

ARQUITETURA ENQUANTO SIGNO

TRÊS IGREJAS CATÓLICAS DE OSCAR NIEMEYER

Fernando Kennedy Braga Oliveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN - FAUeD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E
URBANISMO - PPGAU

ARQUITETURA ENQUANTO SIGNO
TRÊS IGREJAS CATÓLICAS DE OSCAR NIEMEYER

Fernando Kennedy Braga Oliveira

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Linha de Pesquisa: Arquitetura e Cidade - Teoria, História e Conservação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eduardo dos Santos Borda.

UBERLÂNDIA, 2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 Oliveira, Fernando Kennedy Braga, 1994-
2020 Arquitetura enquanto signo [recurso eletrônico] : três igrejas católicas de Oscar Niemeyer / Fernando Kennedy Braga Oliveira. - 2020.

Orientador: Luis Eduardo dos Santos Borda.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.825>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Arquitetura. I. Borda, Luis Eduardo dos Santos, 1958-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.
III. Título.

CDU: 72

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	treze de novembro de 2020	Hora de início:	9.15	Hora de encerramento:	12.00
Matrícula do Discente:	11822ARQ007				
Nome do Discente:	Fernando Kennedy Braga Oliveira				
Título do Trabalho:	Arquitetura enquanto signo: três igrejas católicas de Oscar Niemeyer				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Arquitetura e cidade: teoria, história e conservação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Análise e produção da forma				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Frederico Braidá Rodrigues de Paula - UFJF; Claudia dos Reis e Cunha - PPGAU.FAUeD/UFU; Luis Eduardo dos Santos Borda PPGAU.FAUeD/UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Luis Eduardo dos Santos Borda, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.


A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):


Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.


O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.


Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

 Documento assinado eletronicamente por **Luis Eduardo dos Santos Borda, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/11/2020, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Claudia dos Reis e Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/11/2020, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

 Documento assinado eletronicamente por **FREDERICO BRAIDA RODRIGUES DE PAULA, Usuário Externo**, em 13/11/2020, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Fernando Kennedy Braga Oliveira, Usuário Externo**, em 13/11/2020, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

 A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2369151** e o código CRC **CBA491F1**.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Luis Eduardo Borda pelo companheirismo, compreensão, dedicação e grandes ensinamentos durante essa jornada.

À professora Dr.^a Cláudia Reis e ao professor Dr. Frederico Braida pelas contribuições nas defesas de qualificação e da dissertação, bem como durante as experiências acadêmicas.

Aos professores e amigos do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, que são parte importante de minha formação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pelo apoio ao desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores e amigos da graduação, que sempre me motivaram.

À minha mãe Rosângela, pelo exemplo de dedicação e responsabilidade.

À Deus, pela vida!

RESUMO

O sentido na arquitetura começou a ser investigado mais intensamente na segunda metade do século XX. Nesse período, frente à emergência do modernismo e da ideia de uma arquitetura estritamente funcionalista, alguns arquitetos - à luz das teorias da comunicação e da percepção - defendiam que os sentidos, e significados, são inerentes ao fenômeno arquitetônico. Essas discussões ainda permeiam o ambiente arquitetônico no século XXI. Neste trabalho, investigamos os sentidos de três igrejas de Oscar Niemeyer: a Igreja da Pampulha (1940), a Capela Nossa Senhora de Fátima (1958) e a Catedral de Brasília (1958). Para tanto, dividimos o estudo em quatro partes: uma investigação sobre o sentido na arquitetura através das teorias da comunicação; a construção de procedimentos de leitura da arquitetura através dos aspectos dos signos da Semiótica peirceana; a apresentação da tradição nas igrejas católicas; e a leitura dos sentidos daquelas três igrejas de Niemeyer. Nossa análise apontou que os aspectos icônicos são os fenômenos comunicativos mais autorais das três igrejas de Niemeyer, e que seus índices e símbolos são vinculados à tradição em função dos movimentos entre arquitetos, clientes e a sociedade na construção e uso das igrejas.

Palavras-chave: Arquitetura. Sentido. Semiótica. Oscar Niemeyer. Igrejas Católicas.

ABSTRACT

The meaning in architecture began to be investigated more intensively in the second half of the 20th century. During this period, facing the emergence of modernism and the idea of a strictly functionalist in architecture, some architects - in the light of communication and perception theories - argued that the senses, and meanings, are inherent in the architectural. These options still permeate the architectural environment in the 21st century. In this work, we investigate the senses of three Oscar Niemeyer's churches: São Francisco de Assis Church (1940), Chapel of Nossa Senhora de Fátima (1958) and the Cathedral of Brasília (1958). For this, we divided the study into four parts: an investigation of the meaning in architecture through the theories of communication; the construction of procedures for reading architecture through the aspects of Peirce Semiotics signs; the presentation of tradition in Catholic churches; and the reading of the senses of those three churches of Niemeyer. Our analysis pointed out that the iconic aspects are the most predominant communicative phenomena of three churches of Niemeyer, and that their indexes and symbols are linked to tradition due to the movements between architects, clients and society in the construction and use of the churches.

Keywords: Architecture. Sense. Semiotics. Oscar Niemeyer. Catholic Churches.

LISTA DE FIGURAS

[01] Fita de Moebius II (1963)	21
[02] Queda d'água (1961)	99
[03] Desenho para a Igreja de Jesus (1570)	141
[04] Igreja da Pampulha (1940).....	223
[05] Igrejinha de Fátima (1958)	223
[06] Catedral de Brasília (1958)	223
[07] Igreja da Pampulha (1940) - planta baixa.....	255
[08] Igreja da Pampulha (1940) - vista aérea	255
[09] Igreja da Pampulha (1940) - fachada frontal	256
[10] Igreja da Pampulha (1940) - fachada posterior	256
[11] Igreja da Pampulha (1940) - nave e altar	257
[12] Igreja da Pampulha (1940) - nave e coro	257
[13] Igrejinha de Fátima (1958) - planta baixa	258
[14] Igrejinha de Fátima (1958) - implantação	258
[15] Igrejinha de Fátima (1958) - fachada frontal.....	259
[16] Igrejinha de Fátima (1958) - vista lateral	259
[17] Igrejinha de Fátima (1958) - interior	260
[18] Catedral de Brasília (1958) - planta baixa	260
[19] Catedral de Brasília (1958) - vista aérea	261
[20] Catedral de Brasília (1958) - fachada frontal.....	261
[21] Catedral de Brasília (1958) - nave.....	262
[22] Catedral de Brasília (1958) - altar	262
[23] Catedral de Brasília (1958) - batistério	263
[24] Catedral de Brasília (1958) - evangelistas.....	263

SUMÁRIO

Introdução	15
1. Arquitetura e Sentido	21
Teoria da Comunicação	31
Semiótica.....	40
<i>Semiótica Peirceana</i>	48
Percepção	73
<i>Fenomenologia</i>	75
<i>Fenomenologia de Merleau-Ponty</i>	79
Dos Sentidos aos Sentidos.....	87
2. Arquitetura enquanto Signo	99
Uma Proposta de Leitura.....	107
<i>Ler os Fundamentos</i>	110
<i>Ler as Referências</i>	113
<i>Interpretar</i>	132
Uma Leitura: Três Igrejas de Oscar Niemeyer	136
3. Tradição nas Igrejas Católicas	141
Dos espaços Sagrados às Igrejas Católicas.....	144
<i>Igrejas Modernas</i>	166
Igrejas no Brasil	184

<i>Igrejas Modernas no Brasil</i>	190
Igreja e Cidade	198
<i>Igreja e Cidade no Brasil</i>	208
A Luz enquanto Símbolo	212
O Espaço Litúrgico na Atualidade.....	218
4. Três Igrejas Católicas de Oscar Niemeyer	223
Igreja da Pampulha	226
<i>Uma Leitura</i>	229
Capela Nossa Senhora de Fátima	235
<i>Uma Leitura</i>	238
Catedral de Brasília.....	244
<i>Uma Leitura</i>	246
Algumas Reflexões	251
Imagens.....	255
Considerações Finais	265
Referências	269

INTRODUÇÃO

A motivação desta pesquisa surgiu de um interesse sobre os sentidos da arquitetura. Nas universidades, a construção do sentido nos projetos geralmente é ensinada e investigada à luz do *conceito* e do *partido*: uma ideia que deve ser materializada em espaço-forma, movimento do arquiteto com suas intenções para a prancheta. Inversamente, os sentidos do projeto ou da arquitetura são lidos em uma relação entre o usuário e o edifício, que é muito mais complexa do que aquela primeira.

Por vezes, os alunos fazem a leitura de obras a partir dos dizeres do arquiteto, o que é muito coerente e didático, mas que representa somente um lado da equação. O que confere notoriedade à produção de determinados arquitetos é justamente a sua capacidade de construir sentidos, comunicar ideias e estabelecer discursos sem “serem ouvidos”¹. Diante disso, entendemos que um estudo sobre os sentidos da arquitetura como um fenômeno de comunicação pode contribuir ao seu ensino, à sua leitura e produção.

¹ É o caso de obras emblemáticas dos estilos arquitetônicos. As obras clássicas, por exemplo, comunicam aspectos, ideias, discursos e estruturas da sociedade greco-romana sem que muitos de seus autores sejam sequer conhecidos.

As discussões sobre os sentidos da arquitetura se intensificaram na segunda metade do século XX, como reação ao movimento moderno. Enquanto os edifícios modernos inicialmente pretendiam serem lidos como máquinas que comunicavam tão somente a sua função, parte da crítica arquitetônica - muitas vezes fundamentada nas teorias da comunicação e da percepção - alegava que a questão do sentido, e do significado, é inerente à arquitetura.

Isso ficou evidente quando as pessoas começaram a associar algumas obras modernas a caixas de fósforo e pacotes de cereais. Essa leitura não era pretendida pelos arquitetos modernos, mas já apontava algo da importância da forma como estímulo à construção de vários sentidos sobre a arquitetura.

No contexto dessas discussões, Oscar Niemeyer se destacou como um arquiteto moderno original. As formas plásticas e icônicas de seus edifícios representaram certa ruptura com o estrito funcionalismo modernista através da construção de uma identidade artística autoral e regionalista, sentido esse geralmente vinculado à cultura brasileira.

Contudo, se a referência à cultura brasileira é um sentido comum atribuído às obras de Niemeyer - ideias inclusive reiteradas pelo arquiteto - entendemos que outras leituras também podem ser feitas sobre sua produção. Deste modo, pretendemos com este estudo investigar os sentidos de

algumas obras de Oscar Niemeyer.

Dentre a variada produção arquitetônica de Niemeyer, nos interessamos por suas igrejas católicas, porque a arquitetura religiosa possui aspectos de forma, ordenamento espacial e simbolismo vinculados a uma tradição muito consolidada. Diante disso, como as igrejas de Niemeyer são exemplares de uma produção instigante da arquitetura religiosa e da arquitetura moderna, acreditamos que a investigação dos seus sentidos pode dizer muito sobre o modo elas dialogam com a tradição.

Para nossa investigação escolhemos três obras: a Igreja da Pampulha (1940), a Capela Nossa Senhora de Fátima² (1958) e a Catedral de Brasília (1958). Elas foram

² Existe certa confusão terminológica em relação ao termo *capela*. Uma *capela*, como veremos, é uma área da *igreja* destinada ao culto de um santo específico, mas também pode ser uma pequena *igreja* vinculada a uma paróquia. Contudo, a Capela *Notre Dame du Haut*, de Le Corbusier, por exemplo, é relativamente grande e, inclusive, possui *capelas* internas. Em função dessa confusão, neste trabalho reconhecemos como *igreja* os espaços de culto cristão independentes enquanto edifícios. Ou seja, que não são parte de um conjunto arquitetônico que inclui uma *igreja* maior. Como veremos, o termo *igreja* está vinculado tão somente a um espaço de reunião para o exercício da liturgia.

Entendemos que realmente algumas capelas possuem dimensões e programas reduzidos, mas isso não interfere nas análises deste estudo. No caso da Capela Nossa Senhora de Fátima, sua abordagem como *igreja* se relaciona à sua independência enquanto espaço de culto que atende à uma comunidade. Além disso, ela também é conhecida como Igreja de Fátima (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2020).

escolhidas porque estavam ao nosso alcance de visitação. Além disso, notamos que elas são parte dos primeiros projetos de Niemeyer, quando a discussão sobre a ruptura com a tradi o religiosa e moderna ainda estava em foco, e foram implantadas em situa es urbanas diferentes - o que nos permite discutir os sentidos das igrejas em suas singulares rela es com a cidade.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. Os dois primeiros apresentam a fundamenta o, discussão e constru o dos procedimentos de análise dos sentidos da arquitetura; e os dois últimos capítulos constituem os aspectos da tradi o da arquitetura religiosa e a análise das três igrejas católicas de Oscar Niemeyer.

No *Capítulo 1 - Arquitetura e Sentido*, investigamos a questão dos sentidos   luz da Teoria da Comunica o. A partir dela, fundamentamos conceitos e raciocínios sobre as teorias semióticas e da percep o. Ao final, articulamos algumas questões dessas teorias a uma discussão sobre o sentido na arquitetura.

