

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

ALEX NOGUEIRA REZENDE

**DO PREFEITO AO PASTOR:
SIGNOS DE UMA ARQUITETURA EM CURSO**

Campo Grande - MS

2012

ALEX NOGUEIRA REZENDE

DO PREFEITO AO PASTOR:
SIGNOS DE UMA ARQUITETURA EM CURSO

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Professora Doutora Eluiza Bortolotto Ghizzi. Área de concentração: Linguística e Semiótica.

Campo Grande - MS

2012

ALEX NOGUEIRA REZENDE

DO PREFEITO AO PASTOR:

SIGNOS DE UMA ARQUITETURA EM CURSO

APROVADA POR:

ELUIZA BORTOLOTTI GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA, DOUTOR (UFMS)

EDUARDO DE OLIVEIRA ELIAS, DOUTOR (ANHANGUERA-UNIDERP)

Campo Grande, MS, 21 de março de 2012.

Aos meus avós,

Ilario, Aida, Lázara e Olímpio.

Que me dedicam antes uma vida longa de exemplos e amor...

À UFMS, por sempre me abrir às portas.

Ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, pela experiência da pesquisa.

Aos professores do mestrado, em especial a querida professora Maria Emília, ao professor Hélio Godoy e ao professor Geraldo Vicente Martins, por me apresentarem às dúvidas.

À Eluiza Bortolotto Ghizzi, estimada orientadora que me mostrou que o mundo do conhecimento é mais bonito, mais vermelho, mais sígnico e mais possível do que eu imaginava, e por ser a principal responsável por este trabalho.

Às bolsistas de Iniciação Científica envolvidas com essa pesquisa, Isadora Amizo e Emanuely Atanásio, pela colaboração consistente e amizade.

Aos professores da graduação, em especial Gogliardo, Gilfranco, Gutemberg, Cynara e Simone, por me ensinarem a falar outras línguas.

À Ju e Nagui, minhas metades, minhas colegas, minhas amigas e minhas inspirações.

Aos amigos de sempre (no melhor sentido do termo), Anderson, Marcela, Iaia, Flávia, Erick, Bruno, Mariano, Leo, Felipe, Maíra, Karin, Milene, Victoria, Tiago J., Rogério, Naiara, Jamili, Marcielle, Renan, Ironildes, Ana Cláudia, Estefânia e Roberta, por tantas alegrias.

Aos meus irmãos, irmãs e sobrinhos, por serem meu patrimônio.

Aos meus pais, Antonio J. e Enir, por, dentre tantas coisas, serem capazes de cruzar qualquer distância por mim.

À arquitetura, ao cinema, à música, à literatura e às artes plásticas, por me permitirem a paixão.

À Deus, por me dar tantos a quem agradecer...

“Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.”

Guimarães Rosa (1988, p. 32).

RESUMO

A temática da significação na arquitetura contemporânea, em especial, no contexto da cidade de Campo Grande – MS, é o ponto de partida desta pesquisa, que trabalha com uma hipótese geral comum a outros estudos afins, de que os objetos arquitetônicos são naturalmente dotados de significação, e de que entender os processos por meio dos quais a significação ocorre se faz necessário para um melhor domínio do fenômeno arquitetônico. Embora tal hipótese já venha embasando estudos na arquitetura, principalmente após a segunda metade do século XX, percebe-se que textos sobre esse tema ainda são escassos e, entre eles, poucos tomam a semiótica como referencial teórico e metodológico. Esta pesquisa se justifica, assim, na clara percepção da negligência, por parte de muitos arquitetos e estudiosos, perante a arquitetura enquanto signo; ao mesmo tempo, protagonista, coadjuvante e cenário das mais variadas relações de significação; daí o papel de estudos desta natureza buscando apontar caminhos possíveis para a análise de tais fenômenos, contribuindo para a compreensão da sua linguagem. A justificativa específica à cidade de Campo Grande é a de que essa negligência geral em torno desse tema é também observada na produção teórica sobre a arquitetura local. Já o interesse desta pesquisa na arquitetura contemporânea se justifica pela intenção de vincular o estudo com o que é vivido hoje em relação à arquitetura, o que não exclui, como mostra a pesquisa, aspectos da história dessa linguagem. Configurando um estudo de caso, a pesquisa propõe a análise da(s) linguagem(ns) arquitetônica(s) empregada(s) em dois edifícios (corpus da análise) existentes na região central da cidade, sendo eles: o da Central de Atendimento ao Cidadão e o da Igreja Universal do Reino de Deus. As razões da escolha são diversas, incluindo semelhanças e disparidades entre um e outro, todavia sempre se detendo ao objeto central da análise, o de colocar o estudo na conjuntura das discussões acerca da significação que perpassam os períodos marcados pelas práticas modernista e pós-modernista na arquitetura, convergindo para sua apropriação pela arquitetura local. A metodologia e a organização do trabalho giram em torno dos objetivos da pesquisa: primeiro, relacionando a arquitetura com problemas de significação em sentido amplo, entendendo-a como linguagem por meio de estudos de arquitetos ou de estudiosos da arquitetura, entre eles os envolvidos com suas expressões e representações no modernismo e no pós-modernismo; segundo, buscando na semiótica, tal como proposta por Charles S. Peirce (1839-1914), e nos seus desdobramentos promovidos por pesquisadores responsáveis por seus desenvolvimentos atuais, entre eles os que propõem uma semiótica da arquitetura, uma ferramenta metodológica e um aparato teórico que viabilizem a análise supracitada; o terceiro e último objetivo é a leitura, compreensão e síntese dos dados acerca dos edifícios que constituem o corpus, levantados à luz desse referencial teórico-metodológico. A maturação de todos os resultados em conjunto caracteriza o resultado final da pesquisa que, dessa forma, pretende contribuir com as bases analíticas da arquitetura e a leitura do espaço urbano, além de gerar especulações que instiguem futuras pesquisas.

Palavras-chave: Linguagem arquitetônica, Signo, Semiótica.

ABSTRACT

The subject of meaning in contemporary architecture, especially in the context of the city of Campo Grande-MS, is the starting point of this research. It works with a general hypothesis common to other related studies, which claims that architectural objects are naturally endowed with significance and that understanding the processes by which meaning occurs is necessary for a better mastery of the architectural phenomenon. Although this hypothesis has been supporting studies in architecture, mainly after the second half of the Twentieth Century, it is noticeable that texts on this subject are scarce, and among them, few have taken semiotics as a theoretical and methodological reference. This research is justified, therefore, by the clear perception of negligence from many architects and researchers, in the face of architecture as a sign; at the same time, protagonist, supporting actor and setting of a variety of relationships of meaning; hence the role of such studies trying to identify possible paths for the analysis of such phenomena, contributing to the understanding of its language. The specific justification to the city of Campo Grande is that this general negligence on this issue is also observed in theoretical works on the local architecture. The interest of this research in contemporary architecture is justified by the intention of linking the study with what is experienced nowadays as far as architecture is concerned, which does not exclude, as the research shows, aspects of the history of this language. Setting up a case study, the research proposes the analysis of architectural language(s) used in two buildings (the corpus of the analysis) located in the central region of city, namely: the "Central de Atendimento ao Cidadão" [the Citizen Service Center] and "Igreja Universal do Reino de Deus" [Universal Church of the Kingdom of God]. There are several reasons for this choice, including similarities and differences between them, but always focusing on the central object of the analysis: to put the study in the conjuncture of the discussions about meaning that go through the periods marked by the modernist and postmodernist architecture practices, converging to its appropriation by the local architecture. The methodology and organization of the work revolve around the objectives of the research: first of all, to relate architecture to problems of meaning in a broad sense, understanding it as a language through studies of architects or researches, among them those involved with their expressions and representations in modernism and postmodernism; secondly, searching in semiotics, as proposed by Charles S. Peirce (1839-1914), and its novelties promoted by researchers responsible for its current developments, including those who propose semiotics of architecture, a methodological tool and a theoretical apparatus to enable the above mentioned analysis; the third and final goal is the reading, comprehension and synthesis of the data of the buildings that compose the corpus, raised in the light of this theoretical and methodological reference. The maturation of all the results jointly characterizes the outcome of the research, which, in this sense, aims to contribute to the analytical underpinnings of architecture and the reading of the urban space and, besides, to generate speculations that instigate further researches.

Key-words: Architectural language, Sign, Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Descrição	Pag.
Fig. 01	Imagens aéreas	50
Fig. 02	No contexto urbano	51
Fig. 03	Contato visual com o templo	51
Fig. 04	Contato visual com a prefeitura	52
Fig. 05	Croquis da CAC	56
Fig. 06	Painel de imagens da CAC	57
Fig. 07	Croquis da IURD	59
Fig. 08	Painel de imagens do templo da IURD	60
Fig. 09	Exemplos de templos maiores da IURD	61
Fig. 10	<i>I am a monument</i>	63
Fig. 11	<i>We are monuments to CG (?)</i>	63
Fig. 12	Horizontalidade e verticalidade	69
Fig. 13	CAC em detalhes	70
Fig. 14	Escadaria como coluna de circulação vertical	72
Fig. 15	Vista aérea da IURD	73
Fig. 16	Vitrais	76
Fig. 17	Aberturas e seu poder indicativo	79
Fig. 18	Edificação vizinha	80
Fig. 19	IURD na paisagem de Campo Grande	81
Fig. 20	Símbolos modernistas na CAC	85

Fig. 21	Ministério da Educação e Saúde	86
Fig. 22	O plano inclinado e suas sugestões	87
Fig. 23	Referências históricas	89
Fig. 24	A verdade por trás	90
Fig. 25	A identificação do monumento	91

SUMÁRIO

Introdução	<hr/>	1
Capítulo 1	Arquitetura _ Linguagem em transformação	11
1.1.	Linguagem arquitetônica	13
1.2.	Arquitetura enquanto artefato sígnico	17
1.3.	A abordagem da arquitetura moderna	21
1.4.	O contraponto da arquitetura pós-moderna	28
1.5.	Reflexões sobre uma arquitetura em curso	34
1.6.	O caminho semiótico	36
Capítulo 2	A arquitetura e a outra margem	44
2.1.	A prefeitura e o templo	47
2.2.	A margem semiótica e a arquitetura margeada	64
2.2.1.	A primeira Margem: o ícone	67
2.2.2.	A segunda margem: o índice	77
2.2.3.	A terceira margem: o símbolo	82
2.3.	O prefeito e o pastor: a arquitetura como signo e a cidade como contexto	92
Considerações Finais	<hr/>	99

Referências	<hr/>	102
Apêndice - A	Artigo Cores Impossíveis	107
Anexo - A	A Terceira Margem do Rio	124
Anexo - B	Levantamento arquitetônico em Campo Grande - MS: Central de Atendimento ao Cidadão e Igreja Universal do Reino de Deus.	130

INTRODUÇÃO

A diversidade do mundo e das linguagens, bem como sua flexibilidade na construção do significado, mostram-se ainda mais admiráveis quando pensamos que uma pequena marca gráfica conhecida como *ponto* é portadora de significados e pode significar, em um texto escrito, uma interrupção, uma mudança de assunto, ou até mesmo o fim, a pausa absoluta; em um desenho, o começo de tudo. Seguindo esse raciocínio, nos indagamos: o que pode representar um pilar? Estaria limitado apenas a um significado estrutural? E a escada: às funções de subida ou descida? O que pode uma escada? Pode ser o palco do beijo no filme clássico, a possibilidade do acesso, a barreira arquitetônica, o objeto de status, o local de encontro, o sacrifício no pagamento da promessa...

Todas essas argumentações insinuativas têm o propósito de iluminar a questão do processo de construção do significado na arquitetura, a qual vai muito além do que foi apontado em relação aos elementos construtivos apresentados no parágrafo anterior. A arquitetura, na sua face semiótica, enquanto fenômeno sógnico, se comunica, transporta valores, faz referências, representa intenções, contextualiza etc. Arquitetura é linguagem!

Essa temática é um campo de estudo farto, porém, relativamente pouco explorado. O não aprofundamento do tema só contribui com a “desatenção” de grande parte dos arquitetos, tanto no ensino quanto na atuação profissional propriamente dita, relativamente a questões ao menos tão importantes para a arquitetura quanto as de organização e funcionalidade dos espaços arquitetônicos em sentido estrito. Observamos que, mesmo quando há a consciência da arquitetura como signo (em sentido amplo), a falta de familiaridade e de tradição nos estudos específicos da construção do significado têm mantido os profissionais em um estado de “ignorância

consentida”, com sérios agravantes para a consciência do papel da arquitetura no universo das linguagens, implicando diretamente nos seus aspectos materiais e práticos.

Notamos que desde o século I a.C., quando o arquiteto romano Marco Vitruvius Polião (identificado nesta pesquisa como Vitruvius) criou seus dez volumes sobre arquitetura, reunidos no livro *De Architectura Libri Decem*¹, é perceptível que a questão do significado já se fazia presente, talvez porque seja impossível dissociar arquitetura e significado. Tal arte está, voluntária ou involuntariamente, impregnada de informações, relações signícas, possibilidades interpretativas etc.

Essa percepção da importância do signo no universo arquitetônico se confirma ao longo da história onde, facilmente, é possível apontar variados exemplares com notado caráter simbólico, como templos, catedrais, palácios etc. Na história mais recente, mais especificamente no início do século XX, o discurso difundido pelo movimento moderno alterou de forma substancial o modo de projetar e, conseqüentemente, os modos de significar e os significados na arquitetura. Valores prático-funcionais se tornaram soberanos, propondo uma submissão do estético ao funcional e excluindo muitos dos elementos que tradicionalmente aliavam o estético ao simbólico, desde então tratados como decoração e supérfluo. Com isso, a arquitetura tendeu mais para uma abordagem técnica, afastando-se tanto da discussão da arte quanto daquelas sobre o valor simbólico dos artefatos humanos.

As transformações ocorridas no mundo, em especial na Europa, entre o fim do século XVIII e meados do XX (Revolução Industrial, transformações geopolíticas, guerras mundiais, avanços científicos, dentre tantos outros ingredientes que regeram esse marcante período) exigiram novas respostas da arquitetura. Assim, segundo Harvey (2007, p. 19), a arquitetura moderna apresentou suas “metanarrativas” e, metaforicamente falando, buscava responder a todas as perguntas usando a mesma resposta, a qual pregava a valorização das “novas tecnologias industriais”, do modelo da máquina e da

¹ O título da edição brasileira é *Da arquitetura*, conforme consta nas referências deste trabalho.

produção seriada que, na arquitetura, enfatizavam a funcionalidade e a ideia de necessidades tipo para um homem tipo.

Alguns arquitetos emblemáticos para o modernismo (Le Corbusier e Walter Gropius, dentre outros), na primeira metade do século XX, entenderam que a arquitetura (no desejo de traduzir um novo tempo, uma nova sociedade, com novas tecnologias) deveria assumir uma postura mais racional e abstrata. Eles propuseram, entre outros princípios norteadores de uma nova metodologia de projeto, a opção pela função da arquitetura como a principal determinante do projeto e aquilo a que a forma deveria se prender em primeiro lugar. Tal função era entendida, predominantemente, no sentido de função prática, e a variedade de funções era limitada a certas necessidades universais dos homens (e não a necessidades específicas de cada usuário).

Seguiu-se a isso que, embora essa evidência para a função e para a relação entre forma e função (ainda que indubitavelmente importante) seja apenas parte de um conjunto teórico mais complexo, entre os seus seguidores predominou um significado simplificador do movimento como mero funcionalismo. É esse significado que reduz o movimento moderno a um estilo, baseado em um conjunto de regras relativamente rígidas e com pretensa validade universal, comumente conhecido simplesmente como “modernismo” ou “estilo internacional”.

Quando, no período posterior às duas grandes guerras mundiais e após a arquitetura modernista ter sido adotada como referência para as reconstruções da Europa, foram elaboradas as críticas ao modernismo institucionalizado, mesmo os seus teóricos mais importantes se manifestaram. Eles claramente rejeitavam a ideia de suas proposições serem transformadas em um estilo e fizeram esforços para esclarecê-las. Como se pode ler nos textos de Gropius (2004) reunidos em *Bauhaus: nova arquitetura*², cujo primeiro capítulo ele intitula *Do método*, o arquiteto detalhou o que foi proposto na

² Título do original em alemão: *Architektur*; em inglês: *Scope of total architecture*; © Harper & Row, *Publishers Incorporated*, Nova Iorque.

escola Bauhaus³, com o intuito de manter a mensagem do movimento moderno como gerador de um método de design, com princípios universais, e não um estilo. Le Corbusier (2006) fez tentativa semelhante no texto *Mensagem aos estudantes de arquitetura*⁴. Apesar disso, o estilo triunfou como significado predominante e está na base de rupturas com o movimento moderno promovidas por movimentos posteriores à Segunda Grande Guerra.

Estudiosos da arquitetura que se destacaram no período pós-guerras mundiais, como os arquitetos Robert Venturi e Rem Koolhaas, críticos do modernismo, referem-se, principalmente, a essa postura institucionalizada, embora sem deixarem de recorrer, também, aos primeiros textos dos teóricos do movimento moderno e às suas obras. Esses críticos, resumidamente, acreditam que se abster do direito de explorar as outras potencialidades significativas da linguagem arquitetônica (para além da função em sentido estrito/prático) é, no mínimo, empobrecê-la e dissimulá-la.

Venturi (2004), no texto *Complexidade e contradição em arquitetura*⁵, passa em revisão um grande número de edifícios da história da arquitetura, ao mesmo tempo em que analisa os fundamentos teóricos da arquitetura moderna; ele aponta incoerências entre o discurso e a prática de alguns dos arquitetos teóricos do movimento moderno, concluindo que eles próprios, em suas obras, não se deixaram contaminar pelo discurso purista que mantiveram em alguns de seus textos. Sua análise mostra que, enquanto os textos escritos pelos teóricos do movimento moderno pregam uma arquitetura simplificadora, as obras são de fato complexas, ao tempo em que elaboram elementos arquitetônicos que estabelecem relações entre função, prática, estética e valor simbólico, por exemplo.

Diferentes críticas ao modernismo tiveram lugar no cenário da arquitetura da segunda metade do século XX e todas elas propuseram

³ Escola Bauhaus, na Alemanha, inaugurada por Gropius, que existiu, nesses moldes, entre 1919 e 1933, tendo sido dirigida por ele durante seus primeiros anos.

⁴ Título do original em francês: *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*; © 1943, *Fondation Le Corbusier*.

⁵ Título do original em inglês: *Complexity and contradiction in architecture*; © *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque, 1966, 1977.

desdobramentos das suas práticas e ideais. Dentre esses desdobramentos, há os que claramente radicalizaram alguns de seus aspectos: o brutalismo privilegiou a verdade estrutural; o minimalismo a profunda depuração das necessidades e da forma; o *high tech* um grande investimento em tecnologia, contudo, sem deixar de empregá-la como diferencial estético do edifício. O movimento que se coloca como mais diametralmente oposto ao modernismo é o pós-modernismo (estabelecido por volta da década de 1970). Sua face mais conhecida é a representada por edifícios que, sem negar o elemento funcional da arquitetura, recusam-lhe o status de determinante dos projetos. Paralelamente à atenção aos elementos funcionais, o pós-modernismo recorre à referência histórica em uma espécie de novo ecletismo; o resultado são edifícios cuja imagem geral é uma “colagem” de vários estilos históricos (incluindo aí o próprio modernismo) em um único edifício, enfatizando os elementos simbólicos.

De acordo com Ghirardo (2002, p. 2), o movimento pós-moderno deve ser “[...] compreendido como fenômeno estilístico. Em primeiro lugar, porém, deveria ser entendido no contexto daquilo a que o movimento se opôs e, em segundo lugar, daquilo que afirmou”. Nas origens do pós-modernismo estão os textos críticos de Robert Venturi; como alternativa aos princípios “puristas”, às regras racionais, à abstração formal e à pretensa universalidade do método do movimento moderno, Venturi propõe uma arquitetura que incorpore metodologicamente os conceitos de complexidade e de contradição, de dúvida, de multiplicidade. Em afinidade com mudanças nas ciências – como a biologia, a física - que vão apontar a complexidade da realidade, bem como com mudanças coerentes na filosofia, na arte e nos estudos de linguagens, considera que a arquitetura de todas as épocas – incluindo a moderna – é complexa e incorpora contradições internas, de modo que manter isso é, ao mesmo tempo, entrar em relação de continuidade com a história da linguagem arquitetônica e com a realidade tal como compreendida na sua época.

Curiosamente, assim como o modernismo, o pós-modernismo, enquanto estilo, se afasta dos fundamentos teóricos propostos pelos idealizadores do movimento moderno – da ideia de arquitetura moderna como resultando de um método vivo de design –, também a arquitetura de Venturi e a de seus

seguidores acabam vítimas de um significado que as reduz a um pós-modernismo estilístico, que limita e enrijece os conceitos mais amplos a um novo conjunto de regras que logo se tornam ultrapassadas.

Mesmo com todas as críticas ao movimento moderno que incidem sobre a simplificação da linguagem, incluindo aqui as do pós-modernismo, nos é muito clara a percepção de fortes influências do pensamento modernista na produção arquitetônica do período pós-guerras até a atualidade. Uma dessas influências percebidas ocorre justamente na forma de abordagem da questão do significado na arquitetura. Independente da diversidade e qualidade das práticas arquitetônicas, no âmbito da conceituação, da teorização da arquitetura, muitas das questões mais complexas que envolvem o significado não são consideradas; desde o ensino até a prática profissional do arquiteto há certa tendência a reduzir o significado à funcionalidade da arquitetura.

Essa postura é relapsa, especialmente nos casos em que se faz uma redução de todo um conjunto de variantes que são determinantes em um projeto de arquitetura à predominância de apenas uma. Do nosso ponto de vista, há aí um grande risco de não se considerar corretamente a dimensão das consequências da arquitetura, o que vem depois de concretizada a obra. Toda arquitetura, movida por uma intenção signífica prévia de seu autor ou não, vai significar algo, vai se relacionar com os transeuntes, com seu entorno, com o espaço urbano, com seus usuários. E os significados oriundos do uso na arquitetura estão longe de serem limitados pelas regras internas à arquitetura entre forma e função; para além disso, há sempre uma infinidade de possibilidades de significados que não podem ser totalmente definidos, mas que podem ser previstos em muitos dos casos, se considerarmos as contribuições dos estudos dos signos para a arquitetura.

Tais considerações, por exemplo, são objeto dos textos de Venturi; além do supracitado, destacamos o que foi escrito juntamente com Denise Scott Brow e Steven Izenour (2003), *Aprendendo com Las Vegas*⁶, cujo foco é o significado – o simbolismo, a iconografia – na arquitetura, problematizado a

⁶ Título do original em inglês: *Learnig from Las Vegas*; © The Massachussets Institut of Thecnology, 1972, 1977.

partir do estudo de um fenômeno concreto de arquitetura e distante das utopias de muitos arquitetos. E, do mesmo modo que o movimento moderno deixou suas influências, esses textos, juntamente com outros que se seguiram, também deixaram. Em decorrência disso, paralelamente à manutenção de uma tendência que reduz o significado a um funcionalismo, é notável uma outra, de ampliação da discussão sobre o significado na arquitetura (em sentido amplo), embora esta fique, ainda, mais restrita ao universo dos teóricos da arquitetura. Entre os que levam essa discussão é comum o seguinte raciocínio: “E se, de qualquer modo, é inevitável que nossos edifícios simbolizem – apesar de nossas melhores (ou piores) intenções –, entender como isso acontece pode nos ajudar a projetá-los de forma que o façam melhor” (BROADBENT, 1977, p. 144).

Partindo dessas reflexões, trabalhamos com a hipótese geral de que entender a arquitetura como signo, e apreender os meios dessa linguagem mediados pelo aparato metodológico da “doutrina dos signos” (PEIRCE, 2008, p. 45), a ciência semiótica⁷ (ou semiótica filosófica), é um dos caminhos que nos permite ampliar as possibilidades críticas e criativas visando à evolução dessa forma de perceber, conceber e ser, que caracterizam o estado de linguagem da arquitetura.

Guiados por esse entendimento, acreditamos que a melhor maneira de nos posicionarmos diante da dita “desatenção” signica enfrentada pela arquitetura é seguir o caminho inverso ao da manutenção do *status quo* e desenvolver observações e análises que têm como objetivo geral ampliar a discussão acerca do significado na arquitetura, explorando, dessa forma, esse campo ainda carente de estudos, especialmente em nível local.

Esse caminho inverso nos leva ao ponto de mutação do saber, às ilimitadas possibilidades investigativas, à essência da pesquisa. Nesse momento rico e crucial, optamos por compreender e desenvolver essas questões da construção do significado na arquitetura nos voltando para casos observados na arquitetura contemporânea de Campo Grande (capital de Mato

⁷ A semiótica aqui enfocada é a ciência desenvolvida pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914); em especial, a sua primeira parte conhecida como Gramática Especulativa.

Grosso do Sul), por acreditar que conhecer profundamente o local é uma forma de ir ao encontro de realidades que, como tais, podem mostrar-se válidas também para o global, universal.

Intencionando entender como os processos de construção de significado se estabelecem nessa dimensão local, propomos a análise de duas obras criteriosamente selecionadas para compor nosso estudo de caso. Inicialmente tais obras nos instigaram pela grande disparidade tipológica observada em edifícios que foram construídos num mesmo ano e que, embora dirigidos a usos distintos (repartição pública e igreja), carregam entre si semelhanças e diferenças que podem ser reveladoras, perante uma análise apoiada metodologicamente na semiótica peirciana, tanto nos aspectos específicos de cada produto arquitetônico quanto no seu posicionamento em relação à cidade.

As duas obras que compõem nosso corpus são: a Central de Atendimento ao Cidadão William Maksoud Filho (CAC), unidade da prefeitura situada à Rua Marechal Rondon; e o Templo Maior da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), situado à Avenida Mato Grosso. As razões que nos levaram à delimitação e seleção desses dois projetos específicos, além da exposta acima, são variadas; citamos rapidamente: a atualidade (ambas datam de 2008), o grande porte dentro da escala urbana do centro de Campo Grande, o caráter público e institucional, a ocupação de dois tradicionais vazios urbanos localizados na região central da cidade; respectivamente, o terreno das “mangueiras”, em frente à maternidade Cândido Mariano para a CAC, e o terreno outrora margeado pela Feira Central (hoje locada na antiga Estação Ferroviária, no centro histórico da cidade) servindo à IURD. Por fim, citamos as tipologias distintas, ou seja, enquanto o edifício público parece apontar vínculos com os princípios do movimento moderno, o templo, pelo contrário, parece estabelecer esses vínculos com os do pós-modernismo.

As observações iniciais e o estudo de caso envolvendo os dois artefatos arquitetônicos supracitados guiam este trabalho, onde adotamos como objetivo específico à análise dos signos arquitetônicos desses edifícios em Campo Grande que permitiram trazer à tona discussões acerca de influências do modernismo e do pós-modernismo na arquitetura contemporânea. Isso passa

pela confirmação da hipótese específica de que, nesses casos, a discussão sobre o significado vai nos permitir não apenas trazer à tona os vínculos dessas arquiteturas com a história recente dessa linguagem, como vai nos levar a diálogos, trocas signíficas entre as duas influências citadas, que uma mera consideração da forma externa dos edifícios, sem suporte metodológico, não pode revelar.

O fazer metodológico aqui presente envolve o exame das teorias afins e relativas à arquitetura e à semiótica, direcionadas ao corpus, buscando compreender melhor o fenômeno arquitetônico descrito nesta pesquisa. Todavia, apenas com a maturação dos dados observados é que se torna possível a completude da natureza analítica deste trabalho. E essa análise, que nasce de observações e dúvidas, objetiva ampliar as discussões sobre a arquitetura da atualidade, trazendo essa discussão para o contexto local e direcionando o debate para o processo de construção de significados enquanto aspecto arquitetônico inegável e valioso.

As teorias afins, o corpus selecionado, as observações conceituais e *in loco*, os dados, os levantamentos e as leituras, constituem os caminhos que conduzem à análise e à síntese desses edifícios enquanto signos. Esses componentes são os elementos que permitem a articulação e a coerência dessa pesquisa, desenvolvida e instituída na forma de dissertação e organizada em dois capítulos.

O primeiro capítulo divide-se em duas partes; a primeira objetiva uma abordagem da arquitetura enquanto artefato dotado de significado. Neste momento a pesquisa enfoca como o significado, em sentido amplo, tem sido encarado no universo arquitetônico ao longo do tempo, em especial no século XX, até a atualidade, detalhando a questão do modernismo *versus* pós-modernismo que culmina na seara da linguagem arquitetônica na contemporaneidade. Alguns autores que se fazem necessários nessa conjuntura são: Polião (2002), Le Corbusier (2009), Walter Gropius (2004), Diane Ghirardo (2002), David Harvey (2007), Geoffrey Broadbent (1977), Rem Koolhaas (1989, 1994), Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (2003), e novamente Robert Venturi (2004).

Já a segunda parte do primeiro capítulo abrange, primordialmente, a semiótica peirciana, bem como as suas vertentes desenvolvidas por estudiosos da obra original de Peirce; tais vertentes vislumbram uma maior aproximação entre o universo arquitetônico e semiótico, evidenciando o caráter semiótico da arquitetura, viabilizando a aplicação dos instrumentos semióticos à análise arquitetônica realizada no terceiro capítulo. Nesse contexto destacamos alguns autores fundamentais, como: Charles Sanders Peirce (2008 e *Collected Papers*), Lúcia Santaella (2002, 2004 e 2007), Lucrecia D'Aléssio Ferrara (1981, 1987, 2000 e 2002), Décio Pignatari (2009), Winfried Nöth (2003) e Ivo Assad Ibri (1992), dentre outros.

A análise propriamente dita emerge no segundo capítulo, onde se materializa a descrição, locação e discussão acerca das duas obras selecionadas. A descrição é amparada nos levantamentos *in loco* e a apreciação é embasada pelos conceitos apresentados e desenvolvidos no capítulo anterior, e nos direciona para a conclusão da pesquisa; todavia, não se tem aqui a ambição (e ilusão) de esgotar o assunto e nem de estabelecer verdades absolutas, pelo contrário, o desejo maior é o de fomentar futuras discussões. Os autores relevantes para a execução dessa etapa já foram citados nos parágrafos antecedentes; mesmo assim, cabe destacarmos os nomes de Peirce e Ferrara.

Entendendo a arquitetura como exercício de amor ao espaço, e a pesquisa como ato de amor ao conhecimento, acreditamos que os métodos adotados buscam elementos que tornam possível a análise de episódios e questões arquitetônicas ligadas ao significado, à arquitetura da atualidade e à cidade de Campo Grande; percorrendo o encontro de teorias e a leitura de edifícios, almejamos conclusões pertinentes a fenômenos arquitetônicos regionais e ao problema geral do significado nessa arte que, ao menos, ampliem e ofereçam um caminho para outros estudos sobre arquitetura e o significado em âmbito local e não local, aspirando assim à criação de um espaço do conhecimento.

CAPÍTULO 1 _____ arquitetura_ linguagem em transformação_____

Este exame da arquitetura vem no intuito de deixar mais claro com qual enfoque estamos trabalhando nesta pesquisa, uma vez que poderíamos enxergar a arquitetura sob a ótica de sua representação gráfica ou dos seus avanços tecnológicos, por exemplo. Mas não, esta pesquisa explora a arquitetura enquanto signo e/ou conjunto de signos, organizados segundo uma linguagem; linguagem esta capaz de se modificar e evidenciar a vivacidade dessa forma de arte conhecida como arquitetura.

A arquitetura já foi definida de diversas maneiras, geralmente representando o ponto de vista sobre os fenômenos da linguagem e os interesses teóricos de quem segue nessa jornada. Fato este que, de certa forma, se repete nesta pesquisa que, assim como as demais, oferece uma contribuição parcial e relativa, haja vista que qualquer conceituação é, por si só e em certo sentido, ultrapassada, uma vez que a arquitetura tem uma essência evolutiva, semeada no tempo e no espaço, sendo capaz de, “estaticamente”, se transformar:

[...] as definições típicas da arquitetura geralmente concordam com a da primeira edição da Enciclopédia Britânica de 1773: “governada pelas proporções, a arquitetura deve guiar-se pela régua e pelo compasso”. Isto é, a arquitetura é uma “coisa mental”, uma arte da geometria e não uma arte pictórica ou experiencial, de modo que o problema da arquitetura se torna um problema de ordenação – ordem dórica ou coríntia, eixos e hierarquias, grelhas ou linhas reguladoras, tipos ou modelos, paredes ou lajes, e, naturalmente, a gramática e a sintaxe do signo arquitetônico se tornam pretextos para sofisticadas e agradáveis manipulações (TSCHUMI, 1978, p. 576).

Dessa forma, a arquitetura pode ser entendida como campo de ordenações e manipulações de um determinado repertório ou “a gramática e a sintaxe do signo arquitetônico” em busca de uma recriação do espaço, uma vez que conceber arquitetonicamente envolve criar espaços onde já existe algum

tipo de espaço. “Organizar o espaço e, mesmo, mais que isso, criar o espaço: assim efetivamente, se pode descrever a arquitetura” (NETTO, 2002, p. 20), ou seja, a arquitetura não se limita a uma criação de espaços no sentido físico-matemático do termo; ela busca qualificar esse espaço, direcioná-lo, ordená-lo, significá-lo, enquadrá-lo em determinadas regras; ela busca, utilizando-se do seu repertório, a concepção plena e intencional do espaço – do espaço simbólico.

Tschumi (1978, p. 576), quando se refere às manipulações da arquitetura sobre a gramática do signo, alerta para o seguinte: “Levadas ao extremo, essas manipulações tendem para uma poética de signos congelados, desvinculados da realidade e voltados para um prazer mental, gélido e sutil”. Se, por um lado, já observamos (resumidamente na introdução desta pesquisa) que negligenciar o aspecto simbólico da arquitetura é uma forma de empobrecê-la e dissimulá-la, podemos notar, conforme nos aponta Tschumi, que o descontrole e o abuso dessa gramática sígnica pode nos conduzir a uma ideia sobre arquitetura também empobrecida e dissimulada.

Os signos construídos, os signos arquitetônicos, moldam artefatos que geram e, ao mesmo tempo, são espaços impregnados de valores culturais, ambientais, sociais, individuais etc., os quais se expressam por meio da linguagem. A arquitetura apresenta um repertório próprio e uma forma específica de comunicação, e assim, constitui o que conhecemos como linguagem arquitetônica.

Quando retratamos a arquitetura como agente criador de espaços, não estamos, contudo, excluindo outras possíveis e paralelas definições, pois, certamente é correto, em determinados contextos, afirmar que arquitetura também é a arte da construção, do desenho, da transformação da natureza etc. Porém, acreditamos que todos esses elementos apontados como “arquitetura”, na verdade, estão voltados para a criação de espaços simbólicos, e que esses, por sua vez, contêm os elementos que da melhor maneira, de acordo com o enfoque da nossa pesquisa, sintetizam as possibilidades desta linguagem.

O que entra em discussão neste texto e, em especial neste capítulo, é como a linguagem arquitetônica tem se modificado e evoluindo ao longo do tempo, de modo que podemos falar hoje de especificações da linguagem arquitetônica, distintas umas das outras no tempo e no espaço, todas participando de um sistema comum, a linguagem arquitetônica em geral, que sofre transformações mais ou menos importantes ao longo desse tempo e espaço no qual essas especificações circunstanciais acontecem.

Transformações intensas ocorreram no século XX e vêm ocorrendo até a atualidade (perpassando pelo movimento moderno, pelo pós-modernismo e outras vertentes de uma arquitetura em curso); parte dessa discussão está brevemente retratada na Introdução deste texto, mas, devido à sua grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa, ela é aqui retomada e aprofundada, sempre tendo em vista a temática do significado na arquitetura, que nos leva a concluir esse capítulo num aprofundamento da própria ciência dos signos, a semiótica.

1.1. Linguagem arquitetônica

Linguagem e pensamento são conceitos indissociáveis, de tal modo que a evolução do nosso pensamento está diretamente relacionada à evolução das linguagens:

O pensamento se constrói na construção da linguagem. Nosso exercício de conhecimento está ligado às linguagens de que dispomos para o exercício do jogo reflexivo da razão, ou seja, linguagem é o outro nome para a mediação indispensável ao conhecimento do mundo. Os sistemas de signos medeiam nossa relação com o mundo, mas de outro lado, contaminam esse conhecimento com as características produtivas que os concretizam: estruturas sensíveis, tecnológicas, lógicas, poderes e limites. (FERRARA, 2002, p. 37).

Guiados pelas palavras de Lucrécia D'Aléssio Ferrara percebemos de forma mais ampla o papel das linguagens no mundo onde vivemos. Se, por um lado, as linguagens são os sistemas sígnicos que nos permitem entender o mundo e ter acesso a tudo que está à nossa volta, por outro lado, esses

sistemas são, eles mesmos, um campo particular de produção de novos signos, regidos por leis próprias (internas a cada linguagem) e com um modo próprio de processar as múltiplas influências. Assim, as linguagens são o meio de acesso ao conhecimento e também, uma forma de produção deste conhecimento.

Nesse universo mediado por linguagens, Ferrara (2002, p. 40) ainda acrescenta o seguinte pensamento: “Os veículos, meios e linguagens não se opõem, complementam-se, acrescentam-se e aprendem uns com os outros. Nesse diálogo, o meio é a mensagem”. Essa ideia, que retoma McLuhan (s/d.), provavelmente, é a melhor maneira de entender como o conhecimento se preserva, se desenvolve e se propaga no diálogo entre signos de origens distintas entre si; de outra maneira, o caos que permeia o ambiente em que vivemos se tornaria muito evidente.

Mas, nesse largo de inúmeras linguagens que se entrecruzam, e que só podem ser consideradas plenas justamente nesse intercâmbio permanente, vamos destinar nosso enfoque ao campo das linguagens que se ocupam da arquitetura; mesmo sabendo que esse enfoque é parcial, uma vez que é impossível uma segregação total de uma linguagem voltada apenas à arquitetura, pois já temos ciência de que as linguagens formam um sistema maior e interligado, fruto e gênese do conhecimento.

A linguagem arquitetônica, em certo sentido, é de muito fácil acesso e percepção, já que as pessoas interagem com ela aparentemente sem grandes preparos; entretanto, toda arquitetura exige certo aprendizado do usuário e em cada uma existem diferentes níveis perceptivos e de significado. Praticamente todas as pessoas estão em contato direto e ininterrupto com alguma forma de expressão arquitetônica, seja no espaço da sua habitação, usufruindo dos cômodos da casa; seja nas vias de acesso ao trabalho, utilizando o sistema viário urbano; seja no deleite do parque, se apropriando da paisagem construída..., e a arquitetura se comunica de algum modo com elas, segundo seu repertório não especializado; por esse motivo, tanto José Teixeira Coelho Netto (2002), como Décio Pignatari (2009, p. 155), entendem a arquitetura como uma “mensagem de massa”.

Todavia, a linguagem arquitetônica, mesmo sendo voltada a todos, exceto nos casos em que de fato assume uma linguagem massificada, não apresenta um repertório limitado e simplório; e, mesmo nesses casos, suas inter-relações são complexas por natureza. Tal complexidade, de um lado, vem do modo como a manipulação dos signos envolve naturalmente tanto generalidade quanto diversidade. Usamos de generalidade quando entendemos, por exemplo, que casa é um tipo de edifício com certo número limitado de funções; compreendemos a diversidade quando constatamos que à arquitetura é permitido cumprir esse mesmo conjunto de funções de infinitas maneiras; por exemplo, quantas casas iguais existem por aí? Certamente uma minoria. E quantas atendem a um mesmo conjunto genérico de funções? De certa forma, todas. Esse é um importante aspecto da arte da arquitetura.