No *Capítulo 2 - Arquitetura enquanto Signo*, construímos algumas categorias de leitura da arquitetura a partir do instrumental teórico-metodológico da Semiótica Peirceana. Para isso, associamos o percurso para aplica o semiótica de Santaella (2003)   teoria da arquitetura. Como resultado, apresentamos uma proposta de leitura da arquitetura que utilizamos para a análise daquelas três igrejas católicas de

Oscar Niemeyer.

No *Capítulo 3 - Tradição nas Igrejas Católicas*, apresentamos como as formas, ordenamentos espaciais e símbolos das igrejas católicas foram desenvolvidos ao longo do tempo. Essa abordagem constitui um repertório no qual as análises do *Capítulo 4* se fundamentaram, enriquecendo a sua investigação.

No *Capítulo 4 - Três Igrejas Católicas de Oscar Niemeyer*, fizemos leituras da Igreja da Pampulha, da Capela Nossa Senhora de Fátima e da Catedral de Brasília. Essas investigações foram ancoradas nos procedimentos metodológicos construídos no *Capítulo 2* e nos aspectos da tradição das igrejas católicas apresentados no *Capítulo 3*.

Com as leituras, *não pretendemos formular juízos de valor ou esgotar a discussão sobre as igrejas católicas de Oscar Niemeyer, tampouco sobre sua obra*³. Pelo contrário, entendemos que o nosso estudo demonstra a riqueza da produção do arquiteto, bem como a complexidade do processo comunicativo e perceptivo que se deve ter em mente na leitura da arquitetura e em sua produção.

³ “Uma teoria da arte de bases comunicacionais não diz tudo sobre a arte e, sobretudo, não se ocupa da formulação de juízos de valor. [...] por ‘explicar a arte’ entende-se perceber como seus objetos são construídos para produzir sentidos, para manifestar efeitos estéticos, para serem portadores de valores de gosto [...]” (CALABRESE, 1987, p. 18).

Ao final, refletimos sobre o nosso percurso durante a construção desta dissertação. Entendemos que essa autocrítica é importante para que outros pesquisadores possam se juntar a nós na investigação e desenvolvimento dos estudos sobre os sentidos da arquitetura.



1. Arquitetura e Sentido

[01 - página anterior] **Fita de Moebius II** (fevereiro de 1963), de Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Xilogravura em vermelho, preto e verde acinzentado. Fonte: arquivo virtual do *Escher in het Paleis*. Disponível em: <https://www.escherinhetpaleis.nl/about-escher/timeline/?lang=en>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

Oscar Niemeyer (1960), em *Forma e Função na Arquitetura*, defende que a arquitetura é arte quando possui um conteúdo de criação alimentado pela liberdade plástica.

Para ele, os argumentos sobre as questões econômicas, sociais e formais utilizados por aqueles que se sentem mais confortáveis diante das razões do projeto funcionalista são incoerentes: primeiro, porque em obras especiais as questões econômicas são secundárias; segundo, porque a solução das questões sociais não cabem exclusivamente à arquitetura; e terceiro, porque a especulação plástica (o formalismo) não implica, necessariamente, na adoção de soluções distantes da razão técnica (NIEMEYER, 1960).

Na visão de Niemeyer (1960), mesmo os produtos do pensamento funcionalista assumem compromissos de ordem formal⁴. Nesse caso, a indiferença projetual em relação à forma apresenta problemas graves.

Com seus elementos padronizados e repetidos, as obras pretendidas puramente funcionalistas muitas vezes não prescindem de partidos coerentes com as particularidades e complexidades de seus programas. Além disso, as

⁴ O mito funcionalista defendia o projeto e uso dos edifícios de maneira clara, eficiente e com nenhum tipo de significado. Isto, todavia, não impediu que as pessoas fizessem comparações, por vezes pejorativas, das lajes funcionais e das fachadas envidraçadas ou revestidas de cerâmica com caixas de fósforo, pacotes de cereais, fábricas ou lavatórios públicos (BROADBENT; BUNT; JENCKS, 1981).

conveniências da padronização também são caras à identidade dos edifícios e à experiência do usuário (NIEMEYER, 1960).

Essas questões revelam um olhar particular de Niemeyer em relação a alguns princípios do movimento moderno na arquitetura, em especial ao funcionalismo e à repetição. Além disso, elas também indicam certa aproximação da produção do arquiteto com a teoria formalista da arte e com o revisionismo crítico – como já apontou o trabalho de Coutinho (2012)⁵.

Niemeyer pretendeu, como ele mesmo coloca (NIEMEYER, 1960), que sua arquitetura pudesse ser livre e criadora. Seu trabalho foi uma investigação da arquitetura enquanto arte, mesmo que isso representasse o distanciamento de muitas

⁵ Em *O Conceito de Formalismo e Arquitetura Moderna*, Coutinho (2012) discute a aproximação da obra de Niemeyer com o formalismo. A autora trata sobre a pesquisa artística individual de Niemeyer frente aos princípios do movimento moderno. Para ela, a investigação sobre a forma, empreendida pelo arquiteto, e a orientação funcionalista do projeto moderno, institucionalizado pelo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), são os pontos de debate sobre a possível ruptura ou desenvolvimento da arquitetura moderna que alimentaram a crítica após o reconhecimento internacional da arquitetura brasileira, e de Oscar Niemeyer. Esse reconhecimento ocorreu a partir da exposição *Brazil Builds*, realizada em 1943 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), onde foram apresentados alguns edifícios brasileiros construídos no período de 1952 a 1942. Dentre estes, algumas obras de Niemeyer foram destacadas – como o Conjunto da Pampulha (1940), inaugurado no mesmo ano da exposição.

de suas obras⁶ da orientação funcionalista do projeto moderno⁷ (BORDA, 2003; COUTINHO, 2012).

A aproximação da produção teórica e arquitetônica de Niemeyer com discussões sobre a arte, a liberdade plástica e a forma sugerem um entendimento da arquitetura como forma de expressão⁸ e, nesse sentido, enquanto linguagem⁹.

Ao mesmo tempo particular e representativa de uma nação¹⁰, as formas de grande parte das obras de Niemeyer

⁶ Existem ressalvas quanto à generalização das leituras da produção arquitetônica de Niemeyer. Seu exercício autoral inicia-se em 1937 com a *Obra do Berço*, quando as influências dos princípios corbusianos eram fortes e a investigação plástica da forma, que lhe conferiu notoriedade, ainda era incipiente. A partir do projeto para o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1939), em parceria com Lúcio Costa e Paul Wiener e do Conjunto da Pampulha (1940) é que o arquiteto se destaca pelo uso de planos e formas curvas (GOODWIN, 1943; CURTIS, 2008).

⁷ Segundo Niemeyer (1956), até mesmo Le Corbusier, pioneiro do movimento moderno na arquitetura, desenvolve uma criação poética e artística em que a liberdade formal e a beleza plástica se destacam para além das conveniências técnico funcionais do projeto moderno. Para Niemeyer, essa nova etapa da vida artística de Le Corbusier começou com o projeto para a Capela de Ronchamps (1955).

⁸ De acordo com Coelho Netto (1979), na arquitetura, o espaço como uma forma de expressão é detentor de sentidos que informam o homem. O espaço é, portanto, signo comunicante. O processo de comunicação, por sua vez, pressupõe a existência de uma linguagem (TEMER; NERY, 2009), como se verá adiante.

⁹ O conceito de linguagem será retomado adiante.

¹⁰ A obra de Niemeyer, ao tempo em que é fortemente caracterizada por uma expressão subjetiva exuberante e exótica em relação ao contexto e movimentos artísticos do período de sua
(*continua*)

comumente são entendidas pela literatura como referências à natureza tropical e ao corpo feminino¹¹. Essa leitura¹² é, frequentemente, fundamentada em outros modos de expressão do próprio arquiteto: falas e desenhos, por exemplo. Em *Oscar Niemeyer: a Vida é um Sopro* (2007), ele deixa claro tais influências.

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu País, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o Universo - o Universo curvo de Einstein. (OSCAR..., 2007, 26:50-27:30min).

Existe uma leitura que o arquiteto sugere de sua obra, mas também existem sentidos¹³ que ela estimula no observador. Ou seja, não somente as intenções do artista prevalecem sobre a leitura de seu trabalho, porque a obra de arte possui

construção, também é representativa de uma questão nacionalista de busca por uma identidade cultural genuinamente brasileira (BORDA, 2003; COUTINHO, 2012; BORDA, 2019).

¹¹ Underwood (2002); Borda (2003); Coutinho (2012).

¹² O termo *leitura* refere-se à investigação do sentido. Adiante, exposições sobre os *signos verbais* e *não verbais* esclarecerão a pertinência do uso desse conceito em se tratando da experiência sobre a arquitetura.

¹³ O termo *sentido*, neste caso, se refere tanto aos estímulos físico-químicos (visuais, olfativos, sonoros, táteis e gustativos) quanto às suas respostas e associações cerebrais e informativas que permitem sua interpretação. Tal discussão, será aprofundada no decorrer do trabalho.

certa autonomia. O artista, ao invés de impor sentidos, conduz sua obra a um fim tendencioso e probabilístico de significados. Com efeito, a obra possui uma vitalidade alimentada pelos diversos sentidos que estimula, sugere e que são formulados, de forma lógica, pela mente do leitor¹⁴.

Outras leituras da obra arquitetônica de Oscar Niemeyer, por exemplo, investigam suas relações com a arte moderna (BORDA, 2003); ou a analisam a partir de um contexto de investigação plástica particular frente à demanda por uma identidade artística nacional (BORDA, 2019); ainda, buscam entender a singularidade de sua linguagem através de uma abordagem de suas estratégias compositivas (MAYER, 2003); ou mesmo a subdividem, em tipos ou regiões de construção, para abordar como o arquiteto lida com diferentes programas, contextos e recursos simbólicos de comunicação¹⁵: como o estudo de Silva (2012) sobre os palácios de Niemeyer em Brasília, ou o trabalho de Macedo (2008) que trata das obras do arquiteto construídas em Minas Gerais.

Se Niemeyer conseguiu que parte de sua obra dialogasse de forma mais clara com sua visão sobre as belezas do Brasil, fato é que, para além dessas influências ou intenções

¹⁴ Ransdell (2002) apud Marques (2004).

¹⁵ Adiante, trataremos sobre o símbolo como recurso de comunicação na arquitetura.

(in)conscientes, sua produção arquitetônica é rica em outras possibilidades de leitura – característica das obras de arte em geral.

Quanto a essas possibilidades, existem diversas metodologias de investigação do sentido na arquitetura. Na contemporaneidade, “[...] os campos do conhecimento são interatuantes” (PAULA, 2012, p.22). Métodos de várias disciplinas científicas são transferidos e adaptados, conforme sua pertinência, por outras. Disso resulta a modificação da abordagem sobre os objetos examinados¹⁶.

Desde a segunda metade do século XX, a produção bibliográfica sobre arquitetura apresentou com maior intensidade uma série de estudos sobre o significado, o sentido e a essência da arquitetura¹⁷ - reações ao

¹⁶ Calabrese (1987) faz tal afirmação quando, tratando de estéticas informacionais, discute sobre o uso da teoria da informação como disciplina articuladora entre ciência e estética. Como argumento de defesa dessa articulação, ele afirma que “[...] a ciência serve à análise da arte na medida em que arte e ciência representam momentos diversos de uma mesma capacidade do homem de dar sentido ao mundo através da práxis cognitiva: ambas são ‘semióticas do real’ e, assim como pode-se demonstrar a presença de um caráter estético na descoberta científica, poderá ser útil encontrar um aspecto científico (pelo menos a nível de projeções e interpretações da obra) na arte” (CALABRESE, 1987, p.96).

¹⁷ Fuão (2003) cita como exemplos: *El Significado en Arquitectura* de C. Jencks e G. Baird, *O Significado das Cidades* de Carlo Aymonino, *O Significado da Arquitetura* de Norberg-Shulz, *A Linguagem Moderna da Arquitetura* de Bruno Zevi, *A Linguagem Clássica da Arquitetura* de John Summerson. Além disso,
(continua)

movimento moderno (FUÃO, 2003). Muitos desses trabalhos foram fundamentados na linguística, porque os estudos iniciais sobre a linguagem implicavam em uma analogia ao sistema linguístico - em função do pouco desenvolvimento dos estudos sobre a linguagem não-verbal (FUÃO, 2003; PAULA, 2012).

Nesse contexto, a produção de Niemeyer ampliou o debate sobre a arquitetura moderna e sobre o significado na arquitetura, questões essas que estavam no centro do embate entre o que se discutia no período.

Reconhecido como um arquiteto moderno, Niemeyer instiga críticas sobre a aproximação ou afastamento de suas obras em relação aos pressupostos do movimento moderno¹⁸. Sob outra perspectiva, a questão da forma como modo de expressão, tão cara a Niemeyer¹⁹, motiva abordagens sobre

podemos acrescentar os trabalhos: *A Construção do Sentido na Arquitetura* de Teixeira Coelho Netto; parte dos livros de Lucrecia Ferrara sobre espaço, comunicação, cultura e linguagem; e tantos outros que a partir do século XX abordam a arquitetura como fato comunicativo – muitos deles serão citados no decorrer da dissertação.

¹⁸ Para Max Bill (1953), a valorização excessiva da forma por Niemeyer apresenta muito mais um individualismo exagerado do que a tentativa de alcance do sentimento da coletividade humana, pressuposto do movimento moderno.

¹⁹ É importante destacar que, dentre os arquitetos modernos, não somente Niemeyer apresentava preocupações em relação à forma. Algumas obras de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Jørn Utzon, Kenzo Tange, Eero Saarinen, e até mesmo produções tardias de Le Corbusier, constituíram a fase de transformação e
(continua)

a linguagem e os sentidos de suas obras. Para essa discussão, podemos contar com novas contribuições disciplinares incorporadas continuamente à teoria e crítica da arquitetura.

Na atualidade, algumas ciências e teorias tem contribuído à investigação da linguagem e do sentido na arquitetura²⁰. Destaca-se entre elas a Teoria da comunicação, que investiga os processos de partilha de informação e conhecimento por meio da mensagem (SILVA, 1985) - e na qual as questões da linguagem e do sentido foram sistematizadas a partir do fim do século XIX.

Estudar a arquitetura a partir da teoria da comunicação implica em sua consideração como fenômeno comunicativo²¹, que envolve emissor-mensagem-receptor. Essa relação, como veremos, fornece grandes contribuições sobre o caráter fenomenológico, semiótico e simbólico da arquitetura.

Neste capítulo, apresentamos a Teoria da comunicação

disseminação da arquitetura moderna após 1940, quando ela já havia passado por um processo de cristalização no entreguerras e, depois desse período, exigiu uma atitude reflexiva sobre a tradição e sua ampliação (CURTIS, 2008).

²⁰ A filosofia, a psicologia, a psicanálise, a sociologia, etc.

²¹ Segundo Calabrese (1987), a arte é um fenômeno de comunicação porque é uma linguagem, cuja qualidade e efeito estéticos podem ser discutidos a partir da maneira de comunicar e do modo pelo qual as mensagens foram construídas, respectivamente.

como principal fundamento para discussão da linguagem e dos sentidos. Com isso, pretendemos construir procedimentos de leitura da arquitetura como fenômeno comunicativo²².

Acreditamos que esses procedimentos possam iluminar novas questões sobre a linguagem e os sentidos de algumas obras de Oscar Niemeyer, e da própria arquitetura.

Teoria da Comunicação

A comunicação é uma capacidade humana desenvolvida desde as origens do desenvolvimento humano e da sociedade. Ela consiste em uma forma de relacionamento humano com a cultura e a estrutura social por meio de técnicas e tecnologias específicas (TEMER; NERY, 2009). A comunicação é, portanto, um processo socializado, de interação social, que faz parte da nossa essência humana (SILVA, 1985; CALABRESE, 1987; SANTAELLA, 2005).

No ocidente, os estudos sobre a comunicação datam dos gregos. Eles viviam em uma democracia - não aos moldes do modelo atual, mas com predominância da persuasão frente ao uso da força. Logo, o domínio das regras e normas

²² A construção dos procedimentos de leitura da arquitetura como fenômeno de comunicação constitui o *Capítulo 2 - Arquitetura enquanto Signo*.

da boa argumentação eram necessários para a adesão do público às propostas de certas camadas sociais (TEMER; NERY, 2009).

Ainda na antiguidade, Aristóteles, com seus estudos sobre a retórica²³ concluiu que a comunicação nunca é neutra, sem intenções, e sempre pretende causar um efeito. Além disso, ele também definiu os três elementos básicos da comunicação: o locutor, o discurso e o ouvinte (TEMER; NERY, 2009).

Já na Idade Média, não houveram muitos estudos sobre a comunicação. Eles se multiplicaram com o Renascimento e a Reforma protestante. Nesse período, a retórica atribuiu três objetivos à comunicação: informar, persuadir e divertir. Embora úteis a alguns estudos, a mistura desses objetivos em muitos processos comunicativos complicava as análises, porque a intenção e o efeito da mensagem (pressupostos aristotélicos) nem sempre eram conhecidos ou fáceis de avaliar (TEMER; NERY, 2009).

Nos séculos XIX e XX é que o desenvolvimento das técnicas, da tecnologia, dos meios de comunicação e dos estudos sobre a linguagem despertaram um amplo interesse sobre a comunicação. Ela tornou-se um objeto de estudo de vários campos disciplinares (TEMER; NERY, 2009).

²³ Retórica é a arte de bem falar, de persuadir (TEMER; NERY, 2009).

Segundo Temer e Nery (2009), modernamente entende-se que o processo comunicativo é constituído por: emissor, mensagem e receptor²⁴. Contudo, muitas teorias/correntes/escolas formularam seus próprios modelos²⁵.

Um modelo comumente discutido nas Teorias da Comunicação é aquele advindo da Teoria da Informação. Produto dos trabalhos dos matemáticos/engenheiros Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978), a Teoria da Informação pretendeu investigar a potencialidade e efetividade de canais comunicativos na transmissão de

²⁴ Silva (1985) apresenta um modelo mais completo que envolve seis entidades: emissor, codificador, mensagem, canal, decodificador, e receptor. Contudo, como o codificador está para o emissor, o decodificador está para o receptor, e a mensagem possui uma forte relação com o canal (inclusive com situações em que o canal é a mensagem, caso comum na informação estética), o modelo pode, então, ser resumido nas três entidades apontadas por Temer e Nery (2009).

²⁵ Para Temer e Nery (2009) cada uma dessas correntes de estudos sobre a comunicação constitui um paradigma, visto que são direcionamentos da análise e da percepção a partir da redução das complexidades do campo a pontos em comum. Nesse sentido, mais de uma escola ou abordagem podem encontrar-se no mesmo paradigma. Isso quer dizer que seus estudos se fundamentam em pressupostos teóricos ou modelos em comum. Este trabalho trata especificamente do Paradigma Linguístico Semiótico (ou poderíamos dizer Semiológico Semiótico), cujo objeto de estudo é o signo.

informações²⁶ entre aparelhos elétricos e eletrônicos. Tratava-se de um estudo de engenharia simples sobre a comunicação entre máquinas (COELHO NETTO, 2003; MELLO, 2007; TEMER; NERY, 2009).

De acordo com Coelho Netto (2003) o modelo de Shannon e Weaver consistia, resumidamente, em um processo comunicativo unidirecional: fonte → canal/mensagem → receptor. Rapidamente esse modelo foi incorporado nos estudos sobre a comunicação humana. Logo, questões como quantidade de informações, limiares de percepção, capacidade de absorção de mensagens²⁷ e manipulação da interpretação humana tornaram-se objetos de estudo para um novo campo disciplinar: dos comunicadores (publicitários, administradores, turismólogos, dentre outros).

O modelo de Shannon e Weaver, no entanto, não incorpora os aspectos emocionais e de atribuição de valores que

²⁶ Na Teoria da Informação, por informação entende-se: “Qualquer elemento capaz de ser expresso com o auxílio de um código” (TEMER; NERY, 2009, p.76).

²⁷ Na Teoria da Informação, por mensagem entende-se: “Construção de signos que, na interação com os receptores produzem significados. Uma mensagem constitui-se de partes do código, selecionadas e combinadas de acordo com as regras desse código por um emissor, de forma a transmitir uma informação. Toda a ênfase recai sobre o texto e como ele é lido. Quanto mais complexa ou abstrata a mensagem a ser transmitida, mais difícil torna-se a utilização do código” (TEMER; NERY, 2009). A leitura da mensagem, portanto, necessita que a intersecção entre os repertórios do emissor e do receptor ocorra sobre o código utilizado. Assim, ocorrerá a comunicação (MELLO, 2007).

influenciam na interpretação da mensagem pelos seres humanos. As máquinas não são dotadas desses processos de percepção (COELHO NETTO, 2003).

Um caso que evidencia tanto a incorporação do modelo comunicativo da Teoria da Informação por outras disciplinas, quanto a sua falibilidade em relação à representação do processo comunicativo humano diz respeito às Estéticas Informacionais.

As Estéticas Informacionais pretendiam racionalizar a informação estética através da aproximação das análises do objeto artístico com as ciências matemáticas. Seus maiores representantes foram Abraham Moles, Corrado Maltese, Max Bense e Ugo Volli (CALABRESE, 1987; COELHO NETTO, 2003).

Contudo, racionalizar o produto da recepção de uma mensagem estética, o estado estético, é uma tarefa ambiciosa frente à complexidade do objeto artístico e às limitações da linguagem matemática²⁸. Para Coelho Netto (2003):

²⁸ Outras estéticas que, dentro do conjunto das Estéticas Informacionais, caem sobre o mesmo argumento são a Estética Numérica e a Estética Gerativa. Elas pretendiam, respectivamente, traduzir estados estéticos em expressões numéricas e criar estados estéticos sem a participação humana (COELHO NETTO, 2003).

Apresentando-se regida por um sistema de coerência interna absoluta (ou quase), essa linguagem [matemática] está longe de poder produzir uma abordagem que integra as contradições, ambiguidades, hesitações, meias-voltas, e arrependimentos sem cuja presença não se configura um estado estético. (COELHO NETTO, 2003, p.180).

Outra crítica ao modelo comunicativo da Teoria da Informação diz respeito à sua orientação unidirecional. Segundo Coelho Netto (2003), o modelo de Shannon e Weaver é agressivo e cristizador de uma ideologia conservadora, porque coloca o receptor como agente passivo e subordinado às intenções do emissor.

Como resposta a esta questão, Coelho Netto (2003) propõe um modelo em que a comunicação deve ser entendida como diálogo²⁹. Um modelo em que o receptor seja ativo no processo comunicativo. Neste caso, a importância da autogestão da informação deve sobrepor a centralização das iniciativas de informar pelos grandes grupos comunicadores (pessoas ou instituições). Nessa proposta, “[...] o receptor não é mais manipulado pela fonte [...] mas é ele que tem o controle do processo” (COELHO NETTO, 2003, p.201).

A esse último modelo corresponde o ciclo comunicacional de Silva (1985), apresentado como *Mensagem Bilateral*.

²⁹ O modelo de Coelho Netto (2003) é: Fonte ← Receptor ou Receptor → Fonte.

Nele, a mensagem percorre dois sentidos: o emissor torna-se receptor e o receptor torna-se emissor. Com isso, o jogo de intenções e mudanças comportamentais pode ocorrer nas duas entidades extremas do processo.

Entre os modelos uni e bilateral podemos identificar modos de interação e estrutura social: no primeiro caso, a existência de um agente que domina a informação e de uma hierarquia que pode facilitar a persuasão; e no segundo caso, a presença de uma interação mais democrática que promove o diálogo.

A grande questão não é somente discutir ou representar um modelo compatível com o processo comunicativo humano, mas a partir dele entender as questões econômico-político-sociais envolvidas no processo de desenvolvimento e escolha dos meios de comunicação e dos modos pelos quais eles promovem a interação com/entre os receptores³⁰. Diante disso, qual seria o modelo mais apropriado para uma análise da comunicação?

Sabemos que existem meios de comunicação que promovem os dois sentidos de interação, o uni e bilateral.

³⁰ Para Santaella (2005, p.10) “[...] a introdução de novos meios de comunicação conforma novos ambientes culturais, sendo capaz de alterar as relações sociais e a estrutura social em geral. Isto assim se dá porque os meios de comunicação são inseparáveis do nível de desenvolvimento das forças produtivas de uma dada sociedade, de modo que eles estão sempre inextricavelmente atados ao modo de produção econômico-político-social.”

Alguns exemplos do primeiro caso são os jornais, as revistas, a televisão, e os espaços com intenções fortemente delineadas (como centros comerciais e *shopping centers*); no segundo caso, as redes sociais, alguns teatros, e espaços cuja percepção é pouco delineada e, por isso, são abertos a diversas possibilidades de interação (como alguns parques e praças). Segundo Coelho Netto (2003), esses últimos casos são conhecidos como anáforas: meios aparentemente sem valor, mas úteis ao imaginário e à constante produção/construção de sentidos pelos usuários.

Mas também existem aqueles meios de comunicação que permitem a promoção de certa medida dos dois tipos de interação. Sobre esses meios, Coelho Netto (2003) dá o exemplo de alguns teatros que entre cenas com o sentido dado e o estímulo à vivência de uma situação de festa-evento durante o ato, são variavelmente comunicativos e anafóricos.

Tendo isto em vista, um modelo de análise da comunicação deve ser estruturado como um corpo coeso que reconheça as contradições e ambiguidades da prática analítica. Ou seja, ao tempo em que é dotado de instrumentos de análise que permitem a apreensão de parte do processo comunicativo (daquilo que foi ou que pode ser delineado), também não se frustra ao tangenciar a sua complexidade.

Para Coelho Netto (2003) o modelo de análise da comunicação de Charles Sanders Peirce (1893-1914), a

Semiótica, é o que atende a esses critérios³¹. Primeiro, porque sendo uma teoria da interpretação também é uma teoria da comunicação. Segundo, porque serve tanto à análise da comunicação instituída quanto à análise da prática anafórica. Por último, porque a semiótica peirceana é suficientemente maleável e compatível com outras teorias e campos disciplinares³².