A complexidade, de outro lado, não tem origem apenas nos desígnios da arquitetura em si mesma, mas na relação dela com fatores diversos (econômicos, políticos, culturais, geográficos, ambientais, sociais, éticos etc.); todos convergem no seu agente, elemento responsável, simultaneamente por sua criação e sua utilização, o homem. Este tem sua complexidade interpretada na arquitetura. Dessa forma a linguagem arquitetônica é o elo que viabiliza a “humanização da arquitetura” ou a “solidificação arquitetônica do homem”. Em outros termos, seguindo as palavras de Décio Pignataria (2009, p. 155), “Na arquitetura, o código arquitetônico é hegemônico, obviamente. Mas, como dizia Valéry, nem toda arquitetura é apenas pedra, nem toda música é apenas som”.

Os elementos que compõe essa linguagem são muito vastos, e apresentam diferentes especificidades, como linguagens dentro da linguagem; por exemplo, quando falamos em representação gráfica na arquitetura, estamos lidando com um vocabulário próprio, e quando nos direcionamos aos avanços tecnológicos da área, já estamos abordando outro tipo de repertório. Esses exemplos apenas ilustram uma possibilidade dentre tantas outras presentes na extensa envergadura da linguagem arquitetônica. Netto (2002, p. 11), a título de exemplo, faz uma classificação no intuito de captar os elementos da linguagem arquitetônica; porém, vale frisar que esta é apenas

uma organização inicial e geral, ou seja, não aborda de imediato todos os meandros:

Quais os elementos dessa linguagem? As duas grandes unidades sintagmáticas em que se pode inicialmente decompor a linguagem da arquitetura (e da urbanística) são o discurso primeiro do espaço em si mesmo (o discurso do arranjo espacial) e o discurso estético do espaço (o arranjo espacial sob uma forma artística).

Em ambos os casos, o “do espaço em si mesmo” e o do “arranjo espacial sob uma forma artística”, evidenciam a vocação nata da arquitetura para a criação e ordenação do espaço. E é por meio da linguagem que os espaços se tornam arquitetura, seja na utilização da linguagem gráfica empregada no projeto arquitetônico, no ato de vivenciar a utilidade prática do artefato ou, ainda, no instante de se sentir atraído (ou repudiado) por uma cor específica empregada em uma grande empena que sugere um caminho. Esses certamente são apenas alguns esparsos exemplos de como a linguagem arquitetônica, por meio de seus signos, permite a transformação do espaço em espaço do homem, em lugar do homem.

O grande desafio da arquitetura é acompanhar as complexas transformações do homem e traduzi-las para o seu repertório; essa comunicação nem sempre se dá de forma clara e eficiente, pois se trata de um campo abstrato e, algumas vezes, subjetivo. O exemplo do modernismo (que está melhor detalhado no item 1.3.), na sua fase áurea, é o de um movimento arquitetônico que se destacou por ser capaz de transmitir ou simbolizar vários valores do seu tempo numa arquitetura que empregou a linguagem de uma forma inovadora pois, até então, a arquitetura não se permitia tamanha simplicidade, a abolição dos ornamentos, a liberdade estrutural etc. Porém, em algum momento, especialmente nas práticas da aplicação do modernismo em uma arquitetura social (colocada pelos seus idealizadores como um propósito principal), a sintonia com a evolução da sociedade se perdeu e, resumidamente, o significado do movimento foi reduzido a um estilo.

O sistema de signos que caracteriza a linguagem arquitetônica, em sentido amplo, abordando o caráter simbólico da arquitetura, vem sendo

tratado de diversas maneiras ao longo do tempo, inclusive na atualidade; e é no intuito de compreendê-lo melhor que ele é estudado a seguir.

1.2. Arquitetura enquanto artefato sógnico

Reportando-nos ao universo arquitetônico, percebemos que o caráter simbólico⁸ da arquitetura, sua face sógnica, é observada desde o século I a.C., com Marco Vitruvius Polião (2002, p. 50), o primeiro teórico da arquitetura cuja obra documentada nos é acessível até hoje; debatendo a questão da necessidade da prática e da teoria na formação e realização da arquitetura nos diz o seguinte: “[...] o que é significado e o que significa. O que é significado é algo proposto do qual se fala; o que significa é a demonstração explicada pelas regras das doutrinas”.

Entretanto, é perceptível que mesmo antes do Tratado de Vitruvius o caráter sógnico já era uma premissa presente nas obras; basta citarmos os variados exemplos egípcios, ou mesmo gregos, para constatarmos sua relação intencional com significados diversos. O importante arquiteto Le Corbusier (1887 - 1965), milênios depois, mas consciente da história da arquitetura, a descreve da seguinte maneira:

A arquitetura tem destinos mais graves; suscetível de sublime, ela toca os instintos mais rudes pela sua objetividade; solicita as faculdades mais elevadas, pela sua própria abstração. A abstração arquitetural tem de particular e de magnífico o fato de que se enraizando no dado bruto, ela o espiritualiza, porque o dado bruto não é mais que a materialização, o simbólico da idéia possível. O dado bruto só é passível de idéias pela ordem que projetamos nele. As emoções suscitadas pela arquitetura emanam de condições físicas inelutáveis, irrefutáveis, hoje esquecidas. (CORBUSIER, 2009, p. 13).

A abstração evidenciada por Le Corbusier como a “magnífica” capacidade da arquitetura, nada mais é que o modo de transmissão de valores, saberes e intenções para os elementos materiais que constituem fisicamente o

⁸ Os termos signo e símbolo, aqui estudados, devem ser entendidos em um sentido amplo (ainda não estamos nos referindo à terminologia peirciana exposta no final deste capítulo), e vamos usar os termos conforme os significados atribuídos pelos autores consultados.

corpo arquitetônico, realizando, de forma sígnica, a “espiritualização” do “dado bruto”. Esse processo é notadamente semiótico, desde seu processo de projeto até a utilização do artefato. A arquitetura dificilmente seria capaz de suscitar emoções se não possuísse um notável apelo sígnico, se não representasse algo, se não rerepresentasse algo.

Para Broadbent (1977, p. 144): “[...] goste ou não, todos os edifícios simbolizam ou, pelo menos, ‘são portadores’ de significados”. Dessa observação podemos extrair a ideia de que, se não simbolizam de uma forma unitária e total, os edifícios “pelo menos” carregam significados, ou seja, são artefatos dotados de diversos elementos que transmitem diversas mensagens; acreditamos que ambas as visões são pertinentes e se complementam, uma vez que a obra pode ser entendida como a somatória de vários signos (correspondendo a várias mensagens) que podem gerar um signo-síntese, como uma espécie de mensagem principal. Para Ferrara (2002, p. 96), além dessa dupla possibilidade ainda temos que nos atentar para a duplicidade do espaço em uma:

[...] questão do sentido, do significado presente na ambigüidade do espaço enquanto campo de representações. Seus suportes sígnicos são os materiais e os procedimentos que, ao instigarem relações interpretativas, confundem, ao mesmo tempo, o espaço e suas construções que se envolvem e são interdependentes enquanto produção e recepção dos seus sentidos.

Assim, para apreender o signo arquitetônico é necessário considerar mais do que os elementos materialmente construídos; requer compreender suas inter-relações com os espaços (internos, externos e alternos); ser capaz de absorver também os signos associados a esses elementos materiais é, por exemplo, compreender um grande recuo como algo que demarca uma gentileza urbana, ou que torna o edifício atrás dele mais imponente, o que é muito mais do que a mera aplicação de uma regra de ocupação do espaço urbano. Essa interface entre o material e o imaterial apenas evidencia a grande diversidade sígnica que envolve a arquitetura, confirmando a riqueza desta linguagem.

Essa percepção nos leva a outra, tocante à questão do detalhe arquitetônico enquanto unidade sógnica e sua forma de apreensão. Podemos, de forma metafórica, entender a arquitetura como uma obra literária onde cada detalhe corresponde a uma peça dessa história? E de que forma somos capazes de ler esta história? Antes de tentarmos responder a essas questões, precisamos esclarecer que o detalhe arquitetônico aqui mencionado não se refere unicamente a um elemento decorativo (mas também não exclui essa possibilidade); entendemos como detalhe arquitetônico as partes que constituem e caracterizam o todo, como, por exemplo, o vazio que permite a existência de um pátio interno em uma edificação.

O ensaio *O detalhe narrativo*⁹, de Marco Frascari (1982, p. 545 – 546), em especial o trecho apoiado nas contribuições de Walter Benjamin, nos ajuda a entender melhor as questões sobre o detalhe arquitetônico enquanto artefato sógnico e suas formas de percepção:

Walter Benjamin define da seguinte maneira o problema da percepção dos detalhes na arquitetura:

“Os edifícios são apreendidos de duas maneiras: pelo uso e pela percepção, ou seja, pelo tato e pela visão [...] A apreensão tátil se realiza não tanto pela atenção como pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida até mesmo a recepção ótica”.

Trata-se de uma teoria empírica que considera toda percepção do espaço como dependente de convenções e que entende não só as qualidades, mas inclusive os detalhes como nada mais que sinais, cujos significados são aprendidos pela experiência. Essas convenções formam a base da arquitetura entendida como existência, forma e localização de objetos externos. Helmholtz denomina-as de percepções. As percepções são idéias ou sinais de objetos que resultam de uma interpretação das sensações que se realiza por meio de processos de inferência geométrica inconsciente. A colocação de detalhes tem um papel fundamental nesses processos de inferência. As sensações visuais guiadas por sensações táteis são as causas das proposições geométricas. Na arquitetura, tocar num corrimão, subir degraus ou caminhar no espaço entre dois muros, dobrar uma esquina e reparar numa viga no teto resultam da coordenação de sensações visuais e táteis. A localização desses detalhes dá origem às convenções que vinculam um significado a uma percepção. A noção do espaço arquitetônico que é assim obtida decorre da associação das imagens visuais dos detalhes pela visão indireta, com a relação geométrica materializada em formas, dimensões e localização, que é desenvolvida pelo tato e pelo caminhar por entre os edifícios.

⁹ Ensaio de 1982, publicado na coletânea organizada por Kate Nesbitt (2006), *Uma Nova agenda para a arquitetura*, conforme consta nas Referências deste trabalho.

Percorrendo este raciocínio, nos deparamos com alguns pontos importantes, como, por exemplo, o acesso aos detalhes e, em outra medida, como ter acesso ao significado desses detalhes, e de que forma eles nos influenciam... A grande resposta sugerida por Frascari nos reporta à vivência da experiência arquitetônica, ao uso associado à percepção, ao relacionar-se com o artefato, principalmente por meio dos sentidos do tato e da visão. Seriam esses os dois principais canais envolvidos na experiência arquitetônica; e retornando à metáfora da leitura da arquitetura com a leitura de uma obra literária, é como se a arquitetura permitisse uma leitura, ao mesmo tempo, visual e tátil, podendo ampliar a relação entre ler e imaginar o lido, mostrando outros caminhos para significar e vivenciar a leitura da arquitetura.

Ainda cabe ressaltar que este conglomerado sógnico, organizado em uma edificação, relaciona-se, de uma forma ou de outra, com um contexto, que pode ser a residência vizinha, a cidade como um todo, uma paisagem rural, um complexo industrial etc. Também fazem parte do contexto a cultura, as organizações sociais, aspectos ambientais, a tecnologia de uma época etc. A compreensão desse universo constituído de signos que envolvem a arquitetura evidenciam de maneira ainda mais consistente a complexidade e a envergadura dessa forma de arte, onde desconsiderar seu potencial sógnico é, no mínimo, negligenciar boa parte daquilo que ela é.

Sem aplicar valor de juízo a qualquer movimento na arquitetura, entre eles o moderno, percebemos que a questão da produção de significado – de grande relevância na produção arquitetônica – não recebe a mesma ênfase ao longo da história, sendo sentida e aplicada de forma não linear ao longo do tempo. Todavia, essa irregularidade não pode interromper a força maior (que é subjacente a todas as linguagens) que move o processo de transformação da linguagem arquitetônica; nem pode barrar as possibilidades, nem sempre planejadas pelos seus idealizadores, oriundas da produção, da percepção e do uso contínuos da arquitetura enquanto signo, uma linguagem ocupada com o abrigo do homem e com todos os tipos de significado que o homem vem lhe atribuindo ao longo da história.

1.3. A abordagem da arquitetura moderna

Várias foram às razões que levaram a arquitetura a se tornar “moderna”, mas o ponto mais importante, certamente, é o fato de que o movimento moderno foi o modo de a arquitetura acompanhar a evolução da sociedade e, como esta, se transformar; percorreu caminho semelhante àquele que o mundo das artes, com suas vanguardas, de certa forma, também trilhou. Essas mudanças da sociedade devem ser entendidas, inicialmente, como mudanças da sociedade europeia, o berço do movimento moderno na arquitetura. E os motivos que levaram a essas mudanças são variados e, de certa forma, impossíveis de serem enumerados; todavia, resumidamente, cabe ressaltar o estabelecimento industrial (iniciado na Revolução Industrial), o período entre as duas grandes guerras mundiais do século XX (que assolaram especialmente a Europa), os avanços tecnocientíficos, as transformações geopolíticas, a necessidade de reconstrução física e social de um continente devastado após as guerras etc.

O florescimento do modernismo no plano concreto encontrou terreno fértil numa Europa atravessada por guerras e em busca de novos caminhos. Os dogmas modernistas que apontavam primordialmente para as questões funcionais, relacionando-as a um modelo de homem ideal (mas não real), a ênfase no papel social da arquitetura e as novas tecnologias à disposição da construção dessa nova arquitetura, permitiram que ela se transformasse radicalmente. Esse forte desejo por mudanças positivas (anterior à Segunda Guerra Mundial), na arquitetura e além dela, fica evidenciado por Josep Maria Montaner (2009, p. 12), ao estabelecer comparações entre os valores que a arquitetura moderna pretendia/deveria transmitir e os que se esperava dos novos regimes políticos, como, por exemplo, transparência, honestidade, liberdade etc.:

Apesar de sua riqueza e complexidade, o Movimento Moderno deixou claramente estabelecido: uma série de conceitos, atitudes e formas, uma defesa funcionalista do protagonismo do homem, a utilização de um sistema projetual no qual o método e a razão são primordiais, a

confiança de que os novos meios tecnológicos estão transformando positivamente o cenário humano e a insistência no valor social da arquitetura e do urbanismo. Em grande parte das obras do Movimento Moderno tentou-se sugerir uma associação – mesmo de forma inconsistente – entre a forma e a política a partir do ponto de vista ético. Assim, a transparência das fachadas, conseguida com a estrutura independente e as paredes de vidro, é comparável à honestidade; a planta livre à democracia e à ampla possibilidade de escolha; a ausência de ornamentação à economia e integridade ética.

A crise da sociedade europeia (motivada especialmente pela Segunda Guerra Mundial, e a situação avassaladora instalada nos pós-guerras) refletiu-se na “crise da arte” (ARGAN, 2001), que, por sua vez, refletiu-se nas transformações da arquitetura; e as crises, como episódios de crítica, busca e renovação, são oportunidades únicas para o florescimento das transformações. Na busca por respostas a arquitetura se volta ao método e à experimentação; e uma das respostas encontradas direcionava a arquitetura ao homem e ao cotidiano, fugindo da tradicional monumentalidade histórica à qual a arquitetura sempre esteve tão acostumada. Dessa forma a arquitetura “[...] renuncia sem saudades ao fascínio da tradição, rejeita toda sugestão sentimental, entrega-se a um lúcido credo racionalista, reduz sua própria ideologia a poucas fórmulas lógicas” (ARGAN, 2001, p. 167). E, ainda de acordo com Argan (2001, p. 163):

Visto que a crise da arte não é senão um aspecto da crise da sociedade, quando a arquitetura moderna se propõe resolver a crise da arte, propõe-se também modificar profundamente a estrutura da sociedade: o seu objetivo não é apenas recuperar a capacidade criativa perdida, mas reativar essa vontade de tornar a ser, como na antiga Grécia ou nas comunidades medievais, a expressão do sentimento coletivo, a imagem plástica da estrutura ideológica da sociedade. Por isso a arquitetura moderna não se exprime no monumento, no templo, no mausoléu; não aspira a dar forma sensível aos “eternos valores” nos quais se funda a sociedade dos homens, às “grandes idéias” que a dirigem. Ao contrário, seu domínio é o da vida de todo dia, dos atos através dos quais a cultura e a civilização se traduzem num modo de vida: a fábrica, o escritório, a casa, o teatro, a escola, e com esses todos os objetos que têm referência direta à prática da existência cotidiana.

Para exemplificar essa atração da arquitetura pelo cotidiano, pelo humano, nada mais coerente que citarmos o desenvolvimento, pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (considerado um dos pioneiros do modernismo, assim como Walter Gropius), de um estudo antropométrico regulador das relações métricas que postulam seus projetos, experimentando uma arquitetura

geométrica, de planos e volumes, preocupada, inequivocamente, em atender as funções do homem moderno, o *modulor*:

Dentro da sua enorme complexidade, a arquitetura tem um objetivo primordial: resolver as necessidades que em cada período formula o usuário. A visão que se tem do homem como usuário da arquitetura varia radicalmente entre os anos do Movimento Moderno e os anos posteriores a Segunda Guerra Mundial. O Movimento Moderno, impulsionado por uma visão positiva e psicológica ao mesmo tempo, pensa a arquitetura em função de um homem ideal, puro, perfeito, genético, total. Um homem ético e moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples. O “*modulor*” de Le Corbusier (1942) constituiria uma explicitação tardia deste usuário idealizado. Segundo Le Corbusier, todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções e necessidades. (MONTANER, 2009, p. 18).

Assim percebemos que o movimento moderno, ao ocupar-se do homem (idealizado) ocupava-se, na verdade, do universal, num desejo último de universalizar os métodos. “A mais clara expressão do caminho de uma ortodoxia baseada no rigor metodológico é construída pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)” (MONTANER, 2009, p. 12). Tais congressos, assim como exposições da época (1929 a 1956), se ocuparam da disseminação do movimento pelo mundo. Deste modo as crenças de uma pequena elite intelectual europeia ganhavam o globo.

Os já citados Le Corbusier e Walter Gropius são figuras reconhecidamente marcantes nesse processo histórico conhecido como movimento moderno, tanto em sua “fundação” quanto na tentativa de defesa de seus valores perante interpretações que o desvirtuavam. Apesar dessa associação histórica, ambos foram figuras distintas em muitos aspectos; Argan (2001, p. 168-169) traça um paralelo entre essas duas personalidades, no qual busca evidenciar tais distinções tanto nas razões quanto nas propostas de ambos:

Le Corbusier trabalha numa França que venceu a guerra mas não resolveu seus problemas; Gropius, numa Alemanha que perdeu a guerra e está igualmente ameaçada pela revolução e pela reação. Le Corbusier tem atrás de si o otimismo social de J.-J. Rousseau e sonha com uma civilização que seja verdadeiramente uma segunda natureza, um estado de perene beatitude, o fim de todos os problemas; Gropius tem atrás de si a dura crítica econômica dos

socialistas alemães e projeta uma sociedade que seja capaz de resolver com as próprias forças os próprios problemas, à medida que se vão colocando. Le Corbusier tem um projeto, Gropius tem um método. Le Corbusier faz propaganda, uma ardente, genial, admirável propaganda; Gropius faz a teoria e didática, uma rigorosa, persuasiva, mas revolucionária didática. Le Corbusier aceita sem reservas a experiência formal do cubismo, porque acredita que o cubismo é uma linguagem figurativa internacional e que esta é a condição necessária de um entendimento mais cordial entre os povos; Gropius está convencido de que não basta uma língua, é preciso que surja uma consciência comum, a de que a arquitetura deve ajudar os homens a se colocarem na mesma posição diante do problema da realidade, a alcançarem um mesmo grau de clareza e racionalidade.

Para Gropius (2004, p. 98) “O conceito de racionalização, por exemplo, que é considerado por muitos como a principal característica do novo movimento arquitetônico, é apenas *uma* parte do processo purificador”, o qual se completa, não apenas com a limpeza formal, mas com “*a produção intelectual de uma nova visão do espaço no processo de criação arquitetônica*”; essa preocupação didática justifica, por exemplo, sua forte ligação com a escola Bauhaus. Le Corbusier (2009, p. 11), por sua vez, enxerga nos engenheiros esse caminho “purificador”: “Operando com cálculo, os engenheiros usam formas geométricas, que satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática; suas obras estão no caminho da grande arte”. Embora por processos diversos, tanto um quanto outro chegaram, juntamente com seus contemporâneos envolvidos com ideais semelhantes, a obras que representam uma racionalização do espaço.

Imersa nesses e em outros conceitos, a arquitetura moderna apresenta-se ao mundo como uma síntese de transformações, representadas por um forte apego à função, uma clara resolução formal, com simples volumes geométricos, abolição dos adornos, estrutura independente, permitindo liberdade à planta e à fachada. Aos poucos, porém, foi abandonando parte dos princípios metodológicos que a originaram, como a busca contínua por novos conceitos e novas práticas. E, especialmente nas práticas sociais, como as que tiveram lugar no processo de reconstrução da Europa dos pós-guerras, o modernismo fixou-se em um modelo estilístico. Esse modelo modernista (muitas vezes a revelia dos mestres), propagado como a resposta arquitetônica

aos problemas do homem universal, foi reduzido a um estilo “universal”, o estilo internacional (*Internacional Style*).

Por esse caminho, por mais irregular que ele seja, o modernismo se difundiu na Europa nos pós-guerras (como solução para as reconstruções que se seguiram às destruições das guerras), atravessando as fronteiras da Europa a partir de então, cruzando os oceanos e chegando, por exemplo, até a América, onde teve forte e distinto desenvolvimento, tanto na América do Norte, como na América Latina.

Na América Latina, incluindo aí países diversos como o México, Argentina, Venezuela e, em especial, no Brasil o estilo internacional recebeu certa “tradução” por parte dos arquitetos locais, tornando-se mais livre, mais orgânico, mais adaptado às variantes climáticas, às especificidades do local, abandonado, em parte, a universalidade autoritária que caracterizava o movimento moderno preconizado pelo estilo internacional:

A arquitetura moderna brasileira, mesmo informada de um conteúdo internacionalista, corresponde a um esforço de transfiguração de concepções, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (ecclética nas três primeiras décadas do século 20) mas buscando no passado referências de identidade – um desafio próprio daqueles que buscam a criação e a originalidade inerentes à contemporaneidade, mesmo enfrentando e carregando as marcas das incoerências políticas e sociais bem como o peso das divergências ideológicas de um país à margem. (SEGAWA, 2002, p. 112).

Para Montaner (2009, p. 15), em referência à arquitetura moderna latino-americana, na qual se inclui a arquitetura moderna brasileira, esta se caracteriza como “amostras de experiências que, dentro da tradição da vanguarda, deixaram para trás a ortodoxia racionalista, que independentemente foi convertida em academia”. Portanto, é percebida como positiva a “quebra” (parcial) com o movimento moderno internacionalizado que se procedeu no Brasil, como uma forma de respiro e leveza diante de tamanha impessoalidade e rigidez do estilo internacional.

Mas que fatores podem ser apontados como responsáveis por essa sutil, mas expressiva disparidade com a “vanguarda institucionalizada”

(MONTANER, 2009, p. 15)? Seguramente essa resposta não é singular, e inclui desde a diversidade climática até a identidade histórica, cultural e política de cada país; todavia, de acordo com Montaner (2009, p. 15), um fator responsável pelo sucesso da implantação da arquitetura moderna no Brasil e na América Latina (de forma geral) decorre do fato de que esses países “[...] recorrem ao inexplorado campo do simbólico e irracional”, libertando-se da obrigação de falar pouco ou quase nada, de significar o mínimo possível.

O modernismo, que para Netto (s/d., p. 15) é “Uma linguagem, um código, um sistema ou conjunto de signos com suas normas e unidades de significação”, num primeiro momento buscou a supressão dos estilos historicistas, mas, em um segundo momento, ironicamente, também acabou convertido, ele mesmo, em um estilo. Assim, o estilo internacional pregava seus postulados afirmando uma universalidade simplista, um funcionalismo exacerbado, e valores estéticos rígidos. Nesse contexto os aspectos simbólicos da arquitetura viam-se relegados a pequenas possibilidades de significação, sempre voltados à função, primordialmente, à clareza e à geometrização formal, restringindo e limitando as potencialidades dessa linguagem.

“Não compartilho em absoluto a idéia de que um edifício deva ter caráter particular. Acho que deve exibir um caráter universal determinado pelo problema global que a arquitetura deve lutar para resolver” (ROHE *apud* MONTANER, 2009, p. 25). Esse pensamento de Mies van der Rohe evidencia claramente a forma como muitos entendiam a função da linguagem arquitetônica nos pós-guerras. E esse ideal representa e justifica o grande vazio significativo que se tornou essa arquitetura, onde na busca por ser universal, não conseguia perceber necessidades locais:

Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion propõe em 1943 a recuperação da idéia de monumentalidade, sustentando que as pessoas querem edifícios que representem, além de verificações funcionais, sua vida social e comunitária. Querem que sua aspiração à monumentalidade, alegria, orgulho e emoção sejam “satisfeitas”. Desta maneira se recupera uma aspiração histórica marginalizada pelo Movimento Moderno. Em 1944, Giedion volta a insistir na necessidade de uma nova monumentalidade. A monumentalidade é uma necessidade intemporal, e a arquitetura contemporânea deve expressar símbolos em edifícios públicos como centros cívicos e de espetáculos, e em espaços livres. (MONTANER, 2009, p. 15).

Gropius (2004, p. 50), por exemplo, não se esqueceu de considerar a eficácia do design enquanto “uma linguagem visual específica para a transmissão de sensações inconscientes”, mas para isso julgou necessário “o conhecimento dos fatos objetivos no terreno da escala, forma e cor, assim como o domínio da gramática da composição”. Essa abordagem, embora limitada, permite edifícios que tocam tais sensações inconscientes; contudo, suas potencialidades nesse sentido foram ignoradas pelos cânones que regiam o estilo internacional e pregavam uma arquitetura silenciada e não silenciosa, simplista e não simples, antiquada e não adequada.

As vertentes “regionais” do movimento moderno, como o modernismo brasileiro, por exemplo, são apontados como uma possibilidade de reencontro com a boa arquitetura, que faz melhor uso de suas possibilidades simbólicas e, de certa forma, materializam críticas e caminhos na sua produção arquitetônica; vejamos o que crítico de arquitetura Hugo Segawa (2002, p. 104) acrescenta:

Já se disse que essa diversidade resultava como corolário adverso das concepções ideadas pela geração pioneira ou pelos vários movimentos presentes do início do século 20 até o fim dos anos de 1930, estabelecendo o *Internacional Style* ou, melhor, uma diversificação contestadora da suposta austeridade e impessoalidade dessa arquitetura dita “funcionalista”. Construíram, portanto, regionalizações como contraponto à homogeneidade pressuposta pelos pioneiros, muitas vezes conformando não mais que idiosincrasias arquitetônicas em nome de concepções efetivas. Eram algumas manifestações que, imbuídas de “historicismo”, semeavam o ideário pós-moderno acalentado na metade dos anos de 1970.

Ao longo dessa jornada da arquitetura moderna as críticas foram se avolumando, os fatores que um dia fomentaram sua origem já não existiam mais, ou haviam se alterado profundamente, e assim, a arquitetura também precisou percorrer novos horizontes, resolver novos problemas, simbolizar uma sociedade que se transformou e transforma-se constantemente. A gênese criativa e diretriz arquitetônica outrora representada pela arquitetura moderna precisou ser reformulada, precisou enfrentar desafios pós-modernos.

1.4. O contraponto da arquitetura pós-moderna

O pós-modernismo surge como um movimento que busca preencher lacunas deixadas pelas décadas de predominância da prática modernista, em especial, após a sua disseminação global com o estilo internacional. Podemos entender que a arquitetura pós-moderna brotou na tentativa de ser um antídoto, um contraponto à arquitetura moderna; “[...] algo chamado ‘pós-modernismo’ emergiu de sua crisálida do antimoderno para estabelecer-se por si mesmo como estética cultural” (HARVEY, 2007, P. 15); e, ainda:

O próprio termo pós-modernismo indicava a distinção que os entusiastas da nova abordagem pretendiam fazer no início dos anos 70: uma arquitetura diferente e sucessora do modernismo, que muitos já começavam a considerar anacrônico. (GHIRARDO, 2002, p. 2).

Entretanto, quais são esses desvios que a arquitetura pós-moderna busca corrigir? Essa é uma resposta difícil e que envolve diversas variáveis; porém, de forma resumida, podemos entender que a transformação do movimento moderno em um estilo internacional potencializou e globalizou suas falhas, entre elas: um repertório relativamente limitado e avesso ao passado, um desejo de não significar muita coisa, ou de simbolizar o mínimo possível, a ingênua pretensão de ser sempre universal, metafísico, e o apelo exacerbado a um funcionalismo primário, que busca atender as necessidades de um homem ideal, divergente do homem real; essas são, de certa forma, as diretrizes a que o movimento pós-moderno pretendia combater:

É necessário que a arquitetura propicie a idéia de privacidade, segurança, identidade, proteção, associação, figuração, memória, etc., e, no entanto, a arquitetura moderna é muito técnica, anônima, repetitiva, abstrata, redutiva, aberta, etc. A necessidade de lugares interiores colocou em crise a idéia moderna de espaços contínuos e transparentes. O homem real não corresponde ao usuário ideal para o qual projetaram as vanguardas. A arquitetura deve assumir sua dimensão pública e utilizar a metáfora, o símbolo e a história para se conectar com as pessoas. (MONTANER, 2009, p. 152).

O distanciamento do homem enquanto indivíduo (e não apenas enquanto ser social) – talvez a mais grave crítica que se pode fazer à arquitetura moderna, uma vez que essa arte ocupa-se da criação de espaços

para o homem; essa é, provavelmente, a principal análise acerca do modernismo que norteia a linha de atuação do pós-modernismo, tanto no seu desenvolvimento teórico quanto prático.

Em relação ao aspecto histórico, a arquitetura moderna falha ao não ter a consciência da continuidade histórica que sempre acompanhou a humanidade e de que toda transformação está amarrada a um processo evolutivo. Assim, a arquitetura moderna, inclusive em sua concepção estética, busca uma dissociação clara com o passado; sua planta livre e sua estrutura independente, bem como suas paredes lisas, brancas e puramente geométricas, miram mais a um ideal de futuro pacífico do que uma lição histórica. Todavia, o homem ainda mantém mais laço com uma arquitetura dita histórica, na qual ele era capaz de perceber suas memórias e se reconhecer. Por este motivo o pós-modernismo acentua os vínculos da arquitetura com os estilos históricos, numa tentativa clara de resgate, de estabelecer relações que aproximam a arquitetura dos seus usuários, das pessoas.

A crítica em relação à questão do significado na arquitetura moderna se concentra na pequena utilização das metáforas, da insuficiente exploração das possibilidades de estabelecer relações, na quase não utilização de elementos voltados à comunicação. O pós-modernismo, por perceber o homem e a sociedade em que ele vive como algo muito elaborado e complexo, entende que a arquitetura deve tentar ser o mais fiel possível a essa complexidade descoberta pelas ciências do século XX, e que permeia também as experiências humanas, e assim utilizar todo seu repertório para tentar, de alguma forma, simbolizá-las.

David Harvey (2007, p. 45-46) pontua, ainda que de maneira figurativa, o surgimento do pós-modernismo, e descreve algumas das disparidades entre a doutrina modernista e os desejos pós-modernistas, muitos deles alentados na obra *Aprendendo com Las Vegas (Learning from Las Vegas)*:

No tocante à arquitetura, por exemplo, Charles Jencks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-modernismo de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão

premiada da “máquina para a vida moderna” de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava. Doravante, as idéias do CIAM, de Le Corbusier e de outros apóstolos do “alto modernismo” cederam cada vez mais espaço à irrupção de diversas possibilidades, dentre as quais as apresentadas pelo influente *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown e Izenour (também publicado em 1972) mostraram ser apenas uma das fortes lâminas cortantes. O centro dessa obra, como diz o seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o estudo de paisagens populares e comerciais (como as dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinados. Era hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem. As torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como *kitsch*, foram sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais “satisfatório”.

Além de *Aprendendo com Las Vegas*, do qual Robert Venturi é um dos autores, outro livro que, de certo modo, marcou o início do pós-modernismo foi *Complexidade e contradição em arquitetura*, onde Venturi (2004) pôde, detalhadamente, marcar sua posição contrária às ditas incoerências simplistas do modernismo e afirmar toda a complexidade e contradição que permeia a linguagem arquitetônica. “Entretanto [ele alerta] uma arquitetura de complexidade e contradição está longe de significar o pitoresco [...]. Uma falsa complexidade opôs-se recentemente à falsa simplicidade de uma arquitetura moderna anterior” (VENTURI, 2004, p. 6). Para Montaner (2009, p. 153):

A pós-modernidade na arquitetura implicaria uma posição de superação crítica do Movimento Moderno, sem cair em anacronismos reacionários ou em formalismos. Venturi é contrário à intolerância da arquitetura moderna que prefere mudar o ambiente existente e os usuários em vez de tentar interpretá-los e revalorizá-los; que prefere suprimir as complexidades e contradições que são inerentes a toda obra de arte e de experiência. Ao contrário, Venturi parte do deleite pela realidade.

Rem Koolhaas (1989, p. 358), outro nome importante da teoria pós-moderna, observa em relação ao urbano “[...] a inflexível simplicidade, quase infantil, dos desenhos urbanos, imaginados como se a complexidade da vida cotidiana pudesse ser prontamente conciliada na liberdade oferecida pela

planta livre”. Como percebemos, a crítica é convergente quanto à negação da complexidade realizada pelo modernismo, tanto no plano da arquitetura como do planejamento urbano.

Toda essa uniformidade crítica ao movimento moderno reflete-se na essência do pós-modernismo, o qual, inicialmente, percorre o caminho inverso ao do modernismo e busca uma arquitetura de contexto, que abraça as complexidades, busca elementos no que há de peculiar (e não geral), no cotidiano, na experiência particular (e não social), objetiva a comunicação de mensagens ligadas ao meio, relaciona-se com a *arte pop*, com a história, o comércio, a comunidade, a cidade, as pessoas etc.:

Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-ironizador e até esquizóide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar imprudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque. (EAGLETON *apud* HARVEY, 2007, p. 19).

O arquiteto e o projetista urbano pós-moderno podem, em consequência, aceitar com mais facilidade o desafio de se comunicar com grupos distintos de clientes de maneira personalizada, ao mesmo tempo que talham produtos para diferentes situações, funções e “culturas de gosto”. Eles estão, diz Jencks, muito preocupados com “marcas de status, com a história, o comércio, o conforto, o domínio ético, sinais que indicam familiaridade” e dispostos a aceitar todos os gostos, tais como Las Vegas ou de Levittown – gostos que os modernistas tenderiam a considerar comuns e banais. Em princípio, portanto, a arquitetura pós-moderna é antivanguardista (não deseja impor soluções, ao contrário da tendência passada – e presente – dos altos modernistas, dos planejadores burocráticos e dos empreendedores autoritários). (HARVEY, 2007, p. 78).

Assim, uma das principais preocupações pós-modernistas é com a função simbólica da arquitetura (e não mais como o funcionalismo primário). De que maneira é possível representar e expressar toda a complexidade da sociedade nos edifícios? Esta é uma questão que os arquitetos pós-modernos tentaram responder de diversas formas; dentre elas, existem os que se apegaram às colagens de estilos históricos, outros fizeram experimentos com novos materiais, textura e cores; há ainda os que exploraram novas formas de marketing através dos elementos construtivos, reinterpretações dos antigos

monumentos... A arquitetura pós-moderna é sedenta por identidade, ou melhor, por múltiplas identidades que objetivam a representação das diversas questões envolvidas com a arquitetura. Selecionamos dois trechos de *Aprendendo com Las Vegas* que ilustram bem essa questão:

Todas as cidades comunicam mensagens – funcionais, simbólicas, persuasivas – às pessoas que circulam por elas. [...] O edifício é o letreiro ou o letreiro é o edifício? Essas relações e combinações entre letreiros e edificações, entre arquitetura e simbolismo, entre forma e significado, entre o motorista e a margem da estrada são profundamente relevantes para a arquitetura de hoje e foram discutidas longamente por vários autores. (VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S., 2003, p. 100 - 101).

Alan Colquhoun disse que a arquitetura faz parte de um “sistema de comunicação dentro da sociedade” e descreveu a base antropológica e psicológica para o uso de uma tipologia de formas no design, sugerindo que não estamos “livres das formas do passado e da disponibilidade dessas formas como modelos tipológicos, como também, se supormos que estamos livres, perdemos o controle de um setor muito atrativo de nossa imaginação e de nosso poder de nos comunicarmos com os outros”. (VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S., 2003, p. 167).

Desse modo é compreensível que seja nesse período (entre as décadas de 1960 e 1970) que os estudos de linguagem aplicados à arquitetura comecem a ganhar maior expressão. Com toda essa valorização da função simbólica da arquitetura pregada pelo movimento pós-moderno houve uma maior atenção voltada à arquitetura enquanto símbolo, sua linguagem e seus signos. Com essa demarcação não se quer afirmar que os arquitetos modernistas não eram cientes da natureza sígnica da arquitetura; pelo contrário, seus mestres tinham reconhecida consciência disso. Porém, os ideais modernistas por uma linguagem universal pareciam limitar a questão, enquanto que a busca que se estabelece da segunda metade do século XX, permeada por pensamentos sobre diversidade, complexidade, realidades locais etc. levantou problemas nesse campo que vêm dissolvendo quaisquer limites e exigindo a nossa atenção.

Para Venturi (2004, p. 2) “Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoque: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo”.

Se a arquitetura é complexa e contraditória, ela precisa de muitos níveis de significação para poder dar conta de todas as suas funções. Por essa razão os arquitetos pós-modernistas julgam o funcionalismo modernista muito primário e raso, sugerindo que ele responde apenas algumas questões dessa equação, e ignoram todos os outros fragmentos que formam uma arquitetura “válida”, complexa e contraditória, como a arquitetura de fato deve ser.

Entretanto, as convenções teóricas do pós-modernismo, assim como as do modernismo, precisaram materializar-se também no campo prático; e é nesse nível de desenvolvimento do pensamento – a prática –, que, ao mesmo tempo, vemos com maior clareza as suas dimensões e ele está mais sujeito à crítica, tanto interna quanto externa. Parte da produção pós-moderna tendeu para uma colagem de estilos históricos, misturada com elementos midiáticos, e uma profusão de cores e texturas que deixavam o espectador confuso. Enquanto o modernismo parecia pecar por ter muito a dizer e falar pouco, o pós-modernismo pareceu querer falar muito e ter pouco a dizer. Essa situação não constitui uma regra; muitos arquitetos pós-modernistas têm um portfólio consistente e maduro, todavia, com a ampliação e divulgação do movimento pós-moderno, este também (seguindo aquele que um dia foi o caminho do modernismo) acabou convertido em um estilo.

David Harvey (2007, p. 76 - 77) analisa esse processo e nos fornece a seguinte posição acerca da questão pós-moderna na arquitetura:

Na superfície, ao menos, parece que o pós-modernismo procura justamente descobrir maneiras de exprimir essa estética da diversidade. Mas é importante considerar como ele o faz. Desse modo, podemos descobrir as profundas limitações (que os pós-modernistas mais reflexivos admitem) e as vantagens superficiais de muitos esforços pós-modernos.