Com isso, a Semiótica peirceana atinge as fronteiras da prática poética através da mediação entre certa abertura interdisciplinar e um instrumento unitário de análise. “É nesse jogo entre saber e ignorar, é no saber ignorar, além de ignorar o saber, que está a criação da análise” (COELHO NETTO, 2003, p.214).

Antes de abordar a Semiótica peirceana, julgamos

³¹ Coelho Netto (2003) chega a essa conclusão apresentando a limitação de modelos que privilegiam a análise da linguagem verbal, ou que são demasiado específicos. O autor cita os estudos de Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Yuri Lotman, Algirdas Greimas, Mikhail Bakhtin, Jean-Françoise Lyotard, Julia Kristeva e Jacques Lacan. Como não cabe a este trabalho a apresentação dos estudos de cada autor, sugerimos a leitura de *Semiótica, informação e comunicação* de Coelho Netto (2003) e do *Curso de Linguística Geral* de Saussure (2006), cujo trabalho sobre semiologia fundamentou o estudo de muitos dos pesquisadores citados.

³² Adiante, aprofundaremos o estudo sobre a Semiótica. Por hora, resta ter em mente o raciocínio que nos levou a direcionar a discussão para a Semiótica peirceana. Em certa medida, tentaremos desenvolver as questões que Coelho Netto (2003) destacou e que justificam a pertinência da adoção da Semiótica peirceana como modelo de análise da comunicação.

importante tratar sobre a sua posição dentro da Semiótica enquanto campo disciplinar de estudo dos signos e suas relações. Isso implica na apresentação da disciplina Semiótica e da Semiologia de Ferdinand de Saussure.

Semiótica

A semiótica é uma corrente de estudos sobre a comunicação que “[...] tem como ponto de partida as teorias ligadas ao estudo da mensagem, procurando entender o seu conteúdo básico [...]” (TEMER; NERY, 2009)³³.

A origem etimológica da palavra semiótica vem dos vocábulos gregos *σημειον* (*semeíon*), equivalente a signo; e *σημα* (*sêma*), *senal/signo* (SILVA, 1985; NÖTH, 2008). Esses vocábulos enunciam o objeto de estudo da ciência semiótica: o signo. Além disso, eles também deram origem a várias terminologias das ciências semióticas: “[...] semiologia, semântica, sematologia, semasiologia, semologia, [...] *sensifics* e *significs*” (NÖTH, 2008).

Existem duas histórias da semiótica: uma implícita e uma explícita. A primeira abrange os estudos dos signos que remontam à filosofia greco-romana (de Platão aos

³³ Inevitavelmente algumas discussões se aproximam da relação emissor-mensagem ou mensagem-emissor. Trataremos disso no decorrer do trabalho.

epicuristas), constituindo uma semiótica *avant la lettre*³⁴. Já a semiótica “explícita”, é aquela construída a partir da sistematização agostiniana dos estudos dos signos³⁵ (NÖTH, 2008; TODOROV, 2014) - da qual trataremos³⁶.

O trabalho de Santo Agostinho (354-430) possuía um caráter religioso: ele defendia a revelação da existência de Deus através de signos naturais. Suas reflexões, no entanto, eram profundamente semióticas: ele sintetizou muitas questões da semiótica da antiguidade e também fundamentou muitas das discussões e problemas da semiótica dos estudos que se seguiram (NÖTH, 2008; TODOROV, 2014).

Santo Agostinho definiu o signo como uma coisa (tudo o que existe) que nos faz pensar para além da impressão dos nossos sentidos (TODOROV, 2014). Segundo Nöth (2008), Santo Agostinho distinguiu signos naturais (da natureza) e

³⁴ A expressão “semiótica *avant la lettre*”, refere-se aos estudos sobre o signo que ainda não constituíam uma ciência semiótica. Por semiótica explícita, nos referimos aos trabalhos que já demonstravam sua filiação à uma ciência dos signos, a semiótica.

³⁵ A síntese agostiniana também era uma semiótica implícita. Para Todorov (2014), Santo Agostinho não pretendia ser um teórico da semiótica. No entanto, seus estudos foram os primeiros que mereceram o nome de semiótica.

³⁶ Como faz Todorov (2014), trataremos de algumas questões semióticas a partir de Santo Agostinho (354-340). Isso, porque a semiótica agostiniana incorpora antigas noções do estudo dos signos ao tempo em que fundamenta discussões das modernas semióticas.

convencionais (trocados pelos homens), e signos verbais (as palavras, ou signos linguísticos) e não verbais (signos não linguísticos).

Santo Agostinho também afirmava que é por meio dos signos que aprendemos as coisas. Isso, através de uma relação de comunicação, entre o locutor e o ouvinte. Para Santo Agostinho, a razão de significar, criar signos, é exteriorizar e transfundir em outrem o que tem no espírito do enunciador (TODOROV, 2014).

Nesse sentido, o conhecimento e a comunicação eram questões fundamentais para a semiótica agostiniana. Seus apontamentos também sugerem três problemas que ainda hoje são objeto de estudo nas ciências: a percepção, que trata da apreensão dos signos pelos sentidos; a cognição, que investiga o que ocorre no cérebro e que nos faz pensar além das impressões dos sentidos³⁷; e a linguagem, que para Agostinho corresponde a um plano de signos dos quais as palavras (signos verbais, até então fortemente estudados no âmbito da retórica e da semântica) somente ocupam um lugar dentre tantos outros (TODOROV, 2014).

De acordo com Nöth (2008) todas essas, e tantas outras,

³⁷ É com João de São Tomás, ou Jean Poinsot (1589-1644) que a semiótica começará a entender a semiose como um processo comunicativo e cognitivo (NÖTH, 2008). Contudo, a definição de signo proposta por Agostinho já sugere uma exigência cognitiva na apreensão das coisas - como foi reiterado no texto.

questões apontadas por Santo Agostinho em relação ao signo criaram as bases para a semiótica exegética medieval, visto que tinham por objetivo a interpretação do mundo como signo de Deus. A semiótica exegética deu origem a dois modelos pansemióticos³⁸ do mundo: o modelo dos quatro sentidos do mundo medieval; e, no Renascimento, o modelo das assinaturas das coisas.

Segundo o modelo dos quatro sentidos do mundo medieval os textos bíblicos devem ser interpretados em quatro níveis, revelando quatro sentidos: um sentido literal, fundamentado na pesquisa histórica; um sentido tropológico, baseado na pesquisa das questões morais; um sentido alegórico, referido à Cristo e à igreja; e um sentido anagógico, que diz respeito ao futuro e aos mistérios celestes (NÖTH, 2008).

Por sua vez, o modelo das assinaturas das coisas, de Paracelsus (1493-1541), pretendeu interpretar os signos naturais como mensagens de possíveis quatro entidades: de Deus, do homem, do *archaeus* (princípio interior do desenvolvimento), e das estrelas ou planetas (*astra*).

Essas divisões da interpretação em quatro níveis, nos dois casos, vão de encontro ao pensamento agostiniano. Todorov (2014) afirma que Agostinho defendia que o

³⁸ Uma visão pansemiótica reconhece que tudo é signo (NÖTH, 2008).

sentido³⁹ das coisas é inalcançável aos humanos, dado que pertence a Deus. Os signos, deste modo, não designam as coisas, mas são expressões delas. Essas expressões sugerem sentidos marcados na alma do ouvinte, mas não de forma imanente.

Deste modo, as quatro sugestões de interpretação de cada modelo indicam, ao mesmo tempo, uma tentativa de alcance e uma incompletude da percepção e construção do sentido, o que para Peirce equivaleria à busca por um interpretante final (inalcançável), como veremos.

Os modelos dos quatro sentidos do mundo e das assinaturas das coisas foram posteriormente utilizados como instrumentos de interpretação do mundo, e não somente da bíblia (NÖTH, 2008). Além de demonstrar a relevância desses modelos, esse fato também dá destaque à importância dos trabalhos de Santo Agostinho.

Nos séculos XVII e XVIII, a semiótica desenvolveu-se principalmente entre o racionalismo francês, o empirismo britânico e o iluminismo francês e alemão. Nesse período, a questão da cognição emergiu como um dos principais problemas da semiótica. Foram recorrentes as defesas do processo semiótico como processo exclusivamente mental -

³⁹ Notemos que aqui, a palavra *sentido* não se refere aos estímulos físico-químicos gerados no processo de percepção, mas às associações cerebrais e informativas que possibilitam a interpretação. Ainda abordaremos tais questões.

considerando que o mundo só existe na mente daquele que o percebe (NÖTH, 2008).

Foi também no século XVIII que Gottlieb Baumgarten (1714-1762) estabeleceu a estética (do grego *aísthesis*, percepção dos sentidos, ou estudo dos signos envolvidos na percepção do belo) como campo distinto de investigação científica. Isso deu origem a estudos como os de Diderot (1713-1784) sobre os signos verbais e não-verbais e seus potenciais de representação da realidade; e a trabalhos sobre a iconicidade que, então, constituía um dos principais critérios de análise das formas de expressão⁴⁰ (NÖTH, 2008).

Nos séculos XIX e XX, surgiram as modernas teorias semióticas: os trabalhos de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e de Charles Sanders Peirce (1893-1914). Eles estabeleceram novos paradigmas para o estudo da mensagem através da investigação da linguagem, que até então era abordada de forma assistemática e irregular⁴¹

⁴⁰ A iconicidade já era critério de análise dos signos no modelo das assinaturas das coisas. Nele, Paracelsus afirmava que dentro de uma visão pansemiótica do mundo, os signos naturais mantêm relações de iconicidade entre si: semelhanças, analogias, afinidades que os ligam.

⁴¹ Até agora os estudos semióticos abordaram a questão da mensagem e, vez ou outra, apenas tangenciaram discussões sobre a linguagem. Por isso, neste ponto é apropriado que os dois termos sejam esclarecidos: a mensagem “é a informação total comunicada quando um enunciado é utilizado em circunstâncias determinadas” (TEMER; NERY, 2009, p.123); e a linguagem “é um sistema organizado de signos - não apenas verbais ou escritos,
(*continua*)

(PAULA, 2012). Saussure e Peirce partilhavam a tese de que é pelo estudo da linguagem que podemos entender o pensamento, o comportamento e os processos comunicativos humanos (FIDALGO, 1998; COELHO NETTO, 2003).

Enquanto Saussure intitulou seus estudos sobre o signo de Semiologia, Peirce desenvolveu a Semiótica. Os dois trabalhos tratavam de uma ciência geral dos signos. Porém, segundo Nöth (2008), a diferença terminológica implicou em rivalidades de adoção dos termos: autores de países românicos preferiam adotar o termo de Saussure, enquanto autores de países anglófonos e alemães adotavam o termo Semiótica.

Essas rivalidades também implicaram em estudos que tentaram apontar as diferenças conceituais e de investigação da Semiologia e da Semiótica. Para dar fim a essas questões, em 1969 a Associação Internacional de Semiótica decidiu adotar o termo Semiótica como referente às investigações da semiologia e da semiótica geral (NÖTH, 2008).

mas também visuais, fisionômicos, sonoros, gestuais, etc. - que possibilita a comunicação” (TEMER; NERY, 2009, p.123). Nesse sentido, uma mensagem pode ser transmitida por diferentes linguagens: tanto a placa com a inscrição *pare* (linguagem verbal) quanto um semáforo que apresenta a luz vermelha (linguagem não-verbal) pretendem transmitir a mensagem de que o motorista deve parar.

No entanto, ainda hoje os termos Semiologia e Semiótica são utilizados para se referir às tradições dos estudos sobre os signos inauguradas por Saussure e Peirce, respectivamente. Tal opção também se fundamenta no entendimento de que o campo de investigação de Peirce é mais amplo do que o de Saussure: enquanto o primeiro investiga signos mais gerais, o segundo trata especificamente de signos verbais⁴² (PAULA, 2012).

Também deve ser considerado que o entendimento da Semiologia e da Semiótica peirceana como estudos Semióticos é fundamentado na investigação comum de Saussure e Peirce sobre os signos e o significado. Para além disso, os métodos e perspectivas dos dois pesquisadores são diferentes. Consequentemente, não se trata de uma simples questão terminológica (COELHO NETTO, 2003).

Adiante, discutimos sobre a Semiótica peirceana porque ela nos auxiliou na construção de alguns procedimentos de leitura da arquitetura adotados neste estudo⁴³.

⁴² Neste trabalho, adotamos o termo *Semiótica* para tratar da ciência geral dos signos, da qual fazem parte os estudos de Saussure e Peirce; *Semiologia* para nos referirmos ao trabalho de Saussure; e *Semiótica peirceana* tratar da doutrina dos signos de Peirce.

⁴³ Para um entendimento mais profundo acerca da Semiologia, sugerimos a leitura do *Curso de Linguística Geral* (1916:2006) de Ferdinand de Saussure, *Elementos de Semiologia* (1964:1977) de
(continua)

Semiótica peirceana

Charles Sanders Peirce foi um pesquisador norte americano polivalente. Ele dedicou-se à “[...] matemática, física, astronomia, química, linguística, psicologia, história, lógica e filosofia” (SANTAELLA, 2005, p. 1). Segundo Santaella (2005), o interesse de Peirce no estudo de várias disciplinas residia na investigação dos métodos e fundamentos lógicos a elas subjacentes.