Os aspectos mais superficiais e “epidérmicos”, aliados a vocação “comercial” da arquitetura pós-moderna vieram ao encontro dos anseios do poder econômico capitalista, colaborando com a sua disseminação e, ao mesmo tempo, com sua degradação. A arquitetura pós-moderna foi entendida por alguns como uma estética descartável, que pode ser substituída conforme passam os modismos. E dessa forma a importante base teórica do movimento

foi desvirtuada e aplicada como um convite aos desejos excêntricos e oportunistas.

O desafio arquitetônico é tão tênue que a separação entre o sublime e o equívoco nem sempre é muito precisa. Muitas vezes uma teoria relativamente simples e, em parte ingênua, como a do modernismo, conduz a obras magistrais (e outras completamente desnecessárias), enquanto outras teorias mais sólidas, como a do pós-modernismo, guiam a respostas imprecisas, a banalizações. A este texto o que interessa destacar, disso tudo, é que o pós-modernismo se consolidou como uma revisão madura do espírito imaturo do modernismo, e que, pelo menos no campo teórico, contribuiu largamente para a evolução do pensamento sobre a linguagem arquitetônica e, em especial, para a percepção da arquitetura enquanto artefato dotado de significados, marcas essas que (assim como as do modernismo) se fazem sentir na produção arquitetônica da atualidade. Ambos, modernismo e pós-modernismo, são hoje importantes ideias em evolução, as quais podem ser encontradas nas mais diversas práticas da arquitetura e, também, em uma grande variedade de misturas.

1.5. Reflexões sobre uma arquitetura em curso

O processo evolutivo da arquitetura é regido pelos mais diversos aspectos e pode estar ou não em consonância com a evolução de outras linguagens (da arte, por exemplo), pois esses processos nem sempre são uniformes e paralelos. A própria denominação dos postulados arquitetônicos como “movimento” (moderno, pós-moderno etc.) já caracteriza constante mutação dessa linguagem. Assim, refletir sobre a arquitetura que tem sido praticada nesse início de milênio, a arquitetura da atualidade, a arquitetura contemporânea, significa refletir sobre uma arquitetura em movimento, em um curso autocrítico:

Sugerimos ver esse processo como um processo de autocorreção ou autocrítica. Nesse tipo de processo, as nossas verdades, que estão na base dos nossos hábitos de conduta (da nossa prática ou métodos de trabalho), são colocadas em dúvida e, por conseguinte, criticadas.

O término de um processo de autocrítica deve culminar com uma redefinição dessas verdades (conceitos), bem como dos hábitos de conduta, além dos próprios fins (ideais) do pensamento envolvido naquele sistema de signos que passa pela autocrítica. (GHIZZI, 2005, p. 26).

As transformações arquitetônicas estão ligadas à sua capacidade de processar a crítica (e também a autocrítica), num exercício, muitas vezes incômodo, de abandonar “certezas” e caminhar por dúvidas; dúvidas essas que podem ser geradas por mudanças no seu processo de criação (projetivo), pela descoberta de novos materiais ou novos métodos construtivos, diferentes desafios programáticos, problemas ainda inexplorados, inovadores experimentos conceituais etc.

Rem Koolhaas (1994, p. 364-365), ao comentar sobre sua experiência de projetar um conjunto de edifícios em Hong Kong, apontou a indefinição programática como o ponto de libertação do projeto: “A fórmula libertadora para esse grupo de edifícios talvez fosse não nos preocuparmos em ser muito rígidos quanto à necessidade de fazer edifícios para finalidades específicas”. Esse exemplo nos permite compreender que os confrontos aos hábitos já estabelecidos geram novas possibilidades, as quais podem ser o ponto de mutação da linguagem arquitetônica.

Nesse momento não é possível precisar qual será o impacto que as preocupações com os conceitos de sustentabilidade na arquitetura irão gerar, mas já é possível perceber que este é um aspecto que a tem influenciado, mesmo que parcialmente. Assim como esse exemplo, existem várias outras questões que influenciam a arquitetura nos tempos atuais, como as evoluções nos seus meios de representação, a interface digital, os avanços tecnológicos na construção, a automação do processo construtivo, a exploração e descoberta de novos materiais, novas exigências formais e de significação, programas e necessidades até então inexplorados, novos meios de interpretar as questões históricas e regionais etc.

Se, ou como, todos esses agentes irão, de fato, ajudar a transformar a arquitetura é impossível prever. Mas é possível afirmar que este é o caminho de mudanças que se relacionam com uma época, assim como, por exemplo,

um dia a arquitetura entendeu-se moderna, movida por uma conjuntura específica, e depois se redescobriu pós-moderna, movida por novas especificidades de um novo tempo. Saber quais são os fatores, quando eles começam a agir, e de que forma eles se estabelecem, é função, sobretudo, da crítica arquitetônica, num primeiro momento, e da história, num segundo momento, anotando tudo que fez por merecer ser grifado no tempo.

1.6. O caminho semiótico

Entendendo a arquitetura como uma linguagem em constante evolução, uma linguagem em curso, acreditamos que uma das formas de contribuição com a evolução dessa linguagem é estimular o exercício crítico, o olhar atento que objetiva seu conhecimento para produzir novo conhecimento, para produzir um “re-conhecimento” dos signos que compõem essa linguagem.

Todavia, são amplas e variadas as maneiras de entregar-se a uma jornada crítica (bem como à autocrítica), visto que o ato crítico, no seu nível mais elementar, é automático e inerente ao ser humano, inclusive no seu contato com a arquitetura, com a cidade, com uma xícara de café... Mas nesse momento, buscamos uma crítica mais aprofundada, que ultrapasse a barreira do rotineiro, do habitual, e nos permita, por meio da prática analítica, ver o habitual, tateá-lo, e assim, alcançar os hábitos que formam hábitos.

Entendemos por hábitos arquitetônicos aqueles que são frutos de uma síntese geral de experiências fenomênicas anteriores com a arquitetura, e que exercem influência sobre a utilização prática e corriqueira dos seus artefatos. Cabe dizer que, ao mesmo tempo em que essa utilização os atualiza (torna-os atos) continuamente, ela permite sua transformação e descontinuidade. Para estudar hábitos arquitetônicos deparamo-nos com as seguintes questões: Como realizar essa análise crítica? Qual referencial metodológico é o mais adequado? Por qual caminho devemos seguir?

De quantas maneiras diferentes poderíamos responder essas questões, e no fundo, essa pesquisa? Essa sim é uma pergunta difícil de ser respondida,

quantificada. Embora existam, de fato, várias respostas possíveis, a já citada pesquisadora Lucrécia D'Aléssio Ferrara (2002, p. 121) nos aponta "[...] a base semiótica como ciência que ensina a ver para conhecer.", dessa forma, entendendo a semiótica¹⁰ como um caminho possível e profícuo para nos conduzir nessa marcha analítica, torna-se mister o conhecimento e entendimento dos fundamentos dessa ciência dos signos, e por extensão, das linguagens.

Falar da semiótica pressupõe falar dos caminhos intelectuais do criador da semiótica filosófica na qual este texto está embasado: Charles Sanders Peirce; personagem este que, desde o início esteve envolvido com os estudos da lógica, como nos aponta Lucia Santaella (2004, p. 07):

Foi em torno dos 12 anos que Peirce começou a estudar lógica. Poucos anos depois, estudou intensivamente as cartas de Schiller e, então, passou para Kant, cuja *Crítica da razão pura*, depois de dois anos de estudos obstinados, sabia quase de cor. Conhecia profundamente os gregos, os empiristas ingleses, a lógica escolástica e todos os idealistas. Ao completar 28 anos, já havia publicado alguns trabalhos importantes, mas aquele que viria marcar profundamente sua obra futura seria *Sobre uma nova lista das categorias*. Resultado de dois anos de estudos intensíssimos, a tarefa pretendida e realizada nesse trabalho foi dar à luz as categorias mais universais de todas as experiências possíveis. Seguindo a mesma terminologia de Aristóteles e de Kant, por considerar seus propósitos comparáveis aos desses pensadores, Peirce via sua empresa como muito mais ambiciosa e radical do que aquelas que seus antecessores, inclusive Hegel, levaram adiante.

O desejo de saber como o pensamento se organiza levou Peirce à complexa tarefa de buscar, a partir dos fundamentos do pensamento, uma categorização das experiências, rumo à árdua corrida pela lógica. Segundo Santaella (2008, p. 02), "A semiótica é uma das disciplinas que fazem parte da ampla arquitetura filosófica de Peirce. Essa arquitetura está alicerçada na fenomenologia, uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa [...]".

¹⁰ A semiótica aqui tratada é a ciência lógica desenvolvida pelo pesquisador norte-americano Charles Sanders Peirce, e não a Semiologia desenvolvida pelo pesquisador suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), base do estruturalismo linguístico.

Ainda de acordo com Santaella (2008, p. 29), para a análise semiótica de qualquer tipo de signo "[...] o primeiro passo a ser dado é o fenomenológico: contemplar, então discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade." Tal afirmação vai ao encontro das contribuições de Ivo Assad Ibri (1992, p. 06) acerca da fenomenologia:

A Fenomenologia, por entender a formação dos modos de ser de toda experiência ou categorias, parece não poder submeter-se a outro método de que não aquele constituído, fundamentalmente, pela coleta de elementos de incidência notável e pela posterior generalização de suas características. As três faculdades requeridas podem, assim, ser resumidas como *ver*, *atentar para* e *generalizar*, despindo a observação de recursos especiais de cunho mediativo.

Essa metodologia de base fenomenológica indicada por Ibri, de “*ver*, *atentar para* e *generalizar*” também é, de modo geral, a chave para a aplicação semiótica; é por meio desse processo que somos capazes de, partindo das inesgotáveis possibilidades de um mundo abarrotado de signos, chegarmos aos significados das coisas, desde os mais gerais até os mais específicos (esse processo, que já foi brevemente citado no início deste trabalho, será melhor abordado no próximo capítulo).

Nas palavras de Peirce, “a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome pra *semiótica* (σημειωτική), a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos.” (2008, p. 45). Para Ferrara (1987, p. 169):

A semiótica como lógica da linguagem, ocupa-se do signo, enquanto representação do objeto, e do significado, enquanto elemento essencial do conhecimento. No primeiro aspecto, nos defrontamos com a estrutura tricotômica de um signo e sua conseqüente classificação lógica, no segundo, deparamos com a ação do intérprete ao aproximar o signo do seu objeto e, daí, extrair um conhecimento, uma idéia, uma imagem, um sentido. É a ação interpretante, o sentido, o significado que constituem os momentos essenciais do processo semiótico.

Ferrara (2002, p. 126) amplia ainda mais o entendimento acerca da semiótica enquanto ciência dos signos, e nos deixa a par de suas implicações fenomênicas, bem como das suas categorizações básicas:

A semiótica é ciência que ensina a ler o mundo, mas essa leitura supõe a totalidade da experiência no mundo entendido nos seus

modos de ser, nas suas manifestações fenomênicas que, por sua vez, supõem o inventário das diferenças organizadas nas célebres categorias cenopitagóricas de Charles Sanders Peirce: primeiridade, segundidade, terceiridade ou forma, uso e lei. A organização em diferenças por categorias supõe discriminar aquelas ocorrências fenomênicas que constituem o objeto de leitura semiótica.

Para Broadbent (1977, p. 156) Peirce tem duas características que marcam o desenvolvimento de sua teoria; uma delas é a frenética criação de termos e definições na tentativa de evitar ambiguidades e reducionismos do seu complexo e rico arcabouço investigativo; a outra característica comumente percebida em sua lógica é o funcionamento triádico dos processos (como podemos notar na citação anterior, entre outras). Daí decorre a divisão da semiótica em três ramos: gramática especulativa, lógica crítica e metodêutica ou retórica especulativa (SANTAELLA, 2008, p. 3).

Mesmo sem ter o objetivo de realizar uma revisão bibliográfica exaustiva sobre a obra peirciana¹¹ acerca da semiótica, ou mesmo dos autores envolvidos em árdua e produtiva tarefa, alguns termos devem ser um pouco melhor explorados, para que possamos, na hora da análise propriamente dita (um dos principais objetivos do próximo capítulo) estarmos mais familiarizados e integrados com estes processos. Assim sendo, vamos recorrer, mais uma vez, a Santaella (2008, p. 03) para compreender esse ramo da semiótica conhecido como gramática especulativa, a qual "[...] é o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam.". A autora acrescenta ainda que:

[...] a gramática especulativa trabalha com os conceitos abstratos capazes de determinar as condições gerais que fazem com que certos processos, quando exibem comportamentos que se enquadram nas mesmas, possam ser considerados signos. Por isso, ele é uma ciência geral dos signos. Seus conceitos são gerais, mas 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: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor. (SANTAELLA, 2008, p. 04).

¹¹ As fontes desses conceitos têm origem nos textos do próprio Peirce e dos trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores da sua obra, em especial Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Lucia Santaella, Ivo Assad Ibri, além de Décio Pignatari, dentre outros.

Dentre os três ramos da semiótica (gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa ou metodêutica), os trechos selecionados da obra de Santaella evidenciam sua primeira vertente, a gramática especulativa, como o caminho apropriado para nos conduzir à análise dos signos, inclusive os signos arquitetônicos, foco da nossa pesquisa. Observemos mais atentamente suas explicações:

[...] a gramática especulativa nos fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação. Isso assim se dá porque, na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica, quer dizer, ele pode ser analisado:

- em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar;
- na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e
- nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. (SANTAELLA, 2008, p. 05).

É exatamente essa relação analítica do signo que buscamos nessa pesquisa, mas os meios de processá-la ainda devem ser melhor compreendidos e elucidados; vejamos como Ferrara (2009, p. XV) trata a questão voltando-a à aplicação analítica de parte do contexto urbano de uma cidade complexa como São Paulo, realizada no livro *A estratégia dos signos*:

Pensando os limiares, as fronteiras, os pontos de força das interações entre todas aquelas perspectivas teóricas, optamos por um parâmetro teórico de base ditado pelas múltiplas indagações que uma ciência da linguagem nos coloca e que a lógica da linguagem de Charles Sanders Peirce parece inserir no seu território de questionamentos. Não estamos preocupados com a redução da riqueza do pensamento de Peirce à mera aplicação terminológica ou de conceitos, mas operar, à luz dos objetos analisados, pelo menos com os elementos fundamentais para a Semiótica, a noção de interpretante e, subjacente a esta, a teoria do repertório. Parece-nos que estes elementos alicerçando os anteriores, nos permitiram indagar a natureza de um signo complexo icônico-utilitário e seu receptor adequado que, pela sua ação receptiva, se transforma em usuário. Sabemos de onde partir, os produtos que buscamos são indagações.

Sem se preocupar com uma suposta “redução” das contribuições de Peirce, Ferrara confirma a semiótica e seu repertório como um caminho seguro para analisar signos complexos; inclusive, marca a posição do uso e do usuário

no jogo semiótico, nesse caso ela se refere ao uso da cidade, do espaço urbano, mas em outros textos, e até mesmo pelos conceitos aqui já abordados, fica evidente que essa é, também, uma possibilidade para a análise dos signos do edifício arquitetônico. Vejamos como Pignatari (2004, p. 156) complementa a proposição acerca do signo arquitetônico:

É do confronto entre o repertório do emissor, ou de seu interpretante, corporificado na mensagem, e o repertório do receptor (confronto histórico e dialético, que permanece, mesmo depois que os emissores e receptores originais já tenham desaparecido há séculos ou milênios) que flui o significado da arquitetura. Pode-se dizer que, à mensagem do emissor, o receptor retruca com uma contramensagem, que, por sua vez, irá influenciar a emissão da próxima mensagem. À medida que a segunda vai deixando de operar (por carência de uso), a primeira se vai impondo, o signo utilitário passa à categoria de signo cultural, tornando-se, por assim dizer, mais e mais, signo.

Antes de tornar mais clara, e mesmo para, posteriormente, poder tornar ainda mais clara a mediação entre semiótica e arquitetura, devemos retornar a pontos conceituais importantes que não foram devidamente definidos. Pignatari, na citação superior, se reportou a emissor, receptor, interpretante, uso etc., para dizer que o signo arquitetônico pode passar de signo utilitário para signo cultural (no livro *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, na especificidade do capítulo *A Mensagem Arquitetônica*), tornando-se ainda “mais e mais, signo”, entretanto, qual é exatamente o conceito de signo¹² perante a semiótica peirciana?

Para Santaella (2008, p. 10) "Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc.", e, em outro momento, numa definição mais poética e geral, Santaella (2004, p. 04) acrescenta que "No limite, signo é sinônimo de vida."; o signo como sinônimo da vida evidencia a generalidade fenomenológica pretendida por Peirce. Vejamos outro trecho onde Santaella (2008, p. 12) complementa o conceito de signo deixando-o mais fundamentado: "Na base do signo, estão, [...], as três categorias fenomenológicas. Ora, essas

¹² Apontamos aqui uma das definições mais usuais que Peirce (2008, p. 46) fornece para o termo Signo: "Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a 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 idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen".

três propriedades são comuns a todas as coisas. Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo".

Quando Santaella utilizou, na última citação do parágrafo anterior, os termos "qualidade", "existência" e "lei" ela estava deixando implícita a tríade que caracteriza os signos em si mesmos. Essa mesma autora, no seu livro *Semiótica Aplicada*, trata do desenvolvimento do conceito de signo: "Quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo." (SANTAELLA, 2008, p. 12); "Essa propriedade de existir, que dá ao que existe o poder de funcionar como signo, é chamada de sin-signo, onde 'sin' quer dizer singular." (SANTAELLA, 2008, p. 13); e "Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo [...]." (SANTAELLA, 2008, p. 13). Eis os predicados que permitem as coisas funcionarem como signos, todavia essas propriedades operam simultaneamente, embora com diferentes graus de predominância, e sem se excluírem.

Peirce (2008, p. 74), no texto abaixo, refere-se ao signo fazendo uso da tríade que classifica os signos conforme o tipo de relação que estabelecem com seus objetos:

Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação.

As propriedades (qualidade, existente ou lei) do signo indicam o tipo de relação que este pode ter com seu objeto, onde: para um quali-signo, na relação com o objeto será um ícone, um sin-signo, deverá ser um índice, e um legi-signo deverá ser um símbolo (SANTAELLA, 2008, p. 14). A seguinte citação de Peirce (2008, p. 64) nos dá a dimensão dessas relações para o

funcionamento da coerência semiótica: "[...] A mais importante divisão dos signos faz-se em Ícones, Índices e Símbolos."

Agora, certamente é mais compreensível a afirmação de Ferrara (2009, p. XV) sobre os signos do espaço urbano e que mostramos também se aplicarem aos signos arquitetônicos encontrados nas edificações. A classificação desse tipo de signo como "icônico-utilitário", realizada pela autora; considera que as relações estabelecidas entre os artefatos arquitetônicos e seus objetos estão vinculadas às suas qualidades, ou seja, aos quali-signos, tornando o signo arquitetônico um ícone capaz de evocar uma integração aberta com seu usuário (um interpretante possível), ao mesmo tempo em que esses signos indicam funções específicas, por isso utilitário (feito para ter uso).

A percepção da arquitetura como um ícone-utilitário é um ponto importante na análise semiótica aplicada à arquitetura, mas, para que possamos atingir outros níveis de leitura das semioses¹³ arquitetônicas é necessário que também tenhamos, além do entendimento do repertório da semiótica (em especial da gramática especulativa), um conhecimento específico do universo arquitetônico, por isso, enquanto este texto ocupa-se dos conceitos semióticos, as demais partes desse primeiro capítulo ocupam-se (mais direta ou indiretamente) do repertório arquitetônico que, acreditamos, permite compreender a análise realizada no próximo capítulo.

Assim, buscamos nesta parte do texto evidenciar a semiótica como percurso metodológico capaz de conduzir a uma análise do signo arquitetônico, apto ao desenvolvimento de um raciocínio crítico mais elaborado, que permita o florescimento daquele olhar que atravessa as superfícies opacas do senso comum, e deixa passar, por entre as frestas do conhecimento, o olhar voltado, simultaneamente para o interior e o exterior, para o acaso e para o caso, para o ontem e o hoje em busca de novos amanhãs...

¹³ Semiose é "[...] o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o interprete." (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 87).

CAPÍTULO 2 _____ a arquitetura e a outra margem_____

Permitindo-nos a construção de um diálogo inusitado e, acreditamos, viável com a história *A Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa (ANEXO – A, p. 124), pensamos que é possível entender o curso de um rio como o curso da vida, numa metáfora que ainda nos autoriza a entender esse rio como um emaranhado de signos incontáveis em fluxo permanente; aproveitamos a permissão que nos concedemos, para imaginar, ainda metaforicamente, que cada vertente do conhecimento seja um rio; a nossa canoa (a mesma da epígrafe dessa dissertação), nesse momento, nessa pesquisa, desliza sobre as águas margeadas, de um lado pela arquitetura, do outro pela semiótica, e, presente, mas não visível, assim como na história de Guimarães Rosa, qual seria nossa terceira margem?

Talvez a terceira margem venha a ser o navegar dos “olhos da mente” (PEIRCE, C.P. 3.556) mediados por signos que constroem linguagens, que nos possibilitam estabelecer conexões com todas as margens, e permitam ainda, que as águas (também do pensamento¹⁴) alcancem o oceano, um oceano do conhecimento; quase encerrando a metáfora, mas seguindo o curso do rio, pois como disse à esposa que ficou em terra firme na referida história: "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" (ROSA, 1988, p. 32), porque bem sabemos que o conhecimento é um caminho sem volta...

Assim, objetivando ver além, e depois de percorridos períodos específicos da história recente da arquitetura, evidenciada a face sígnica dessa linguagem, e, brevemente, conceituada a ciência que se ocupa do universo dos

¹⁴ Trecho livremente inspirado na frase “Águas de pensamento” contido em *Blanco*, música de Marisa Monte, poema de Octávio Paz, versão de Haroldo de Campos, presente no álbum *Marisa Monte, Barulhinho bom: uma viagem musical*, 1996.

signos, a semiótica, é chegado o momento de travarmos um contato mais íntimo e direto com o corpus de análise da pesquisa, os artefatos arquitetônicos (apresentados resumidamente na introdução do trabalho e melhor desenvolvidos no item 2.1.), para que possamos, com mais respaldo, fazer uma espécie de travessia da linguagem, ou seja, a análise semiótica desses fenômenos arquitetônicos. Segundo Ferrara (2002, p. 38):

Dominar linguagens ou ser capaz de ler os signos de que se nutrem as linguagens requer a leitura do passado dos signos, percorrer a história das relações do homem com o mundo a fim de apreender as nuances das mediações produzidas e ser possível reproduzir uma inteligibilidade do mundo.

Além desses preceitos apontados por Ferrara, e que acreditamos ter contemplado no capítulo anterior, nos voltamos agora para uma metodologia geral proposta por Peirce e citada por Ibri (1992, já mencionada anteriormente) que sugere, para a investigação de qualquer fenômeno, inclusive os arquitetônicos, inicialmente “ver”, permitindo “atentar para” e, por fim, possibilitando a “generalização”; essa metodologia, a título de ilustração, já foi utilizada por nós na elaboração do artigo *Sentar e sentir* (REZENDE, GHIZZI, 2010), com artefatos menos complexos e em um nível analítico menos profundo, mas se mostrando muito adequada para a prática da análise e crítica arquitetônica mediada pela semiótica.

Dessa maneira voltamos nosso olhar para o corpus da pesquisa, pretendendo “ver” de modo detalhado as obras, a CAC e a IURD (item 2.1. *A prefeitura e o templo*); De acordo com Santaella (2008, p. 29), Peirce nos instrui a entender o exercício da compreensão fenomenológica como um “abrir as portas do espírito e olhar para os fenômenos. O primeiro olhar que devemos dirigir a eles é o olhar contemplativo. Contemplar significa tronar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos.”. O exercício de contemplar é apropriado para ver os signos tais como eles são, em si mesmos. Peter Eisenman (1992, p. 606-607), sobre o ato de contemplar, recorre a Maurice Blanchot é diz:

Para Maurice Blanchot, a *contemplação* é a possibilidade de ver o que permanece encoberto pela visão. A contemplação abre a possibilidade de enxergar aquilo que Blanchot chama de a luz adormecida na escuridão. Não é a luz da dialética entre claro e

escuro, mas é a luz de alteridade que jaz oculta na presença. É a capacidade de ver esta alteridade reprimida pela visão. A contemplação, a devolução do olhar, expõe a arquitetura a uma outra luz que antes não podia ser vista.

No intuito de “atentar para”, ou seja, direcionar a atenção, realizar um exame cauteloso, buscamos uma imersão nos signos arquitetônicos e, para tal, nos apoiamos nas categorias peircianas apresentadas no capítulo anterior. Esse exercício exige que vejamos os signos através de três lentes distintas (e simultâneas), a lente icônica, indicial e simbólica.

Na continuidade desse processo, e vale reforçar o pensamento de Santaella (2008, p. 36): "A análise semiótica deve se efetivar em crescendo.", torna-se viável a “generalização”, ou seja, tirar do particular, do singular, a essência que é comum, geral, e “[...] para Peirce, "geral" é tudo aquilo que nenhum particular pode exaurir." (SANTAELLA, 2008, p. 38).

Nesse processo metodológico "Pela observação, a atenção transforma-se em experiência, como assinala Peirce (2.605)." (*apud* FERRARA, 2002, p. 34), resumindo todo processo semiótico traçado nos últimos parágrafos. Em outro momento Ferrara (2009, p. XIII) depura, de maneira simples e objetiva a essência tanto da pesquisa, como desta pesquisa: "Método e objeto refletindo-se e, criativamente, descobrindo-se.", e complementa:

O método deve transcender o objeto para poder apreendê-lo, porém, apenas quando dessa apreensão, ainda sobram vestígios de pergunta, pode-se ter a certeza de que foi superado o preconceito metodológico. Logo, a pesquisa se justifica quando termina por uma pergunta e o método é válido quando revela outro objeto de estudo que supera o primeiro ao mesmo tempo em que revela sua especificidade e seus limites. Essas razões justificam por que os domínios científicos se definem pela caracterização de um objeto e de um método que os singularizam.

A natureza da linguagem e, neste caso, da linguagem arquitetônica, tecida por signos diversos, segue cursos que ora sugerem conflitos, ora evidenciam calma. Buscar elementos que nos permitam ler esses signos e, mais do que isso, entrar em diálogo, e não apenas o diálogo utilitário, é o percurso que nos conduz à dissolução de certezas pré-estabelecidas e nos lançam numa correnteza de dúvidas... Sim, essa é a margem que almejamos!

2.1. A prefeitura e o templo

Como apontamos anteriormente, o primeiro passo do fazer metodológico da semiótica é o simples ato de “ver”, ato este que se inicia, mas não se encerra aqui. “É preciso sempre dizer aquilo que se vê; sobretudo, o que é mais difícil, é preciso sempre ver aquilo que se vê” (CORBUSIER *apud* FERRARA, 2002, p. 109,). “Ver”, nesse caso, é o exercício de colocar-se diante dos fenômenos e, antes de impor interpretações quase automáticas, deixar-se disponível à exuberância fenomênica dos seus objetos (usamos objeto aqui no sentido semiótico do termo, como aquilo a que os signos se referem, quer seja algo da imaginação, da existência ou da ordem da lei), às sugestões sígnicas mais óbvias, mas também, às sutilezas que transformam os fenômenos em experiências únicas, aquelas capazes de desencadear processos associativos inimagináveis a um olhar abreviado.

Tão importante quanto saber “ver”, é saber para onde se deve direcionar o olhar, ou seja, o que “ver”. Para atendermos aos objetivos dessa pesquisa, tanto gerais como específicos, foram escolhidos dois fenômenos arquitetônicos que representam funções comuns a praticamente todas as cidades, e que possuem uma tradição histórica como elementos de destacada importância na cidade e para a cidade:

A cidadela da cidade antiga (De Coulanges, 2000: 134) construiu-se em argila bem cozida ou em pedra que, em muralhas, protegia o templo ou o palácio, mas, na sua solidez, evidenciava o espaço da religião ou do rei como poder apartado do espaço profano e popular. Confundiam-se as arquiteturas do palácio do templo e, no poder, o sacerdote e o rei representavam o mito que identificava a própria cidade como espaço ritual. A cidade grega construiu o espaço da democracia que, a exemplo da cidadela antiga, elevava-se na encosta abrupta da montanha “porque a fundação da cidade era para os gregos, como tinha sido para as culturas antigas, antes de tudo, um ato religioso” (Munford, 1982: 157-158). A acrópole era o espaço do culto e, na imaginação mítica, confundiam-se os deuses e os homens, dominados pelas mesmas virtudes e paixões. A paisagem da cidade medieval é marcada pelas torres das igrejas e catedrais a oferecerem, a Deus, as riquezas do mundo que a arte tornava visíveis. “Toda grande arte era antes sacrifício. Revela menos da estética que a magia” (Duby, 1988: 19). As catedrais góticas representavam, no contraste entre a sólida parede de pedra e os feixes de luz vazados através dos vitrais, a dinâmica transformação que ia da aldeia implantada à sombra de um castelo ou de um mosteiro, ao burgo, germe da cidade moderna. (FERRARA, 2002, p. 122).

Como vimos, tanto os edifícios voltados ao poder divino, quanto os voltados ao poder político, desde a Antiguidade, têm a missão ou intenção, de corporificar a suposta força que almejam representar, e dessa forma, sempre tiveram lugar de destaque tanto no espaço físico como no espaço “emocional” da urbe. Por tal constatação, entendemos que esses “tipos” de edifícios, religiosos e institucionais, têm muito a dizer, muito a exhibir ao nosso olhar desanuviado.

Em consonância com essa observação, a cidade de Campo Grande – MS também apresenta edifícios de caráter religioso e institucional que merecem atenção especial. Existem na cidade, até mesmo por ser capital e a maior cidade do estado (786.797 habitantes¹⁵), diversos edifícios que abrigam organismos da administração federal, estadual e, principalmente, municipal, bem como várias igrejas e templos que abrigam as mais diversas crenças.

Dentro dessa arena de múltiplas possibilidades, o recorte do nosso corpus direciona a pesquisa para o estudo dos seguintes casos arquitetônicos: a Central de Atendimento ao Cidadão William Maksoud Filho (CAC) e o Templo Maior da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD)¹⁶. Edifícios estes entendidos como portadores de representações do espaço urbano e suas relações, capazes de evidenciar tanto aspectos sociais como semióticos do espaço:

Fixas ou fluidas, as representações da cidade dimensionam suas características, ao mesmo tempo, sociais e semióticas. Enquanto sociais, são representações que surgem na cidade e demarcam sua inserção na História do Espaço Urbano; são as marcas das relações sociais na cidade e, algumas vezes emblematicamente, constituem o desenho que a torna singular. Enquanto semióticas, são informações/ações que se processam pela cidade, ou seja, a cidade lhes é suporte e, como tal, é estável, mas elas são múltiplas, podendo processar-se entre cidades de uma só cultura ou entre várias cidades de culturas diversas na escala do mundo. Entendendo-se que essas

¹⁵ Dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas) de 2010, disponíveis em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=500270#>

¹⁶ Nossa apreensão das obras foi embasada, anteriormente, pelo Relatório Final de Iniciação Científica (ANEXO - B) intitulado *Levantamento Arquitetônico em Campo Grande - MS: Central de Atendimento ao Cidadão a Igreja Universal do Reino de Deus*, de autoria da bolsista Isadora Banducci Amizo, sob orientação da professora doutora Eluiza Bortolotto Ghizzi.

informações/ações são fluídas e velozes, correspondem aos fluxos que inspiram e patrocinam ações na simultaneidade espaço/temporal que caracteriza os processos eletrônicos da comunicação, e são responsáveis pelo diálogo e tensão entre cidades distantes ou próximas no tempo e no espaço ou entre lugares de uma só cidade. (FERRARA, 2002, p. 119-120).

Antes de realizarmos a descrição dessas obras, julgamos importante esclarecer dois pontos: primeiro, o porquê da escolha destas obras em meio a tantas outras; e, segundo, de que forma realizamos a apreensão e apresentação de tais elementos fenomênicos.

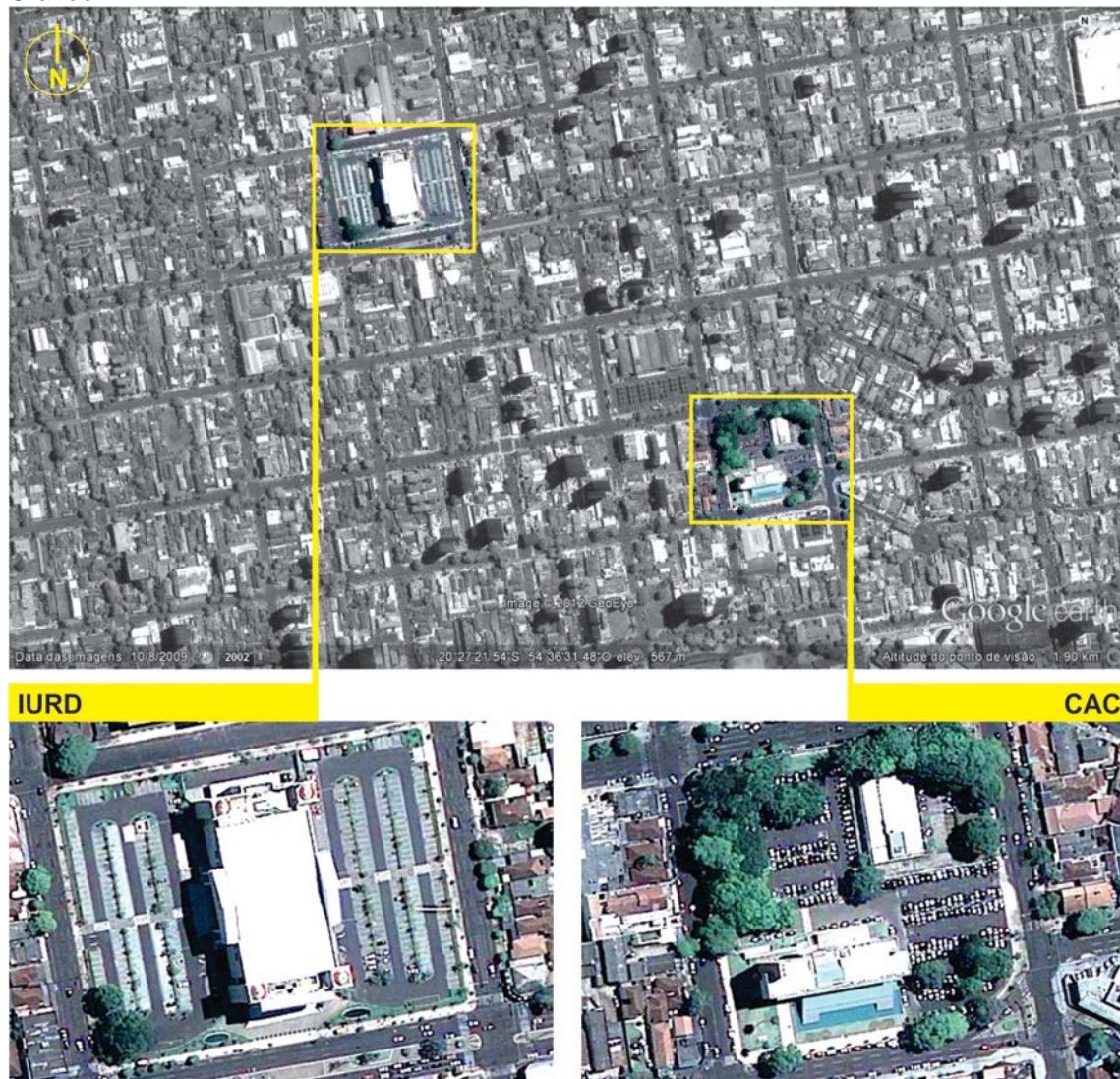
Os agentes que condicionaram nossas escolhas são múltiplos, mas um fato marcante para tal decisão foi a contemporaneidade das obras, ocorrência pertinente, visto que almejamos debater aspectos sógnicos de uma arquitetura em curso, ou seja, uma arquitetura que surge no contexto do agora, do período recente, e, nesse caso, vale registrar que ambos os edifícios tiveram suas obras concluídas no recente ano de 2008. Se essas obras realmente representam a produção arquitetônica da atualidade, ou, o que elas representam para a produção arquitetônica da atualidade de Campo Grande, é um tema de importante discussão nesse trabalho.

Outro aspecto que nos direcionou para tais eventos da arquitetura local foram os seus locais de implantação, relativamente muito próximos (duas quadras de separação na diagonal, ver Fig. 01, 02, 03 e 04); ambas as obras foram edificadas em tradicionais vazios urbanos localizados na região central¹⁷ da cidade, a saber: o terreno das “mangueiras”, em frente à maternidade Cândido Mariano servindo a CAC, e o terreno outrora margeado pela Feira Central atendendo a IURD. Ambos os terrenos já abrigaram edificações residenciais unifamiliares, mas, devido às grandes dimensões dos lotes, e à transformação do uso do solo urbano central, de forte presença residencial nos primórdios da cidade, para uso predominante do comércio e de serviço nos dias atuais; é como se essas áreas tivessem passado mais de cem anos sem um uso efetivo e com caráter definitivo, aspectos esses que sempre dominaram

¹⁷ “Por que o centro da cidade? Porque entendemos, num esforço de análise, que é possível encontrar, num espaço contextual relativamente reduzido, uma tessitura de usos que desenham uma linguagem inusitada e de alta taxa informacional pelas semelhanças e dessemelhanças dos seus usos através do tempo.” (FERRARA, 2009, p. 123).

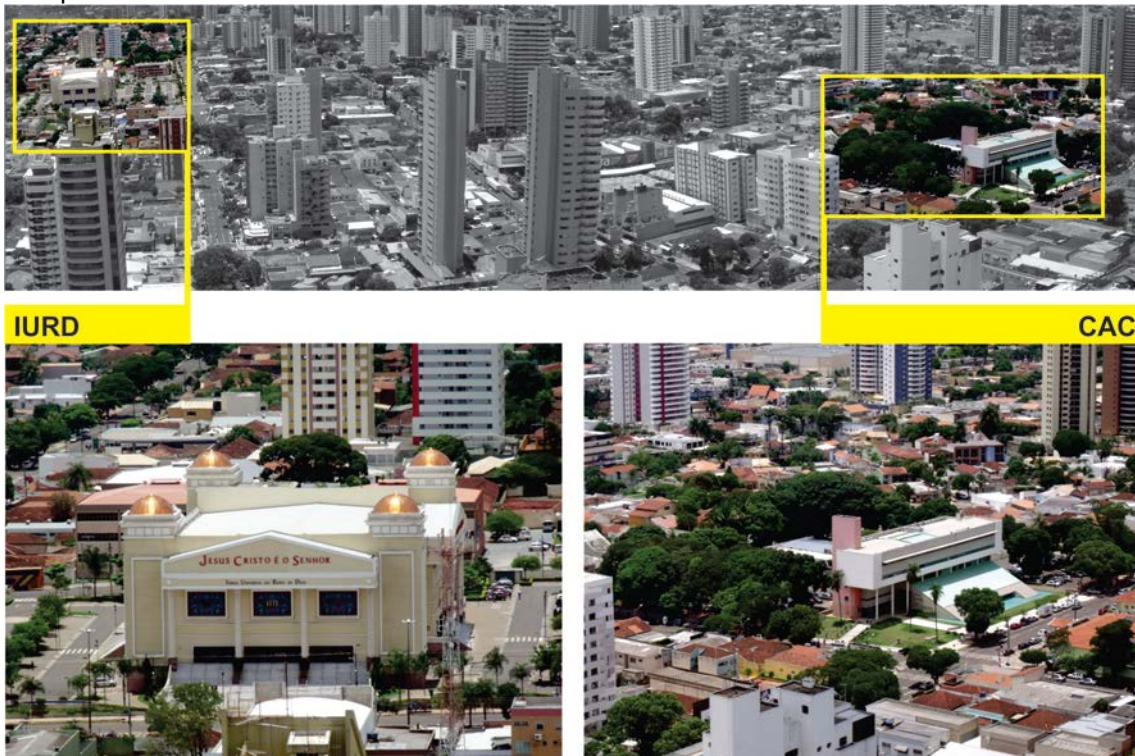
tais áreas, gerando a impressão de um “vir-a-ser” que constantemente suscitava comentários e especulações que moviam a curiosidade pública e a imprensa local.