Os estudos lógicos de Peirce tiveram como desdobramento a teoria Semiótica, a Semiótica peirceana. Parte de seu trabalho⁴⁴ foi publicado nos *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, um conjunto de oito volumes de escritos de C. S. Peirce organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss e publicados entre 1931 e 1958⁴⁵ (SANTAELLA, 2000, 2005).

Roland Barthes, *Projeto de Semiótica* (1972) de Emílio Garroni, e *A Estrutura Ausente* (1971) de Umberto Eco.

⁴⁴ De acordo com Santaella (2005) além dos *Collected Papers*, que não tratam exclusivamente da teoria Semiótica, existem muitos manuscritos de C. S. Peirce ainda não publicados.

⁴⁵ Nesta dissertação, para referências aos *Collected Papers* utilizamos a tradução brasileira de Teixeira Coelho Neto, que compilou os escritos de C. S. Peirce que tratam da Semiótica. Também nos nutrimos dos trabalhos de Lucia Santaella, que foi leitora direta das obras de Peirce. Os escritos de Santaella são notáveis em relação à apresentação, aplicação, crítica, e desenvolvimento dos estudos peirceanos. Ademais, não deixamos de consultar referências complementares.

A Semiótica peirceana⁴⁶ tem um fundamento filosófico, ela está alicerçada na lógica. A lógica é um dos três ramos da fenomenologia - os outros dois são a estética e a ética (SANTAELLA, 2003). De acordo com Peirce (2017, p.29), a lógica “[...] é a ciência das leis necessárias gerais dos Signos e, especialmente, dos Símbolos”. Nesse sentido, a lógica equivale à Semiótica: a doutrina dos signos (PEIRCE, 2017).

Peirce (2017) localizou o seu estudo no âmbito da gramática especulativa da lógica. Para Santaella (2005), ele fez isso porque é este departamento da lógica⁴⁷ que se ocupa de

⁴⁶ Antes de apresentar a Semiótica peirceana é preciso destacar que o trabalho de Charles Sanders Peirce é enorme! Sua semiótica é dotada de uma abstração conceitual muito vasta, rica e ainda estudada ponto a ponto por diversos pesquisadores. Nesse sentido, como destaca Coelho Netto (2003), pretender resumir a Semiótica peirceana em poucas páginas é quase declarar estado de insanidade. Assim, cientes da incapacidade de nossa parte em empreender uma jornada tão complexa, deixamos claro que este não é um estudo de Semiótica, mas de Arquitetura. Portanto, a breve apresentação que faremos da Semiótica peirceana, assim como fizemos e ainda faremos de outras teorias, são recortes que julgamos pertinentes a este estudo em particular e ao seu objeto. Nossa intenção é construir um percurso que permita ao caminhante entender o sentido da jornada sem que tropece ou se deixe perder em alguma falha na delimitação do caminho. Para que o caminho seja ainda mais confiável, é preciso que o caminhante fortaleça, e até mesmo construa, o seu olhar nas fontes que julgar necessárias - e que não deixamos de referenciar, sugerir ou destacar.

⁴⁷ A lógica possui três departamentos: a gramática especulativa, que é “[...] a doutrina das condições gerais dos símbolos e outros signos que têm o caráter significante” (PEIRCE, 2017, p.29); a
(continua)

trabalhar conceitos que permitem enquadrar certos processos como signos. Essa abordagem não representou uma redução da Semiótica à gramática especulativa - dado que a Semiótica é equivalente à lógica geral. Peirce (2017) somente considerou a autonomia da gramática especulativa para tratar dos processos de signos.

O ponto de partida de Peirce (2017) foi a experiência sensível. Ele considerou aquilo que aparece à nossa mente em todos os momentos: os fenômenos (do grego *phaneron*). Depois, seguindo caminhos já apontados por filósofos como Aristóteles e Kant, pretendeu categorizá-los (NÖTH, 2008). Assim, Peirce (2017) reduziu os fenômenos a três categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Primeiridade é a experiência que, abstraída do passado e do futuro, reconhece que o fenômeno é o que ele é. Ou seja, fenômenos de primeiridade possuem qualidades originais sem relação com quaisquer outras coisas em si ou fora de si (PEIRCE, 2017). A cor de uma flor, a forma de um animal, um acontecimento casual, são exemplos de fenômenos de primeiridade. Eles recobrem o nível do sentimento, do sensível (COELHO NETTO, 2003; SANTAELLA, 2005; PEIRCE, 2017).

lógica crítica, que estuda as inferências, os raciocínios ou argumentos estruturados pelos signos; e a metodêutica ou retórica especulativa, que trata dos métodos científicos. A relação entre os três departamentos permite a investigação da verdade, que é objetivo da lógica (SANTAELLA, 2005; PEIRCE, 2017).

Secundidade é a experiência que pressupõe uma relação entre uma qualidade e outra coisa. Neste caso, a qualidade de um fenômeno somente possui certas características porque está relacionada com um outro existente (PEIRCE, 2017). É o caso de pegadas na areia, cujos formatos indicam a espécie animal que por ali passou: um ser humano, um cachorro, um urso, etc. Os fenômenos de secundidade recobrem o nível da ação e da reação, da experiência (COELHO NETTO, 2003; SANTAELLA, 2005; PEIRCE, 2017).

Terceiridade é a experiência que media a relação de uma qualidade com um existente. Neste caso, a relação possui um caráter de lei (NÖTH, 2003, PEIRCE, 2017). Alguns exemplos são: a cruz, que representa o cristianismo; e as palavras que representam as coisas as quais se referem. Neste caso, a mediação é fruto de uma convenção social, e não necessariamente de características comuns que ligam uma qualidade a um existente⁴⁸. São fenômenos que recobrem o nível do pensamento, da razão (COELHO NETTO, 2003).

⁴⁸ As estrelas do céu não possuem um formato geométrico com cinco pontas como comumente são representadas, principalmente para as crianças. Neste caso, a qualidade do formato do símbolo da estrela não indica o formato real de uma estrela. Logo, a associação do desenho com a estrela real não é fruto da experiência (relação dialógica), mas do pensamento. É uma convenção socialmente aceita que faz a cognição/pensamento direcionar a interpretação do desenho à ideia da estrela real.

Peirce (2017) construiu suas noções sobre os signos⁴⁹ a partir dessas três categorias fenomenológicas. Para ele, um signo genuíno é um primeiro que se coloca numa relação com um segundo que, por sua vez, é capaz de determinar um terceiro. Vejamos:

Um signo ou *representamen*, 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 ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2017, p.46, grifos do autor).

A noção de signo na Semiótica peirceana é triádica. Para Peirce (2017) um signo é um *representamen* que se dirige a um *objeto*, cuja relação com o primeiro produz um efeito interpretativo em alguma mente: um *interpretante* (SANTAELLA, 2005; PEIRCE, 2017).

De acordo com Nöth (2008), o representamen é qualquer coisa perceptível, imaginável ou até inimaginável - o representamen é o signo. É o representamen que estimula

⁴⁹ Segundo Santaella (2000), existem diversas definições do signo nos escritos de Peirce. Cada uma delas, demonstra várias facetas do mesmo fenômeno. Aquelas noções mais usuais, de que tratamos aqui, são tentativas de aproximação do leitor do entendimento que Peirce tinha sobre o signo. Essa noção parecia ser complexa, e até mesmo de difícil tradução.

os sentidos e traz para a mente algo que excita a cognição (SANTAELLA, 2005; PEIRCE, 2017).

O objeto, por sua vez, é aquilo a que o signo se refere. Um representamen pode ter vários objetos, ou um conjunto deles, de todos os tipos, existentes no passado, no presente ou mesmo para um ser *in futuro*. Nesse sentido, o objeto pode também ser uma coisa material, uma ideia, uma palavra, algo imaginado, etc. (PEIRCE, 2017).

Existem duas classes de objetos: o imediato, que é uma representação mental de uma coisa; e o dinâmico, que é aquilo que é indicado pelo signo (NÖTH, 2008). Sobre isso, Santaella (2005) nos fornece um exemplo: a primeira página de dois jornais diferentes em um mesmo dia indicam os acontecimentos desse período, o objeto dinâmico; o recorte específico que cada página fez do objeto dinâmico são seus respectivos objetos imediatos.

Por último, o interpretante é a significação/interpretação do signo. É o efeito do signo na mente do intérprete. Existem três classes de interpretantes: o imediato, o dinâmico e o final (NÖTH, 2008). Essas três classes não pressupõem a existência de três interpretantes, elas são diferentes estágios para geração de um interpretante. Esses estágios vão do abstrato e do geral ao específico, de potenciais interpretantes àquele para o qual o signo foi criado (SANTAELLA, 2000).

O interpretante imediato é o efeito irrefletido que o signo

produz ou pode produzir em uma mente, é o sentimento do potencial interpretativo do signo. Esse sentimento precede a análise. O interpretante dinâmico é o efeito direto do signo no intérprete, é o que torna a experiência interpretativa única na relação do intérprete com o signo. E o interpretante final é o resultado interpretativo comum a que cada intérprete deve chegar se o signo for suficientemente considerado (NÖTH, 2008). O interpretante final é um conceito ideal. Santaella (2000, p.94), sugere que ele seja “[...] um limite sîgnico inatingível, mas logicamente determinável”.

Os estágios de interpretantes (imediate, dinâmico e final) são constituídos por elementos lógicos, racionais, emotivos, sensórios, ativos e reativos. No ato interpretativo, é preciso que o intérprete disponha de habilidades sensórias e mentais que o permitam integrar esses elementos em um todo coeso (SANTAELLA, 2005).

O processo mental, ou processo de signos, pelo qual um representamen indica um objeto e gera um interpretante é chamado de semiose. Como qualquer interpretante pode ser considerado um novo signo/representamen, a semiose é um processo sem fim, *ad infinitum* - em que um signo é sempre signo de alguma coisa (PEIRCE, 2017).

Na semiose, o que define o que é representamen, objeto e interpretante é o intérprete a partir de sua posição lógica no processo interpretativo. Além disso, também é o intérprete quem estabelecerá a interrupção das considerações sobre o

signo - o fim do processo analítico (SANTAELLA, 2005).

As noções de signo e semiose são abstrações conceituais do modo como os fenômenos relacionam-se às coisas pelo pensamento. O signo existe somente na mente daquele que interpreta um fenômeno como tal (NÖTH, 2008). Como Peirce reduziu todos os fenômenos a três categorias que fundamentaram a sua noção de signo, qualquer fenômeno possui a natureza de um signo. Assim, tudo estimula a semiose (um processo cognitivo) e pode ser analisado semioticamente. Tudo pode ser signo! (SANTAELLA, 2005; NÖTH, 2008).

Se tudo pode ser signo, um representamen que indica um objeto e gera um interpretante, resta saber: quais características um representamen deve ter para poder funcionar como signo? Quais são as relações pelas quais um representamen pode indicar um objeto? E quais são as relações pelas quais um representamen representa um interpretante?

Peirce (2017) respondeu a essas e outras perguntas através do intercâmbio entre as três categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade) e os três elementos constituintes do signo (representamen, objeto e interpretante). Foi assim que ele estruturou suas famosas tricotomias dos signos das quais abordaremos algumas das

principais⁵⁰.

A primeira tricotomia peirceana investigou os fundamentos dos signos, ou os signos em si mesmos. Para Peirce (2017) o que confere às coisas a capacidade de funcionar como um representamen/signo é a sua qualidade, existência ou caráter de lei.

Quando um representamen é uma qualidade, um fenômeno de primeiridade, ele é um quali-signo: são coisas que podem ser signos. Quando um representamen é um existente, uma experiência de secundidade, ele é um sin-signo: são coisas que são signos. E quando um representamen é uma lei, experiência de terceiridade, ele é um legi-signo: coisas que devem ser signos por concordância, instituição social (SANTAELLA, 2005; NÖTH, 2008; PEIRCE, 2017).

A segunda tricotomia peirceana investigou a relação entre o representamen e o objeto, ou seja, aquilo a que os signos se referem. Essa divisão está relacionada com o caráter

⁵⁰ São dez as tricotomias mais importantes da Semiótica peirceana. Destacaremos três delas, porque no quadro geral da Semiótica peirceana são as mais divulgadas e aplicáveis no campo da comunicação e das artes (COELHO NETTO, 2003). Essas três tricotomias também são destacadas por Santaella (2000, 2005), Coelho Netto (2003), Nöth (2008) e nos escritos de Peirce (2017). Ao final, também abordaremos rapidamente uma quarta tricotomia. Como destaca Santaella (2000), Peirce não chegou a aprofundá-la, mas acreditamos que ela é indispensável ao fechamento da apresentação deste recorte da Semiótica peirceana.

fundamental dos signos enquanto quali-signos, sin-signos ou legi-signos (SANTAELLA, 2005; NÖTH, 2008).

Os quali-signos sugerem seus objetos, as relações entre o representamen e uma outra coisa são hipotéticas. Isso, porque qualidades são apresentativas e não possuem a capacidade de indicar ou representar. Neste caso, os signos são chamados de ícones: signos cujos representamens sugerem seus objetos através de semelhanças (SANTAELLA, 2005). Conforme destaca Peirce (2017):

O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa: simplesmente acontece que suas qualidades se assemelhem às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. (PEIRCE, 2017, p.73).

Peirce (2017) estabeleceu três formas de iconicidade, ou níveis de semelhança entre os representamens e seus objetos: as imagens, ícones que se assemelham com seus objetos por qualidades simples: a cor, o formato, e a textura, por exemplo; os diagramas, ícones cuja semelhança com os objetos se dá pelas relações análogas entre suas partes: como uma fórmula matemática, cujas relações internas ali postas são abstrações das mesmas relações dentro de uma figura geométrica; e as metáforas, que aproximam o significado de duas coisas distintas: Santaella (2005, p.18) dá o exemplo de uma menina com “[...] olhos de azeitona”.

Quanto aos sin-signos, eles indicam os seus objetos. São

representamens que se relacionam com seus objetos por causalidade, espacialidade e temporalidade. Neste caso, as associações são por contiguidade e não por semelhança. Esses signos são conhecidos como índices (NÖTH, 2008).

Ao contrário dos ícones, os índices especificam a existência real de um objeto indicado ou referenciado pelo representamen. É o que afirma Peirce (2017, p. 73): “o índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida”.

Por último, os legi-signos representam seus objetos. São signos cujos representamens se relacionam com seus objetos de forma arbitrária: através do hábito, da regra, da lei e da memória (NÖTH, 2008). Este é o caso dos símbolos.

De acordo com Peirce (2017, p.73), “o símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”. Deste modo, os símbolos requerem dos seus receptores o pensamento do interpretante que eles comunicam. Existe a pressuposição, e exigência, que o receptor esteja a par do sistema de convenções em que o símbolo está inserido.

A terceira tricotomia peirceana investigou a relação entre o representamen e o interpretante - ou seja, como a qualidade, a existência ou o caráter de lei de um signo

influenciam o seu interpretante final (SANTAELLA, 2000). Pode-se dizer que essa tríade trata de relações pragmáticas⁵¹ dos signos, ou seja, dos seus efeitos sobre os intérpretes na comunicação (COELHO NETTO, 2003; NÖTH, 2008).

Quando o representamen é uma qualidade, um quali-signo, ele é interpretado como representação de algum objeto possivelmente existente (SANTAELLA, 2000). Esta relação é chamada de rema (do grego *rhema*, palavra). Palavras isoladas podem ser exemplos de remas (COELHO NETTO, 2003).

Quando o representamen é um existente, um sin-signo, ele é interpretado como veículo de alguma informação real. Esta relação foi denominada dicente (SANTAELLA, 2000). Por

⁵¹ A adoção do conceito *pragmática* para se referir ao efeito do uso dos signos nos intérpretes possui fundamento na correlação entre a Semiótica peirceana e a *Teoria dos Signos* (1976) de Charles William Morris (1979). Esse paralelismo foi abordado por Paula e Nojima (2014). Segundo os autores, existe certa correspondência entre as divisões da semiótica (gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa) e as dimensões da linguagem de Morris: sintática, semântica e pragmática. Entendendo que a sintática é o estudo das combinações dos signos, a semântica é o estudo dos modos como os signos denotam seus objetos, e a pragmática é o estudo das relações dos signos com o usuário; logo, “[...] pode-se dizer, com o vocabulário de Peirce que, de acordo com Morris (1976), a dimensão sintática da semiose diz respeito à relação formal dos signos entre si; a dimensão semântica corresponde às relações dos signos com os objetos que representa; e a pragmática se refere às relações dos signos com os intérpretes” (PAULA, NOJIMA, 2014, p.35).

exemplo: a simples constatação de uma mancha em uma mesa. Essa observação, a princípio, é somente informativa (a mesa está manchada), porque ainda não apresenta uma justificativa. A justificativa é um exercício da razão, caso do argumento.

Um argumento, ou inferência, é um representamen (legisigno) interpretado como uma lei: ele é conclusivo e persuasivo em relação a um conjunto de premissas (SANTAELLA, 2000). Segundo Coelho Netto (2003, p.61) “um silogismo do tipo ‘A é B, B é C, portanto A é C’ é um exemplo de argumento.

Retornando ao exemplo do dicente “a mesa está manchada” (premissa 1): se a mancha na mesa é vermelha (premissa 2), possui um cheiro ferroso (premissa 3), sabemos que essas são as características do sangue humano (premissa 4), e que o sangramento ocorre quando alguém sofre um ferimento (premissa 5), concluímos que a mesa está manchada de sangue porque alguém se machucou - este é o argumento.

As principais tricotomias peirceanas totalizam dez. As três de que tratamos são aquelas que Peirce e outros autores destacaram e aprofundaram. As outras sete tricotomias, embora estabelecidas, não foram largamente trabalhadas. O próprio Peirce destacou que sua noção sobre algumas das tricotomias era incompleta, e mesmo duvidosa em alguns casos (SANTAELLA, 2000).

Ainda existe uma última tricotomia que é pertinente destacar em função de seu posicionamento dentro das outras dez: de acordo com Santaella (2000, p. 148) ela é uma “[...] síntese final que engloba e abraça todas as outras num só lance: a tricotomia da relação triádica do signo [representamen] com o objeto e o interpretante”.

Quais são os níveis de segurança que o interpretante fornece em relação ao objeto do representamen? De outro modo, qual é a confiança que podemos ter em relação ao que é interpretado como objeto do representamen? (SANTAELLA, 2000).

Essa é a pergunta que dá fundamento ao estabelecimento da última das principais tricotomias peirceanas. Não existem nomes especiais para os níveis de segurança ou confiança do interpretante em relação ao objeto do representamen. Santaella (2000) destaca a sugestão de Savan (1976), para o qual os níveis são: pressentimento, empírico e formal.

O primeiro nível de confiança, que Savan (1976) apud Santaella (2000) chamou de pressentimento, diz respeito ao universo das qualidades. Como nele não existem forças externas que agem sobre a identificação do objeto do signo, e também do seu interpretante, “[...] a segurança que ele oferece ao interpretante é a do instinto, do insight ou adivinhação” (SANTAELLA, 2000, p.148). Esse primeiro nível é o que fundamenta as hipóteses.

O segundo nível de confiança é baseado na experiência do

interpretante. Essa experiência permite a identificação do signo como uma indicação de algo existente (por referência, através da lei de causa e efeito, etc.). É o caso dos procedimentos do método indutivo da pesquisa científica. É o nível empírico (SAVAN, 1976 apud SANTAELLA, 2000).

Por último, no terceiro nível, que Peirce chama de segurança da forma e que para Savan (1976) apud Santaella (2000) é o nível formal, “[...] é pela unidade da forma lógica que os interpretantes dos signos de lei e os necessitantes asseguram-se de sua validade” (SANTAELLA, 2000, p.150). Santaella (2000) cita que o argumento dedutivo é a melhor expressão da segurança da forma.

Como vimos, a Semiótica peirceana é rica em conceitos e tricotomias que abordam os fenômenos como signos. Essas construções são instrumentos didáticos para o entendimento dos fenômenos/signos, dos seus fundamentos e das relações que estabelecem⁵².

De acordo com Santaella (2005), todas as propriedades de qualidade, existência e caráter de lei são onipresentes em todos os signos. Logo, em última instância, todos os signos são legi-signos, símbolos e argumentos. Esses aspectos são característicos de signos genuínos, que possuem o

⁵² Conforme destaca Coelho Netto (2003), somente didaticamente é que um signo pode ser analisado como parte de uma relação. Na verdade, o signo é toda a relação.

potencial de gerar uma semiose completa - relacionar um primeiro com um segundo e gerar um terceiro, infinitamente.

Então porque falamos de quali-signos, sin-signos, legi-signos, ícones, índices, símbolos, remas, dicentes e argumentos? Segundo Santaella (2005), existe uma relação de dominância entre as propriedades de qualidade, existência e caráter de lei em um mesmo signo. Daí resultam as abordagens que privilegiam determinados aspectos em detrimento de outros, mesmo que não seja muito fácil identificar qual das propriedades é predominante (COELHO NETTO, 2003).

É nesse sentido que um signo pode ser: um quali-signo, sin-signo ou legi-signo - conforme o seu fundamento predominante; um ícone, índice ou símbolo - conforme as relações predominantes entre o representamen e o objeto; um rema, dicente ou argumento - de acordo com as relações predominantes entre o representamen e o interpretante.

Além disso, entendemos que um signo pode ser um ícone, índice ou símbolo se ele for tratado assim pelo intérprete. Neste caso, as intenções de leitura do signo pelo intérprete são determinantes para a sua interpretação.

Essas diferentes abordagens sobre os aspectos do signo devem obedecer à ordenação lógica da continuidade da semiose: um primeiro em relação com um segundo que gera um terceiro; porque essa é a relação fundamental para que

qualquer coisa seja signo (COELHO NETTO, 2003). Isso implica, por exemplo, que um símbolo pode ser abordado como índice e ícone, um índice pode ser abordado como ícone, mas um ícone dificilmente poderá ser abordado como índice ou símbolo, e um índice dificilmente poderá ser abordado como símbolo.

Com isso, finalizamos a apresentação da Semiótica peirceana. Reconhecemos que os recortes são breves e incompletos, dada a extensão e complexidade dos escritos de Peirce. Apesar disso, abordamos os conceitos e tricotomias que a literatura considera suficientes à aplicação da Semiótica peirceana no campo da comunicação e das artes (COELHO NETTO, 2003). Daqui em diante, trataremos de alguns questionamentos e contribuições sobre o trabalho de Peirce a partir de *Ciro Marcondes Filho*⁵³, *Lucia Santaella* e *Massimo Leone*.

Marcondes Filho (2004, 2018) fez uma leitura dos escritos de Peirce no sentido de identificar incongruências e equívocos - abordagem incomum pelo prestígio da Semiótica peirceana nos estudos sobre a comunicação. Seu trabalho estabelece uma interlocução com as produções de *Jacques Derrida*, *Jürgen Habermas*, *Michel Foucault*, *Bernard Carnois*, dentre outros.

⁵³ Das sete críticas que *Marcondes Filho* (2018) fez sobre a Semiótica peirceana, abordaremos duas: sua relação com a teoria da comunicação e suas implicações políticas.

Segundo Marcondes Filho (2018), a Semiótica peirceana é uma atualização do discurso lógico-positivista. Ela foi oportuna ocupando um espaço no campo comunicacional, que nos séculos XIX e XX era pouco consolidado. Contudo, Peirce foi um lógico, e não um teórico da comunicação!

O fundamento lógico-empirista do trabalho de Peirce, com a ideia de que o real é racional, fez com que ele enquadrasse todo o processo interpretativo em tricotomias. Esse processo pressupõe que qualquer coisa tomada enquanto signo pode ser explicada racionalmente (MARCONDES FILHO, 2018).

A racionalidade de Peirce sobre o real tem origem na consideração de que o fenômeno simplesmente é, nada mais. Esse olhar foi o recurso com o qual Peirce pretendeu superar as confusões oriundas de hábitos mentais (in)conscientes do intérprete: o arbítrio, ou a intencionalidade - algo do sujeito que pudesse interferir no sentido legítimo e verdadeiro do signo (MARCONDES FILHO, 2004).

Foi assim que Peirce fez da investigação sobre o processo interpretativo um meio de se atingir a verdade lógica dos signos e do mundo⁵⁴ (MARCONDES FILHO, 2004). Todavia,

⁵⁴ Essa noção da verdade diz respeito ao modelo de Umberto Eco e Hans-Georg Gadamer. No entanto, Marcondes Filho (2004) afirma que ela é semelhante à noção de Peirce.

Marcondes Filho (2004) questionou esse raciocínio a partir de Jacques Derrida (1930-2004):

[...] nem Derrida nem seus seguidores recusam a interpretação, eles só dizem que ela não pode se arvorar a chegar à verdade. Uma coisa é interpretar, outra, bem diferente, é pleitear atingimento de uma verdade ou mesmo de criar uma hierarquia em que algumas interpretações estão a menos passos dela do que outras. É possível fazer-se, por exemplo, *n* leituras de Nietzsche: em umas denunciar a intenção de domesticá-lo, como fez Heidegger; em outras, a intenção de democratizar seu totalitarismo; em outras, ainda, ver nele o inspirador de uma nova moral. Todas são válidas, ao mesmo tempo em que todas são falsas. Não é isso que interessa. O que de fato importa, de fato, é *ler* Nietzsche e trazer para os tempos de hoje o que se aplica verdadeiramente à nossa realidade, o que a explica, o que nos ajuda a melhor tratar com ela. As interpretações só podem ser instrumentos de apoio, jamais tábuas da lei. (MARCONDES FILHO, 2004, p.166)

Com uma abordagem incipiente dessas questões, o olhar racional de Peirce sobre a realidade percebida resultou em um interpretante trans-subjetivo e objetivo: o signo peirceano tende a produzir um efeito idêntico nos intérpretes, visão essa que desconsidera sua individualidade e o contexto muito variado em que as leituras são feitas. Ou seja, a noção de um interpretante final determinado pelo signo em sua relação com uma “comunidade ideal de pesquisadores/leitores” exclui eventuais leituras marginais (MARCONDES FILHO, 2018).