FIGURA 01 – Imagens aéreas: localização da CAC e da IURD na malha urbana de Campo Grande.



Fonte: *Google Earth*, com edição do autor, 2011.

FIGURA 02 – No contexto urbano: localização da CAC e da IURD na paisagem urbana de Campo Grande.



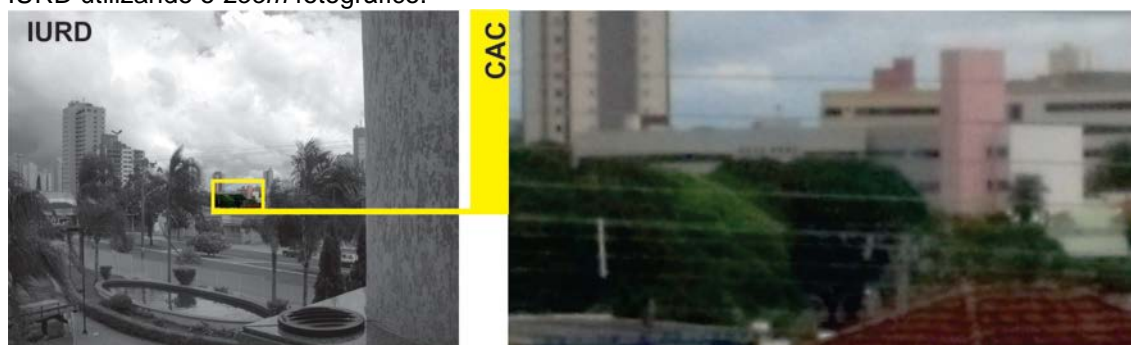
Fonte: acervo e edição do autor, 2012.

FIGURA 03 – Contato visual com o templo: IURD (em ampliação) sendo vista a partir da CAC utilizando o zoom fotográfico.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

FIGURA 04 – Contato visual com a prefeitura: CAC (em ampliação) sendo vista a partir da IURD utilizando o zoom fotográfico.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Neste longo período, uma agência do Banco do Brasil instalou-se no terreno das “mangueiras”, ocupando, aproximadamente, um quarto da quadra, onde permanece até os dias atuais; nos outros três quartos da quadra, onde a CAC instalou-se efetivamente em 2008, foram mantidas vinte e sete mangueiras (distribuídas na generosa área de estacionamento), as quais legitimam a identidade específica desta área – o terreno das “mangueiras”.

Já o terreno da IURD, como apontamos na introdução desta pesquisa, é margeado por ruas que abrigavam a Feira Central de Campo Grande (a exceção da Av. Mato Grosso) e, vez por outra, o próprio terreno abrigava os circos itinerantes que chegavam à capital. Tal feira já era considerada um evento tradicional da cidade, reunindo grande público, dentre eles um considerável volume de turistas. Porém, com a construção do templo, a feira, sob protestos tanto dos feirantes como dos frequentadores, foi transferida para novas instalações localizadas entre o Armazém Cultural e a Rotunda, partes integrantes da antiga Estação Ferroviária Noroeste do Brasil (NOB). Essa mudança, mesmo que, aparentemente, não tenha afetado o número de comerciantes e de frequentadores, foi realizada de maneira bastante arbitrária e comprometeu a imagem de informalidade e comunidade que normalmente predomina nesse tipo de manifestação público-comercial, e tornou-se um “corpo estranho” em meio ao patrimônio histórico da cidade.

Além de chamarem a atenção pelos destinos implantados em terrenos com destinos imprecisos (até então), alterando a imagem do centro da cidade; essas obras, ainda, e principalmente, instigam essa pesquisa por apresentarem tipologias arquitetônicas distintas e contrastantes, mesmo que (como já foi dito)

tenham sido edificadas em um mesmo ano (2008). Enquanto a CAC sugere referência aos valores e à estética modernista, a IURD evoca estilos históricos ao mesmo tempo em que apresenta características atuais, podendo ser entendida, em uma breve observação, como uma obra que se aproxima dos preceitos do movimento pós-moderno.

Apontar esses aspectos que nos instigam a exercer, nessas obras específicas, um olhar mais atento e amadurecido, é uma forma de tentar captar os pontos de semelhanças e dessemelhanças que movem este estudo de caso; mas, acreditamos que é justamente nessa dualidade entre o que é similar e o que é peculiar que encontramos o equilíbrio dessa pesquisa, unindo esses dois fenômenos arquitetônicos em um único fenômeno urbano, com implicações marcadas ora por aspectos singulares e particulares, ora por efeitos coletivos e relacionais:

Ler-a-cidade como discriminação das ocorrências fenomênicas do mundo no espaço exige discriminar suas diferenças e produzir a semiótica da cidade como totalidade que se processa entre elementos heterogêneos, os lugares da cidade. Existe uma diferença entre a cidade e seus lugares, mas uma diferença semiótica, o que equivale a dizer que há um heterogêneo de manifestações fenomênicas e, como consequência, possibilidade de discriminação dos seus efeitos ou dos significados que produz, seus interpretantes relacionais. (FERRARA, 2002, p. 126).

Desse modo, agora nos cabe evidenciar a maneira como faremos a apreensão, ou seja, a redução¹⁸ desses artefatos para o escopo desse exercício analítico. Cientes de que é impossível uma transcrição total e imparcial do fenômeno, seja ele arquitetônico ou não, ao menos, nos comprometemos a tentar, dentro do contexto de uma análise semiótica de objetos arquitetônicos, uma transposição honesta. Para tal lançamos mão dos seguintes recursos: descrição textual dos objetos, croquis esquemáticos ou

¹⁸ Entendemos como redução porque toda forma de apreensão é, também, uma forma de demarcarmos um recorte; pois eleger as características que serão estudadas é uma forma de descartar o que não será apreendido (reduzindo o objeto), seja por julgarmos de pouco valor, inadequado para a análise pretendida, ou, até mesmo, por falta de uma percepção mais apurada, a revelia das nossas melhores intenções.

diagramas específicos comuns à arquitetura e fotografias¹⁹; estas últimas, em especial, deixam em franca evidência alguns princípios que movem o “ver” e o recorte para ver:

[...] o fotógrafo fixa um instante para procurar uma visibilidade, uma marca capaz de ser distinguida e produzir uma diferença na película fotográfica e um sentido na realidade cotidiana. A chave do sentido da imagem fotográfica está na tentativa de criar uma inteligibilidade de um momento fenomenológico fisgado no cotidiano. Os recursos tecnológicos de lentes, linhas e instantâneos permitem uma espécie de geometria constitutiva do olhar capaz de ordenar o real e emprestar-lhe sentidos que, longe da objetiva, seriam difíceis de suspeitar. (FERRARA, 2002, p. 42).

Assim iniciamos a compilação das informações básicas para compreender o fenômeno arquitetônico intitulado Central de Atendimento ao Cidadão William Maksoud Filho (CAC), projetada pelo arquiteto paulista, radicado em Mato Grosso do Sul, Gil Carlos de Camillo, também autor de outros projetos de destaque na capital e integrante de uma importante família de arquitetos (todos com formação paulista, mas destacada produção em Campo Grande).

Segundo Adilson Melendez (2009), a atitude de reunir em um único edifício as secretarias de Urbanização, de Receita e a Procuradoria Jurídica pretende promover o cidadão, simplificando o acesso a tais serviços. O prédio da CAC precisou de cinco pavimentos que contemplam aproximadamente 4.500 metros quadrados de área construída visando atender esse extenso programa de necessidades, contando ainda com 360 vagas de estacionamento.

O acesso de pedestres se dá tanto pela Rua Marechal Rondon (fachada sul) como pela Rua Dr. Arthur Jorge (fachada oeste), pois o edifício está concentrado nesta parte do terreno (aproximadamente um quarto da área da quadra); já o acesso de veículos pode ser feito pelas Ruas Dr. Arthur Jorge, Marechal Rondon e 25 de Dezembro; a área de estacionamento corresponde a

¹⁹ “A característica semiótica mais notável da fotografia reside no fato de que a foto funciona, ao mesmo tempo, como ícone e índice (cf. Sonesson 1993b: 153-153). Por um lado, ela reproduz a realidade através de (aparente) semelhança; por outro, ela tem uma relação causal com a realidade devido às leis da ótica. Por este motivo, Schaeffer (1987: 59) definiu a imagem fotográfica como um ‘ícone indexical’.” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 107).

aproximadamente metade da área da quadra, dando acesso direto ao edifício na parte interna do terreno, pelas fachadas norte e leste.

O atendimento ao grande público acontece no térreo, onde estão concentradas as áreas de acesso, os setores de atendimento individual, os postos de autarquias, a mapoteca, uma agência bancária (integrada, mas com acesso independente e externo) e acesso ao atendimento das secretarias, configurando o grande espaço que abriga o saguão de atendimento, marcado por um pé-direito triplo e um rebaixo de aproximadamente um metro na área de atendimento ao público. Nos pavimentos mais elevados, e mais restritos, estão alocados os setores internos dos órgãos municipais. Todos os pavimentos são assistidos com sanitários, acesso via elevador (permitido apenas para portadores de necessidades especiais) e acesso principal via escada, que se destaca visualmente no pé-direito triplo, sendo de fácil localização e percepção.

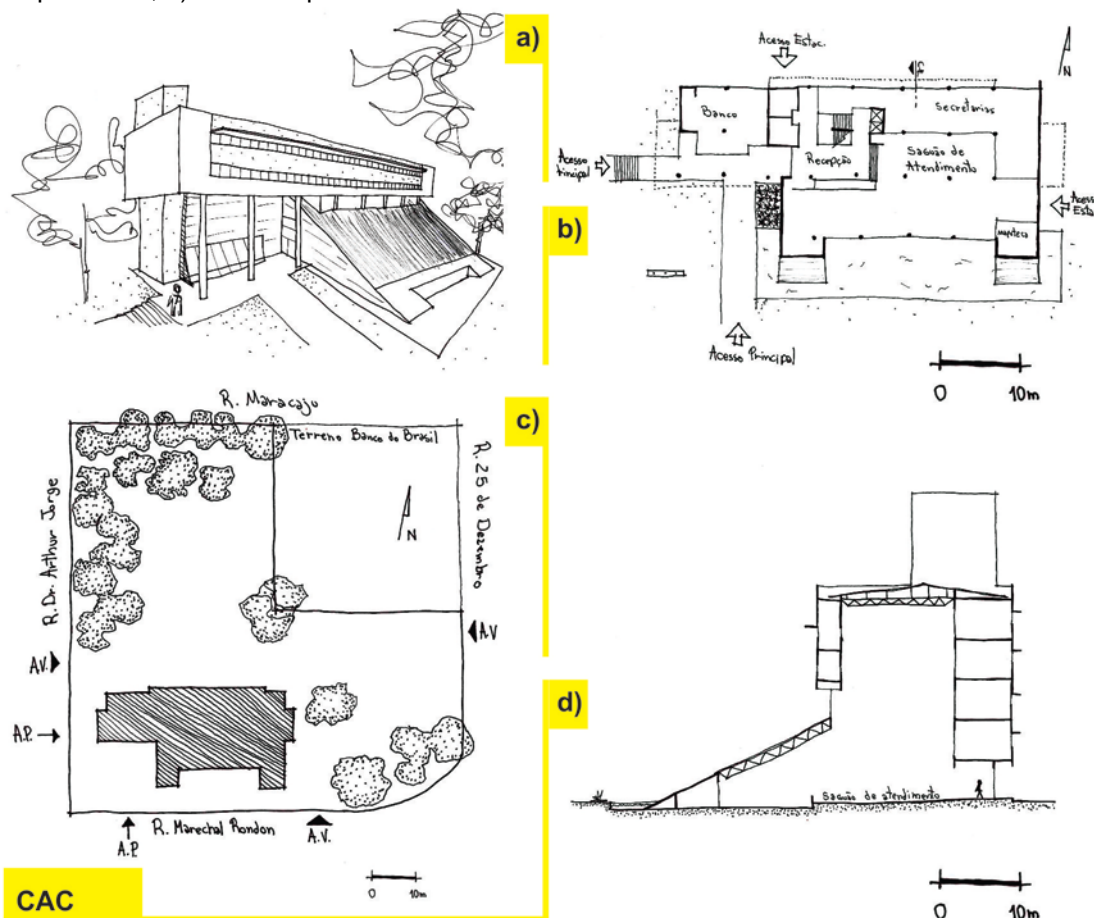
Boa parte da cobertura desse saguão de atendimento é inclinada e termina ao nível do solo, envolta por um espelho d'água. A estrutura desta cobertura é composta por treliça espacial e fechamento em telha metálica termoacústica pré-pintada de verde claro. O restante dos blocos organizam-se em um apurado jogo de volumes marcado pela ortogonalidade e horizontalidade, com destaque para a torre (volume que concentra a caixa d'água) e a estrutura, esta última representada por vigorosos pilotis que ora são externos, ora são internos.

As aberturas são basicamente compostas por extensas janelas em fita, que se abrem no sistema máximo-ar e estão, em sua maioria, voltadas para a orientação norte ou sul, onde o controle de insolação é menos complexo; todavia, os brises horizontais utilizados na fachada norte mostraram-se insuficientes, uma vez que os próprios usuários chegaram a revestir essas aberturas com folhas de papel na sua face interna, para reduzir a insolação direta. Uma importante fonte de iluminação para o grande saguão são os vidros fixos que integram visualmente a parte interna com o espelho d'água, pois tal abertura está ao nível do solo na parte externa, ou melhor, ao nível d'água; já o interior possui piso rebaixado (aproximadamente um metro) em relação ao nível externo, garantindo tal efeito.

Em geral as cores são neutras, com tons de cinza, bege e variações do branco, a exceção da torre que foi, a revelia do projeto original, pintada de laranja, uma das cores símbolo da administração responsável pela execução da obra; tal divergência já foi explorada por nós, inclusive sob o viés semiótico, no artigo *Cores impossíveis* (REZENDE, GHIZZI, 2011, APÊNDICE – A, p. 107).

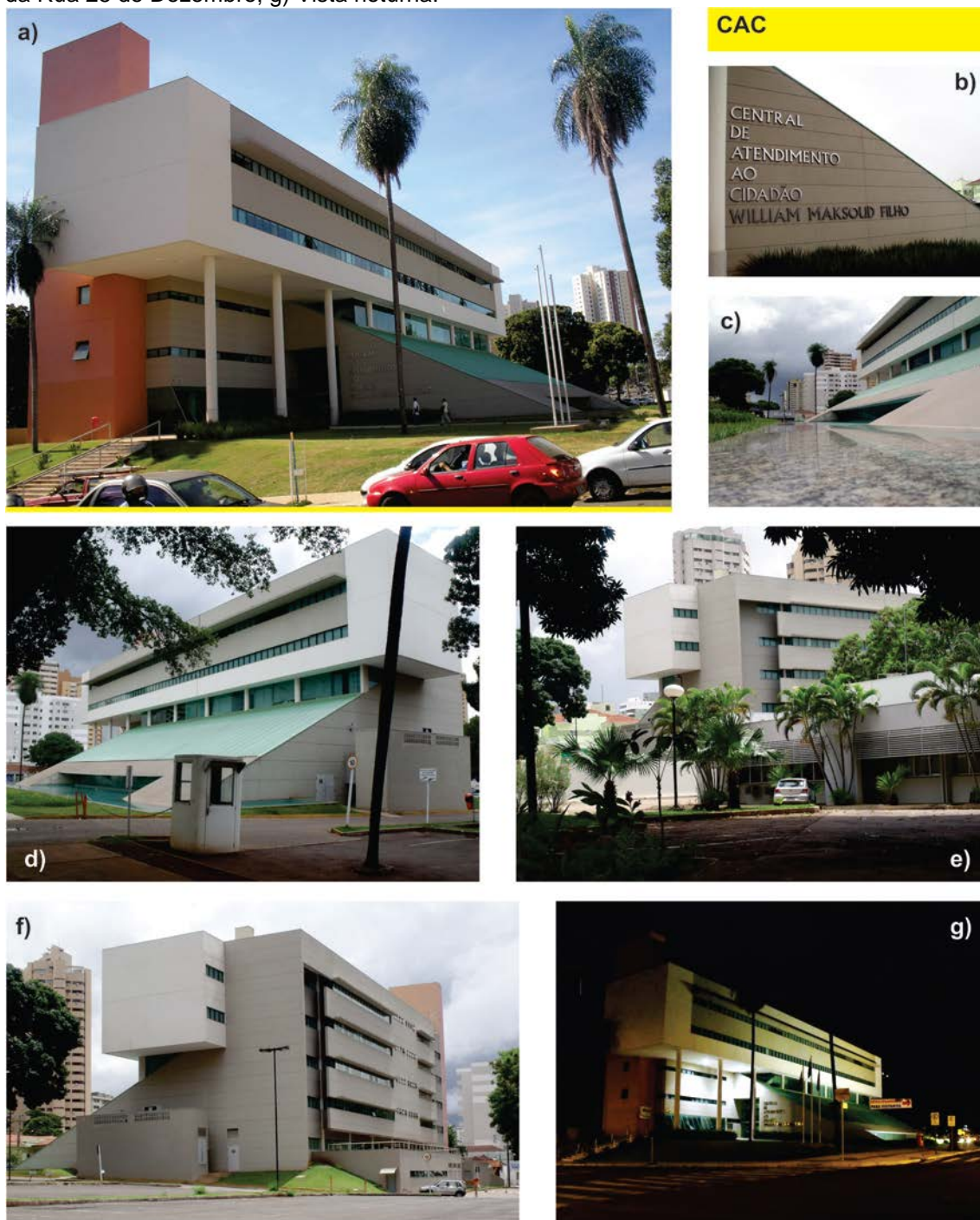
Esta parte do texto busca manter-se fiel à função meramente descritiva da obra, uma vez que os próximos textos ocupam-se da análise, das abstrações e generalizações. Buscando apresentar concisamente a obra, incluímos alguns croquis e imagens de diversos ângulos, ou melhor, em diversos recortes, formando painéis de apresentação dispostos logo abaixo (Fig. 05 e 06).

FIGURA 05 – Croquis da CAC: a) Vista geral; b) Planta esquemática; c) Implantação esquemática; d) Corte esquemático.



Fonte: ilustração e edição do autor, 2011.

FIGURA 06 – Painel de imagens da CAC: a) Entrada principal, na esquina formada pelas Ruas Dr. Arthur Jorge e Marechal Rondon; b) Comunicação visual; c) Detalhe do espelho d'água; d) Vista da Rua Marechal Rondon; e) Vista a partir do Banco do Brasil, na Rua Maracaju; f) Vista da Rua 25 de Dezembro; g) Vista noturna.



Fonte: acervo e edição do autor, 2010-2012.

A sede do Templo Maior da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), em Campo Grande, está situada entre às Ruas Padre João Crippa, José Antônio, Abrão Júlio Rahe e a Avenida Mato Grosso. A localização em um

ponto de topografia elevada permite que o edifício prismático de grandes dimensões seja visível a muitos quilômetros de distância, dependendo da posição do observador na cidade.

O templo possui aproximadamente 7.000 metros quadrados de área construída, em um edifício de simples compreensão formal e grande escala, onde se destaca, inicialmente e externamente, a escadaria que dá acesso a uma espécie de *foyer* que serve de anteparo para o principal espaço do conjunto, o local da celebração dos cultos. Este com capacidade para 4.000 pessoas, assemelhando-se a uma enorme plateia de teatro, mas sem inclinação no piso, pois é o altar (relativamente pequeno), ao fundo, que se eleva; outro destaque desse ambiente é o alto pé-direito de aproximadamente doze metros de altura.

Os demais itens do programa de necessidades alocam-se, principalmente na parte posterior (fachada norte, Rua Abrão Júlio Rahe) do edifício, com uma organização do espaço bastante racional, e incluem (segundo reportagem do jornal *A Crítica* *apud* portal Gnotícias, 2008) livrarias evangélicas, escolinha bíblica, produtora de conteúdo para rádio e televisão, praça de alimentação e um heliporto ligado ao terraço e que tem acesso para a parte administrativa.

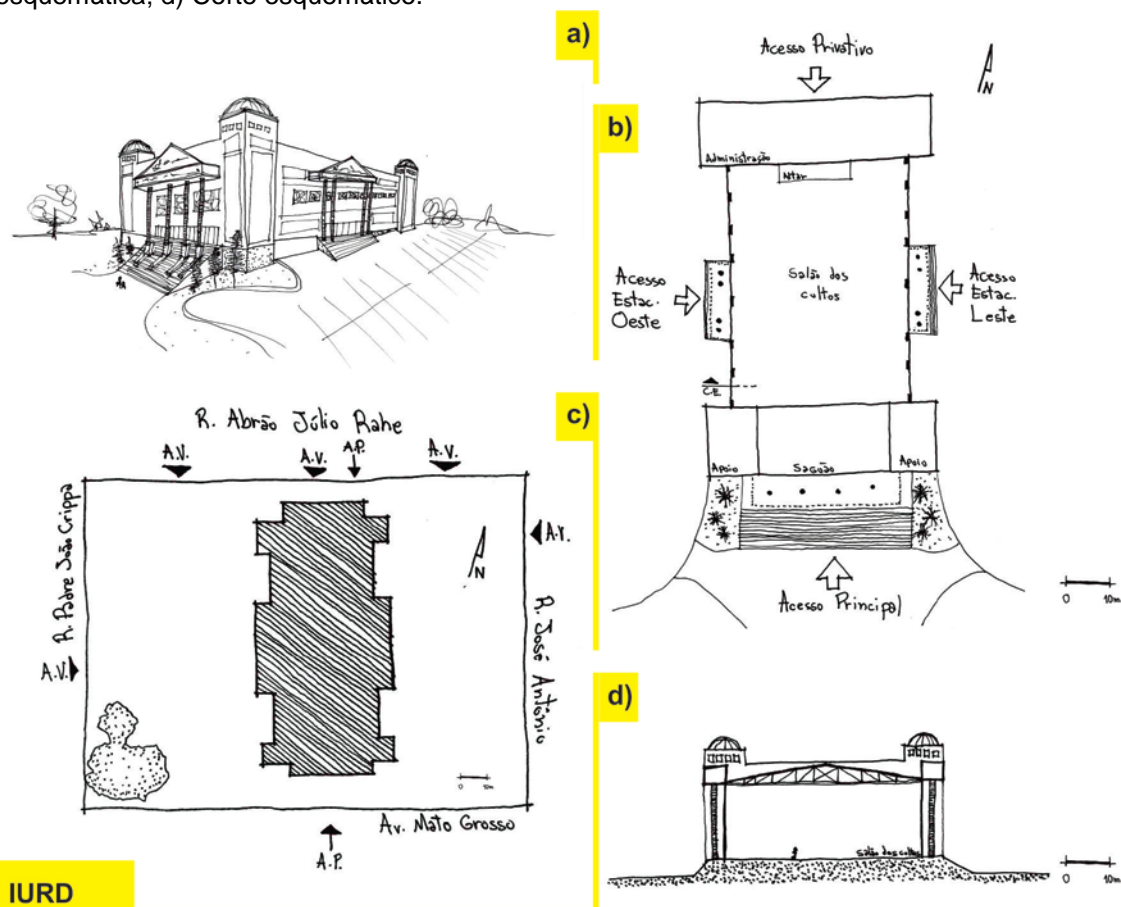
Além do acesso frontal (fachada sul, Av. Mato Grosso), o edifício ainda conta com outras três entradas; a posterior é privativa para funcionários, e as laterais (leste e oeste, Rua José Antônio e Padre João Crippa, respectivamente) são idênticas e voltadas para os usuários que utilizam os estacionamentos (aproximadamente 500 vagas). Existe ainda uma passagem sob o edifício que une os dois estacionamentos e localiza-se na parte mais baixa do terreno (próximo a Av. Mato Grosso), aproveitando o desnível natural do sítio.

A construção é formada basicamente por um grande volume em forma de paralelogramo, com considerável vão livre (abrigando a área dos cultos); os demais elementos arquitetônicos adicionaram-se a este volume principal para demarcar as três entradas principais, todas definidas por grandes pilares imitando colunas (de seção retangular, porém revestidos de forma a apresentarem seções circulares) e alinhados como em uma colunata, que sustentam frontões contornados por frisos bastante simplificados (se comparados aos dos frontões gregos e de outras épocas). A superfície do frontão da fachada principal foi utilizada para comunicação visual; na área

triangular, onde em outras épocas, como na Antiguidade, eram inseridos relevos de figuras mitológicas e outras, está inserido um texto com a frase: “Jesus Cristo é o Senhor” em vermelho; logo abaixo, na base do frontão, em um local onde em outras épocas, como no Classicismo, também se utilizava essa área para inserir textos, está a frase “Igreja Universal do Reino de Deus” em preto e com um tamanho de fonte menor. As cores do templo são neutras e em tons pastéis, aplicadas em tons de amarelo (paredes) e branco (frisos, colunas e outros detalhes).

O projeto ainda possui quatro torres idênticas com cúpulas revestidas por chapas de cobre em cada uma das extremidades do paralelogramo principal (que lembram os minaretes das mesquitas, exceto pela altura modesta em relação a estes); esse aspecto, somado aos demais, inclusive o projeto paisagístico (jardins, espelhos d’água e estacionamento) evidenciam uma forte composição simétrica permeando toda a obra, sendo que as únicas fachadas divergentes entre si são as fachadas norte e sul (mas, mesmo assim mantendo relações simétricas em relação a si mesmas), ver Fig. 07 e 08.

FIGURA 07 – Croquis da IURD: a) Vista geral; b) Planta esquemática; c) Implantação esquemática; d) Corte esquemático.



Fonte: ilustração e edição do autor, 2011.

FIGURA 08 – Pannel de imagens do templo da IURD: a) Vista geral, Av. Mato Grosso; b) Fachada posterior, Rua Abrão Júlio Rahe; c) Detalhe das cúpulas e copas; d) Vista da Rua José Antônio; e) Fachada sul em destaque; f) Detalhe de uma das quatro torres; g) Vista noturna.



Fonte: acervo e edição do autor, 2010-2012.

A autoria do projeto não é revelada diretamente, sendo atribuída ao escritório de engenharia e arquitetura da própria Igreja Universal do Reino de Deus – ENGIURD (situado em São Paulo), que realiza os projetos dos templos maiores. Vale lembrar que a tipologia encontrada em Campo Grande se repete em várias cidades de grande e médio porte onde a IURD tem os “Templos Maiores” (ver Fig. 09), que se diferenciam dos templos convencionais pelo seu porte monumental, por sempre serem edificações novas (e não adaptadas como muitas igrejas menores da mesma religião), e por apresentarem localização privilegiada e central.

FIGURA 09 – Exemplos de templos maiores da IURD: a) IURD de São José do Rio Preto – SP; b) IURD de João Pessoa – PB; c) IURD de Belo Horizonte – MG; d) IURD de Buenos Aires – Argentina.



Fonte: http://luzparaviver.blogspot.com/2011/06/blog-post_01.html, acessado em: 22/09/2011, edição do autor.

Na época de sua construção o templo levantou várias polêmicas acompanhadas pela imprensa local, sendo que o ponto mais questionado foi a retirada da Feira Central (tema já tratado nos parágrafos superiores), outras questões levantadas diziam respeito ao porte exagerado da obra, aos

transtornos ao trânsito local²⁰, e a possíveis impactos na estrutura das edificações vizinhas (como o aparecimento de fissuras).

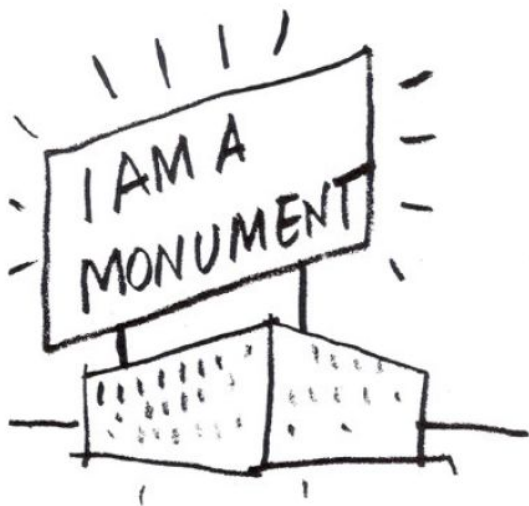
Felzemburgh, Gomes e Fialho (2003) desenvolvem estudos acerca das igrejas evangélicas e, também, alguns conceitos; tratam de casos como o da IURD em questão, ou seja, de igrejas concebidas especificamente para funcionar como tal; esta, assim como os exemplos estudados por esses autores, não é um exemplar adaptado em um edifício já existente (situação muito corriqueira na cidade), além disso, podemos ainda considerá-la, como nos permitem tais autores, uma “igreja colagem”, visto que sua composição arquitetônica baseia-se na soma de vários elementos históricos de fácil apreensão pela população, diferenciando-se das “igreja *outdoor*”, onde o edifício é praticamente convertido em uma peça de marketing direto, sobrando pouco dos elementos arquitetônicos mais convencionais e sobrando muito dos letreiros e luminosos, trocando a sutileza da mensagem arquitetônica, pela fala objetiva e direta dos letreiros (aspecto também apresenta neste templo da IURD, porém de forma menos impactante).

Agora que ambas as obras foram descritas, evidenciam-se ainda mais as suas características sígnicas que tornam legítima a seleção desses dois artefatos como objetos com bom potencial para receber a análise pretendida, visando, como já dissemos, uma visão crítica da arquitetura e suas implicações no contexto urbano. E como acreditamos que essa crítica, mesmo que local, objetiva, em última análise, a evolução da linguagem arquitetônica, cabe citarmos novamente o trecho de *Complexidade e contradição em arquitetura* onde Robert Venturi nos diz: “Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoque: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo” (2004, p. 2).

²⁰ "A Agência Municipal de Transporte e Trânsito (Agetran) está realizando alterações no fluxo de algumas ruas próximas à Avenida Mato Grosso, onde será, inaugurado, no domingo, o megatemplo da Igreja Universal do Reino de Deus. Entre as mudanças, está a ampliação da mão única nas ruas José Antônio e Padre João Crippa. A Rua José Antônio passou a ser mão única no trecho entre a Avenida Mato Grosso e Rua Eduardo Santos Pereira, no sentido bairro-centro. A Rua Padre João Crippa passa a ter mão única também entre as ruas das Garças e Eduardo Santos Pereira." (CORREIO DO ESTADO, 2008).

Qual tipo de validade cada uma das obras apresentadas evoca é o que, por meio de uma lente semiótica, procuramos estudar a seguir, mas deixamos aqui uma provocação, mesclando um dos emblemáticos croquis do livro *Aprendendo com Las Vegas* (também de Venturi, mas na companhia de Brown e Izenour, Fig. 10), com imagens manipuladas digitalmente da CAC e da IURD (Fig. 11), e uma breve conceituação de Aldo Rossi (1982: 22, *apud* HARVEY, 2007, p. 84) acerca dos monumentos arquitetônicos: “Monumentos, signos da vontade coletiva expressa pelos princípios da arquitetura, se oferecem como elementos primários, pontos fixos na dinâmica urbana”.

FIGURA 10 – *I am a monument*: a essência do monumento.



Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 186.

FIGURA 11 – *We are monuments to CG (?)*: provocação associativa.



Fonte: acervo e com edição do autor, 2011, baseado no croqui de VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 186.

2.2. A margem semiótica e a arquitetura margeada

Seguindo o nosso recorte metodológico estabelecido na introdução deste segundo capítulo, é chegado o momento de “atentar para”, ou seja, é chegado o momento de nos abirmos para o que foi visto, de dirigirmos nossa atenção, refletir sobre, ponderar, de nos tornamos atentos aos fenômenos arquitetônicos apresentados anteriormente, extraindo deles o máximo de informações possíveis aos olhos dessa pesquisa, ao navegar dessa canoa...

Entender de que maneira os signos arquitetônicos podem ser apreendidos por nossa atenção semiótica é um importante instrumento para alcançarmos, de fato, a adequada análise desses signos. Para tanto vale lembrar o que já foi dito no primeiro capítulo, onde entendemos a arquitetura como linguagem, linguagem esta comprometida com as implicações sígnicas que envolvem o espaço, de diversos tipos e em diversas acepções.

O desafio de analisar a arquitetura é muito complexo, assim como o são os signos que constituem essa arte do espaço. Vejamos como Ferrara (2000, p. 156) entende esse processo:

Nessa perspectiva, já não cabe falar em linguagem da arquitetura, mas é necessário estudá-la como linguagem que estrutura um conhecimento transmissível teórica e metodologicamente. Como linguagem, a arquitetura é representação, é signo da relação de conhecimento que se processa entre o espaço e o homem que sobre ele intervém, por meio do projeto ou do uso cotidiano. Um signo complexo que se compõe da mistura de outros signos parciais que incidem sobre as relações sociais no espaço e no tempo e interferem na produção/criação da instabilidade dessas relações. Um signo polissensorial feito de ícones ou de índices utilitários pelos quais as relações e valores sociais se concretizam. Ícones e índices que estão presentes nas escolhas individuais e coletivas, locais e globais que direcionam a vida de todos os dias: nosso modo de habitar, de trabalhar, de consumir, de locomoção, de todas as representações da nossa individualidade. Esse signo complexo é de baixa definição porque não possui código que agilize e garanta a informação que processa, porém, sugere grande riqueza informativa, embora de difícil percepção.

Em outro momento a mesma autora busca ser mais específica a respeito da dimensão semiótica do signo arquitetônico:

Organizar supõe estabelecer um sistema de ordem entre elementos que, naturalmente, apresentam-se dispersos, desordenados. Mas, organiza-se "por meio de", ou seja, toda organização exige uma

mediação, um elemento, forma ou modo pelo qual se ordena; exige um signo que demonstra e indicia o modo de organizar: portanto, toda organização é lógica, é linguagem produzida por signos que, por sua vez, são representações dessa específica maneira de organizar. Essa lógica ou linguagem é tão múltipla, variada e complexa quantos e como forem os sistemas pelos quais se organiza. Cabe à semiótica estudar essa lógica. Assim sendo, quando se define que arquitetura é organização do espaço, estamos no terreno da semiótica e necessitamos dessa lógica para entender a dimensão que está implícita nessa definição. (FERRARA, 2000, p. 153).

Assim, o caminho semiótico adotado nos leva a “atentarmos para” os signos arquitetônicos em três diferentes faces: as faces icônica, indicial e simbólica; faces estas que se sobrepõe como camadas informativas, como “layers” do signo, permitindo aos espaços arquitetônicos e urbanos serem o que são, um emaranhado sem fim de informações em arranjos complexos e ininterruptos que estão sempre disponíveis às semioses do possível, do uso, da memória, da cultura etc.

Perante o recorte metodológico adotado e para nos fixarmos aos conceitos-chave (apontados no final do capítulo anterior), se faz necessário o recurso de conceitos da gramática especulativa, e porque não, também da fenomenologia desenvolvida por Peirce. Assim, a primeira atenção que direcionamos ao signo o observa enquanto ícone, fixando-se nas suas qualidades, suas impressões mais elementares e sugestivas, e que não deixa de apresentar fortes vínculos com a primeiridade fenomenológica.

Prosseguindo, nos deparamos com o signo enquanto índice, ou seja, a face do signo mais próxima da concretude do objeto de estudo, as suas características indicativas de uma existência; seguindo a lógica triádica peirciana, esse momento sígnico apresenta estreita ligação com a secundidade fenomenológica, com o existente, com o material e palpável.

A última face do signo a ser analisada é a face simbólica, ligada aos hábitos, às convenções, aos seus aspectos de lei. Nesse momento as abstrações da ordem do conhecimento, as percepções do que há de comum na miríade de elementos singulares e distintos entre si em muitos aspectos, e que direcionam os níveis interpretativos do signo se apresentam, evidenciando, também, laços com a terceiridade fenomenológica.

Essa análise baseada em ícones, índices e símbolos, entremeia-se às observações provenientes do uso, da apropriação dos objetos, das interpretações utilitárias, dentre outras, formando uma simbiose analítica. Essa é, em última instância, a essência da metodologia semiótica aplicada aos fenômenos arquitetônicos flagrados nessa pesquisa:

A semiótica como lógica da linguagem, ocupa-se do signo, enquanto representação do objeto, e do significado, enquanto elemento essencial do conhecimento. No primeiro aspecto, nos defrontamos com a estrutura tricotômica de um signo e sua conseqüente classificação lógica, no segundo, deparamos com a ação do intérprete ao aproximar o signo do seu objeto e, daí, extrair um conhecimento, uma idéia, uma imagem, um sentido. É a ação interpretante, o sentido, o significado que constituem os momentos essenciais do processo semiótico. (FERRARA, 1987, p. 169).

Para Santaella (2004, p. IX), o uso dos signos arquitetônicos é tão assimilado e natural que “[...] o hábito de interpretá-los entranhou-se em nós até o ponto de ficar no imperceptível”. Todavia, o caminho analítico, como bem sabemos, é mais complexo, e exige que transformemos os hábitos “imperceptíveis” em relações lógicas perceptíveis. Para percebermos esses hábitos arquitetônicos, além da fundamental etapa do “ver”, ao nos depararmos com o objeto, temos que saber colher os signos que serão dissecados.

Como linguagem plurisensorial a arquitetura é repleta de signos, o que equivale a dizer que a arquitetura é repleta de possibilidades a espera de uma atualização (que o uso é capaz de oferecer). Só não apontamos esses signos como servos da arquitetura, porque eles, na verdade, são a própria arquitetura, expressa no todo e em seus detalhes²¹, os quais, como visto no primeiro capítulo, podem ser entendidos como pontos de significação permanente e não são formados apenas pelas partes materiais dos fenômenos arquitetônicos; vejamos:

²¹ “A origem etimológica da palavra ‘detalhe’ não ajuda a entender seu uso na arquitetura. A palavra surgiu na literatura arquitetônica nos textos teóricos franceses do século XVIII e a partir da França o termo se difundiu em toda a Europa. Essa difusão beneficiou-se do acoplamento do termo ao conceito de ‘estilo’ e da forte influência da crítica e teoria literária entre os arquitetos neoclássicos franceses. Despreaux Nicolas Boileau, na primeira parte de seu livro, *L’Art Poétique*, de 1670, condenando o uso de detalhes supérfluos em poemas, fez uma analogia entre um palácio e um poema, ambos sobrecarregados de detalhes. No século XVIII essa analogia já era bastante conhecida, e Giovanni Battista Piranesi, imputando-a a Montesquieu, criticou-a como trivial ao defender sua teoria arquitetônica das construções altamente detalhadas.” (FRASCAR, 1983, p. 541).

Os detalhes são muito mais que elementos secundários; pode-se dizer que são as unidades mínimas de significação na produção arquitetônica de significados. Essas unidades foram escolhidas e separadas em células espaciais ou em elementos compositivos, módulos ou medidas, na alternância de vazios e cheios ou na relação entre dentro e fora. A fecundidade da sugestão de que o detalhe é a unidade mínima de produção se deve ao duplo papel da tecnologia, que unifica o tangível e o intangível na arquitetura. O francês Jean Labatut, formado na Beaux-Arts francesa e professor em Princeton na área de arquitetura, fez a seguinte observação: “Quaisquer que sejam os espaços aéreos, as superfícies e as dimensões envolvidas, o estudo preciso e a execução esmerada dos detalhes comprovam a grandeza da arquitetura. ‘O detalhe conta a história’.” (FRASCARI, 1983, p. 539-540).