Em razão disso, enquanto modelo da comunicação a Semiótica peirceana é ampla, abstrata, e afastada da

relação intersubjetiva entre o falante e o receptor, ou entre a mensagem e o receptor. Isso significa que o pretense universalismo da Semiótica peirceana comprimiu os indivíduos (MARCONDES FILHO, 2018).

Mesmo diante dessas questões, a Semiótica peirceana ainda é utilizada nos estudos sobre a comunicação. Peirce não chegou a fazer tal exercício, porque seu interesse residia na construção de um instrumental metodológico que, sob certos aspectos, ele mesmo considerava incompleto ou duvidoso - como já destacamos. Lucia Santaella, Winfried Nöth, e Teixeira Coelho Netto são alguns dos autores que se ocuparam de recomendar ou desenvolver procedimentos de aplicação da Semiótica peirceana⁵⁵.

Como solução à amplitude e à abstração da Semiótica peirceana, Santaella (2005) destacou que a sua aplicação precisa dialogar com as teorias específicas dos processos de signos que se pretende analisar. Segundo a autora:

Ela [a Semiótica peirceana] funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem. Se o repertório de informações

⁵⁵ Muitos desses trabalhos já foram referenciados. Tantos outros, mais específicos, ainda serão abordados.

do leitor é muito baixo, a semiótica não pode realizar para esse receptor o milagre de fazê-lo produzir interpretantes que vão além do senso comum. (SANTAELLA, 2005, p.6).

Por sua vez, como recurso à exclusão do indivíduo enquanto agente do sentido no mundo, alguns autores - inclusive Lucia Santaella⁵⁶ - têm dialogado com investigações sobre os processos perceptivos, que incluem estudos psicológicos (da psicologia ambiental e da psicologia da forma), psicanalíticos, filosóficos (notadamente as abordagens fenomenológicas de Edmund Husserl e de Merleau-Ponty)⁵⁷, dentre outros.

Assim, parece que o diálogo interdisciplinar serviu como “solução” à questão da abstração, da amplitude e da compressão dos indivíduos na Semiótica peirceana⁵⁸. Para além dessas questões metodológicas, existem também problemáticas quanto às justificativas para aplicação da Semiótica nos estudos de comunicação atuais.

De acordo com Massimo Leone (2010), professor de semiótica da Universidade de Turim, alguns estudos de

⁵⁶ Notadamente em *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012).

⁵⁷ A questão da percepção será abordada no próximo tópico.

⁵⁸ Ao tempo em que o diálogo interdisciplinar parece se adequar aos questionamentos metodológicos feitos sobre a Semiótica peirceana, ele também propõe novos desafios à adequação dos conceitos peirceanos em diferentes campos disciplinares.

comunicação atuais propõem determinadas leituras somente como pretexto para o uso da Semiótica. Ou seja, as preocupações e justificativas quanto à importância da análise de determinados signos se tornaram secundárias ante o objetivo dos semióticos e estudantes de semiótica em exercitar ou demonstrar a validade do instrumental metodológico de leitura dos signos de Peirce.

Para Leone (2010) a semiótica, e os semióticos, não devem somente se perguntar “Como faço para analisar este texto?”; eles devem refletir sobre “Por que analisar este texto?” e, conseqüentemente, “Para quem estou analisando este texto?”.

Entender as justificativas de uso da semiótica é reconhecer que ela não é um instrumental metodológico neutro e indiferente à escolha de seus objetos. Pelo contrário, a semiótica não é imune às ideologias (LEONE, 2010).

A semiótica pode servir de instrumento de controle social, como é o caso de políticos, figuras públicas, estudantes de publicidade e de outros campos da comunicação, para quem o entendimento da estrutura da mensagem e dos processos de significação/interpretação tem uma finalidade altamente persuasiva. Mas também, o uso da semiótica pode auxiliar na decodificação de discursos persuasivos e, com isso, colaborar com a construção de uma sociedade mais crítica e

menos influenciável⁵⁹.

Portanto, é necessário que os semióticos não dialoguem somente com outros semióticos ou estudantes de semiótica. Além de esclarecer a importância e pertinência da leitura dos signos que propõe, a semiótica (através dos semióticos) precisa exercitar o seu contato com o público e, deste modo, possibilitar que o seu potencial também seja desenvolvido para além do círculo de interlocutores semióticos e do próprio âmbito acadêmico (LEONE, 2010).

As questões apontadas por Ciro Marcondes Filho, Lucia Santaella e Massimo Leone ao tempo em que estabelecem uma crítica à Semiótica, constituem contribuições metodológicas e reflexivas para sua aplicação. Assim, procuramos incorporar tais contribuições à estrutura deste trabalho.

⁵⁹ Construimos essa discussão através do seguinte trecho de *Contre la sémiotique du prétexte* (2010) de Massimo Leone: “*Dans des mots plus simples, la sémiotique ne devrait plus simplement demander, de façon procédurale, « comment est-ce que j’analyse ce texte? » mais aussi, existentiellement, « pourquoi est-ce que j’analyse ce texte? ».* Cependant, il est impossible de répondre à cette question existentielle dans une façon non-dialogique. La question « comment est-ce que j’analyse ce texte? » implique implicitement la question « pour qui est-ce que j’analyse ce texte? ». Pour qui, par exemple, chois-je d’appliquer la méthode sémiotique à une publicité : pour ceux qui montent des campagnes publicitaires, dans l’espoir de devenir l’un d’eux, ou bien pour ceux qui reçoivent cette publicité dans la vie de tous les jours, afin de les aider à décoder le langage de la persuasion commerciale?” (LEONE, 2010, p.11, grifos do autor).

Primeiro, no próximo tópico abordamos a questão da percepção. A ideia é construir um diálogo que complementa o olhar sobre os fenômenos/signos entendendo o homem como agente do sentido no mundo. Com isso, aprofundamos a discussão sobre a relação entre a mensagem e o receptor - ou, no caso da arquitetura, entre a construção e o usuário. Esse diálogo também nos permite reconhecer a importância do indivíduo e das suas leituras particulares sobre os signos.

Depois, após um breve esclarecimento conceitual sobre os sentidos, tratamos da arquitetura enquanto signo. Nessa discussão, construímos o diálogo entre a semiótica e a teoria da arquitetura: de um corpo conceitual amplo e abstrato da Semiologia e da Semiótica peirceana estabelecemos, a partir da literatura, os procedimentos metodológicos para a análise de algumas obras de Oscar Niemeyer.

Com relação às reflexões sobre o uso da semiótica, propostas por Massimo Leone (2010), procuramos ao longo do trabalho deixar claros os *“como, porque e para quem”* as leituras são propostas e realizadas sobre determinados signos.

Por ora, podemos dizer que a investigação sobre os sentidos das obras de Oscar Niemeyer é importante para o entendimento mais amplo de sua produção. Para além da obra do arquiteto, esse entendimento sugere a importância

da forma, da função e dos sentidos na arquitetura.

Para essa investigação, o instrumental semiótico nos pareceu adequado *como* “modelo” de análise da arquitetura de Oscar Niemeyer. Isso, *porque* além de ser um instrumental indicado para análise dos fatos comunicativos, pelos autores de que tratamos, enxergamos nos conceitos semióticos várias direções pelas quais seguir para explorar os diversos sentidos de algumas obras de Niemeyer.

Finalmente, seria pretensioso afirmar que a construção metodológica e as leituras deste trabalho são um exercício *para* aproximação da semiótica com o público. Isso é um objetivo nobre que nosso trabalho alcança de forma ainda incipiente - porque reconhecemos que um estudo tão específico ainda se restringe, de certo modo, à consulta e leitura por arquitetos e estudantes de arquitetura.

Contudo, é através das discussões aqui propostas que podemos construir um olhar crítico sobre a produção arquitetônica para a produção arquitetônica. Neste caso, realizamos o duplo exercício de utilizar a semiótica como instrumento “decodificador” e de “produção de discursos” - ou seja, como aprendizado para manipulação de signos na ação projetual. Deste modo, essas discussões tendem a estar sempre relacionadas, mesmo que indiretamente, ao público - receptor e usuário do espaço arquitetônico.

Percepção

A percepção é um processo complexo pelo qual nos relacionamos com o mundo⁶⁰. Como percebemos e nos relacionamos com os fenômenos? Qual é o alcance do conhecimento que podemos atingir em nossa relação com esses fenômenos? E qual é a validade do conhecimento advindo dessas percepções? Essas são algumas questões que fundamentaram as diversas correntes de estudos sobre a percepção e as investigações dos modos pelos quais ela pode gerar conhecimento.

Os estudos sobre a percepção foram desenvolvidos mais intensamente a partir do século XIX, quando as mídias e a tecnologia, com suas diversas linguagens e meios de comunicação, requisitaram de outros modos as faculdades perceptivas e cognitivas humanas (SANTAELLA, 2012). Esses estudos possuem abordagens psicológicas, psicanalíticas, filosóficas, antropológicas, lógicas, ecológicas, sociológicas, dentre outras (MELLO, 2007).

Entre esses estudos está a Semiótica peirceana. Ela é uma investigação sobre a percepção porque todas as suas

⁶⁰ O termo *percepção* possui diversos significados, que correspondem ao campo de estudo em que as relações homem-mundo são analisadas. A definição que ora estabelecemos é genérica e didática para apresentação geral de algumas correntes das teorias da percepção. Abordaremos as definições específicas nas teorias que destacamos.

abstrações conceituais e relações triádicas são construções lógicas para o entendimento do processo pelo qual a mente apreende algo dos fenômenos do mundo. Ou seja, a Semiótica peirceana é um dos modos de entender a relação homem⁶¹-mundo, a percepção.

No entanto, embora a Semiótica peirceana seja um desenho lógico de todo o processo perceptivo, “[...] falta a ele um conteúdo mundano, sensorial e psicológico que dão à percepção seu encanto próprio” (SANTAELLA, 2012, p.XII). Como vimos, a Semiótica peirceana tende a excluir o indivíduo enquanto agente do sentido no mundo.

Nesse contexto, quais outras teorias da percepção podem complementar o olhar sobre os fenômenos/signos destacando a importância do indivíduo no processo perceptivo, e conferindo a esse processo um caráter mundano, sensorial e psicológico?

Como resposta a essa questão, Santaella (2012) defendeu a complementaridade entre a Semiótica peirceana e a fenomenologia de Merleau-Ponty⁶². Segundo a autora,

⁶¹ Quando utilizamos o termo *relação homem-mundo*, entenda-se que para algumas correntes de estudos sobre a percepção a palavra *homem* corresponde à *consciência*, *mente* ou aos *sentidos sensoriais*.

⁶² De acordo com Santaella (2012), a teoria ecológica da percepção de James Gibson também é complementar à Semiótica peirceana. Não conferimos destaque à teoria de Gibson porque acreditamos que a relação entre a Semiótica peirceana e a
(continua)

embora com genealogias distintas, as duas teorias são compatíveis: ambas não dispõem sobre versões dualistas da percepção ou se apoiam em pressupostos metafísicos.

Além disso, a abordagem de Merleau-Ponty sobre o sincronismo corpo-mundo na relação fenomênica parece solucionar a “falta de carne” (algo de mundano, sensorial e psicológico relativo à presença do indivíduo) do esqueleto lógico da Semiótica peirceana (SANTAELLA, 2012, p.12).

Antes de apresentar o trabalho de Merleau-Ponty julgamos importante tratar sobre a fenomenologia de Edmund Husserl. Além de ter sido o iniciador do movimento fenomenológico, seus estudos fundamentaram a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Deste modo, abordar Husserl nos permite esclarecer questões fundamentais sobre o campo de estudo da fenomenologia e introduzir alguns pontos sobre os quais se desenvolveram os raciocínios de Merleau-Ponty.

Fenomenologia

A fenomenologia surgiu com o filósofo e psicólogo alemão

fenomenologia é suficiente para as questões que este estudo pretende desenvolver. Contudo, reconhecemos que a teoria ecológica pode ser explorada em outros trabalhos, ou por outros pesquisadores, como fundamento para a investigação da arquitetura como fato comunicativo.

Franz Brentano (1838-1917) no fim do século XIX. Mas foi com Edmund Husserl (1859-1938), matemático e filósofo alemão, que ela se consolidou (FIDALGO, 1998; MOURA, 2007; SANTAELLA, 2012).

Husserl (2000) questionou o pensamento das ciências naturais e o modo como elas objetivam e dão como certas suas apreensões sobre a realidade percebida. Foi a partir dessa crítica que Husserl estabeleceu a fenomenologia enquanto doutrina e método filosófico sobre a percepção.

De acordo com Husserl (2000, p.74)⁶³ a fenomenologia é a “[...] doutrina da essência dos fenômenos puros” e se ocupa com a constituição dos fenômenos na consciência. Ao passo em que ela questionou a possibilidade do conhecimento, ou a consonância do conhecimento e as *coisas em si*, ela se fundou como um método filosófico dessa teoria do conhecimento.