Desse modo nos colocamos a observar e relatar os fatos narrados pelos detalhes arquitetônicos, inter-relacionando cada pedaço, cada signo, para que possamos, ao final, compreender a fala do concreto, e desse modo empreender diálogos entre monumentos arquitetônicos capazes de nos dizer muito sobre o que somos e o que podemos ser enquanto cidade, enquanto sociedade; pois, partindo dos pontos mais específicos objetivamos generalizações às quais almejam, em última instância, a evolução da própria linguagem.

2.2.1. A primeira Margem: o ícone

O início da exploração sógnica aqui empreendida nos leva à margem icônica, onde nos colocamos diante dos signos arquitetônicos e nos deixamos absorver por suas qualidades, por seus traços sugestivos. Para Peirce (2008, p. 64) “Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro.”; essa definição curta vem embasada por um longo respaldo teórico, que, grosso modo, nos direciona a compreender o aspecto icônico como a capacidade associativa dos signos, de assemelhar-se com outros possíveis partindo de suas qualidades mais primárias.

Décio Pignatari (2004, p. 154), numa aproximação teórica entre arquitetura e semiótica define: “O signo arquitetônico é um signo icônico tridimensional, habitável e vivível, através de relações interesaciais e intra-espaciais.”, deixando bem clara a relevância da margem icônica para o signo

arquitetônico. Ferrara (2002, p. 105-106) aponta a investigação icônica como importante caminho para a produção de significado na arquitetura:

A passagem do puro conceito à exploração icônica nos leva ao próprio processo de produção do significado, que parte de uma visualidade para atingir a dinâmica cognitiva da visibilidade. Essa complexidade gradativa do signo visual permite a Valéry (1991:150-151) afirmar: "Conseguimos representar-nos o mundo como se ele estivesse deixando-se reduzir aqui e ali em elementos inteligíveis. Algumas vezes nossos sentidos são suficientes, outras vezes os métodos mais engenhosos são empregados, mas sobram vazios. As tentativas permanecem lacunares. O reino do nosso herói é aqui. Ele tem um sentido extraordinário da simetria que transforma tudo em problema. Em qualquer fissura de compreensão introduz-se a produção de seu espírito (...). É constituído de uma multiplicidade de seres, uma multidão de lembranças possíveis, pela força de reconhecer na superfície do mundo um número extraordinário de coisas distintas, e de arrumá-las de mil maneiras.

Desse modo propomos o início dessa análise pelo “ponto de vista qualitativo-icônico” (SANTAELLA, 2002, p. 78), onde, primeiramente miramos nosso olhar para os edifícios da CAC e IURD, suas proporções, volumes, cores etc., e também suas relações com o entorno, para posteriormente penetrarmos nas particularidades dos seus ambientes internos. Nesse processo buscamos analisar as obras simultaneamente, destacando, quando apropriado, aspectos individuais, e, em outros momentos, características compartilhadas.

O primeiro ponto que prende nossa atenção na CAC são seus longos traços horizontais que marcam suas formas geométricas simples e, iconicamente, sugerem uma horizontalidade dominante, mesmo com o plano inclinado formado pela cobertura de parte do térreo que deságua no espelho d’água, e que pode ser entendido como uma transição entre o horizontal e o vertical. A torre da caixa d’água é o único elemento que se contrapõe a horizontalidade do conjunto, mas por uma questão de massa e escala, serve mais para atestar esta horizontalidade do que para contestá-la.

Tanto as onipresentes janelas em fita, como os brises horizontais que as protegem (fachadas norte e sul), funcionam como elementos intensificadores dessa horizontalidade, que, mesmo sendo tão enfática, é negada nas fachadas menores (leste e oeste). A complexidade da obra - aquela que tem origem nos elementos contraditórios apontados por Robert Venturi (2004) - permite que as

maiores fachadas sejam fortemente marcadas pela horizontalidade, dando esta identidade à obra, mas, simultaneamente, e surpreendentemente, apresenta acentuada verticalidade nas fachadas menores (uma delas marcando o acesso de pedestre pela Rua Dr. Arthur Jorge), conforme podemos observar na Fig. 12.

FIGURA 12 – Horizontalidade e verticalidade: a) Horizontalidade percebida a partir da Rua Marechal Rondon; b) Verticalidade percebida a partir da Rua Dr. Arthur Jorge.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Percebemos que a horizontalidade deste edifício não é um aspecto casual, pois, além das razões funcionais e estéticas que certamente influenciaram na composição da obra como tal, esse caráter horizontal resultou em um gabarito relativamente baixo para o prédio como um todo, mantendo-o em permanente diálogo com as copas das abundantes mangueiras presentes no terreno, talvez esse tenha sido o caminho adotado para manter a identidade que o sítio tinha adquirido ao longo dos anos (além do aspecto indicial da própria manutenção das espécies arbóreas).

Uma última análise que brota desse quali-signo é o percebido ao analisar as obras vizinhas, ou seja, o entorno imediato, marcado por construções de pequeno a médio porte, mas todas acentuadamente horizontais; dessa forma podemos entender que, ao optar por linhas horizontais em grande escala, o arquiteto possivelmente estava tentando não comprometer a unidade de vizinhança, buscando uma contextualização e não o contraste volumétrico.

Em relação ao interior da CAC, o primeiro ponto a ser observado é o acesso principal, onde, protegido pelo próprio edifício, um considerável pano de vidro marca o acesso principal sugerindo, iconicamente, que é fácil entrar e que, por dar a impressão de grandeza, todos têm espaço garantido, mesmo que, na verdade, apenas duas portas de abrir com duas folhas cada (também de vidro), com dimensões comuns, permitam esse acesso; que, por sua vez, é oportunamente próximo ao letreiro com a identificação visual do edifício (ver Fig. 13).

FIGURA 13 – CAC em detalhes: a) Acesso principal; b) Comunicação visual.



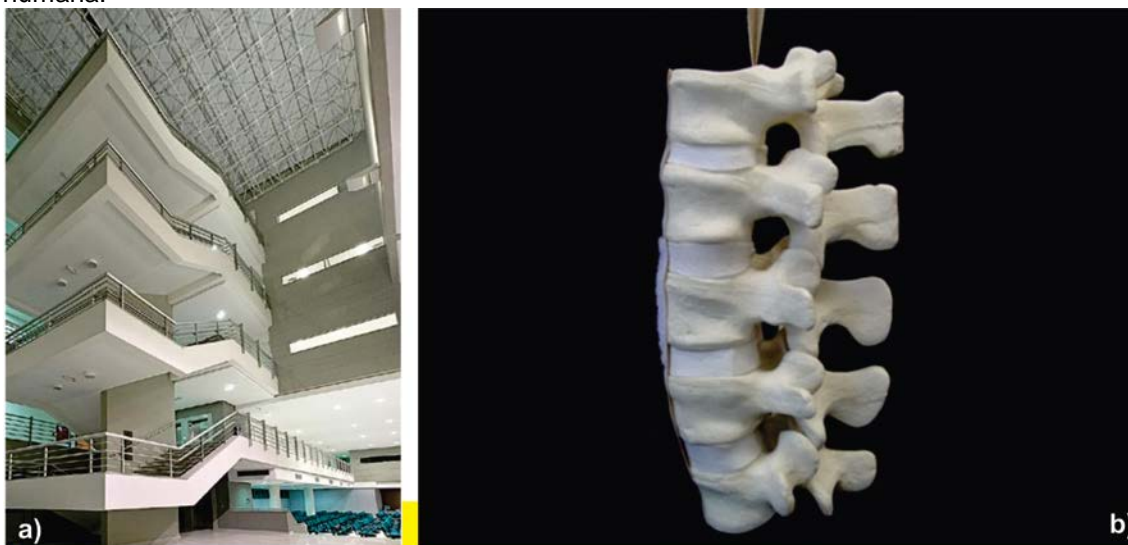
Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Outro ponto que se tornou um importante elemento de comunicação visual é a torre da caixa da água, nem tanto por sua altura acima do gabarito predominante na obra (esta tem altura correspondente a sete pavimentos, enquanto o grande plano horizontal se limita a cinco), mas pela cor aplicada, o laranja. Para Dondis (1997, p. 70), autora do livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, “[...] o fato é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor”, e no caso específico desta obra a cor prevista no projeto era um tom de cinza, em consonância com as demais cores neutras aplicadas às superfícies opacas do prédio, tanto na parte interna como na externa.

Em uma análise resumida acreditamos que as cores neutras utilizadas e sugeridas pelo arquiteto, que variam entre o cinza e o branco, evocam qualidades como a sobriedade, o equilíbrio e até mesmo a formalidade do concreto (inexistente na sua forma aparente, mas sugerido pelo cinza), tão presente em obras públicas e institucionais pelo Brasil, e até mesmo em Campo Grande, vide fartos exemplos dos edifícios da administração pública estadual do Parque dos Poderes. E nesse contexto o laranja só se justifica por ser uma das cores símbolo (a outra é o azul) da gestão municipal que construiu o edifício, onde o prefeito, aproveitando-se do forte apelo qualitativo dessa cor, metaforicamente, deixa um lembrete permanente para a população: “usufrua, mas não se esqueça de quem é o responsável por esse benefício”. Para uma análise mais aprofundada sobre as questões envolvidas com as cores desta obra, ver o artigo *Cores impossíveis* (REZENDE, GHIZZI, 2011).

O principal ambiente interno é o saguão de atendimento ao público, essa afirmação fica evidenciada tanto pelas amplas dimensões desse espaço, como pela riqueza de detalhes arquitetônicos no sentido apresentado por Frascari, ou seja, elementos com potencial significativo. Iniciamos pelo detalhe do grande pé-direito com formato incomum, visto que parte de sua cobertura é inclinada, gerando um formato trapezoidal como secção desse ambiente; outro detalhe que agrega valor estético a esse recinto é a rica textura oferecida pela treliça espacial metálica que sustenta a cobertura do plano inclinado; o vidro fixo locado à altura do espelho d'água, além de permitir uma bela vista projetada do exterior, proporciona uma iluminação farta para boa parte desse ambiente, tornando-se outro detalhe sugestivo; a grande e evidente escada que dá acesso aos demais pavimentos (aos demais serviços e utilidades públicas) sugere, com seu formato, vértebras de uma coluna dorsal, onde cada vértebra corresponde ao acesso de cada um dos pavimentos (Fig. 14).

FIGURA 14 – Escadaria como coluna de circulação vertical: a) Detalhe da escada da CAC visível devido ao grande pé-direito. b) Detalhe das vértebras que compõem a coluna vertebral humana.



Fonte de “a)”: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>, acessado em: 03/11/2010. Fonte de “b)”: http://www.ossos.com.br/imagens/ossos.com.br/produtos/ORTOPEDIA/COLUNA/5011_-_COLUNA_LOMBAR.JPG, acessado em: 28/01/2012.

Essa riqueza de detalhes e de possibilidades associativas não é verificada nos demais compartimentos do edifício, evidenciando, iconicamente, a importância desse espaço, que, não por acaso, é o espaço mais “público”, mais voltado à população de modo geral no complexo da CAC. Percebemos aqui uma forte coerência entre o que deve ser esse espaço público e o que ele é de fato; o único parêntese que fazemos, refere-se ao fato de que as fartas cadeiras (que não são fixas para poderem ser retiradas conforme outras necessidades específicas) estão sempre desalinhadas, assemelhando-se a peças de brinquedo soltas pelo chão, nesse caso, ironicamente e iconicamente, reflete-se algum grau de desordem do poder público perante sua população.

Já o templo da IURD apresenta uma situação distinta; suas linhas básicas demarcam um volume prismático com uma proporção diferente da sentida na CAC, pois mesmo apoiando-se na horizontalidade, as qualidades icônicas apontam em outra direção; a composição volumétrica da CAC evoca uma lâmina, diferentemente da IURD, onde seu formato sugere uma composição mais pesada e robusta, ao modo de um grande bloco (ver Fig. 15).

FIGURA 15 – Vista aérea da IURD: o detalhe das quatro torres.



Fonte: acervo do autor, 2011.

As quatro torres com cúpulas de cobre têm funcionamento visual ambíguo, pois não apresentam dimensões em altura suficientemente adequadas para funcionarem como minaretes (e tão pouco almejam o aspecto funcional de tal elemento tradicionalmente utilizado nas mesquitas muçulmanas); e nem deixam de estabelecer essa referência, mas é como se a mensagem estivesse incompleta (ver Fig. 15).

Cabe considerar que essa referência aos minaretes, já apontada anteriormente neste texto, é algo que buscamos dentro do recorte dos edifícios religiosos e ao considerar sua posição no edifício (os minaretes são comumente localizados nos cantos e ao redor das mesquitas). Mas o modelo de edifício em “bloco” e com entradas precedidas de escadarias na frente e nas laterais da IURD nos remete a obras como a Villa Rotonda (ou Villa Capra), de Andréa Palladio, uma residência palaciana próxima à cidade de Vicenza, construída na Itália do século XVI. Embora sem o mesmo cuidado desta com respeito às proporções, ao equilíbrio entre cheios e vazios e outros detalhes,

permite uma vaga associação e preserva a escala; juntos esses elementos integram o senso de monumentalidade associado ao edifício.

Essa monumentalidade também pode ser percebida ao compararmos o volume e formato da IURD com as construções do entorno imediato, pois, com exceção de uma universidade (UNIGRAN) presente a Rua Abraão Júlio Rahe, que tem um porte considerável (menor que a IURD, mas também impactante), todas as demais são sensivelmente menores, mesmo as locadas no outro lado da Av. Mato Grosso. A ausência de vegetação de grande porte colabora com a impressão de monumento isolado, ou seja, construção em destaque; este é também um detalhe que remete aos edifícios do passado (Antiguidade, Renascimento etc.) que tinham uma vasta praça calçada diante de si, sem vegetação ou outros elementos altos que obstruíssem a visão.

Como a IURD apresenta um programa funcional bem simples e reduzido, o principal ambiente interno é o amplo salão onde acontecem os cultos; esse ambiente consegue preservar as características que dão identidade ao exterior, pois é monumental em suas dimensões, mas pobre em suas soluções espaciais. O forro acústico (que encobre as treliças metálicas que dão suporte ao telhado) remete a um ambiente institucional, como um grande escritório corporativo, claro e asséptico; as numerosas cadeiras transmitem ordem, pois são fixas e ordenadas ortogonalmente, e alguma sensação de aconchego, visto que são de madeira com estofado em material sintético que imita couro, ambos em tons amarronzados, transmitindo a sensação de um assento confortável e quente.

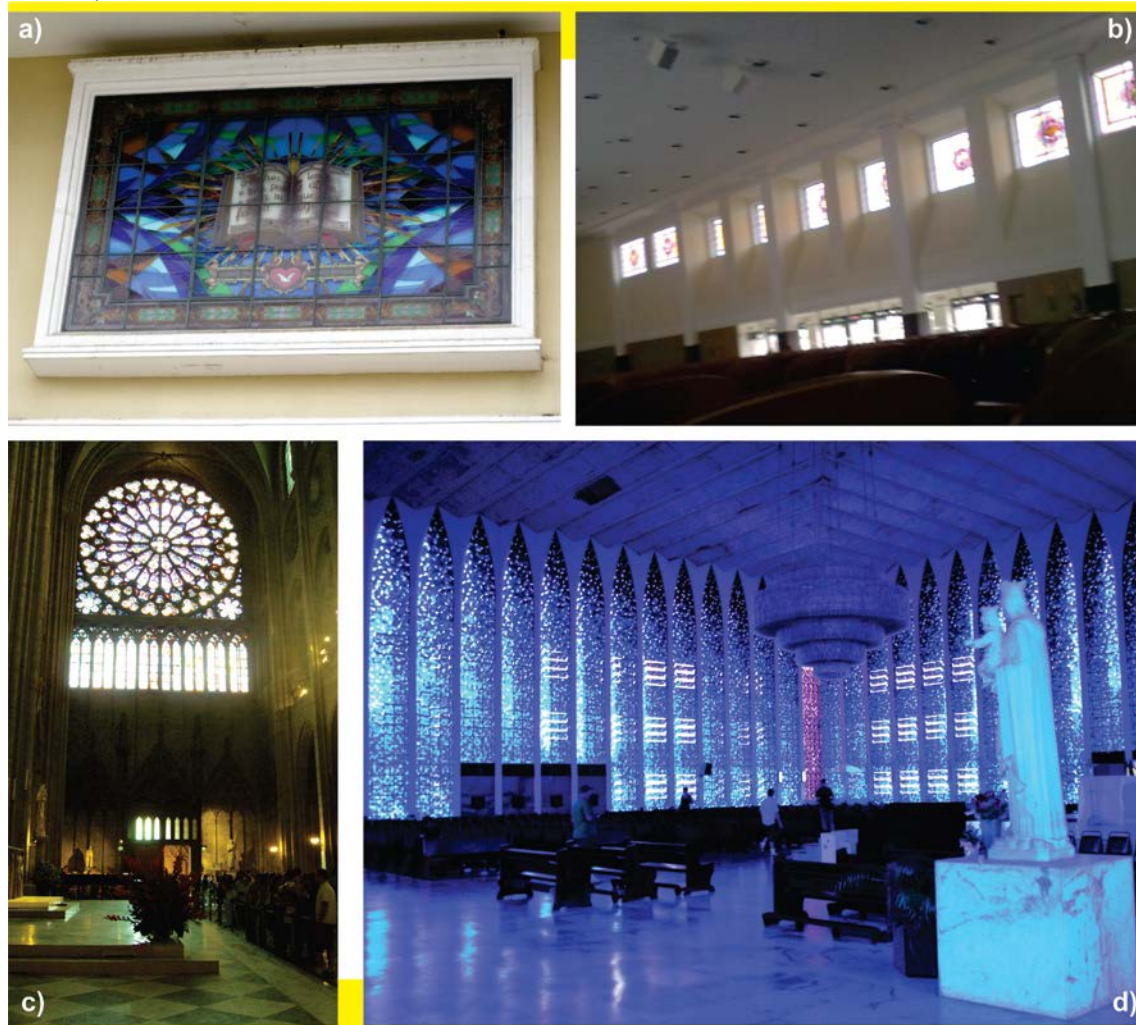
No intuito de preservar essa sensação de aconchego e evitar que as paredes sejam sujas pelo uso constante dos frequentadores, estas foram revestidas com placas que imitam madeira (do chão até a altura de aproximadamente um metro e meio), um produto artificial, mas que, perante a ausência de outras alternativas, ajuda na ambiência desse espaço que não

quer a atenção do espectador, visto que esta deve estar voltada ao pastor durante sua pregação, o tempo estimado de permanência dos fiéis.

O amarelo claro, em tonalidade pastel, é a principal cor utilizada na IURD, com detalhes em branco e, em alguns momentos específicos em marrom; essas são as cores utilizadas tanto interna como externamente, e evocam calma e neutralidade, não buscam a atenção pra si, mas servem de fundo: no exterior, deixando o foco para a forma do edifício e nos letreiros fartamente repetidos com mensagens curtas e objetivas (“Jesus Cristo é o Senhor” e “Igreja Universal do Reino de Deus”); no interior, como já foi dito, para o pastor e sua pregação.

Os vitrais são outro elemento, a exemplo das torres, que podem ser entendidos como quali-signos icônicos de eficiência duvidosa, pois ao mesmo tempo em que têm desenhos e inscrições bíblicas que remetem à aura sagrada pretendida (até mesmo por ser um elemento tradicionalmente utilizado na iconografia religiosa, em especial nas igrejas góticas), as suas dimensões acanhadas perante o gigantismo do templo não permitem que se tenha seu desenho facilmente apreendido no seu exterior, onde se percebe a existência dos vitrais, mas, sem acessar sua mensagem com facilidade; na parte interna essa leitura já é bem mais viável, porém, aquele jogo de cores que se difundem pela penumbra das igrejas góticas impregnando uma atmosfera etérea ao ambiente, simplesmente inexistente no interior da IURD, visto que o ambiente é muito claro (ver Fig. 16).

FIGURA 16 – Vitrais: a) Vista externa em detalhe de um vitral da IURD, Campo Grande, 2012; b) Vista geral interna da mesma IURD, 2012; b) Vitrais da Catedral de Notre-Dame, Paris, 2009; c) Vitrais do Santuário Dom Bosco, Brasília, 2009.



Fonte: acervo e edição do autor.

Temos a ciência de que esses pontos levantados e analisados pelo viés qualitativo-icônico são apenas uma pequena parcela dentre vários outros aspectos que também podem ser analisados perante a luz icônica disponível nos incontáveis signos corporificados nessas obras, mas acreditamos que esse recorte nos permite uma visão adequada aos objetivos dessa pesquisa, e dessa forma já alertamos que tal recorte será, de certa forma, aplicado à análise desses mesmos signos enquanto índices e símbolos que compõem simultaneamente esses fenômenos arquitetônicos.

2.2.2. A segunda margem: o índice

Os índices são sin-signos que se caracterizam pela existência de um outro, um singular, por isso quando Santaella (2002, p. 81) dirige seu olhar semiótico para esta classe de signos ela se refere ao “ponto de vista singular-indicativo”, o qual Peirce (2008, p. 66) define da seguinte maneira: "Um *Índice* ou *Sema* [...] é um Representâmen cujo caráter Representativo consiste em ser um segundo individual."

A alteridade existente nos sin-signos indiciais torna-os legítimos a estabelecerem relações, até certo ponto, concretas, existentes. Vejamos o que nos acrescenta Broadbent (1977, p. 157) acerca dos índices: “[...] um signo que indica um objeto ou circunstância especial, em termos de sua relação física. Um gesto de apontar o dedo indica a direção em que queremos ir [...]”. Ferrara (2002, p. 28-29) entende que a informação indicial é a mais banal para o espaço (tanto urbano como arquitetônico), mas nem por isso menos importante no complexo universo informacional dos signos:

Espaço banal, o lugar indicial processa rapidamente seus significados, o que quer dizer que os esvazia na mesma velocidade em que os processa; espaço banal, sua vida pode ser efêmera porque seu espaço não é consagrado, pode instalar-se num bairro ou pedaço dele, num cruzamento de ruas, num resíduo remanescente de outros espaços, num vazio qualquer que só existe enquanto dura uma ação ou um uso. São as feiras ou os mercados, os velhos bairros marcados pela utilidade que resiste ao tempo e ao desgaste, os cruzamentos que assinalam os pontos de encontro, de disputas ou discriminações econômicas, sociais e morais. Sem modéstia ou pudor, o lugar indicial mostra-se na irreverência da sua banalidade; é o lugar que, com atenção, se descobre nas franjas da cidade global, embora seja, talvez, a forma mais real de construção dos lugares da cidade.

Nossos fenômenos arquitetônicos, a CAC e a IURD, certamente vão além do espaço banal, sem deixar de incluí-lo também; todavia, as relações indiciais evocadas pelos objetos vão desde as mais corriqueiras e óbvias, até sutilezas específicas a cada projeto, e, dessa mesma forma, cada obra tem sua própria carga de certezas e incertezas, o que as torna únicas enquanto fenômeno.

Na CAC a implantação do edifício privilegia o acesso pelas ruas Dr. Arthur Jorge e pela Rua Marechal Rondon, demarcando este ponto como o

mais importante para a passagem do pedestre e onde o jogo de volumes do edifício se mostra mais instigante, e o faz não apenas implantando a construção mais próxima dessas vias, como também construindo caminhos claros e retilíneos que direcionam os usuários para o interior do edifício. O balanço do bloco superior sustentado pelos pilotis, iconicamente remete a uma varanda ou marquise que protege a entrada, mas inicialmente marca o recuo que convida ao acesso, dessa forma ícones e índices se complementam. Não por acaso, é nessa esquina que os mastros (que contêm a bandeira do país, do estado e do município) foram, oportunamente, implantados.

O letreiro do edifício (Fig. 13) desempenha uma função muito específica e básica, informar o nome da unidade da prefeitura, todavia a forma como o faz diz muito sobre as intenções do projeto. Caso suas letras tivessem sido colocadas na parte alta do edifício (como na platibanda da fachada sul, por exemplo) ela atingiria um número muito maior de pessoas, principalmente as que trafegam em automóveis pela Rua Marechal Rondon (a mais movimentada naquele trecho), mas a decisão foi por implantá-las junto à entrada principal, ao nível do pedestre, onde, além de funcionar como mais um índice indicativo de acesso, funciona (simbolicamente) também como um signo de privilégio do cidadão, pois indica que a CAC está no mesmo nível do cidadão e não acima deste.

Situação semelhante acontece no interior, no saguão de atendimento ao público, onde, para serem atendidas, as pessoas são obrigadas a descerem aproximadamente um metro (via escada, acesso mais evidente e corriqueiro, ou via rampa, com acesso mais discreto e menos convidativo), uma estratégia que direciona o olhar dos usuários para a grande janela de vidro fixo locada no encontro entre o plano inclinado e o espelho d'água, visto que as cadeiras de espera estão voltadas para tal abertura, e as mesas dos atendentes estão situadas de tal modo que os funcionários não desfrutam dessa vista, ou seja, se vêem obrigados a dedicarem seu olhar para o cidadão atendido, e esse sim, tem o poder de escolha, apreciar a vista e/ou direcionar sua atenção para o funcionário que lhe presta atendimento.

Outro aspecto que torna essa estratégia do rebaixamento do piso ainda mais perspicaz é o fato de que, caso a abertura não tivesse sido nivelada com o espelho d'água (ou seja, o nível do solo, grosso modo a cota zero) a

paisagem avistada seria a pobre fachada da Maternidade Cândido Mariano, e os fartos carros que se deslocam velozmente, propiciando uma paisagem banal, espontânea e pouco convidativa; mas com esse artifício do rebaixamento, os usuários estão indicialmente condicionados a desfrutarem de uma vista projetada, onde podem apreciar o espelho d'água, seus chafarizes e o jardim que o margeia, uma vista que perde em espontaneidade, mas ganha em acuidade visual. O rebaixamento cumpre essa função, além de facilitar o acesso da fachada leste, corrigindo uma diferença de nível do terreno.

Para encerrar a análise desse ponto cabe ainda citar o projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para a loja Forma (1987) em São Paulo, onde o princípio é o mesmo, mas inverte-se a posição do observador; enquanto na CAC o olhar é direcionado para o nível do solo, na loja Forma (uma loja que vende móveis e peças de design elaborado) a “[...] única vitrine, elevada em relação à rua, garante visibilidade aos objetos à venda do ponto de vista habitual de quem passa pela loja, quase invariavelmente dentro de um carro e trafegando à velocidade considerável.” (MAHFUZ, 2011), permitindo ainda o térreo livre para o acesso veicular, pois é onde está locado o estacionamento (ver Fig. 17).

FIGURA 17 – Aberturas e seu poder indicativo: a) Detalhe da abertura ao nível do solo na CAC. b) Detalhe da abertura elevada na Loja Forma.



Fonte de “a”): <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>, com edição do autor, acessado em: 03/11/2010. Fonte de “b”): <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.123/3818>, com edição do autor, acessado em: 13/12/2011.

Nossa análise em relação à IURD volta-se, neste ponto, para a questão da relação com o entorno imediato, o qual foi drasticamente alterado por dois eventos: primeiro a construção da IURD, que levou a um segundo, a já citada retirada da Feira Central, promovendo considerável mudança nessa localidade;

a retirada de um elemento (a feira) se tornou um sin-signo indicial (e também simbólico) de transformação, que teve como agente propulsor a materialização da IURD. As casas dos anos 1950 (em sua maioria) ainda se fazem presentes, mas novos tipos funcionais foram, indicialmente, autorizados a tomar corpo assim que a área perdeu o caráter comunitário e ficou livre dos possíveis transtornos urbanos que acompanhavam a feira; destaca-se, nesse cenário de transformação urbana, a construção de unidade do Centro Universitário da Grande Dourados (UNIGRAN) na Rua Abrão Júlio Rahe, voltada para os fundos da IURD (ver Fig. 18).

FIGURA 18 – Edificação vizinha: UNIGRAN.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Quando analisamos os aspectos icônicos uma característica que se sobressaiu foi a monumentalidade da obra, pois bem, a margem indicial também aponta nessa direção; vejamos, por exemplo, os grandes afastamentos simétricos obtidos com decisão de implantar o bloco exatamente no meio da quadra, deixando as menores fachadas voltadas, ao norte, para a Rua Abrão Júlio Rahe (fundos) e, ao sul (entrada principal) para a para a Av. Mato Grosso (via mais importante e movimentada, dentre as que rodeiam o terreno), assegurando um isolamento do edifício. Porém, as maiores fachadas (leste e oeste) mal cabem no terreno. Ou seja, quando o pedestre pretende

entrar na igreja pela já citada Av. Mato Grosso (principal acesso de pedestres), a obra, na verdade, já está praticamente posta sobre ele.

Outra implicação decorrente da implantação diz respeito à topografia do terreno, com a cota mais alta na Rua Abrão Júlio Rahe e descendo uniformemente em direção a Av. Mato Grosso; nesse contexto o nível térreo (o nível dominante da obra visto que o salão dos cultos localiza-se nesse piso) foi alinhado com o ponto mais alto do lote, ou seja, foi alinhado pelo fundo, o que gerou a necessidade da construção de uma imponente escadaria para permitir o acesso frontal dos pedestres (fachada sul). Essa escadaria, além de indicar a possibilidade de acesso, ainda sugere uma elevação dos fiéis, algo que as igrejas tradicionalmente fazem, como se os aproximassem das suas crenças ao mesmo tempo em que fisicamente os direcionam para cima; além disso, essa elevação ainda permite uma vista mais ampla da cidade a partir daquele ponto, enfatizando a imponência do edifício sobre ela. Em outros projetos da IURD (ver Fig. 09) notamos que o recurso da escadaria frontal é recorrente.

Nessa relação dupla de funcionar como um monumento para a cidade e ao mesmo tempo ser utilizada convencionalmente, vale destacar as torres como elementos singulares-indicativos, pois são detalhes que atraem o olhar a quilômetros de distância (ver Fig. 19) e, conforme as pessoas vão se aproximando da obra, em especial na entrada principal, elas vão perdendo o destaque e suas cúpulas revestidas com cobre tornam-se praticamente invisíveis, difíceis de serem flagradas pelo olhar.

FIGURA 19 – IURD na paisagem de Campo Grande: a mensagem das torres.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

No interior do salão de cultos, o pé-direito de aproximadamente doze metros indica, não apenas a monumentalidade, como evidencia a possibilidade de muitas pessoas usufruírem desse espaço simultaneamente, ideia reforçada pelas 4.000 cadeiras fixas, as quais organizadas em fileiras ortogonais sugerem ordem. Mas esse espaço de multidão tem um ponto de atenção único e muito específico, um pequeno altar centralizado que deve direcionar o olhar dos fiéis para a figura do pastor; as fartas caixas de som distribuídas pelo teto garantem a difusão precisa e abundante do som, dessa forma, tanto o olhar como os ouvidos, são conduzidos à pregação.

Guiados pelo viés indicial dos signos arquitetônicos foi possível analisar relações estabelecidas entre as obras e seus respectivos sítios (bem como o entrono no caso da IURD), e a apreensão desses objetos pelos seus usuários, permitindo entender como cada objeto induz a sua utilização. Esse processo analítico permite, ainda, entender que as obras são menos passivas do que se pode imaginar na relação com seus usuários, e que esses possuem possibilidades de uso bastante distintas nos dois lugares analisados, o que já era esperado, haja vista que essas obras apresentam funcionalidades díspares.

2.2.3. A terceira margem: o símbolo

O recorte convencional-simbólico marca nossa última forma de apreensão dos signos arquitetônicos nesse momento onde estamos “atentando para” os fenômenos arquitetônicos da CAC e IURD. Os legi-signos simbólicos apontam para as características comuns observadas em objetos singulares, capazes de integrá-los a uma regra, uma convenção; para Peirce (2008, p. 71) “Um *Símbolo* é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante”.

De acordo com Santaella (2008, p. 25) “[...] só o símbolo é genuinamente triádico”, e complementa apontando direções a seguir no trato dos símbolos enquanto ocorrências analíticas:

Tendo sua base nos legi-signos que, na semiose humana, são, quase sempre, convenções culturais, o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc. (SANTAELLA, 2008, p. 37).

Dessa forma nossa análise semiótica baseada nos legi-signos convencionais-simbólicos percebidos nesses artefatos arquitetônicos nos conduzem a entendê-los como exemplares representantes de uma conjectura própria da arquitetura, um campo de conhecimento altamente convencionalizado, com diversas regras, fórmulas, conceitos e tipologias já desenvolvidas e em constante desenvolvimento.

A CAC e a IURD, além de serem objetos arquitetônicos, e até mesmo por serem, carregam em si informações que transcendem a sua natureza particular e alcançam o universo mais amplo da arquitetura, um caminho fortemente marcado pelo viés simbólico, demarcando as obras como símbolos em si mesmas. Dessa maneira entendemos que as obras podem ser estudadas como representantes da arquitetura, ou seja, estudá-las é um meio de estudar a própria arquitetura, sua história, seus meios, suas relações, seus tipos etc.

Boa parte desse estudo já vem sendo realizado nesta pesquisa, quando atentamos para os ícones e para os índices, extraíndo conhecimentos que brotam das qualidades, dos existentes etc. É chegado o momento de nos abirmos para a margem simbólica dessas obras e percebermos o que está impregnado nas suas decisões arquitetônicas, quais relações elas estabelecem com a história que as precede. Uma análise baseada no estudo acerca de sua tipologia é um caminho bastante interessante, dentro do conceito de Argan, que diz ser “[...] legítimo pressupor que as tipologias sejam produtos ao mesmo tempo do processo histórico da arquitetura e dos modos de pensar e de trabalhar de certos arquitetos” (1978, p. 268).

A CAC tem na sua implantação cartesiana e ortogonal (bem como nos acessos de pedestres e veículos) um símbolo que evidencia a acentuada preocupação com o caráter funcional da obra. Essa característica acentua-se ainda mais quando partimos para a observação do edifício, o qual, além do apego à função, apresenta vários outros sin-signos que autorizam um vínculo com a tradição da arquitetura modernista.

Como vimos no primeiro capítulo, Le Corbusier, considerado um dos precursores do movimento moderno, acabou por difundir cinco elementos paradigmáticos desse estilo, sendo eles: a utilização de pilotis, fachada livre, planta livre, terraço jardim e janelas em fita; o modernismo vai além desses cinco pontos, mas é correto interpretá-los como símbolos da arquitetura moderna, e é possível encontrá-los (nem sempre simultaneamente) na maioria das obras emblemáticas desse período.

No edifício da CAC boa parte desse repertório simbólico pode ser identificado, vejamos: os pilotis, a fachada livre e as janelas em fita estão claramente evidenciados e podem ser percebidos por qualquer transeunte (ver Fig. 20); no interior a planta livre é perceptível tanto no saguão de atendimentos ao público (de maneira mais evidente) quanto nos demais pavimentos, onde é possível notar que as divisões entre os ambientes é feita por divisórias (à exceção das áreas molhadas), ou seja, *a posteriori* são de fácil modificação ou até mesmo remoção, voltando a deixar o espaço interno totalmente livre, caso essa venha a tornar-se uma necessidade programática; já o símbolo modernista do terraço jardim não foi empregado, pelo menos não de forma direta, pois, se iconicamente entendermos a cobertura verde do plano inclinado como uma referência a esse recurso, poderíamos afirmar que esse elemento continua ausente (principalmente funcionalmente), mas, de alguma forma sugerido.

FIGURA 20 – Símbolos modernistas na CAC: fachada livre, pilotis e janela em fita.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

As referências ao modernismo são muito diretas, mas a obra ainda aponta vínculos mais específicos, neste caso com o modernismo brasileiro, fato esse simbolizado pela forma como os pilotis estão dispostos, regulares e equidistantes como tradicionalmente são, mas apresentando-se ora externos ora internos; essa característica foi muito utilizada pelo arquiteto Lúcio Costa, como no emblemático Ministério da Educação e Saúde, atualmente conhecido como Palácio Gustavo Capanema (ver Fig. 21).

FIGURA 21 – Ministério da Educação e Saúde: a) vista geral; b) pilotis em detalhe.



Fonte: <http://www.viaarte.org/2011/01/palacio-capanema-espaco-portinari.html>, com edição do autor, acessado em: 03/01/2012.

A utilização dos brises horizontais também pode ser apontada como provável vínculo com o movimento moderno, em especial na sua vertente nacional, além de esses, indicialmente, buscarem atenuar a forte insolação que atinge as aberturas (proteção essa que se mostra insuficiente para a fachada norte como já foi apontado anteriormente); esse recurso, assim como o grande balanço proporcionado pelo próprio edifício que protege o acesso principal, podem simbolizar uma aproximação com valores da arquitetura tradicional da região, onde varandas e beirais são elementos comuns.

O plano inclinado que em uma possível leitura foi apontado como um ícone que sugere um terraço jardim, também pode ser entendido como uma releitura dos tradicionais planos de telhado cerâmico, não pela cor, mas pelo formato. Essas possíveis alusões icônicas não se anulam e nem se atestam, porém, é importante entender a nuance semiótica que nos permite, partindo de aspectos qualitativos (icônicos) chegar a sugestões simbólicas, onde para a referência ao terraço jardim liga-se a obra ao modernismo, enquanto a referência ao telhado cerâmico remete-a à arquitetura vernácula e tradicional da região. Ambas as leituras sendo simbolicamente cabíveis, podemos falar em um edifício que almeja, simultaneamente, ao modernismo e a um regionalismo (ver Fig. 22).

FIGURA 22 – O plano inclinado e suas sugestões: a) Plano inclinado na CAC; b) Teto jardim inclinado, Edifício ACROS, Fukuoka; c) Telhado da Casa Toniasso de autoria do mesmo arquiteto da CAC, Gil Carlos de Camillo, Campo Grande.



Fonte de “a”:<http://www.decamillo.com.br/institucional.php?tag=21>. Fonte de “b”:<http://i0.ig.com/bancodeimagens/08/1n/xi/081nxic0fmc8vtzx3vbeiqhad.jpg>. Fonte de “c”:<http://www.decamillo.com.br/institucional.php?tag=10>. Com edição do autor, acessados em: 07/01/2012.

Mesmo com os aspectos simbólicos que ligam a obra à arquitetura vernácula, não é esse o seu caráter dominante. As evidências de vínculo com o movimento moderno estão claramente simbolizadas, de modo quase obsessivo; todavia, é entendida como positiva a mescla da formalidade modernista com aspectos da arquitetura local, não permitindo uma importação crua de uma tipologia pronta, mas reinterpretando-a criticamente e estimulando relações com a tipologia dominante do próprio lugar.

O templo da IURD, até mesmo por ser uma edificação de caráter religioso, busca nos símbolos uma forma de transmitir valores por meio da arquitetura; talvez, por essa razão, ou por não ter um domínio completo da história da arquitetura, opta pela colagem de diversos “tipos” arquitetônicos para transmitir da forma mais direta possível as mensagens pretendidas. Essa soma de elementos do repertório histórico da arquitetura com o intuito de transmissão de valores pode ser entendida como um símbolo possível do movimento pós-moderno²² (que, assim como o modernismo, também foi abordado no capítulo 1), como nos evidencia Harvey (2007, p. 78):

O arquiteto e o projetista urbano pós-moderno podem, em consequência, aceitar com mais facilidade o desafio de se comunicar com grupos distintos de clientes de maneira personalizada, ao mesmo tempo que talham produtos para diferentes situações, funções e “culturas de gosto”. Eles estão, diz Jencks, muito preocupados com “marcas de status, com a história, o comércio, o conforto, o domínio ético, sinais que indicam familiaridade” e dispostos a aceitar todos os gostos, tais como Las Vegas ou de

²² O Pós-Moderno, na sua crítica admiração pelo Modernismo, mas dentro da atração pela bricolagem, compreendeu claramente essa mediação monumental e transformou os símbolos do passado em tema das suas intervenções urbanas [...] (FERRARA, 2002, p. 104).

Levittown – gostos que os modernistas tenderiam a considerar comuns e banais. Em princípio, portanto, a arquitetura pós-moderna é antivanguardista (não deseja impor soluções, ao contrário da tendência passada – e presente – dos altos modernistas, dos planejadores burocráticos e dos empreendedores autoritários).

Para verificar se o templo da IURD de fato estabelece vínculos com o movimento pós-moderno, vamos elencar os símbolos percebidos isoladamente, ligando-os aos seus respectivos períodos históricos, e, por fim, entender que a tipologia pós-modernista permite essa colagem como recurso aceitável para que a arquitetura viabilize a comunicação de mensagens abstratas aos seus usuários, ao mesmo tempo em que admite o acréscimo de elementos de marketing, ou melhor, a arquitetura como marketing, por entender que essas implicações são necessidades da sociedade e que a arquitetura deve apresentar/ser uma resposta, ou, ao menos, uma experiência que busque atender essas necessidades.

O emprego do frontão aliado com as pilastras, a escadaria e a forte simetria bilateral percebidos no edifício são símbolos que têm como referência primeira a arquitetura grega clássica (800 – 30 a.C.), em especial ao *Pártenon*, “O templo da Deusa protectora da cidade, [...] é a mais famosa de todas as obras arquitetônicas gregas. Um corpo plástico, totalmente destacado no espaço, foi durante séculos considerado a essência da arquitectura pura” (GYMPEL, 2000, p. 11). Todavia, a repetição do recurso nas fachadas laterais (demarcando os acessos e mantendo a rígida simetria), ao mesmo tempo em que nos permite sugerir a busca por uma intensificação dessa referência simbólica, ou seja, pela repetição da mensagem para que ela seja constantemente assimilada (ver Fig. 23), também nos permite retomar a relação já apontada anteriormente com o modelo da Villa Rotonda da Andréa Palladio que, além de repetir os frontões e colunatas nas laterais do edifício, retoma a ideia do edifício como um corpo plástico deslocado no espaço; algo que vimos na Grécia antiga e que pode ser, também, observado na relação entre as mesquitas e as cidades nas quais se inserem (ver Fig. 23).

As associações com o templo grego e com as mesquitas, ambos locais de fé, embora de tipos diferentes, emprestam ao edifício os símbolos desses espaços que historicamente são convencionados como sagrados, fator que autoriza os elementos a serem utilizados como símbolos de fé na colagem

realizada na IURD, sempre objetivando ao máximo caracterizar tal obra como um objeto de tradição religiosa (ver Fig. 23).

Outro elemento com funcionamento convencional-simbólico são os vitrais, pois, além das mensagens representadas por sua iconografia, por seus desenhos e cores, a própria existência desses elementos simboliza uma aproximação com as catedrais góticas (1130 - 1500 d.C.), símbolos incontestáveis da fé cristã, que já atuam junto ao imaginário coletivo há quase um milênio, ou seja, simbolizam uma tradição religiosa cristã que o edifício da IURD almeja representar (ver Fig. 23).

FIGURA 23 – Referências históricas: a) Templo *Pártenon*, Atenas; b) Villa Rotonda, Vicenza c) Minaretes da Grande Mesquita do Sultão Selim II, Edirne; d) Vitrais da *Le Sainte-Chapelle*, Paris.



Fonte: GYMPEL, 2000 (com edição do autor), p. 11, 13, 18 e 33, respectivamente.

Contrariando todas essas mensagens, a fachada norte (Rua Abrão Júlio Rahe) apresenta uma linguagem bem menos ornamentada, sendo dominada por janelas em fita e traços retilíneos, ou seja, nesse ponto, relativamente

oculto aos olhos do grande público, o templo da IURD permitiu-se usufruir de símbolos do movimento moderno, justamente por isso, é possível perceber similaridades entre as fachadas posteriores (os fundos) das duas obras em questão, ironicamente, onde poucos vêem, elas dialogam (ver Fig. 24).

FIGURA 24 – A verdade por trás: a) Vista da fachada norte do templo da IURD; b) Vista da fachada norte da CAC.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Todas essas tipologias utilizadas podem até simbolizar, num primeiro momento, a imagem de tradição pretendida, mas o fato é que a convivência com esses signos sobrepostos não é harmônica, e ficamos diante de uma mensagem confusa; vejamos, a título de curiosidade (uma curiosidade reveladora, diga-se de passagem) a representação icônica utilizada pelos responsáveis pela identificação dos principais pontos da cidade, ao se referirem ao templo da IURD (ver Fig. 25). Eles recorrem à iconográfica da tradicional igreja matriz católica, como podemos observar no emprego da cruz, símbolo convencional de tal doutrina.

FIGURA 25 – A identificação do monumento: a) Vista da placa e de parte da fachada sul do templo da IURD; b) Vista em detalhe da placa.



Fonte: acervo e edição do autor, 2011.

Num olhar apressado poderíamos entender a IURD como um exemplar atrasado do neoclassicismo²³ (1750 – 1840 d.C.); porém, como demonstramos por meio da análise dos símbolos disponíveis na obra, existe uma mistura de diversos período e tipologias (clássico, islâmico, gótico e até moderno), não sendo apenas uma repetição do estilo clássico literalmente. Portanto a IURD não pode ser considerada uma representante do neoclassicismo tardio. E, como foi dito anteriormente, o estilo que permite a colagem histórica é o pós-modernismo, ou melhor, um tipo do pós-modernismo, visto que reduzir o pós-modernismo à colagem histórica é empobrecê-lo por demais.

Nossa incursão pela margem simbólica nos permitiu ligar a CAC ao movimento moderno e o templo da IURD ao pós-modernismo, mas as generalizações que buscam compreender porque tais referências foram adotadas em obras tão recentes (2008), e outros aspectos decorrentes desses fenômenos arquitetônicos, incluindo suas relações com o contexto urbano, são dúvidas que continuam instigando nossa pesquisa.

²³ “O Neoclassicismo representou sobretudo uma reacção contra a linguagem formal exagerada do Barroco e do Rococó: linhas claras e elegantes de corpos compactos, geralmente estereométricos, cujo protótipo era o templo da Antiguidade Clássica” (GYMPEL, 2000, p. 64).

2.3 O prefeito e o pastor: a arquitetura como signo e a cidade como contexto

O olhar contemplativo desenvolvido acerca da prefeitura e do templo, aliado ao lento navegar pelas margens icônicas, indiciais e simbólicas, nos permitiram ter uma compreensão aprofundada de alguns aspectos dos fenômenos arquitetônicos analisados no nosso estudo de caso. Não seria possível, dentro do nosso recorte metodológico, atingir o amadurecimento analítico dos objetos selecionados sem antes “ver” e “atentar para” (da forma mais pormenorizada possível) processos semióticos que agora nos deixam “generalizar” acerca desses signos arquitetônicos presentes no contexto urbano de Campo Grande.

Nossas generalizações buscam, num primeiro momento, estender as questões referentes às tipologias encontradas nos nossos fenômenos arquitetônicos, com intuito da compreensão das escolhas percebidas em ambos os casos arquitetônicos, a CAC e o templo da IURD; num segundo momento nosso enfoque torna-se ainda mais geral e almeja perceber como esses fenômenos relacionam-se com a cidade, seus diálogos e atritos, seus textos e contextos.

Pela margem simbólica evidenciamos a forte ligação do edifício da CAC com a tradição modernista. Essa ligação estreita não é fruto do acaso obviamente, implica em escolhas projetivas que almejam, dentre várias outras particularidades, agregar valores ao objeto em questão, impregnando-o de uma alma construída. Mas que razões levaram à escolha desta “alma” modernista, diante a tantas opções tipológicas disponíveis na atualidade?

Podemos, ainda simbolicamente, entender que o movimento moderno, sempre pautado por características como ordem, clareza e rigor formal, mostrou-se uma opção apta a “emprestar” esses valores à unidade da prefeitura em questão. Essa imagem construída vai ao encontro dos anseios acerca dos valores transmitidos por um edifício da administração pública, uma vez que, certamente nos traz segurança e satisfação perceber o quão

“ordenada, clara e rigorosa” é a conduta pública perante os cidadãos e os bens públicos.

O próprio autor do projeto confirma o vínculo com o movimento moderno: “Quanto à **expressão formal** do edifício do Centro de Atendimento ao Cidadão, o autor aponta referências da tradição moderna, ‘no conceito estrutural, no tratamento das aberturas e em sua volumetria” (CAMILLO *apud* MELENDEZ, 2008, grifo do autor). Em contiguidade com nosso pensamento exposto no parágrafo anterior, Lucrécia D’Alessio Ferrara (2009, p. 13) confirma que “Para a arquitetura moderna, não é necessário que ela fale através de adornos simbólicos, ou alegóricos, porque ela deve falar através da pureza geométrica de sua exclusiva estrutura arquitetônica”.

Como foi apontado no primeiro capítulo dessa dissertação, o movimento moderno recebeu inúmeras críticas por seu distanciamento do humano, específico e particular (dentre outras mazelas), o que não pretendemos discutir em profundidade aqui, apenas apontar. Mas, de outro lado, foi amplamente utilizado e aprovado em edifícios de grande porte ligados às administrações públicas e a atividades culturais, que antes eram predominantemente neoclássicos. Podemos supor que a linguagem abstrata do modernismo tornou-se mais apropriada – que a do neoclassicismo ou de outros neo – para a representação de instituições de poder dentro das cidades, ou para aquilo que essas instituições querem representar para as cidades hoje.

Mas, em paralelo a isso, nos cabe apontar que a CAC não é uma obra modernista no sentido ortodoxo do termo, mas sim uma obra com forte apelo modernista; essa sutil diferença, marcada também por sutis estratégias projetivas (a implantação preservando as mangueiras, o plano inclinado, a janela voltada ao espelho d’água e outros recursos analisados icônica, indicial e simbolicamente) nos autorizam a entendê-la, também, como um edifício de complexidade arquitetônica, a exemplo do que evidencia Venturi em momentos distintos, ao citar dois fundamentais arquitetos modernistas, Louis Kahn e Alvar Aalto:

O reconhecimento da complexidade em arquitetura não nega o que Louis Kahn chamou “o desejo da simplicidade”. Mas a simplicidade

estética que é uma satisfação para o espírito deriva, quando válida e profunda, da complexidade interior. (VENTURI, 2004, p. 6).

[...] A complexidade de Aalto é parte integrante do programa e da estrutura do todo, e não um artifício expressivo justificado unicamente pelo desejo de expressar alguma coisa. A complexidade deve ser no mínimo o resultado do programa mais do que da vontade do autor. O edifício complexo cria um todo vibrante a despeito de sua variedade. (VENTURI, 2004, p. 95).

Mesmo apontando como adequada e bem sucedida essa apropriação do caráter modernista empreendida pela CAC, principalmente pelas questões programáticas que normalmente envolvem um edifício público institucional, é possível afirmar que outras respostas, modernistas ou não, também poderiam ser adequadas, ou até mesmo, mais adequadas nessa experiência arquitetônica. Não estamos aqui emitindo um selo de qualidade acerca das obras, apenas generalizando por meio do olhar semiótico e buscando compreender porque algumas coisas são como são e se apresentam como se apresentam.

Cientes das possibilidades multivariadas ofertadas pela linguagem da arquitetura, seguimos nossa abordagem enfocando o templo da IURD, onde, assim como na CAC, guiados pelo embasamento semiótico desenvolvido até aqui, ambicionamos uma “generalização” acerca desse fenômeno arquitetônico, desse monumento constituído de signos expostos simultaneamente a um público específico (fiéis de tal crença) e ao público geral, à cidade total.

A análise empreendida anteriormente, em especial no seu recorte qualitativo-icônico e convencional-simbólico, nos autoriza a entender o templo da IURD como um monumento ligado à prática pós-modernista. Essa observação nasce do gigantismo da obra e da sua forma destacada de implantação, somados à colagem de diversas tipologias históricas na composição de um objeto único e atual, o templo.

Nesse episódio arquitetônico, nossa incursão à crítica arquitetônica pós-moderna e ao pós-modernismo, nos permite entender que, mesmo que sejam válidas as estratégias projetivas adotadas, em especial a destacada colagem histórica, percebemos que este recurso não foi utilizado como uma forma de

resgatar vínculos históricos com a religião em questão (visto que chegou a se apoiar em elementos simbólicos que nem estão voltados ao cristianismo), menos ainda como ferramenta de resgate da memória dos fiéis, pois a cidade é recente e tem pouco mais que cem anos, ou seja, não tem uma tradição estabelecida com boa parte dos períodos históricos utilizados.

Essa constatação nos aproxima de parte das conclusões atingidas por Ferrara (2009, p. 131), ao analisar semioticamente a reforma da Praça da Sé em São Paulo, vejamos:

Na imensa surperpraça optou-se por um projeto de destruição, colocar tudo abaixo para começar tudo de novo, certo, seguro, sem remendos, sem contradições; projeto que procura fazer, na praça, uma assepsia da história, transformando o cotidiano, em monumento. Uma praça novinha feita para dar a impressão de velha, tradicional, escultural.

Se o principal objetivo do templo da IURD era de transmitir a impressão de tradição, mesmo que para isso abdicasse da coerência religiosa de suas citações históricas (a referencia aos minaretes islâmicos, por exemplo), é possível afirmar que o objetivo foi atingido. Num olhar abreviado, o templo passa tal imagem, mas essa imagem é frágil, e não resiste a um olhar mais duradouro, onde facilmente percebemos, por exemplo, que os frontões não possuem um telhado no formato que sugerem, ou seja, são apenas apliques, *buttons* que se compra de uma tradição que não se tem (cabe ressaltar que a doutrina evangélica da Igreja Universal do Reino de Deus tem início em 1977).

No interior essa discrepância acentua-se, enquanto a parte externa é onipresente e destacada na cidade e, portanto, impõe-se como monumento tradicional para todas as pessoas, de todos os credos; o interior se permite ser mais específico aos seus próprios fiéis, apresentando-se mais sincero, cru e, indubitavelmente, pobre, assemelhando-se a um colossal auditório corporativo de um hotel qualquer, onde o único adorno que deve ser notado é o pastor.

David Harvey (2007) expõe duas contribuições que contextualizam essa prática e expõe a fragilidade desses recursos:

Infelizmente, mostrou-se impossível separar a inclinação pós-moderna de citação histórica e populismo da tarefa simples de

atender a impulsos nostálgicos, quando não de alcovitá-los. Hewison vê uma relação entre a indústria da herança e o pós-modernismo: “Os dois conspiram para criar uma tela oca que intervém entre a nossa vida presente e a nossa história. Não temos uma compreensão profunda da história, recebendo em vez disso uma criação contemporânea, que é mais um drama e uma re-representação de costumes do que discurso crítico” (p. 86).

As colunas, a ornamentação, as extensas citações de diferentes estilos (no tempo e no espaço) planejadas dão a boa parte da arquitetura pós-moderna a sensação de “falta de profundidade planejada” de que Jameson se queixa. Mesmo assim o mascaramento confina o conflito entre, por exemplo, o historicismo de ter raízes num lugar e o internacionalismo do estilo extraído do *musée imaginaire*, entre função e fantasia, entre o objetivo do produtor de significar e a propensão do consumo de receber a mensagem (p. 87).

Entendemos que, como obra recente, o templo da IURD, na busca por uma tradição histórica e monumentalidade impositiva, falha como signo da atualidade; já a CAC, mesmo que com fortes referências ao modernismo (movimento que floresceu na primeira metade do século passado), consegue, simultaneamente, transparecer esses vínculos e representar uma possibilidade arquitetônica atual, ou ao menos aponta nessa direção:

A sugestão de significados produzidos através de formas, constitui a manifestação mais próxima da característica simbólica estudada no momento anterior, mas suas sugestões não decorrem de índices reconhecidos e resgatados do passado histórico; ao contrário, procura-se, através de uma inusitada alusão formal, criar outros valores que passam a ser reconhecidos na própria obra (FERRARA, 2002, p. 110).

Tanto a CAC como o templo da IURD, pelo seu porte, sua localização e, até mesmo pela sua representatividade, contêm signos que extrapolam os limites dos seus terrenos, e, mesmo que de forma limitada, invadem o contexto urbano. Buscamos agora entender de que modo elas processam essas relações.

Na CAC citamos a estratégia de implantação que, além de garantir aproximação com a esquina de maior fluxo de pedestre (entre as Ruas Dr. Arthur Jorge e Marechal Rondon), permitiu a preservação das mangueiras que deram identidade à área, ou seja, a preservação indicial das árvores resultou na manutenção de um símbolo já estabelecido na cidade; dessa forma, o “terreno das mangueiras” é onde fica a CAC, e não onde um dia existiram

mangueiras, caso elas tivessem sido retiradas. Signos que se somam no respeito a essa identidade específica que gerou e continua gerando vínculos afetivos com a área, sem impedir que o novo uso tenha sido agregado à mesma.

Para reforçar ainda mais esse vínculo com a área como ela “sempre” foi (como ela está presente no imaginário coletivo das pessoas), e com seu entorno imediato, a obra buscou a integração visual com os demais, criando uma lâmina horizontal que busca não agredir a linha do horizonte consolidada, sem, ao mesmo tempo, anular-se enquanto artefato que se põe ao uso da cidade, e deve estar em evidência.

A situação verificada no templo da IURD é distinta; desde sua implantação, como já apontamos em outros momentos do texto, ela gerou grande impacto e alteração na região onde se estabeleceu. Vamos citar resumidamente (até porque estes assuntos já foram desenvolvidos anteriormente) as modificações no sistema viário imediato, as alterações na morfologia do lugar, o impacto do grande bloco, do monumento e, principalmente, a retirada da Feira Central, talvez seu maior impacto, não apenas no entorno imediato, mas, de certo modo, sentido por toda a cidade.

Outra questão que se evidenciou ao longo desta pesquisa foi o fato de que, além de não percebermos, como já dissemos, uma ligação arquitetônica do templo da IURD com a atualidade, com a arquitetura em curso, não percebemos também uma identificação tipológica com a arquitetura local, nem ao menos referências que indiquem essa pretensão. E, como foi apresentado, o projeto do templo da IURD é um padrão que se repete (ver Fig. 09), com pequenas variações para acomodarem-se aos seus respectivos terrenos, ou de acordo com seu porte.

Dessa forma percebe-se que, de fato, a obra não busca estabelecer vínculos com a arquitetura da cidade, perdendo a oportunidade de criar novas experiências, novas relações, novas possibilidades de leitura e interpretação tanto da cidade quanto do próprio artefato arquitetônico, criando uma obra que se aproxima conceitualmente de um “*fast-food*”, onde a poeira vermelha que se

acumula na textura aplicada sobre seus imensos pilares, talvez seja a mais evidente forma de diálogo com a cidade.

Ainda de acordo com Ferrara (2002, p. 18), quando um espaço é capaz, por meio da arquitetura e do uso, de estabelecer relações que atestem suas qualidades mutuas, estamos diante não de um espaço, mas sim de um lugar, com identidade e relações próprias, situação essa que não é percebida no templo da IURD:

O lugar é claramente situado no espaço e no tempo e desta clareza emana a legitimidade da ação que inspira ou agasalha. Quando se perde este limite, a particularidade do lugar se dissolve na pasteurização global e transforma-se no não lugar, o lugar sem nome, sem definição antropológica no espaço e no tempo, o espaço sem lugar que não se deixa apanhar tendo em vista sua generalidade e ambiguidade e que, em consequência, Augé nomeia como espaços supermodernos que dariam origem a uma "etnologia da solidão".

Chega a ser irônico entender o templo da IURD como um “espaço supermoderno” em relação à repetição de sua tipologia, por ser um espaço que, simultaneamente, almeja representar a tradição (e o faz por meio de colagens de linguagens arquitetônicas milenares). Assim percebemos que as tramas da arquitetura, seus signos, são mais profundas do que aquelas que se deixam apreender num primeiro momento.

Todas essas observações, independente das generalizações aqui alcançadas, nos colocam diante de um fato maior: a leitura semiótica aplicada à análise arquitetônica como produtora de conhecimentos, conhecimentos estes que transcendem aos objetos estudados, passam pela compreensão da cidade e alcançam a própria linguagem, mirando a evolução da mesma – arquitetura que se transforma pela arquitetura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa, antes mesmo de ser um instrumento de produção do conhecimento, é uma aposta! Sua origem muitas vezes brota de um olhar banal, que se soma a outro, e mais outro, até perceber-se inquieto, atizado, curioso... Nesse processo o olhar transforma-se em observação, em atenção, em dúvida, em investigação, em método, em hipóteses – as apostas científicas –, que abrem as portas do conhecimento.

Nessa pesquisa em especial, o que nos tomou a atenção, o que nos inquietou, foi o fato de duas grandes obras – CAC e IURD – construídas recentemente (2008) e na mesma região da cidade, apresentarem tipologias arquitetônicas tão distintas. Afinal, mesmo que não atendam às mesmas funções, a disparidade tipológica se mostrou tão intensa, que já não era mais possível olhar a paisagem e não nos sentirmos atraídos; saiu a banalidade do olhar cotidiano e entrou a curiosidade do olhar investigativo.

Ao analisarmos tais fenômenos arquitetônicos, guiados pela doutrina semiótica, nosso respaldo metodológico; apostamos que estudar esses signos da arquitetura da cidade equivaleria a estudar a própria linguagem arquitetônica e a cidade de modo geral, onde encontraríamos material crítico que nos permitiria “ver, atentar para e generalizar” sobre a arquitetura, almejando, em última análise, o conhecimento que leva à evolução do conhecimento. Eis aqui a hipótese geral da nossa pesquisa!

E para comprová-la foi necessário, primeiramente, uma imersão na história e nos conceitos da própria arquitetura; nesse momento, inclusive, buscamos entender a arquitetura como linguagem, como artefato sógnico, para depois visualizarmos o comportamento dessa linguagem no decorrer do último século, principalmente pela perspectiva da arquitetura moderna e da pós-

moderna que, como vimos no primeiro capítulo, muito divergem sobre a abordagem da significação, dentre outros pontos.

Na percepção de que essas divergências ainda são muito sentidas na produção arquitetônica da atualidade, houve o encontro do recorte teórico com o recorte da cidade, o *in loco* das diferenças urbanas representadas nessa pesquisa pela prefeitura e pelo templo, pela CAC e pela IURD. Mas, antes de iniciarmos o olhar específico que o estudo de caso exigiu, fez-se necessário uma breve incursão na ciência semiótica desenvolvida por Charles S. Peirce, para sabermos como estudar nossos casos.

Por meio do embasamento teórico-metodológico do primeiro capítulo, viabilizou-se a análise semiótica empreendida aos fenômenos arquitetônicos no último capítulo. Este se iniciou com uma descrição dos dois episódios arquitetônicos, fruto do lento e generoso exercício do “ver”, seguido por travessias; inicialmente atravessamos os objetos almejando a margem icônica, seguimos pela margem indicial, e, por fim, buscamos a terceira margem, a margem convencional, o signo enquanto símbolo.

Essa atenção triádica aos signos arquitetônicos nos conduziu às generalizações, onde foi possível estabelecer relações entre os objetos e suas inclinações tipológicas, alguns possíveis critérios que levaram a tais escolhas, algumas implicações decorrentes de tais escolhas, ou seja, generalizar sobre esses signos nos permitiu um contato transparente com a linguagem arquitetônica que, sem a estrutura metodológica utilizada, não teria sido possível, confirmando nossa hipótese específica.

Os signos, mesmo que apreendidos apenas parcialmente, nos habilitaram a construir cadeias lógicas onde ficou evidenciado o vínculo da CAC com o movimento moderno, preservando sua imagem de ordem, simplicidade, clareza etc., e abandonando certos vícios dessa escola arquitetônica, aspecto este percebido principalmente na aspiração por uma maior contextualização com o entorno urbano, com a escala local, e com o desejo de preservar os vínculos afetivos da cidade com o terreno, com suas tradicionais mangueiras.

A análise dos signos do templo da IURD, por sua vez, nos direcionou ao pós-modernismo, principalmente na utilização da colagem de diferentes repertórios históricos da arquitetura religiosa; mas, simultaneamente há um grande afastamento da teoria pós-moderna, pois quando esse movimento apoiava a colagem histórica era no intuito de utilizar a arquitetura para reconhecer e reafirmar os laços já estabelecidos entre as pessoas e suas memórias; no entanto, o que vimos no templo da IURD foi o uso indiscriminado das diferentes tipologias históricas com a pretensão de impor uma tradição que não possui, estabelecer vínculos que não existem, confundindo o público visual (a cidade total) e usual (os fiéis).

Todas essas conclusões próprias ao estudo de caso empreendido nos evidenciaram outras conclusões, mais próximas da nossa hipótese geral, onde percebemos que esse contato atento à arquitetura enquanto signo, mesmo que específico, voltado para pontos característicos, nos leva a uma maior compreensão da linguagem como um todo, dessa forma, a uma análise particular que nos permitiu ver o vitral, a janela em fita, o pé-de-manga, o lote, a vizinhança, o centro da cidade etc., reconhecimento que permite o conhecimento, análise crítica que leva à evolução da linguagem.

Colocamo-nos então a vislumbrar as possibilidades analíticas existentes nas demais obras, no sistema viário, nas praças, nos hábitos coletivos, no mobiliário urbano, em todas as relações que se estabelecem ininterruptamente nesse campo pleno de ações e representações, onde linguagens se entrecruzam como pássaros, peixes e pessoas, onde a cidade se mostra uma soma de singulares, em constante plural.

Tendo a consciência da amplitude e da complexidade das informações disponibilizadas pelas obras estudadas, esperamos ter feito bom proveito das poucas informações aqui apreendidas; e se as julgamos poucas, não é por comodismo declarado, e sim pela ciência do infinito que habita cada signo. Desse modo, pesquisa que se encerra com o entendimento de que um caminho foi percorrido, mas que os signos fazem questão de evidenciar que existem várias outras maneiras de se percorrer o mesmo caminho, e infinitos caminhos a serem percorridos...

REFERÊNCIAS

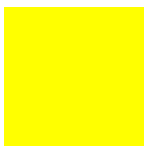
1. A CRÍTICA. In: Portal Gnotícias. *Megatemplo da Igreja Universal Reino de Deus deve ser inaugurado em 40 dias*, 2008. Disponível em: <<http://noticias.gospelmais.com.br/megatemplo-da-igreja-universal-reino-de-deus-deve-ser-inaugurado-em-40-dias.html>> Acessado em: 27/11/2010.
2. AMIZO, Isadora Banducci; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *Levantamento Arquitetônico em Campo Grande - MS: Central de Atendimento ao Cidadão a Igreja Universal do Reino de Deus*. Relatório Final de Iniciação Científica – CNPq - UFMS, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFMS, 2011.
3. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Editora Ática, 2001.
4. _____. Sobre a tipologia em arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 267-273.
5. BROADBENT, Geoffrey. Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
6. COELHO, Marcelo Amaral. *Palácio Capanema: espaço Portinari*, 2011. Disponível em: <<http://www.viaarte.org/2011/01/palacio-capanema-espaco-portinari.html>>. Acesso 03/01/2012.
7. CORREIO DO ESTADO. *Megatemplo obriga Agetran alterar trânsito*, 2008. Disponível em: <http://www.correiodoestado.com.br/noticias/megatemplo-obriga-agetran-alterar-transito_48271/> Acessado em: 03/12/2011.
8. DE CAMILLO, Gil Carlos. [Obras]. Disponível em: <<http://www.decamillo.com.br/institucional.php?tag=21>>. Acesso em 07/01/2012.
9. EDIFÍCIO ACROS. [Teto jardim inclinado]. Disponível em: <<http://i0.ig.com/bancodeimagens/08/1n/xi/081nxic0fmc8vtzx3vbeiqhad.jpg>>. Acesso em: 07/01/2012.

10. EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 599-607.
11. FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
12. _____. *A mudez e a fala de um signo*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; SANTAELLA, Lucia. (org.). *Semiótica da cultura, arte e arquitetura*. São Paulo: EDUC, 1987.
13. _____. *Design em Espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
14. _____. *Os Significados Urbanos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.
15. FELZEMBURGH, Maurício; GOMES, George; FIALHO, Elisa. *Novas Igrejas Protestantes: um programa arquitetônico?* 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.039/661>> Acessado em: 18/12/2011.
16. FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
17. FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
18. GHIRARDO, Diane Yvonne. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
19. GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *A autocrítica da arquitetura mediada pelo ambiente digital: o drama dos espaços possíveis*. São Paulo, 2005. Tese (doutorado). PUC/SP.
20. GOOGLE EARTH™. [*Imagens aéreas*], 2011. Programa disponível em: <<http://www.google.com/intl/pt-PT/earth/index.html>> Acessado em: 14/03/2011.
21. GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
22. GYMPEL, Jan. *História da Architectura: da antiguidade aos nossos dias*. Hong Kong: Könemann, 2000.
23. HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. 16. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

24. IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992.
25. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS – IBGE. *IBGE Cidades*. 2010. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=500270#>> Acessado em: 23/12/2011.
26. KOOLHAAS, Rem. *Para além do delírio*. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
27. _____. *Por uma cidade contemporânea*. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
28. LE CORBUSIER. *Mensagem aos estudantes de arquitetura*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
29. _____. *Por uma arquitetura*. Tradução Ubirajara Rebouças. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
30. MAHFUZ, Edson da Cunha. *Loja Forma, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1987, 2011*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.123/3818>> Acesso em 13/12/2011.
31. McLUHAN, Marshal; Quentin Fiore. *O meio são as massa-gens: um inventário de efeitos*. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, s/d.
32. MELENDEZ, Adilson. Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno. *REVISTA PROJETO DESIGN*. São Paulo: Arlindo Mungiolí, n. 345, 2008. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>>. Acesso em 27/10/2010.
33. MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.
34. MONTE, Marisa. *Barulhinho bom: uma viagem musical*. Produzido por Arto Lindsay e Marisa Monte. Rio de Janeiro: Estúdio Impressão Digital. EMI Music Ltda, 1996.
35. NACIONAL. [*Detalhe das vértebras que compõem a coluna vertebral humana*]. Disponível em: <http://www.ossos.com.br/imagens/ossos.com.br/produtos/ORTOPEDIA/COLONA/5011_-_COLUNA_LOMBAR.JPG>. Acesso em 28/01/2012.

36. NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
37. NETTO, J. Teixeira Coelho. *A construção do sentido na arquitetura*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
38. _____. *Moderno Pós Moderno: modos e visões*. 3. Ed. São Paulo: Editora Iluminuras, s/d.
39. NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão à Peirce*. São Paulo: Annablume, 2003.
40. OLIVEIRA, Ana Claudia; SANTAELLA, Lucia. (org.). *Semiótica da cultura, arte e arquitetura*. São Paulo: EDUC, 1987 (Série Cadernos PUC; 29).
41. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
42. _____. *Ilustrações da Lógica das Ciências*. Tradução Renato Rodrigues Kinouchi. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2008.
43. _____. *Electronic Edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Reproduzindo os volumes I-VI Ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss (Cambridge, MA: *Harvard University Press*, 1931-1935), Volumes VII-VIII Ed. Arthur W. Burks (mesma editora, 1958). 1 CD-ROM.
44. PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e arquitetura*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
45. POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura*. Tradução: Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 2002.
46. REZENDE, Alex Nogueira; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. Sentar e sentir: reflexões acerca de uma significação arquitetônica. In: AMÉRICA PLATINA, 3., 2010, Campo Grande. *Anais: Identidade, Diversidade e as Linguagens do Território Platino*: Campo Grande: UFMS, CADEF, 2010. CD-ROM.
47. _____. Cores impossíveis: o diálogo das imagens. In: GELCO, // *Encontro Regional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste*. 2011, Três Lagoas: UFMS. No Prelo.
48. RICCI, Paula. *Templos da IURD no mundo – Parte 2*, 2011. Disponível em: < http://luzparaviver.blogspot.com/2011/06/blog-post_01.html >. Acesso em 28/11/2011.
49. RIBEIRO, Cláudia R. Vial. *A dimensão simbólica da arquitetura: parâmetros intangíveis do espaço concreto*. Belo Horizonte: FUMEC-FACE, C/ Arte, 2003.

50. ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
51. SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: PioneiraThomson Learning, 2004.
52. _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
53. SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
54. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
55. VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
56. VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



CORES IMPOSSÍVEIS O DIÁLOGO DAS IMAGENS

Alex Nogueira Rezende

Mestrando em Estudos de Linguagens e professor no
Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
alex.n.arq@gmail.com

Eluiza Bortolotto Ghizzi

Professora do Departamento de Comunicação e Artes da
Universidade Federal do Mato
Grosso do Sul (UFMS)
eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com

RESUMO

Dentro das generalidades que abraçam as questões imagéticas, este artigo busca uma reflexão relativamente pontual acerca de problemas como representação, significação, marketing urbano, arquitetura, detalhes arquitetônicos, cores etc. Essa reflexão está voltada para um estudo de caso que toma como corpus imagens do edifício de uma das sedes da Prefeitura Municipal de Campo Grande - MS, a Central de Atendimento ao Cidadão. Essa obra, corporificada na cidade de uma maneira, em certos momentos é representada de outras. Esse processo percebido é aqui objeto de análise pelo viés metodológico da semiótica. Tal análise vai ao encontro da hipótese levantada por Lúcia Santaella e Winfried Nöth, que acreditam ser possível estabelecer um paralelo entre os três registros lacanianos da nossa dimensão psíquica e os três paradigmas da imagem tal como elaborados por eles próprios. Este artigo adota essa hipótese e, por meio deste estudo de caso que envolve, dentre outras coisas, um prefeito, um arquiteto e várias cores, avança sobre suas consequências para o entendimento dos problemas acima pontuados. Os resultados evidenciam o jogo semiótico único que cada imagem analisada estabelece, o que as torna diferentes umas das outras para além da técnica de produção e apesar de, apenas aparentemente, representarem um mesmo objeto.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica da imagem; Representação; Arquitetura; Marketing urbano.

ABSTRACT

Within the general issues that embrace imagery, this article seeks to reflect on a point about issues such as representation, meaning, urban marketing, architecture, architectural details, colors, etc. This reflection is facing a case study that takes images of the body as a building of the headquarters of the Municipality of Campo Grande - MS, the Central de Atendimento ao Cidadão. This work, embodied in the city in a way, is represented in some other moments. This process is seen here examined by methodological bias of semiotics. This analysis is consistent

with the hypothesis raised by Lucia Santaella and Winfried Nöth, who believe they can draw a parallel between the three Lacanian registers of our psychic dimension and the three paradigms image as prepared by themselves. This article adopts this hypothesis and, through this case study that involves, among other things, a mayor, an architect and various colors, goes about its consequences for understanding the above problems scored. The results show the game only semiotic analysis establishes that each image, which makes them different from one another beyond the technical production and although only apparently represent the same object.

KEYWORDS: Semiotics of the image; Representation, Architecture, Urban Marketing.

INTRODUÇÃO

“Sei que perdi tantas coisas que não poderia contá-las e que essas perdições, agora, são o que é meu. Sei que perdi o amarelo e o negro e penso nessas impossíveis cores como não pensam os que vêem [...]” (BORGES, 1985, p. 63)²⁴.

Existe um universo que nos circunda e nos compõe por toda nossa breve existência, existe uma realidade e uma virtualidade que nos autorizam a viver entre os sonhos e as horas, existe uma pluralidade incomensurável de possibilidades no trato entre o concreto e o pensamento do concreto que nos permite vislumbrar a beleza da experiência humana; por fim, um signo pode ser capaz de representar, na sua micro-escala, essa potencialidade fenomênica e significante.

Este artigo almeja olhar para os conflitos que emanam das lacunas entre o imaginário, o real e o simbólico, no sentido de Lacan (*apud* Santaella e Nöth, 2008, p. 187-193), em um estudo do signo cor em três imagens de um mesmo edifício²⁵, cada qual gerada em diferentes suportes – pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico –, no sentido de Santaella e Nöth (2008, p. 187-193) e portadora de significados próprios. *O que podemos apreender de tais imagens, consideradas as suas especificidades quanto ao modo de produção? E, ainda, consideradas as variações cromáticas que produzem diversidade de significado?* Essas são questões que nos incitaram a produzir esse texto.

O edifício citado no parágrafo anterior é o que sedia a Central de Atendimento ao Cidadão William Maksoud Filho (CAC), unidade da Prefeitura Municipal de Campo Grande - MS, situado à Rua Marechal Cândido Rondon dessa cidade. O edifício é objeto de referência das três imagens que embasam a nossa análise neste texto; porém, a análise semiótica dessas mesmas imagens que levamos a cabo aqui revela que o objeto semiótico não se detém no edifício. Do mesmo modo, o objeto desta análise não é o edifício nem as imagens em sua concretude, mas a variação de significados que emana das diferenças verificadas entre as formas de cada imagem representá-lo. Essas contêm sutis variações sígnicas de uma para outra, ora nos modos de produção, ora nas cores alterando a aparência do seu objeto. A princípio, nossa atenção foi seduzida pelas variações cromáticas, que ora coincidem com a cor que existe

²⁴ “*Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mio. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no pisan los que ven*” [...]. Trecho do poema *Posesión del ayer/Posse do passado* (Tradução de Pepe Escobar).

²⁵ Esse edifício também foi alvo de observação *in loco*, todavia, o edifício em si não é tomado aqui como corpus de análise.

de fato na edificação, ora não; em seguida, uma consideração dos modos de produção dessas imagens, bem como de categorias conceituais correlatas, pareceu-nos apropriado para a análise.

Para tratar dessas imagens tomamos como referencial teórico o texto “Imagem”, de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008), nos capítulos “11 - Os três paradigmas da imagem” e “12 – O imaginário, o real e o simbólico da imagem”. Buscamos trabalhar, mais especificamente, com base na hipótese dos autores de uma analogia entre os três registros lacanianos da nossa dimensão psíquica (imaginário, real e simbólico) e os três paradigmas da imagem (pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico). Está implícita aí, ainda, uma correlação desses conceitos, respectivamente, com as três categorias fenomenológicas de Charles S. Peirce (1839-1914) (primeiridade, secundidade e terceiridade)²⁶, bem como com os signos icônico, indicial e simbólico²⁷ que integram a semiótica peirciana. Deste entendimento surge a possibilidade de análise de fenômenos diversos evocados pelo estudo das imagens, entre eles este.

Deste entroncamento particular e seguindo o método fenomenológico peirciano - “*ver, atentar para e generalizar*”²⁸ (IBRI, 1992, p. 06) – partimos para investigar nosso objeto e, como consequência, percorremos assuntos paralelos como: marketing urbano *versus* projeto arquitetônico e o detalhe arquitetônico como unidade mínima de composição, mas, máxima de significado.

Esses e outros temas emergem naturalmente da discussão da arquitetura que, como afirmou Robert Venturi, deve ser tomada como um meio, portadora de muitos significados conformes aos distintos pontos de vista; nas palavras desse arquiteto e teórico da arquitetura, “Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoque: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo” (VENTURI, 2004, p. 02). Lucrécia Ferrara, ao abordar a temática da cidade e das imagens, também recorre ao conceito de meio e registra: “Os veículos, meios e linguagens não se opõem, complementam-se, acrescentam-se e

²⁶ “*To express the Firstness of Thirdness, the peculiar flavor or color of mediation, we have no really good word. **Mentality** is, perhaps, as good as any, poor and inadequate as it is. Here, then, are three kinds of Firstness, qualitative possibility, existence, mentality, resulting from applying Firstness to the three categories. We might strike new words for them: primity, secundity, tertialit*”. CP 1.533. “*Para expressar a primeiridade da terceiridade, o sabor peculiar ou a cor da mediação, não temos uma palavra muito boa. Mentalidade é, talvez, tão boa quanto qualquer outra, pobre e inadequada como ela é. Aqui, então, são três tipos de Primeiridade, a possibilidade qualitativa, a existência, a mentalidade, resultantes da aplicação da Primeiridade para as três categorias. Poderíamos gravar novas palavras para eles: primário, secundário e terciário*”. CP 1.533. (Tradução nossa)

²⁷ Conforme a segunda tricotomia, ou seja, dependendo da relação que o signo estabelece com o seu objeto, dividem-se os signos em ícone, que “[...] é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não [...]”; índice, que “[...] é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto[...]” e símbolo, que “[...] é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto [...] [de modo que é] em si mesmo, uma lei ou tipo geral [...]” (PEIRCE: 1977, p. 52-53).

²⁸ “A Fenomenologia, por entender a formação dos modos de ser de toda experiência ou categorias, parece não poder submeter-se a outro método de que não aquele constituído, fundamentalmente, pela coleta de elementos de incidência notável e pela posterior generalização de suas características. As três faculdades requeridas podem, assim, ser resumidas como ver, atentar para e generalizar, despindo a observação de recursos especiais de cunho mediativo.” (IBRI, 1992, p. 06)

aprendem uns com os outros. Nesse diálogo, o meio é a mensagem” (2002, p. 40). Tais declarações são pertinentes para este estudo que adota a perspectiva segundo a qual as imagens da CAC, os veículos onde são publicadas, o edifício existente e a cidade são todos meios significantes e em relação de complementaridade que se abrem à nossa inquirição e aos nossos pontos de vista. Decorre daí que neste estudo, que recorta imagens publicadas em meios diversos, paralelamente a delimitarmos nosso ponto de vista, não podemos desconsiderar as características dos meios que interagem com as das imagens em si, seus contextos, nem as trocas semióticas que permitiram alinhar um discurso entre todos eles.

○ EDIFÍCIO E AS IMAGENS

A edificação onde está corporificada a CAC foi projetada pelo arquiteto Gil Carlos de Camillo²⁹ em 2006; porém, a obra só foi concluída em 2008, ano que marca o início das atividades nesse complexo, o qual está instalado em um terreno de 12.025 m², ocupando a fração de três quartos de uma quadra na região central de Campo Grande - MS, lote esse conhecido informalmente como “terreno das mangueiras”, em função da existência de árvores frutíferas de grande porte – as mangueiras – as quais, em grande parte, foram mantidas mesmo depois da ocupação do local pela CAC.

O edifício foi idealizado e inaugurado na gestão do atual prefeito do Município de Campo Grande, Nelson Trad Filho³⁰, e se destaca por sua acentuada horizontalidade, concentrando seu extenso programa de necessidades em 4.452 m² de área construída.

A Central de Atendimento ao Cidadão contou com recursos do Programa Nacional de Apoio à Modernização Administrativa e Fiscal. Trata-se de um espaço destinado à tramitação de projetos das construções e ao questionamento de tributos e pendências jurídicas com o município, entre outros processos (MELENDEZ, 2008, p. 62).

Segundo Adilson Melendez, “Já de início se acreditava que a edificação pudesse ajudar a transmitir a pretendida imagem do padrão de qualidade dos serviços públicos ali prestados” (2008, p. 62); essa “pretendida imagem” é um dos elementos com os quais trabalhamos neste artigo. Notamos que duas das partes envolvidas com a criação da CAC – o arquiteto e o prefeito – apresentam posições divergentes quanto a, pelo menos, um aspecto do edifício que deve incidir sobre a imagem que desejam transmitir; o ponto desse impasse se dá na escolha da cor do principal elemento vertical do conjunto arquitetônico, a torre da caixa d’água, com altura equivalente a sete pavimentos (o gabarito predominante na CAC é de cinco pavimentos).

O nosso estudo de caso baseia-se nessa divergência que parece acompanhar o edifício desde a sua criação. As três imagens que escolhemos para a análise datam de 2008 e são um croqui (FIG. 01), uma fotografia (FIG. 02) e uma

²⁹ Tal arquiteto possui grande ligação com a produção arquitetônica da cidade de Campo Grande, pois, mesmo tendo se formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), é filho de um dos mais emblemáticos profissionais que já produziram arquitetura em Mato Grosso do Sul, Rubens Gil de Camillo (1934-2000), e irmão de outro renomado arquiteto local, Rubens Fernando de Camillo.

³⁰ Prefeito filiado ao Partido do Movimento e Democrático Brasileiro (PMDB) reeleito em 2008 (ano de inauguração da CAC).

imagem digital (FIG. 03). O croqui é de autoria do próprio arquiteto Gil Carlos de Camillo e foi publicado em uma reportagem sobre a CAC de autoria de Adilson Melendez, na revista Projeto Design (2008, n. 345), que também publicou a imagem digital, de autoria de Érich Sacco. A fotografia foi publicada no sítio da Ordem dos Advogados do Brasil na Internet (<http://oabms.org.br>) como sendo uma “Foto: Divulgação/Prefeitura” - subentende-se aqui que a fonte primeira da imagem é a Prefeitura Municipal de Campo Grande - MS.



FIGURA 01 – Croqui da CAC elaborado pelo arquiteto Gil Carlos de Camillo. Fonte: MELENDEZ, 2008.



FIGURA 02 – Fotografia vista do acesso principal da CAC, 2008. Fonte: <http://oabms.org.br/noticias/ver/4548/advoga-do-homenageado-em-obra-inaugurada-na-capital.html%5D>.



FIGURA 03 – Imagem digital contendo a vista frontal da CAC. Fonte: MELENDEZ, 2008.

Podemos observar no croqui (FIG. 01) do autor do projeto que a torre é representada com a cor azul; todavia, na fotografia que mostra o edifício já construído a mesma torre recebeu revestimento texturizado na cor laranja (FIG. 02), cor esta que se mantém até os dias atuais. E, além disso, na imagem digital publicada juntamente com o croqui na reportagem intitulada *Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno*, (MELENDEZ, 2008, n. 345) a torre, vejamos só, está cinza (FIG. 03).

“A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 1997, p. 64). E para buscar a essência dessas experiências percebidas precisamos avançar para além das propriedades e características físicas das cores, precisamos, antes de tudo, percebê-las como fenômenos imagéticos; e para lermos essas imagens precisamos Tateá-las, confrontá-las, precisamos, enfim, estar aptos a buscar e compreender suas “cores impossíveis”. O recurso da semiótica vem como uma base conceitual apropriada:

Imagens são uma das mais antigas formas de expressão da cultura humana. Em oposição aos artefatos, que servem para fins práticos, elas se manifestam com função puramente sígnica. A semiótica tem, como ciência geral dos signos, a tarefa de desenvolver instrumentos de análise desses produtos prototípicos do comportamento sígnico humano (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 141).

Baseada na semiótica peirciana aplicada à imagem e, mais especificamente, nos “três paradigmas da imagem” – pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico -, tal como classificados por Santaella e Nöth (2008, p. 157-186), a análise do problema colocado é iniciada pela imagem que pertence ao que os autores chamam de paradigma pré-fotográfico, aqui representada pelo croqui da FIG. 01; na sequência, a imagem da FIG. 02, uma fotografia, representa o paradigma fotográfico e a da FIG. 03, uma imagem digital, cobre o paradigma pós-fotográfico. As correlações desses paradigmas com as categorias fenomenológicas e a semiótica de Peirce, bem como a ligação com o imaginário, o real e o simbólico lacaniano, tal como já anunciamos acima, também acompanham esse escopo teórico que nos possibilita considerar o universo das possibilidades investigativas.

○ TRAÇO

O que é um traço se não a expressão de um desejo, se não a união de vários pontos formando uma linha que dá forma gráfica ao imaginário! Para Santaella e Nöth (2008, p. 187), é possível estabelecer um vínculo entre os problemas da imagem e o conceito de “imaginário”, como primeira das categorias conceituais de Jaques Lacan - e, por consequência, com o conceito de “narcisismo” de Freud:

O imaginário é, sem dúvida, o registro que mais proximamente se localiza dos problemas da imagem. Esse é basicamente o registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito, cujo investimento libidinal foi denominado por Freud de narcisismo. “O eu é como Narciso: ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo [...] que ele vê no outro. Essa imagem que ele projetou no outro e no mundo é a fonte do amor [...], mas também da agressividade e da competição” (QUINET *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 189).

As imagens de que Santaella e Nöth tratam nesse excerto são as de tipo artesanal, como as pinturas e desenhos produzidos pelos artistas com o uso das suas habilidades manuais. Tais imagens são impregnadas de primeiridade fenomenológica, caracterizadas por uma totalidade que torna difícil separar o autor, da imagem em si e da coisa representada. O desenho da FIG. 01 é uma imagem desse tipo, um desenho a mão livre, fruto do traço intencional e segundo regras de perspectiva, mas, ao mesmo tempo, solto, livre, como é próprio em um croqui, um tipo de desenho que não prima pela perfeição ou pelos detalhes, mas pelo caráter expressivo aliado ao representativo. Croquis são usualmente utilizados em arquitetura nas fases iniciais de um projeto e, mesmo se o arquiteto os elabora posteriormente, busca significar esse início, no qual a mente do arquiteto em contínua comunicação com a mão está diagramando o conceito do projeto em uma forma geral. Um croqui do tipo apresentado aqui pode equivaler à expressão de uma primeira impressão geral do arquiteto sobre o conceito da obra³¹.

De acordo com Santaella e Nöth, devemos entender que:

As analogias da imagem pré-fotográfica com o imaginário estão imediatamente expressas, em primeiro lugar, na relação, quer idílica,

³¹ Um estudo sobre essa fase do projeto de arquitetura apoiado na semiótica peirciana pode ser lido em Ghizzi (2010).

quer conflituosa, que a imagem artesanal mantém com a natureza e o corpo. Sendo uma produção manual essa imagem implica na co-presença do corpo – olhar, mão, gestualidade - e do objeto ou coisa a ser projetada em uma superfície através da imaginação do artista. (2008, p. 190)

O eu se projeta nessas imagens de forte peso autoral, como as produzidas ao longo da história das artes plásticas, dentre outras que produzimos constantemente, entre as quais localizamos o croqui. Essas imagens, que exigem sempre grande habilidade manual do artista, se ligam de modo muito íntimo ao seu eu, sua imaginação e desejos.

Assim, no desenho tipo croqui da CAC - no traço qualitativo e expressivo do arquiteto - se confundem, em um único signo, a expressão icônica do seu desejo imaginado, impregnado pelo seu eu, e o objeto projetado. Na sequência da análise somos levados a constatar que aqueles mesmos traços, na medida em que são uma organização que já pertence a um universo externo à mente do arquiteto, evidenciam, para além do arquiteto em si mesmo, o arquiteto diante do mundo (além do eu, o arquiteto como outro).

Santaella e Nöth, tratando sobre as questões da imagem pré-fotográfica e suas correlações com a imagem que vemos de nós mesmos no “estágio do espelho” de Lacan, sugerem que, como a nossa imagem no espelho, as imagens artesanais que nós produzimos são, ao mesmo tempo, o eu e um outro para esse eu; esse outro é, além disso, constitutivos do eu: “O eu se constitui, assim, durante o ‘estágio do espelho’ [...] quer dizer, a partir da imagem especular, onde sua identidade se dá dentro de um jogo paradoxal, idílico e ao mesmo tempo mortífero, na oscilação entre o eu e o outro” (2008, p. 190).

Analogamente, no processo de projetar por meio do desenho, uma troca contínua e constitutiva tanto do projeto quanto do arquiteto ele mesmo se dá, ora pelas relações de continuidade, ora de conflito entre a mente interna e o modo como ela se manifesta graficamente (no croqui), ou seja, *externamente*³². Esse outro (eu externo) é o modo pelo qual o próprio signo do qual falamos se constitui como um signo interpretante da imaginação do arquiteto (do eu interno) – e, por extensão, do objeto que ele quer representar -, como um signo novo, outro em relação a essa imaginação, embora ainda sendo ela: “Entre o espelho e a miragem, ela é sempre fruto de um olhar transfigurador, capaz de projetar uma imagem de mundo: algo disperso que se configura numa unidade ideal, numa totalidade unificada” (2008, p. 190).

Nesse processo de ser e representar contido no croqui em questão, percebemos que em algum momento essa imaginação do arquiteto se exteriorizou em uma torre azul, uma cor primária (conforme é possível visualizar na FIG. 01), posteriormente aceita, também por ele, para representar o edifício diante de outros (daí chegar à publicação). Este azul que nos remete à idéia de distanciamento e a frieza sugeridos por Kandinsky³³ (BARROS,

³² Um estudo sobre como isso vai ocorrendo no projeto de arquitetura apoiado na semiótica peirciana pode ser lido em Ghizzi (2006 e 2010).

³³ “Uma cor quente é aquela que tende para o amarelo. [...], toda cor quente, por receber a influência do amarelo, possui uma característica material, e que, no seu movimento, se aproxima do espectador. Por outro lado, a cor fria tende para o azul, possuindo uma característica imaterial, cujo movimento se distancia do espectador” (BARROS, 2006, p. 173).

2006, p. 173), pode ser resultado de um simples desejo do autor de se manter presente na obra; ou ser apenas uma tentativa de dar cor à torre. Mas, o azul, assim como o verde escolhido pelo arquiteto para um outro elemento imponente no edifício - um grande plano inclinado – também podem estar buscando estabelecer uma relação de continuidade entre as cores do edifício e as da natureza – o azul com a água proposta no espelho d’água e, talvez, com o céu e o verde com a vegetação -; por extensão, o próprio edifício estabeleceria uma continuidade entre a torre e o espelho d’água, de um lado, e entre o plano inclinado e a vegetação do terreno de outro, o que seria um modo de neutralizar e equilibrar por meio da cor o impacto do volume do edifício no seu meio ambiente. Ou, ainda, o azul poderia estar incluindo, já, uma forma de tentar “agradar ao cliente”, visto que as cores-símbolo da prefeitura na gestão supracitada são o azul e o laranja; cores complementares já estudas por Goethe³⁴, dentre outros; e nesse caso a cor se portaria como elemento de uma estratégia publicitária conhecida como marketing urbano (*city marketing*):

Tomando-se como ponto de partida a constatação de que, nos dias de hoje, “os consumidores deparam-se com diversos tipos de produtos e serviços, fazendo suas escolhas com base em suas *percepções* do valor que estes os proporcionam” (Kotler, 2001:6), muitos gestores urbanos estão importando certas metodologias da iniciativa privada (notadamente aquelas que possuem maior relação com o marketing) com o objetivo de tornar as suas cidades dotadas de um maior *valor* aos olhos de seus moradores e especialmente dos investidores externos (DUARTE; CZAJKOWSKI, 2007, p. 277).

De qualquer modo, a natureza sígnica desse tipo de desenho é a de uma idéia que emerge; o que ela significa é o conceito geral do arquiteto sobre o projeto nessa fase inicial e que vem como solução do problema de arquitetura que lhe foi entregue; e o público para quem ela significa é, em primeiro lugar o próprio arquiteto, que produz esse tipo de desenho em um diálogo entre ele próprio e o desenho no ato de projetar. Em segundo lugar seu público é o cliente, que já está virtualmente colocado no projeto, mas ainda não se constitui como elemento mais forte. Esse desenho é, em si, um conceito na forma de imagem e é próprio desse tipo de signo ligar-se à expressão de quem o produz; por isso trata-se de uma imagem ainda muito voltada para o projeto em si e para os desejos do projetista.

É certo que a cor da torre presente no croqui da CAC transmite sempre um significado; porém, neste breve espaço do artigo só nos cabe especular sobre possibilidades acerca deles. E, embora avancemos no texto buscando esses significados, o que interessa aqui, especificamente, ultrapassa a questão dos significados específicos do uso de cada cor, para se estabelecer no modo como cada imagem se distingue uma da outra semioticamente, incluindo aí a suposta divergência entre adotar uma ou outra cor, sugerida pelas imagens que coletamos. Não avançamos nessa análise por meio de julgamentos de valor estético ou ético. A nós cabe a observação e o método no intuito de perceber o fenômeno e compreender a experiência de uma perspectiva formal, lógica, possibilitada aqui pela semiótica.

³⁴ “De acordo com suas observações das cores fisiológicas, em correspondência com a oposição diametral das cores complementares no círculo, Goethe estabelece que o amarelo requer o violeta, o laranja requer o azul, o púrpura (vermelho) requer o verde, e vice-versa” (BARROS, 2006, p. 297).

A OBJETIVA

Para que a imagem do edifício da CAC não seja apenas visível, mas signifique algo concreto, em outros meios, como nesse artigo, por exemplo, é preciso alguma técnica que “capture” essa concretude e seja capaz de significar a sua existência. Nossos olhos e o nosso sistema nervoso central são biologicamente preparados para realizar a tarefa perceptiva e interpretativa diante de muitos meios; porém, transmitir com uma imagem o significado de registro de um fato se tornou muito mais eficiente com o advento da fotografia. Sem a fidelidade mecânica da máquina fotográfica fica praticamente impossível obter o tipo de significado capaz de nos permitir distinguir entre o fato e a ficção em uma imagem com a mesma certeza. A imagem da FIG. 02 consiste em um registro fotográfico, um signo indexical significando essa existência do edifício – como ele era de fato – no exato momento da captura da imagem, numa relação espaço-tempo-imagem única.

O caráter de secundidade³⁵ da imagem fotográfica – e, por extensão, de todas as que pertencem a esse paradigma -, de acordo com Santaella e Nöth (2008), é capaz de, ao evidenciar a existência singular do objeto do signo, produzir um choque entre o imaginário e o real no sentido lacaniano:

Embora seja sempre erroneamente confundido com a noção corrente de realidade, que é, até certo ponto, conhecível, o real lacaniano mais propriamente emerge como aquilo que do imaginário inevitavelmente sobra como resto e que o simbólico é impotente para capturar. Em síntese, o real é o impossível, impossível de ser simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente fantasmática. É aquilo diante do qual o imaginário tergiversa no qual o simbólico tropeça. É aquilo que falta na ordem simbólica, o resíduo, resto ou sobra ineliminável de toda articulação, que pode ser aproximada, mas nunca capturada (SANTAELLA E NÖTH, 2008, p. 191).

De modo análogo, o caráter real do edifício da CAC, nesse sentido, de algo existente e factual, se desprende do imaginário do arquiteto, ganha autonomia em uma dimensão ainda mais ampla do que a apontada para o desenho. O edifício separa-se do projeto e do arquiteto de um modo ainda mais abrupto, embora ainda os contenha e os “espelhe”. Tal “corte” é realizado pelas fotografias em geral e é parte fundamental do que as torna – enquanto registros mecânicos do real - diferentes das imagens artesanais (como é o caso do croqui tratado aqui) ou, mesmo, das digitais (como será tratado a seguir neste artigo) no seu potencial para representar. Se uma pintura ou um desenho, assim como a nossa imagem no espelho, não se separam claramente do artista ou de nós mesmos, na fotografia “se trata sempre de um recorte, da captura de um fragmento que se separa do corpo do mundo à

³⁵ “Enquanto os signos icônicos são icônicos, pelo aspecto da sua primeiridade [...], o aspecto da secundidade encontra-se, no signo indexical, em primeiro plano. O signo é determinado na sua qualidade sígnica, em primeiro plano, por seu objeto, o segundo correlato do signo, já que ele está ligado ‘existencialmente’ a esse objeto, por exemplo, por uma relação temporal, espacial, ou causal, que dirige a atenção do receptor diretamente e sem reflexão interpretativa do veículo do signo para o objeto (CP 3.433). [...] Um índice mostra seu objeto e dirige a atenção do observador diretamente para este objeto, embora o objeto tenha que ser um objeto singular e existente na realidade” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 148).

maneira de um corte”³⁶ (SANTELLA e NÖTN, 2008, P. 191-192). Ainda que o fotógrafo seja o autor do ato fotográfico, ainda que esse ato esteja impregnado de si mesmo e de valores culturais (no ato de selecionar o fato, enquadrá-lo), sempre haverá algo que é próprio, particular do fato e que não se submete à sua vontade.

Entre o croqui e a fotografia, edifício imaginado e o existente se separam; o que é análogo à separação que ocorre entre o projeto e o edifício construído. Parte das potencialidades significantes do edifício tal como representado no projeto se perdem quando da edificação. A fotografia da FIG. 02 representa esse corte do real e nos permite, apoiados neste signo indexical, uma retomada do nosso olhar para o edifício da CAC para constatar que o elemento arquitetônico “torre da caixa d’água”, um dos focos da nossa discussão, agora é laranja. Anuncia-se aí, para além de uma separação lógica entre o imaginado e o real, um ponto de discórdia.

A cor laranja, cor quente, tem o poder genérico de aproximar e chamar o espectador; além disso, como já informamos acima, essa mesma cor (muitas vezes acompanhada pela cor azul) é constantemente utilizada nas obras públicas da gestão da Prefeitura Municipal de Campo Grande à qual a construção do edifício é vinculada, criando uma identidade visual, uma marca ou símbolo apoiado na capacidade da cor para transmitir mensagens abstratas. A escolha não deve ter se dado sem intenção, mas amparada na teoria da cor, visto que, para Goethe (BARROS, 2006, p. 303), as mensagens abstratas intrínsecas da cor laranja a ligam aos déspotas, aos heróis, aos nobres e ao uso da razão, em outras palavras, é uma cor (um conjunto de significados) coerente com o tipo de “imagem” que um prefeito deve querer estimular no seu eleitorado.

Aqui, portanto, a utilização de tal cor nos aparece claramente como associada a interesses do marketing urbano estrategicamente gerido pela gestão pública; funciona como as marcas comerciais associadas a produtos em geral no mercado. O edifício em si, nessa relação, é um produto acompanhado de sua marca; e o que quer que ele seja busca representar essa marca para um público formado por todos os cidadãos campo-grandenses, em cujas mentes ele deve estimular uma imagem de marca dessa administração, coerente com a estimulada pelas outras obras (produtos) da mesma administração, marcadas com a mesma cor.

PIXEL

A terceiridade peirciana caracteriza-se, resumidamente, por ser o elemento resultante do encontro da primeiridade com a secundidade, criando o elo entre essas duas categorias fenomenológicas; este elo terceiro é plenamente realizado no símbolo. Para Peirce o símbolo é um signo da ordem da lei, o que significa dizer que é portador de significados convencionais, oriundos de um sistema de regras, normas. Sistemas simbólicos também são próprios das culturas e das linguagens, que Lacan relaciona ao conceito de “Outro” (com maiúscula).

³⁶ Aqui os autores usam “corte” no sentido de Dobois (1994, p. 161, *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2008)

O simbólico, o lugar do código fundamental da linguagem, é da ordem da lei, estrutura regradada, onde fala a cultura, a voz do grande Outro. A escritura do Outro (com maiúscula) foi adotada por Lacan para mostrar como a relação entre a estrutura simbólica e o sujeito se distingue da relação imaginária do eu e do Outro. O outro com minúscula indica sua distinção do Outro com maiúscula, que é o Outro recíproco, simétrico ao eu imaginário (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 192).

Santaella e Nöth, tratando da relação entre as imagens do paradigma pós-fotográfico – ao qual pertencem as imagens digitais – e das suas relações com o conceito de simbólico em Lacan, escrevem:

Enquanto as formações imaginárias das imagens no paradigma pré-fotográfico esfumam as relações do sujeito com o grande Outro, na imagem pós-fotográfica, imagem numérica, simbólica por excelência, a dimensão de exterioridade do grande Outro põe em cena a posição excêntrica do sujeito (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 193).

Os autores referem-se às imagens produzidas em ambiente digital e que se desprendem quer da nossa experiência sensorial quer do registro real para criar abstrações que, mesmo quando figurativas e aparentemente similares ao mundo visível, são “abstrações de cálculos matemáticos, e não o real empírico” (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 183), funcionam simbolicamente e respeitam regras próprias de um sistema de simulação.

A imagem digital da FIG. 03, e também a da FIG. 04 e a da FIG. 05, são resultantes das possibilidades de manipulação digital permitidas pelos avanços tecnológicos pós-fotográficos. Como tal, são resultado de um processo de produção de imagem que pode incluir fotografia e desenho de tal modo justapostos que não percebemos plenamente seus limites.



FIGURA 04 – Imagem digital manipulada contendo a vista posterior da CAC. Fonte: MELENDEZ, 2008.



FIGURA 05 – Imagem digital manipulada contendo a vista noturna frontal da CAC. Fonte: <<http://www.decamillo.com.br/>>

Novo em técnica e antigo no tipo de procedimento e, talvez, até na intenção, na arquitetura esse tipo de imagem tem raízes em desenhos à mão livre ou técnicos, ilustrativos de projetos em geral e que, especialmente após o advento da perspectiva, são amplamente usados pelos arquitetos para aproximar seus projetos dos seus clientes, criando um efeito tão real quanto possível do que deve ser a aparência do edifício após ser construído. Esse fenômeno equivale a projetar a imagem do edifício no futuro, criar uma ilusão de real para estudar e/ou mostrar como será a experiência perceptivo-visual com o edifício acabado e, em alguns casos, também, da relação do edifício

com o seu entorno. Esse tipo de procedimento teve seus métodos diversificados e aprimorados com as montagens fotográficas - que subverteram a função de registro intocado da fotografia -, associadas algumas vezes ao desenho e, recentemente, com as tecnologias digitais de informação e comunicação, que permitem criar imagens altamente compatíveis com o real.

Tais processos incluem o uso do computador, cálculos matemáticos e programas de captação e geração de imagens e gráficos, associados a modelos da realidade. Simulação é um termo usado para o tipo de prática do qual se trata aqui. Uma característica da simulação é que ela sempre faz uso de conhecimentos sobre a realidade e, até, de informações precisas sobre elementos existentes, que são codificadas digitalmente, mas ultrapassa e até transgride essas referências para atingir os objetivos de propor algo idealizado e, ao mesmo tempo, simular a aparência e, em alguns casos, o funcionamento desse algo que não existe - está em nível de projeto.

Tal procedimento é usado na arte, na arquitetura e no design em geral, embora com propósitos diferentes. O arquiteto, ao fazer uso de tais recursos, traz o real para dentro da tela do computador, combina com seu projeto e constrói, por meio de simulação, uma idéia de como seria esse mesmo real modificado *por* e interagindo *com* o que é proposto.

Algo análogo, embora em outro campo de linguagem, é descrito por Lucrécia Ferrara (2002, p. 44-45); tratando sobre a imagem no processo de montagem cinematográfico ela escreve:

Essa imagem compõe o real, trabalha outra vez a imagem ingênua e aparentemente tomada ao acaso; recria-se a realidade a partir do olho crítico e onipotente do montador que, como um pequeno deus, se permite reeditar o mundo.

As imagens da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05, na medida em que não podem ser explicadas sem a mediação do autor - e do conjunto de critérios usados por ele para selecionar, montar etc. - na intervenção sobre o real, resultam de uma reedição dessa natureza: aqui o espaço no qual o edifício deverá ser instalado foi reeditado com a presença do projeto; em alguns casos tais processos podem ocorrer mesmo quando o edifício já está de fato lá; pode-se usar, por exemplo, uma fotografia dele, submetê-la a uma manipulação digital e reeditar o seu modo de presença naquele local.

Nas imagens da FIG. 03, da FIG. 04 e da FIG. 05 percebemos, entre outras coisas, que a aparência do elemento torre diverge da das imagens da FIG 01 e da FIG 02 quanto à cor da caixa d'água, agora cinza. Se a imagem da FIG 01 expressa graficamente a primeira impressão de um conceito e a da FIG. 02 representa o fato (bem como a vigência, na concretização do edifício, da supremacia das aspirações políticas e de suas estratégias de marketing), estas últimas imagens - especialmente se considerarmos que foram publicadas após o edifício ter sido inaugurado com a torre na cor laranja - podem representar a busca de um arquiteto por dar *status* de fato (por meio da simulação) às suas concepções de projeto em relação ao edifício, em uma atitude de franca recusa do real e apego ao ideal. O fato de essa cor do projeto (agora cinza) ser diferente da cor imaginada anteriormente (azul, da FIG. 01), não anula a atitude voltada para o projeto idealizado e não para o real, marcada aqui pela oposição ao laranja.

A cor da caixa d'água se porta nesta análise como uma unidade arquitetônica mínima³⁷, um detalhe; todavia, com grande poder para gerar significados, reconhecidos tanto pelo marketing público quanto pelo arquiteto. A tendência para uma situação ideal se verifica tanto na relação da torre com o marketing urbano quanto na sua relação com valores próprios da arquitetura. Tal como a gestão urbana e seu serviço de marketing têm um sistema de regras que direciona o uso de signos apropriados para cada fim, também os arquitetos têm os seus. Referimo-nos agora não mais a valores particulares ou de gosto do arquiteto, que predominam nas fases iniciais do projeto, mas às normas que regem as linguagens arquitetônicas vigentes, aos acordos consensuais sobre aquilo que é o que não é apropriado para casos em geral e que acabam influenciando casos específicos.

O cinza da torre, presente apenas nas imagens digitais aqui apresentadas, diferentemente do laranja e também do azul, é um signo cujo valor cromático é intermediário entre o preto e o branco, entre luz e sombra; no âmbito dos significados gerais, remete a ordem, neutralidade, equilíbrio³⁸. Uma arquitetura que se apóia no cinza, no branco e em outras variações cromáticas claras neutras e frias estabelece vínculos com uma tendência clássica na arquitetura, que subsiste desde a Antiguidade Clássica³⁹, passando pelo Renascimento italiano e por outras revivências nos séculos XIX e XX, mantendo-se ainda no século XXI, embora não caracterize nesta época um movimento organizado. Um classicismo, em sentido amplo, revive em boa parte da arquitetura baseada em uma combinação de formas geométricas simples, mas de grande efeito. Mesmo quando essa combinação de formas não se sujeita às mesmas regras de proporção e não usa as ordens da arquitetura clássica, ainda pode se assemelhar a ela e carregar um sentido de clássico se opta pela pureza formal e abdica da cor como elemento de composição (ou reduz seu valor a um grau mínimo). É o caso da arquitetura branca e de volumes geométricos básicos, produzida pelo Movimento Moderno na primeira metade do século XX, na qual o edifício da CAC parece ter raízes. Em que pese o significado desse movimento como uma das revoluções mais radicais na história da linguagem arquitetônica, não se pode deixar de reconhecer seus vínculos com a arquitetura clássica, como apontou Summerson (1999).

³⁷ “O detalhe é seguramente um dos elementos mais reveladores da transformação da linguagem da arquitetura” (GREGOTTI, 2006, p. 556). E “Os detalhes são muito mais que elementos secundários; pode-se dizer que são as unidades mínimas de significação na produção arquitetônica de significados. Essas unidades foram escolhidas e separadas em células espaciais ou em elementos compositivos, módulos ou medidas, na alternância de vazios e cheios ou na relação entre dentro e fora. A fecundidade da sugestão de que o detalhe é a unidade mínima de produção se deve ao duplo papel da tecnologia, que unifica o tangível e o intangível na arquitetura” (FRASCARI, 2006, p. 539).

³⁸ “Quando misturamos preto e branco, as duas cores anulam seus movimentos e resultam nos tons de cinza, que [...] são cores que representam um equilíbrio de forças contrárias” (KANDINSKY *apud* BARROS, 2006, p. 190-191).

³⁹ Embora a arquitetura da Antiguidade Clássica combinasse cores neutras com cores mais quentes como os vermelhos, como foi descoberto nas pesquisas arqueológicas, ficou amplamente conhecida por meio dos livros de história como uma arquitetura acromática, de modo que essa característica é um importante elemento do que conhecemos como linguagem clássica na arquitetura.

Os movimentos clássicos em geral, desde a Antiguidade Clássica até o Movimento Moderno, sempre ofereceram soluções arquitetônicas para edifícios públicos. Suas composições formalmente equilibradas (ora simétricas ora assimétricas), combinadas com uma neutralidade cromática, produzem certa pureza racional no todo que, combinada com dimensões apropriada geram grande efeito e têm sido comumente usadas para significar poder. De onde se deduz que há certo consenso na arquitetura sobre essas como características apropriadas para um edifício institucional público como a CAC. O uso da cor é dispensável, sob esse ponto de vista, e se traduz como um exagero a serviço da comunicação, uma ênfase publicitária que não serve à idéia de poder no sentido amplo, mas a um poder em específico.

Assim, nos parece razoável concluir, a título de uma sugestão, que a negação deliberada da cor laranja da torre e o uso da cor cinza na imagem publicada em uma das revistas especializadas em arquitetura de maior prestígio nacional é um modo de o arquiteto, incluindo a torre na neutralidade cromática da maior parte do volume do edifício, garantir a esse, ao mesmo tempo, certa imponência – pela verticalidade do volume - e certa universalidade e atemporalidade – pela pureza das formas e neutralidade cromática⁴⁰.

Neste contexto quase shakespeariano a imagem da revista cria uma realidade paralela, na qual o arquiteto parece ter decidido expor sua criação, a CAC, da forma como acredita que deve ser. Isso justificaria as imagens da FIG. 03 e da FIG. 04 publicadas nas páginas da revista *Projeto Design* (dentre outras imagens), e a da FIG. 05 apresentada no site⁴¹ do próprio arquiteto, sem nenhuma referência à cor laranja. O que as imagens representam aqui – de fato - não é o edifício construído, mas o projetado (ou um misto dos dois). O edifício que é visto por meio dessas imagens significa um modelo de arquitetura que se oferece para um público/intérprete que não é formado predominantemente por cidadãos campo-grandenses, mas por leitores da revista e do site do arquiteto, provavelmente formados por arquitetos e estudantes de arquitetura.

Trata-se, portanto, no caso das três imagens analisadas, de um jogo semiótico movido por regras diversas de significação; o que está em questão em todas elas é o objeto a que se refere o detalhe arquitetônico da cor da torre e, por extensão, o edifício. De um lado, o signo se liga mais ao indivíduo que o criou, de outro, remete a uma administração em específico (uma marca), e de outro ainda, parece prender-se mais a ideais de ordem cultural e do âmbito da linguagem arquitetônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo das imagens nos apresentou um panorama vasto que agora nos permite enxergar contextos e significados para as “cores impossíveis”. A

⁴⁰ Julien Guadet (1834-1908), no século XIX, definiu clássico como: “é clássico tudo aquilo que merece tornar-se clássico, sem restrições de tempo, de país, de escola [...] tudo que permaneceu vitorioso na luta contra os anos, tudo o que continua a receber a admiração universal” (*apud* BENEVOLO, 1994, p.152).

⁴¹ < <http://www.decamillo.com.br/> > Acesso em 23/11/2010.

análise realizada da perspectiva do relacionamento entre os três registros lacanianos e os três paradigmas da imagem nos levaram aos níveis de interpretação e significação do fenômeno. O olhar semiótico para três tipos diferentes de imagens de um mesmo edifício, a CAC, nos permitiu verificar o registro de três diferentes posições que o edifício assume em relação a si mesmo, àquilo que representa e para quem representa.

Tais posições podem ser entendidas coerentes com os respectivos contextos e, ainda que não houvesse a divergência na cor, boa parte da análise ainda seria válida, pois as imagens ainda carregariam uma potencialidade significativa própria. A cor na discussão só faz reforçar o corte que ocorre sempre entre projeto e obra, nos torna mais cientes da distância que a discussão mais conceitual da arquitetura, realizada em veículos especializados e sempre mais próxima do projeto, ainda estabelece com o campo da prática. No caso em questão, exclui do campo da discussão da arquitetura o confronto na linha de discórdia - entre o projeto e a obra, o arquiteto e o cliente, que este artigo busca incluir.

A própria análise apresentada aqui não aprofunda nessa questão e expô-la é uma consequência dos rumos que o referencial teórico nos levou a tomar. Esse é um campo de discussão que o artigo abre, assim como o da importância que podem ter certos detalhes em arquitetura, o da relação entre arquitetura e marketing urbano, entre arquitetura e o campo da crítica e da teoria.

Nosso desafio não foi o de esgotar o assunto; somos cientes do muito que não dissemos, quer porque não nos pareceu apropriado ou necessário, quer porque não nos atrevemos a explorar outras possibilidades significantes; encerrado o artigo tais possibilidades são agora algo que perdemos. Nosso desafio foi o de percepção de distintos valores e significados associados às imagens analisadas, para assim perceber que cada pensamento eternizado nas imagens pré-fotográficas, cada corpo flagrado nas imagens fotográficas e cada sentido construído nas imagens pós-fotográficas são portadores de identidades próprias, que ora convergem ora divergem, mas sempre desejam, são, sentem e expressam parte de um todo constituído de cores, de matéria, de traços, de imagens, de palavras, de caminhos, de pessoas, de Borges e de perdições, porque “essas perdições, agora, são o que é meu”.

REFERÊNCIAS

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. Tradução de Ana Maria Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARROS, Lilian Reid Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Os conjurados*. Tradução de Pepe Escobar. São Paulo: Editora Três, 1985.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de J. L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Fábio; CZAJKOWSKI, Sérgio Júnior. Cidade à venda: reflexões éticas sobre o marketing urbano. *RAP*, Rio de Janeiro, v. 41, n.2, p. 273-282, 2007. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rap/v41n2/06.pdf> >. Acesso em 30/11/2010.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 599-607.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

FLORES, Cláudia. *Olhar, saber, representar: sobre a representação em perspectiva*. São Paulo: Musa Editora, 2007.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GHIZZI, Eluiza B. Arquitetura em Diagramas: Uma Análise da Presença do Raciocínio Dedutivo- Diagramático no Processo Projetivo em Arquitetura. *COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia*, São Paulo: Centro de Estudos de Pragmatismo da PUC-SP, v. 3, n. 2, 2006. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/issue/view/384>> acesso em 27 de maio de 2011.

GHIZZI, Eluiza B. A questão do método na elaboração de projetos arquitetônicos analisada da perspectiva da semiótica de Peirce. *Caderno V Advanced Seminar on Peirce's Philosophy and Semiotics - 13ª Jornada Peirceana*, 2010, p. 307-315.

GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965 – 1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Hólon, 1992.

MELENDEZ, Adilson. Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno. *REVISTA PROJETO DESIGN*. São Paulo: Arlindo Mungoli, n. 345, 2008. p. 62-67. Disponível em: < <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>>. Acesso em 27/10/2010.

MENEGHETTI, Maria Eduarda Zorél. As aparências enganam? Reflexão sobre a manipulação de imagens na atualidade. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/as-aparencias-enganam/>>. Acesso em 23/12/2010.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Collected papers*. Volume 1-6 ed. HARTSHORNE, Charles & Paul WEISS; volumes 7-8 ed. BURKS, Arthur W. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Tradução Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ANEXO - A _____ **A Terceira Margem do Rio** _____

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalcou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — "Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai

entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para. estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a idéia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, deposei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o 'dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estiavam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que

nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que meurgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ANEXO – B _____ **Levantamento arquitetônico em Campo Grande - MS: Central de Atendimento ao Cidadão e Igreja Universal do Reino de Deus** _____.

**LEVANTAMENTO ARQUITETÔNICO EM CAMPO GRANDE - MS:
CENTRAL DE ATENDIMENTO AO CIDADÃO E IGREJA UNIVERSAL DO
REINO DE DEUS.**

Isadora Banducci Amizo¹; Eluiza Bortolotto Ghizzi²

1 Aluna do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFMS, bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2010/11

2 Orientadora

Resumo: Este trabalho tem como objetivo dar apoio ao Projeto de Pesquisa Artes visuais, design e arquitetura hoje: relações de continuidade, principalmente no seu enfoque da arquitetura. Mais precisamente, com as pesquisas desenvolvidas nessa área que estão envolvidas com os processos de significação e, ao mesmo tempo, com a relação tempo e lugar. Neste caso em particular, interessou-nos estudar edifícios em Campo Grande – MS, construídos recentemente e que pudessem apontar para influências locais do modernismo e do pós-modernismo. As obras selecionadas foram: Central de Atendimento ao Cidadão, situada junto à Rua Marechal Cândido Rondon; e Igreja Universal do Reino de Deus situada junto à Avenida Mato Grosso. Ambas atendem o critério de atualidade e aparentam ter ao menos uma das influências supracitadas. Para a realização do estudo foi feito o levantamento arquitetônico, fotográfico e histórico dessas obras. Também foi realizada uma revisão de bibliografia a respeito da origem e desenvolvimento das funções desses tipos de edifícios: instituições religiosas e administrativas nas cidades, bem como sobre suas arquiteturas ao longo da história. Concluímos que, para além das semelhanças entre as duas edificações, no que se refere à ocupação de tradicionais vazios urbanos centrais, à localização central e à escala dentro do tecido urbano, além do fato de lidarem com público numeroso, elas são diferentes quanto às linguagens arquitetônicas, tal como previsto de início e, também, em relação àquilo que justifica a opção de cada uma por um tipo ou outro de arquitetura.

Palavras-chave: representação; instituições religiosas; instituições administrativas; arquitetura de Campo Grande – MS.

INTRODUÇÃO

Observar, levantar dados sobre e analisar a produção da arquitetura, para que possamos compreender seus significados, é sempre uma tarefa de grande importância e que deveria ser feita continuamente, no intuito de compreendermos nosso próprio desenvolvimento urbano e as idéias a ele relacionadas. Tal tarefa, contudo, não tem tradição entre os estudos da arquitetura da cidade de Campo Grande; os de que se tem notícia são focados em aspectos históricos. é nesse contexto que se insere este artigo; seu objetivo geral é colaborar para o desenvolvimento dos estudos da linguagem arquitetônica local, considerando, entre outros, suas relações com tendências da arquitetura desenvolvidas fora dessa localidade e, também, com aspectos regionais.

De modo mais específico, os objetivos deste estudo foram delimitado no levantamento arquitetônico e histórico, seguido de breve análise, de duas obras selecionadas no contexto urbano de Campo Grande – MS: a Central de Atendimento ao Cidadão (CAC), pertencente à Prefeitura Municipal de Campo Grande, situada à Rua Marechal Cândido Mariano Rondon; e Igreja Universal do Reino de Deus, situada à Avenida Mato Grosso. Ambas estão localizadas na região central da cidade e são edifícios construídos recentemente; além disso, ambas foram identificadas, no início da pesquisa, como tendo sido influenciados, de algum modo, por dois movimentos da arquitetura: o modernismo e o pós-modernismo, respectivamente. Essas características motivaram a escolha e, a partir dela, buscamos conhecer melhor os dois casos, com a finalidade de compreender não só se essas influências se confirmam, mas, também, quais são os significados envolvidos na relação entre as duas instituições e as respectivas opções de linguagem.

A organização metodológica deste trabalho se dividiu em: revisão de bibliografia, levantamento e análise de dados. Na bibliografia buscamos conhecer dados sobre a origem do tipo de instituição a que as edificações supracitadas pertencem, sobre a história da arquitetura local e, também, sobre a origem dos projetos dos dois edifícios, autores, datas, situação do sítio antes da sua ocupação com o uso atual e dados sobre o período de obras. Esses dados foram complementados com o levantamento

arquitetônico da situação atual dos edifícios, com dados sobre a utilização e funcionamento dos mesmos, levantamentos métrico e fotográfico, estudos de implantação, áreas vazias, entorno imediato etc. abaixo apresentamos o desenvolvimento, os resultados e uma pequena análise dos dados.

ASPECTOS DA ORIGEM DAS INSTITUIÇÕES ADMINISTRATIVAS E RELIGIOSAS NA ARQUITETURA

A presença das instituições administrativas e religiosas na organização das cidades aconteceu quase sempre de forma simultânea. Em alguns momentos da história elas aparecem unidas por um poder que é tanto político quanto religioso e, em outros, segregadas; no entanto, em quase todos os períodos da história os poderes político e religioso se apresentam como elementos protagonistas das organizações sociais e influenciam as conformações urbanas.

Na Antiguidade Clássica os espaços que abrigavam as atividades políticas e religiosas eram separados pela sua implantação distinta na geografia da cidade. Os templos dos deuses ficavam na cidade alta, a acrópole, que servia também como refúgio para uma última defesa de seus habitantes; e na cidade baixa, ou *astu*, se desenvolviam o comércio e as relações civis. Benevolo (1997) afirma que, apesar da distinção, ambas são parte de um mesmo organismo, pois a comunidade cidadina funciona como um todo único, qualquer que seja seu regime político. Os templos sagrados gregos eram edificações destinadas à adoração dos deuses, embora as atividades religiosas não ocupassem seu interior. Foram construídos sob grande racionalidade geométrica, que pode ser observada nos seus elementos concebidos nas ordens clássicas arquitetônicas, a dórica, a jônica e a coríntia.

No centro cívico da polis grega está localizado o ágora, um local destinado à palavra, à troca de notícias e opiniões. De acordo com Mumford (1998), esse local combinava funções urbanas importantes como direito, governo, comércio e indústria e era, acima de tudo, um espaço aberto de propriedade pública, ocupado para finalidades também públicas. A partir do século VII, no entanto, quando o comércio torna-se o elemento mais importante da vida da cidade e a função econômica do ágora passa a expandir, as funções políticas e legais, como a assembléia popular, são pressionadas a abandonar o ágora e assumir nova configuração espacial. Essa separação das funções do espaço público marcou um momento expressivo na história da cidade grega. Mumford

relata o então aparecimento de uma sede do governo, o Paço Municipal, tradução para a palavra *prytaneion* que, segundo ele:

[...] conservou na modesta escala das cidades gregas posteriores, algumas das características essenciais do palácio e do templo: era ainda tratado como a morada dos reis, e o fogo sagrado, dedicado à Héstia⁴², era mantido aceso dentro dele. Também ali era o lugar onde se recebiam os emissários estrangeiros ou onde se realizavam banquetes de Estado. Naturalmente, os mais antigos documentos sobre questões políticas e civis eram guardados no *prytaneion*. Muitas vezes, a Casa do Conselho (*bouleterion*), um lugar razoavelmente grande, aonde os cidadãos afluíam em massa, continuava existindo dentro ou perto do ágora. (MUMFORD, 1998: 172)

Já durante o Império Romano, quando há uma expansão de terras, associada a uma conquista de inimigos de várias regiões, a sociedade era governada, a princípio, por uma oligarquia de patrícios que dominavam o Senado e a Assembléia, sendo sucedida pelos governos dos imperadores. Nesse período começa a aparecer o termo prefeitura, como uma das divisões administrativas do império (ARGAN, 2003). Originalmente, o termo prefeitura era usado para designar uma vila governada por um prefeito, que tinha o objetivo de reforçar o direito de uma comunidade. Esta denominação é usada, a partir de então, em vários períodos da história, servindo para designar a função administrativa da cidade; seu significado, entretanto, não foi sempre o mesmo da atualidade.

O templo sagrado romano é uma derivação do grego. De acordo com Argan, o rito religioso no período romano era também uma cerimônia pública, da qual participavam as autoridades do Estado e a população. Esta atividade acontecia no espaço livre diante do templo destinado a esse fim, uma construção sobre um alto pedestal (ARGAN, 2003). Muitos desses templos eram dedicados também a reis e imperadores, como o Templo de Saturno (Figura 01), em Roma, erguido no período de consolidação da República (STACCIOLI, s/d).



Figura 01 - Templo de Saturno (ao fundo) no Fórum Romano (STACCIOLI, s/d, s/p)

⁴² Deusa grega dos laços familiares, simbolizada pelo fogo da lareira.

Na Idade Média, com o êxodo da população urbana para o campo, após a queda do Império Romano, as organizações políticas na cidade são enfraquecidas pelo feudalismo; há uma divisão política entre a cidade e o campo e as cidades já não têm mais o mesmo papel de centros administrativos. No entanto, alguns sinais de organização política na cidade voltam a aparecer para atender interesses dos mercadores e artesãos, que acabam por se constituir em um tipo de poder independente. De acordo com Benevolo (1997), eles buscavam se separar do sistema político feudal e constituir uma forma de organização própria para garantir condições para sua atividade econômica, como liberdade pessoal, autonomia judiciária e administrativa, um sistema de taxas proporcionais às rendas e destinadas às obras de utilidade pública. Havia as associações que representavam grupos de cidadãos trabalhadores e ligados pelo ofício, as corporações: *arti* na Itália, *zünfte* na Alemanha e *guilds* (ou no português *guildas*) na Inglaterra.

As guildas eram associações profissionais de artesãos, sapateiros, ferreiros e artistas plásticos, entre outros, cujo objetivo principal era a defesa dos interesses econômicos e profissionais de seus trabalhadores associados. Mumford, todavia, constata que atividades religiosas estão na origem das guildas, tanto quanto as suas atividades políticas; ele afirma que:

Fora da Igreja, o representante mais universal da vida corporativa foi a guilda: as duas bases da camaradagem, do trabalho em comum e de uma fé em comum, uniram-se na cidade medieval. Quando se encontra a guilda pela primeira vez, na Inglaterra, no período anglo-saxônico (antes de 892) é ela principalmente uma fraternidade religiosa, sob o patrocínio de um santo, que se reúne para dar fraternal conforto e ânimo, assegurando aos seus membros a defesa contra os temíveis acidentes da vida e garantindo um sepultamento decente. (MUMFORD, 1965: v.1, 351)

Mumford (1965) cita a expressão “paço municipal” ou “paço de mercado” como designando o centro das atividades da municipalidade na Idade Média. No princípio, era um edifício na praça do mercado, geralmente com dois pavimentos, contendo dois salões, sendo o pavimento superior destinado originalmente aos artigos mais delicados, que exigiam proteção contra o tempo. Segundo ele, “O salão superior era usado para as reuniões do Prefeito e do Conselho, para a administração da justiça, para a recepção dos embaixadores e para periódicos banquetes e bebedeiras” (MUMFORD, 1965, p.356). Já no fim da Idade Média, o paço transformou-se numa espécie de palácio coletivo para o patriarcado, onde aconteciam bailes, casamentos e saraus das famílias dos grandes mercadores.

As edificações religiosas propriamente ditas, desde os mosteiros medievais até as catedrais e basílicas, exerciam também, neste momento, grande importância na sociedade e na sua organização urbana, ao lado das edificações seculares e civis e, em alguns casos, se confundindo com elas. O termo *basílica* é utilizado para designar tanto a função religiosa quanto a de edifício público, onde funcionavam os tribunais e se reuniam mercadores e banqueiros. Em algumas cidades da Europa, as antigas basílicas passaram a abrigar, e até hoje abrigam, a sede da prefeitura local. Um exemplo é o *Pallazo della Ragione*, localizado na *Piazza della Signoria* de Vicenza, na Itália, e comumente conhecido por basílica. Este projeto em específico, que deu início à consagração de Palladio na arquitetura do século XVI, é uma *loggia* de dois andares, que abrigava o antigo palácio público e hoje envolve a prefeitura da cidade (MARTON, 2006).

Até a Renascença, muitas cidades européias se configuram basicamente na divisão dos poderes. Camillo Sitte descreve essa organização apontando que duas ou três praças serviam às necessidades práticas das cidades, de acordo com o tamanho de cada comunidade ou tipo de sua administração; elas também manifestavam a diferença entre autoridade secular e eclesiástica. Ele diz que:

[...] desenvolveu-se como modelo independente a praça da catedral, que normalmente incluía ainda o batistério, a campanilha e o palácio episcopal; mais distante ficava a principal praça laica, a *signoria*, e próximo a ambas, mas igualmente separado, o *mercato*. [...] Na praça do mercado, localiza-se quase sem exceções, a prefeitura, uma instituição que pode ser observada comumente em todas as cidades ao norte dos Alpes. (SITTE, 1992: 25 e 27)

Nos séculos XIX e XX a função administrativa já aparece com configuração mais parecida com a atual. Em um trecho de História da Arquitetura Moderna Benevolo cita a figura do prefeito do município de Paris, narrando um fato de 1871, em que a União Fraternal dos Trabalhadores em Construção de Paris se manifesta em prol do regulamento dos salários:

[...] a União Fraternal dirige-se ao Município de Paris, para que este intervenha em seu favor. O **prefeito** de Paris, Bailly, percebe que sob essa discussão encontra-se uma grave questão de princípios, e prefere responder publicamente por meio de um manifesto que é afixado nas ruas de Paris em 26 de abril, onde ele reafirma solenemente os princípios teóricos do liberalismo que levaram à abolição das corporações, e condena a própria existência das associações de operários, ainda mais que seus pedidos [...] (BENEVOLO, 2001: 19, grifo nosso).

Atualmente, a implantação urbana dos poderes religioso e administrativo ainda demonstra a importância de seus papéis como âncoras na estrutura da cidade, estando,

muitas vezes, entre os primeiros edifícios a serem implantados na formação de uma cidade. Agora, entretanto, essas instituições dividem seu papel de protagonistas nas cidades com outras – além das que já existiam, como o mercado e as instituições financeiras –, que vão surgindo ou adquirindo força, como as indústrias e muitos tipos de empresas particulares.

DUAS INSTITUIÇÕES ADMINISTRATIVAS E RELIGIOSAS NA ARQUITETURA DE CAMPO GRANDE E SEUS EDIFÍCIOS

Em Campo Grande - MS, a primeira edificação construída para abrigar uma função institucional foi a Igreja de Santo Antônio, construída em 1879 (MACHADO, 1990). A primeira edificação identificada pela função administrativa é citada por Arruda (2002) como a última edificação em taipa existente na cidade, localizada na Rua 26 de Agosto e construída pelo intendente municipal Manoel Inácio de Souza. Os dois edifícios dos quais tratamos aqui - o da Central de Atendimento ao Cidadão e o da Igreja Universal do Reino de Deus - são parte da história recente do desenvolvimento desse tipo de instituição na cidade. Ambos são abordados no texto abaixo, que busca descrever sua arquitetura no contexto da cidade e extrair daí alguns significados.

Central de Atendimento ao Cidadão de Campo Grande - MS

O edifício institucional da Central de Atendimento ao Cidadão, concluído no ano de 2008, abriga os departamentos das secretarias municipais de Urbanização, de Receita e Procuradoria Jurídica da cidade de Campo Grande, que até então ficavam no próprio edifício sede da Prefeitura Municipal de Campo Grande.



Figura 02 – Fachada
Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010.

O terreno onde está inserido hoje fica em uma área central próxima à prefeitura e ocupa a quadra delimitada pelas ruas Arthur Jorge, Marechal Cândido Mariano Rondon, 25 de Dezembro e Maracajú. Antes dessa ocupação a quadra se encontrava quase toda desocupada, com exceção apenas da esquina noroeste, onde ainda hoje se localiza uma agência do Banco do Brasil. Anteriormente, até o final da década de 1980, havia na quadra uma residência de estilo modernista, com linhas retas e rampas de acesso, com frente para as ruas Cândido Mariano e 25 de Dezembro, pertencente à família de origem italiana dos Giordano. Francisco Giordano Neto (in CUNHA, 1999) relata que o terreno foi adquirido por seu pai, com o intuito de abrigar, inicialmente, a oficina mecânica que ficava no centro da cidade, a fim de evitar os transtornos gerados pelos caminhões que ficavam na rua. Demolida a casa dos Giordano no início da década de noventa, o terreno teria sido adquirido por uma construtora e, em seguida pelo Banco do Brasil e pela Prefeitura. Faziam parte do terreno grandes mangueiras, que foram em parte mantidas no projeto da CAC; essas podem ser vistas hoje onde está implantado um estacionamento com trezentas e sessenta vagas. Em razão delas o local era conhecido como “terreno das mangueiras”.



Figuras 03 e 04 – Área de estacionamento da CAC com mangueiras.
Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010,

O projeto arquitetônico do edifício da Central de Atendimento ao Cidadão é de autoria do arquiteto paulista, radicado em Campo Grande, Gil Carlos de Camillo, também autor do projeto do Fórum Municipal da cidade, de 2002, e da Famasul, de 2005. O edifício possui cerca de quatro mil, quatrocentos e cinquenta metros quadrados distribuídos ao longo de cinco pavimentos. No térreo estão concentradas as áreas de acesso, atendimento das secretarias – em um pé-direito triplo - e postos das autarquias, que

recebem o maior número de pessoas. Nos pavimentos da torre estão os setores internos dos órgãos municipais.

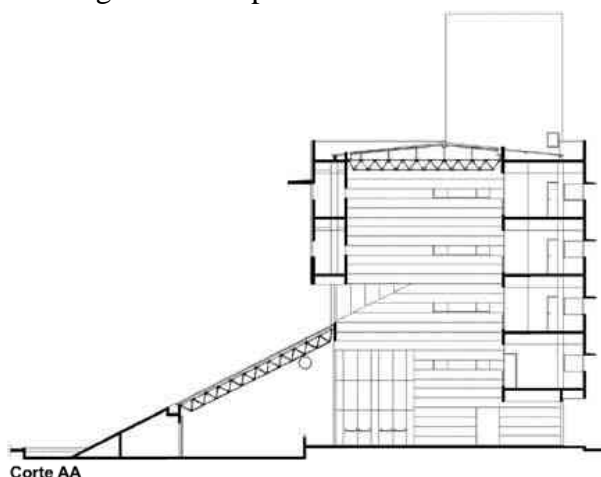


Figura 05 – Corte transversal da CAC.
Fonte: ARCOWEB, 2008.

Figura 06 - Salão de atendimento da CAC.
Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010.

As cores neutras – tons de cinza e branco – que predominam no edifício dão a ele um caráter de discrição e rigor, presente também na composição geral do edifício, que reúne as formas arquitetônicas. A exceção é para o alaranjado da torre oeste do edifício que, provavelmente, representa a administração da prefeitura vigente no período de conclusão da obra, já que a cor da marca dessa administração é o laranja⁴³.



Figura 07 - Acesso lateral da CAC pela Rua Arthur Jorge.
Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010.

De acordo com Melendez (2008), o arquiteto Gil Carlos de Camilo aponta referências da tradição modernista no conceito estrutural, no tratamento das

⁴³ No *site* do arquiteto, entretanto, esse elemento aparece em cor neutra.

aberturas e em sua volumetria. O objetivo dessa arquitetura, segundo ele, é transmitir a pretendida imagem do padrão de qualidade dos serviços públicos ali prestados.

A arquitetura modernista tem origens no século XIX e foi produzida mais fortemente no século XX; tem como referência obras de arquitetos como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe. O movimento foi interpretado, principalmente, como uma rejeição aos estilos históricos e ao ornamento, em nome de uma linguagem universal para a arquitetura, baseada em uma abstração formal e cromática, bem como em uma relação íntima entre forma e função. Le Corbusier estabeleceu cinco pontos que caracterizavam para ele essa arquitetura e que ainda estão presentes em muitos projetos contemporâneos: o terraço-jardim, a planta livre, a fachada livre, a janela em fita e os pilotis.

De acordo com Arruda (2004), esta arquitetura começou a se manifestar na cidade de Campo Grande a partir da década de 1950, com a construção do Colégio Estadual Maria Constança de Barros Machado, projetado pelo arquiteto carioca Oscar Niemeyer, e da residência do médico Koei Yamaki, na Rua Barão do Rio Branco, de autoria do arquiteto, também carioca, Israel Barros Correia.

Algumas características gerais da arquitetura moderna podem ser diretamente associadas ao edifício da CAC, como as linhas retas, a planta livre e a janela em fita. Outras, no entanto, podem ser entendidas como uma referência indireta, com é o caso da seqüência estrutural de pilares cilíndricos na fachada do acesso principal ao edifício, que remete aos pilotis. Essa seqüência, associada ao amplo pé-direito da área, carrega, também, um significado simbólico de monumentalidade, que ressalta o caráter institucional e ligado ao poder público do edifício.

O volume em paralelepípedo, com poucos pavimentos, é uma solução estética de forma mínima e, funcionalmente, permite uma circulação vertical independente de elevadores. Destaca-se, por esse motivo, a verticalidade da torre erguida na lateral esquerda do edifício, que é enfatizada quando vista do ponto de vista do observador na rua. O uso do térreo é mais intenso por parte do público usuário; nessa área, onde acontece o atendimento ao público, foi projetada uma face inclinada sustentada por treliças espaciais e revestida por telhas pré-pintadas em verde. Externamente essa face parece brotar do chão como um talude ou a base de uma pirâmide e é circundada por um espelho d'água – elementos que reforça o caráter majestoso do edifício.

A organização com a área para atendimento ao público na forma de um grande salão térreo e a área reservada aos gabinetes dos administradores na parte superior remete, ainda que reservadas as devidas diferenças, à organização dos paços municipais citados acima com base em Mumford (1965). Além desse possível vínculo histórico, há uma simplicidade e clareza nessa organização funcional que reafirma os vínculos da obra às suas raízes modernistas. Ao mesmo tempo, o pé-direito triplo, o plano inclinado, as colunas externas, a torre e o espelho d'água são elementos que dão ao edifício um significado simbólico de monumentalidade; ainda que não de modo direto, mas por meio de uma interpretação complexa e marcada pela abstração geométrica, remete a esse significado construído ao longo dos séculos pela história de edificações que aliaram instituições de poder a formas imponentes. Por todas essas características, esta obra se mostrou um exemplar da produção da arquitetura mais recente da cidade repleta de significados os quais vale a pena continuar investigando por meio de um aprofundamento deste estudo ou da relação deste com outros similares.

Templo Maior da Igreja Universal do Reino de Deus de Campo Grande - MS

A arquitetura religiosa varia ao longo do tempo, assim como podem variar as crenças às quais é atribuída. Em algumas religiões carrega o sentido do sagrado na sua própria estrutura física e, em outras, o edifício consiste mais em um abrigo físico às atividades religiosas do cotidiano dos homens do que algo da ordem do simbólico. Mello classifica como “(...) vasta, complexa e abundante a arquitetura que responde a tais questões e demandas com a forma (...)” (MELLO, 2007. p.146).

Nas últimas décadas o Brasil vem assistindo ao crescimento das igrejas protestantes que apresentam uma doutrina e uma identidade próprias. Na arquitetura seus elementos formais são ora buscados mais no campo da comunicação visual ora no da linguagem arquitetônica, casos nos quais se baseiam em referências arquitetônicas do passado. Felzemburgh (2003) classifica essas duas tendências como resultando em “igrejas outdoor” e “igrejas colagem”, respectivamente.

As “igrejas outdoor” são aquelas cuja edificação é basicamente um galpão e que apostam no uso de grandes letreiros para comunicarem a função aos fiéis. Felzemburgh (2003) relaciona essas características à idéia de marketing religioso, voltado para a atração de novos fiéis; e identifica a Igreja Universal do Reino de Deus como uma seguidora deste princípio. Neste caso, os painéis de identificação seguem uma linguagem padrão de escrita em cores básicas, vermelho e azul, acompanhada do

símbolo visual: um coração vermelho com uma pomba branca sobreposta e centralizada (Figura 08).



Figura 08 – Exemplo de "igreja outdoor".
Fonte: Britto, 2005.

As “igrejas colagem” são aquelas que declaram com nitidez o pastiche de formas arquitetônicas inspiradas em estilos históricos, podendo fazer referência a vários períodos e estilos da arquitetura ao mesmo tempo. Um exemplo é o projeto para a sede principal da Igreja Universal do Reino de Deus em São Paulo, para ser finalizado até o ano de 2014. O fato de os dois exemplos citados serem da mesma instituição religiosa mostra uma mesma instituição pode adotar os dois tipos de arquitetura citados aqui. O edifício de 55m de altura, de acordo com o site do Diário de São Paulo (2010), é uma réplica do templo do rei Salomão, símbolo da fé judaica, que foi construído em Jerusalém há mais de 2.000 anos (Figura 09).



Figura 09 – Exemplo de “Igreja colagem”.
Fonte: http://www.diariosp.com.br/_conteudo/2010/08/3439-igreja+universal+tera+templo+como+o+do+rei+salomao.html

Nas igrejas classificadas como “colagem”, além de poderem ser identificados elementos de mais de um estilo ou modelo arquitetônico, de diferentes religiões, além de períodos, verificamos que tais vínculos formais não significam vínculos equivalentes de crença, ideológicos ou outros, de modo que a solução formal é separada das funções tanto práticas quanto simbólicas e estéticas que estão nas origens dessas formas. Observa-se, por outro lado, que as escolhas tendem, em sua maioria, a eleger como modelo uma arquitetura que signifique imponência e suntuosidade na composição dos elementos formais e na escala.

A colagem de estilos e formas diversos do passado é um procedimento da arquitetura pós-modernista, que ganhou ênfase a partir da década de 1980, propondo, paralelamente, uma crítica os princípios modernistas simplificadores da forma e provocando uma série de reflexões teóricas em torno da produção arquitetônica. De um lado, textos como *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi (1995) e, de outro, arquitetos como Aldo Rossi, Charles Moore, e Hans Hollein, dentre outros, propuseram buscar referências no passado da arquitetura (tomando o próprio modernismo como um passado recente), o que se contrapunha ao modelo modernista em voga até então. Eles não apenas contestavam a negação modernista às referências históricas, mas também a classificação dessas como mera ornamentação; propunham um diálogo entre o novo e o antigo. Um dos modos pelos quais isso se manifestou na prática foi por meio de composições arquitetônicas que faziam uso de formas de estilos históricos, as quais aludiam de forma direta ou não a grandes obras de arquitetura do passado. David Harvey (1993), analisando o pós-modernismo, chama a atenção para o fato de que o arquiteto e urbanista pós-moderno está, desse modo, mais liberto das restrições existentes no período moderno e que, por isso, pode aceitar com mais facilidade o desafio de se comunicar com grupos distintos de maneira personalizada, criando produtos para diferentes situações e “culturas de gosto”.

Para muitos críticos, a valorização intensa da forma dá à arquitetura um caráter de monumentalidade; e tal caráter é classificado como sendo, muitas vezes, uma forte orientação para o mercado ou, até mesmo, uma forma de imposição do poder de um grupo. Esse significado de monumentalidade foi constantemente interpretado pela história da arquitetura e pode ser identificado em vários de seus estilos. Em muitos deles – ou em todos - há relações de continuidade com formas cujos significados ligados ao poder são consolidados culturalmente; todavia, alguns estabelecem essa continuidade de

modo indireto, enquanto que outros o fazem de modo explícito, é o caso dos edifícios que usam formas da Antiguidade Clássica, por exemplo.

A estratégia de uma comunicação direta e fácil, evidente nas igrejas tipo “outdoor”, também se faz presente nas igrejas “colagem”, embora de modo diferente. Enquanto que nas igrejas “outdoor” a comunicação se apóia na linguagem da comunicação de massa, como a do cartaz, para indicar que ali há um templo e informar a sua identidade, nas igrejas “colagem” ela se apóia na utilização de elementos formais da arquitetura consolidados histórica e culturalmente, por isso amplamente conhecidos por seu público, o que resulta no fácil reconhecimento, tanto do modelo, quanto de parte dos valores convencionalmente associados a eles, como beleza, tradição, poder etc.

Além da forma, o programa de necessidades é um aspecto que também deve ser analisado na arquitetura religiosa recente. As igrejas protestantes, em geral, apresentam um programa definido de necessidades de funcionamento, que norteia o projeto e que busca, através de uma linguagem fácil, a comunicação com o público alvo. Felzemburgh (2003) divide o programa arquitetônico das igrejas protestantes em duas categorias: e as que são adaptadas a um espaço existente e as que foram concebidas como igreja. Algumas, como a igreja batista, tem semelhantes disposições quando é projetada como igreja ou quando é adaptada a um prédio existente; no entanto, quando projetada, a parte dedicada ao uso da comunidade é maior, chegando algumas vezes até a abrigar faculdades.

As edificações da Igreja Universal se configuram geralmente em grandes vãos, com poucas salas anexas; por isso, antigos cinemas são espaços propícios para a sua acomodação, além de serem bem localizados na estrutura urbana. Estas edificações não têm um programa de necessidades muito vasto e definido, mas costumam seguir um padrão, variando basicamente a escala entre elas. A localização também é um fato que varia, sendo priorizada a implantação de construções novas em áreas mais nobres da cidade.

Em Campo Grande - MS, a Igreja Universal dispõe de exemplares que representam as categorias citadas acima: (1) igreja “outdoor” e adaptada a uma edificação existente e (2) igreja “colagem” e concebida especificamente para essa funcionar como igreja. O primeiro exemplo é encontrado em um templo instalado em um importante edifício já existente na cidade, o antigo prédio do Banco Banespa, na Rua Marechal Cândido Mariano Rondon; e segundo na construção do seu templo maior na Avenida Mato Grosso. Este último foi concebido com base em uma composição e

escala arquitetônicas que vêm se repetindo nas edificações da Igreja Universal no Brasil, o que incita a reflexão e discussão sobre essa arquitetura produzida nas cidades, tanto pela escala e suntuosidade quanto pela combinação de referências históricas.

O templo maior da Igreja Universal do Reino de Deus em Campo Grande foi inaugurado no início do ano de 2008, com cerca de sete mil metros quadrados e capacidade para receber quatro mil fiéis. Nessa época, o site do jornal Correio do Estado publicou uma notícia que trazia o programa do edifício que inclui, além do salão principal de cultos, uma produtora de rádio e televisão, livrarias evangélicas, escolinha bíblica, berçário, praça de alimentação e um heliporto (http://www.correiodoestado.com.br/busca/?tipo_busca=2&q=igreja+universal+do+reino+de+deus&x=0&y=0). A construção do templo gerou discussões na localidade de Campo Grande, envolvendo desde o projeto arquitetônico, desenvolvido pelo escritório de engenharia e arquitetura da própria Igreja Universal – ENGIURD -, até a escolha do terreno e os impactos provocados no entorno pela sua construção.

O edifício ocupa uma quadra nobre da região central da cidade, delimitada pelas ruas Padre João Crippa, José Antônio, Abrão Júlio Rahe e a Av. Mato Grosso. Com a sua implantação foram necessárias algumas alterações no fluxo das ruas do entorno do terreno. De acordo o site do Correio do Estado, a Agetran – Agência Municipal de Transporte e Trânsito de Campo Grande - ampliou o sentido único nas ruas José Antônio (incluindo o trecho entre a Av. Mato Grosso e Rua Eduardo Santos Pereira) e Padre João Crippa (incluindo o trecho entre a Rua das Garças e a Rua Eduardo Santos Pereira) preparando-as para um aumento do fluxo de pessoas (http://www.correiodoestado.com.br/busca/?tipo_busca=2&q=igreja+universal+do+reino+de+deus&x=0&y=0).

Outro impacto no entorno foi manifestado durante a construção do edifício, por alguns proprietários de imóveis da região próxima ao terreno da igreja, que alegaram o aparecimento de rachaduras em suas propriedades. Em notícia publicada no ano de 2007, o site da Câmara Municipal de Campo Grande apresentou o pronunciamento do vereador Pastor Sérgio (PMDB), no plenário da Câmara Municipal, sobre a denúncia de dez moradores que declaravam a presença de rachaduras em suas propriedades em consequência da construção da igreja. De acordo com o site, o laudo emitido pelo CREA-MS após a vistoria dizia que as trincas já existiam antes da construção em consequência de problemas estruturais nas edificações. Segundo eles, as oscilações do terreno causadas pelo o uso de rolos compactadores vibratórios na obra teriam

provocado apenas um aumento das trincas. A notícia publicada foi escrita pelo próprio gabinete do vereador e pastor.

Além desses, o maior impacto urbano talvez tenha sido o de a implantação da edificação ter provocado a saída da Feira Central de Campo Grande, que acontecia em três das ruas que fazem limite com o terreno (Padre João Crippa, José Antônio e Abrão Júlio Rahe), todas as quartas-feiras e sábados. Os feirantes foram transferidos para uma instalação fixa na rua 14 de julho, dentro do antigo complexo da ferrovia na cidade. Inúmeros freqüentadores da Feira Central se contrapuseram à sua saída daquele local, por acreditarem que fatores como a distribuição espontânea e instalação sempre provisória das barracas ao longo das ruas (porque eram desmontadas e montadas novamente a cada ocorrência da Feira), além de certa informalidade e da tradição, eram fatores que davam o caráter peculiar a essa feira, que havia conquistado o status de ponto turístico da cidade de Campo Grande. Muitos ainda se manifestam contrários a essa saída, mesmo depois de passados alguns anos, e não reconhecem na nova Feira Central o mesmo “charme”.

Com uma forma prismática de grande escala, templo maior da Igreja Universal do Reino de Deus em Campo Grande ocupa o centro do terreno, de modo a possibilitar a livre perspectiva de suas quatro faces. Os quatro cantos são marcados por torres idênticas, encimadas por cúpulas. A fachada sul (Figura 10) é onde se localiza a entrada principal, identificada por uma grande escadaria e, assim como a fachada norte, está mais próxima do alinhamento da rua. As fachadas sul e norte possuem frontão triangular apoiado em um alinhamento de quatro pilares cilíndricos, o que colabora para que se estabeleça entre elas certa simetria; as fachadas leste e oeste são iguais e conectam os dois estacionamentos através de uma passagem abaixo do nível térreo da edificação.



Figura 10- Fachada sul da Igreja Universal do Reino de Deus em Campo Grande.
Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010.



Figura 11 - Fachadas leste e norte da Igreja Universal do Reino de Deus em Campo Grande.

Fotografia de Isadora B. Amizo, 2010.

O interior da igreja ao qual se tem acesso pela escadaria da fachada sul é composto por um grande salão principal, onde acontecem os cultos. O salão consiste em um grande vão, repleto de assentos, nos quais o público fica voltado para o sentido norte, onde há um altar e uma grande pia batismal. Compõem também o programa salas administrativas e de uso da comunidade.

As cores utilizadas no exterior da edificação, amarelo claro, branco e o rosado, são as mesmas seguidas na tipologia das outras igrejas universais no Brasil. O letreiro azul e vermelho identifica claramente a igreja abrigada pela edificação, numa forma simples de comunicação.

Há nessa edificação uma clara seleção de elementos que fazem referência a períodos históricos da arquitetura, numa composição justificou associá-la ao conceito de igreja colagem mencionado anteriormente. Nos quatro vértices, as torres que se sobressaem ao pé-direito da edificação tanto podem remeter a elementos da arquitetura clássica civil quanto, especialmente em razão de serem coroadas por cúpulas na cor bronze, às mesquitas árabes. O frontão triangular, as colunatas e a escadaria fazem alusão à arquitetura dos templos da Antigüidade Clássica; já o uso dos vitrais coloridos remete aos usados em igrejas cristãs, popularizadas nas catedrais góticas da Idade Média.

Todos esses aspectos encontrados nessa edificação em específico e relacionados com os conceitos citados acima, que tratam das questões da arquitetura religiosa contemporânea e da arquitetura pós-moderna, ajudam a compreender melhor essa edificação da Igreja em Campo Grande e podem subsidiar a continuidade da discussão sobre sua pertinência e suas conseqüências no contexto urbano dessa capital em um

plano teórico-crítico. Tal debate deve levar em consideração as perguntas e hipóteses já levantadas sobre os usos da arquitetura pós-moderna desde o seu aparecimento, relacionadas à comunicação fácil e às estratégias de marketing, as quais limitam e empobrecem os significados da arquitetura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar e analisar a arquitetura de dois edifícios institucionais localizados na cidade de Campo Grande – MS, para compreender suas opções formais e os significados associados a essas escolhas arquitetônicas, por meio de uma pesquisa que incluiu a investigação da origem e desenvolvimento dessas instituições ao longo da história, a história local e levantamentos *in loco* permitiu uma visão mais ampla das edificações.

A respeito do edifício da Central de Atendimento ao Cidadão, é notável o fato de que assume uma linguagem arquitetônica mais atual (herdeira mais direta da arquitetura do século XX), com elementos formais abstratos que, ora são ligados à função prática, ora ao simbólico. As referências mais diretas à arquitetura modernista estabelecem continuidades entre esse edifício e outros construídos a partir da década de 1950, período de progresso da cidade e construção de suas primeiras edificações mais relevantes.

Quanto à sede da Igreja Universal do Reino de Deus, sua aparência e escala monumental indicam claramente a intenção de reforçar seu papel de templo, sem se importar com relações de continuidade com a arquitetura local, já que pode encontrar nesta cidade poucos exemplos similares. É possível identificar em seus elementos de composição que estes aludem a diversas crenças religiosas antigas, o que reforça a idéia de busca por uma significação apoiada na tradição dos símbolos religiosos, bem como a busca por uma comunicação mais simplificada e direta com o usuário.

Por fim, considera-se que muito ainda deve ser feito no campo do registro e da análise arquitetônica das produções regionais, bem como o trabalho proposto aqui, visando um processo permanente de estudo e crítica, ainda tão pouco explorados nesta cidade. Os resultados apresentados neste artigo são ainda iniciais no que se refere ao significado dessas obras para a cidade; todavia, apontam um caminho de levantamento e

análise que nos pareceu apropriado por contemplar vários aspectos do edifício, provocando associações entre eles para a construção do significado. Seu aprofundamento futuro, bem como a associação com outros estudos de natureza semelhante, poderão contribuir para uma melhor compreensão do espaço urbano dessa cidade, por meio de edificações que, tal como as duas estudadas, são alvo da atenção dos usuários e moradores da cidade, quer por seu grande porte, quer pela implantação em áreas centrais, causando impactos urbanos – algumas vezes negativos –, quer pelos elementos formais nem sempre compreendidos.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio*. Coleção História da Arte Italiana.v.1. São Paulo: Cosac & Naify,2003.
- ARRUDA, Ângelo Marcos Vieira de. Arqutextos. Vitruvius. A popularização dos elementos da casa moderna em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.047/596>>. 2004. Acessado dia : 1/12/2010.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- CARRIERI, MARCOS. Igreja Universal terá templo como o do rei Salomão. Diário SP. 2010. Disponível em: <http://www.diariosp.com.br/_conteudo/2010/08/3439-igreja+universal+tera+templo+como+o+do+rei+salomao.html> Acessado em 03/11/2010.
- Correio do Estado. Disponível em: < http://www.correiodoestado.com.br/busca/?tipo_busca=2&q=igreja+universal+do+reino+de+deus&x=0&y=0> Acessado em: 01/11/2010.
- FELZEMBURGH, Maurício, George Gomes e Elisa Fialho. Novas Igrejas Protestantes: um programa arquitetônico? Agosto de 2003. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.039/661>> Acessado em: 01/11/2010.
- GIORDANO NETO, Francisco. *Italianos. In: CUNHA, Francisco Antônio Maia da*. Campo Grande: 100 anos de construção (coord.) Campo Grande: Matriz Editora, 1999.
- HARVEY, David. A condição pós-Moderna. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo: edições Loyola, 1993.
- MACHADO, Paulo Coelho de. A Rua Velha. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1990.
- MARTON, Paolo et al. *Palladio. The Complete Buildings*. Taschen, 2008.

- MELENDEZ, Adilson. Com face inclinada, edificação parece brotar do terreno. Texto resumido a partir de reportagem de Adilson Melendez, publicado originalmente em Projeto Design. Edição 345. Novembro de 2008. *Arcoweb*. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/gil-carlos-de-camillo-edificio-institucional-15-01-2009.html>>. Acessado dia 10/09/2010.
- MELLO, Ricardo Bianca de. A cultura da crença: uma reflexão sobre o espaço simbólico e o simbolismo na arquitetura religiosa. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2007.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- STACCIOLI, R.A. *Roma: passado e presente*. Roma: Vision. S/d.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995.