Enquanto método, a fenomenologia husserliana se propôs a atingir fenômenos de validade, e não sistemas de verdades: o que é verdadeiro para a consciência e que corresponde a uma aproximação das verdades do fenômeno tal como ele é *dado* (HUSSERL, 2000).

⁶³ O estudo a que nos referimos, *A Ideia da Fenomenologia*, é uma tradução de Artur Morão de um manuscrito de Edmund Husserl do ano de 1907, cujo conteúdo foi apresentado na Universidade de Gotinga em uma lição de 4 horas.

Para isso, Husserl (2000) estabeleceu que os fenômenos devem ser analisados sob a ótica do *puro ver*⁶⁴. Nesse *puro ver*, são reconhecidos os subjetivismos e as questões psicológicas da percepção. Esse procedimento é chamado de *redução fenomenológica*. A partir dele, busca-se a clareza do que é *dado* pelo fenômeno à consciência (ou percebido na experiência perceptiva), a evidência⁶⁵.

No entanto, existe aí uma grande questão: o que é *dado*? Para Husserl (2000) o *dado* são vivências específicas e mutáveis que não estão nas coisas como que em recipientes, mas que se exibem de vários modos e que a consciência vê. Sob este aspecto, resta à fenomenologia “[...] rastrear-se todas as formas do dar-se e todas as correlações e exercer sobre elas a análise esclarecedora” (HUSSERL, 2000, p.33, grifos do autor). Na evidência (no ato do *puro ver* o que é *dado*), importará então:

[...] realçar os diferentes modos do genuíno dar-se - respectivamente, a constituição dos diferentes modos da objectalidade e as suas relações recíprocas: o dar-se da cogitatio [o fenômeno do puro ver], o dar-se da cogitatio que sobrevive na recordação fresca, o dar-se da unidade fenomênica que dura no rio fenomenal, o dar-se da sua mutação, o dar-se na coisa da percepção <<externa>>, o dar-se das diversas formas

⁶⁴ O *puro ver*, para Husserl (2000), não se restringe ao olhar. Refere-se a todas as formas do fenômeno na consciência.

⁶⁵ A evidência é a consciência que vê e apreende o objeto direta e adequadamente, pela *redução fenomenológica* (HUSSERL, 2000).

da fantasia e rememoração bem como o dar-se das múltiplas percepções e outras representações que se unificam sinteticamente nas conexões correspondentes. Naturalmente, também os dados lógicos, o dar-se da universalidade, do predicado, do estado de coisas, etc., e também o dar-se de um contrassenso, de uma contradição, de um não-ser, etc. O dar-se, quer nele se manifeste algo de simplesmente representado ou algo de verdadeiramente existente, algo de real ou algo de ideal, algo de possível ou algo de impossível, é sempre um dar-se no fenômeno do conhecimento, no sentido de um pensamento no sentido mais lato da palavra; e em toda parte na consideração de essências, há que prosseguir esta correlação subitamente tão assombrosa". (HUSSERL, 2000, p.105-106, grifos do autor).

A análise desse *dar-se* complexo, mesmo para fenômenos simples, é ato da consciência. Segundo Moura (2007), na fenomenologia husserliana esse ato consiste nas relações entre as *intencionalidades* da consciência e a consciência do tempo.

Para Husserl, a consciência vê o *dado* a partir de *intencionalidades: de ato, de horizonte interno e externo*. A *intencionalidade de ato* é a apreensão do objeto através da relação entre as sensações opacas da mente e os atos intencionais do leitor; a *intencionalidade de horizonte interno* é a percepção dos modos de apresentação do fenômeno em relação com as suas partes; e a *intencionalidade de horizonte externo* corresponde à relação do fenômeno e suas partes com a sua circunvizinhança (MOURA, 2007).

A consciência que vê o *dado* a partir dessas

intencionalidades também percebe o fenômeno no tempo. Nesse caso, a consciência do tempo faz com que a mente realize uma síntese passiva que unifica os momentos temporais - passado imediato, presente e futuro - do fenômeno (MOURA, 2007).

Em síntese, na fenomenologia husserliana a percepção corresponde a uma relação intrínseca entre o homem e o mundo, entre a consciência e o fenômeno: “[...] toda consciência é consciência de um objeto e, reciprocamente, [...] todo objeto é objeto para uma consciência” (MOURA, 2007, p.12).

Com esse pensamento, Husserl pretendeu superar as tendências racionalistas e empiristas do século XVII - que privilegiavam o papel do fenômeno na percepção, respectivamente. Ele abriu caminhos para filósofos como Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty (MELLO, 2007).

Fenomenologia de Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês cujo trabalho *Fenomenologia da Percepção*, publicado em 1945, foi original em relação aos seus precedentes: René Descartes, Immanuel Kant, Edmund Husserl, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre (SANTAELLA, 2012).

A originalidade do trabalho de Merleau-Ponty advém de

suas investigações sobre o sentir, o corpo e o movimento na percepção - antes, essas discussões eram dadas como já estabelecidas ou eram simplesmente ignoradas⁶⁶.

A fenomenologia de Merleau-Ponty partiu da fenomenologia de Edmund Husserl. De Husserl, Merleau-Ponty incorporou a posição de superação das análises racionalistas e empiristas da percepção da ciência e filosofia anteriores (MERLEAU-PONTY, 1999; MELLO, 2007).

Em relação a isso, enquanto essas críticas culminaram no estabelecimento da fenomenologia por Edmund Husserl (2000), para Merleau-Ponty (1999) elas representaram o desenvolvimento da própria fenomenologia no sentido da incorporação de novas questões - notadamente em relação ao movimento dos corpos na percepção (NÓBREGA, 2008).

Segundo Merleau-Ponty (1999) na ciência e na filosofia anteriores os corpos eram inertes, eles não tinham lugar na experiência. O nivelamento da experiência para o retorno a uma razão universal pressupunha a existência de um espectador imparcial, para o qual o mundo seria um espetáculo (MERLEAU-PONTY, 1999). Esse é o pensamento de sobrevoos, em que o homem se afasta do fenômeno para a construção de uma visão totalitária e

⁶⁶ A relação entre sensação, corpo e movimento não era considerada na análise da percepção pelos positivistas (NÓBREGA, 2008).

objetiva, um “olhar de Deus” (MELLO, 2007).

Sob esta abordagem, “(...) o corpo vivo se tornava um exterior sem interior, a subjetividade tornava-se um interior sem exterior” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.88). Isto significa que o corpo era um elemento oco que se afastava do mundo para apreende-lo objetivamente. Em contraposição a esse pensamento, Merleau-Ponty (1999) propôs o retorno ao mundo vivido aquém do mundo objetivo.

Para retornar ao mundo vivido, Merleau-Ponty (1999) fez emergir o *mistério do sentir*⁶⁷ - questão que era pouco relevante para a abordagem empirista da percepção. Com isso, ao considerar as propriedades ativas da experiência (do corpo e do movimento) Merleau-Ponty redimensionou a posição do sujeito na percepção (NÓBREGA, 2008): se antes, a posição inerte do corpo (oco e afastado do mundo) sugeria uma experiência passiva de apreensão do fenômeno, com Merleau-Ponty o sentir do corpo e do movimento inserem o sujeito como entidade ativa no mundo percebido.

⁶⁷ Kurt Koffka (1925, p.548), psicólogo alemão citado por Merleau-Ponty (1999), afirma que “as sensações são certamente produtos artificiais, mas não arbitrários; elas são as totalidades parciais últimas nas quais as estruturas naturais podem ser decompostas pela ‘atitude analítica’. Consideradas desse ponto de vista, elas contribuem para o conhecimento das estruturas e, por conseguinte, os resultados do estudo das sensações, corretamente interpretados, são um elemento importante da psicologia da percepção.”

Com efeito, foi com o *sentir*, a experiência do corpo e do movimento, que Merleau-Ponty (1999) superou as visões objetivistas da ciência e filosofia anteriores. Nos dizeres de Merleau Ponty (1999, p.269), “[...] a experiência do corpo opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo e o corpo em realidade.”

Todavia, o corpo para Merleau-Ponty (1999) não é o corpo puramente físico, é o *corpo próprio*: ele possui uma existência ambígua como corpo e como consciência. No *corpo próprio* os sentidos são acessados somente por contato direto, porque ele “[...] é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos covariantes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.210).

Esse pensamento incorpora o corpo físico, a consciência e o mundo no processo perceptivo. Sob este aspecto, a relação do corpo⁶⁸ com o mundo é uma produção de subjetividade⁶⁹, (NÓBREGA, 2008), de significações vivas a partir de uma percepção ativa no mundo.

⁶⁸ Daqui em diante, entenda-se que o termo corpo será utilizado no sentido do *corpo próprio*: corpo físico e consciência.

⁶⁹ Para Merleau-Ponty a percepção é um processo de relação intrínseca corpo-mundo. Logo, a *produção de subjetividade* a qual nos referimos não corresponde a um privilégio da abordagem subjetivista da percepção, mas a um aspecto desse processo - em que o corpo é e se constitui no mundo, como veremos.

Essas significações vivas tendem a constituir hábitos perceptivos e motores para o corpo - isso, para que a percepção ocorra mais rapidamente. É sob essa lógica que o corpo está habituado a se comportar de determinados modos, a ter certos movimentos, quando está em relação com signos conhecidos: por exemplo, se afastar do fogo. Essa situação corresponde a um estado de equilíbrio do corpo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Em situações em que os signos ainda não são conhecidos, o corpo tende a construir aquele estado de equilíbrio; ou seja, incorporar a experiência sobre os novos signos e as novas significações no repertório perceptivo e motor do corpo. Neste caso:

[...] nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão [ou de outros sentidos perceptivos] a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.212).

No processo de significação, os sistemas perceptivos e motores são sincronizados: percepção e movimento estão entrelaçados na experiência do mundo. É nesse sentido que Merleau-Ponty (1999) fala de um sincronismo corpo-mundo na percepção. Para ele, o corpo não está no mundo, o corpo

é no mundo. Isso quer dizer que a noção de corpo para a consciência depende do sentimento (o *sentir*) do mundo⁷⁰ - ou dos fenômenos.

Diante dessa breve apresentação da fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), percebemos que ela construiu uma nova noção do modo como interagimos com o mundo (através do corpo e do movimento). Além disso, ela também sugeriu uma mudança no alcance e na validade do conhecimento que as ciências naturais acreditavam estar construindo. Vejamos:

[...] se queremos que a reflexão [a apreensão perceptiva] conserve os caracteres descritivos do

⁷⁰ Por exemplo: é comum que jogadores de vôlei realizem partidas em ginásios com alturas, larguras e formatos diferentes; embora a dimensão da quadra, a iluminação, o piso e a altura da rede sejam padronizados, os jogos oficiais somente acontecem após dois ou três dias de adaptação dos atletas ao ginásio; isso porque os movimentos corporais que influenciam na altura, velocidade ou trajetória da bola durante a partida precisam ser adaptados à percepção que os atletas têm do espaço e do *corpo próprio* nesse espaço - Merleau-Ponty também utiliza exemplos de esportes, como o tênis, para tratar da sincronicidade entre o sentir e o compreender, ver Nóbrega (2008). Neste caso, corpo, consciência e espaço são sincronizados na percepção. Além disso, **a consciência do corpo só existe em sua relação com o espaço**. A mesma situação acontece em casos de grupos teatrais, de dança, e de artistas performáticos que fazem turnê e se apresentam em diferentes espaços (o teatro, a rua, a praça, o bar, etc.). Esses exemplos nos parecem mais claros porque neles há uma exigência muito alta de movimento do corpo no espaço e, portanto, de consciência corporal e espacial, mas o mesmo pode ser dito em relação às experiências do corpo para com todos os fenômenos (na arte, na arquitetura, na cidade, etc.).

objeto ao qual ela se dirige e o compreenda verdadeiramente, não devemos considerá-la como o simples retorno a uma razão universal, realizá-la antecipadamente no irrefletido, devemos considerá-la como uma operação criadora [do corpo e do movimento] que participa ela mesma da facticidade do irrefletido. É por isso que a fenomenologia é a única entre todas as filosofias a falar de um campo transcendental. Esta palavra significa que **a reflexão [a apreensão perceptiva]** nunca tem sob seu olhar o mundo inteiro e a pluralidade das mônadas desdobradas e objetivadas, que ela **só dispõe de uma visão parcial e de uma potência limitada.** (MERLEAU-PONTY, 1999, p.95, grifos nossos).

Grosso modo, Merleau-Ponty (1999) quis dizer que a posição do indivíduo enquanto sujeito ativo na percepção não resulta em observações totalizadoras, com alcance e validade absolutas do conhecimento, mas em “totalidades parciais” advindas do *sentir*: “o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.14, grifo nosso).

Desse último trecho, depreendemos que na fenomenologia da percepção a relação sincrônica corpo-mundo pressupõe um processo comunicativo bilateral: existe tanto a construção do sujeito pelo mundo, porque o sujeito está aberto ao mundo; quanto a construção do mundo (físico e dos sentidos) pelo sujeito, porque o mundo é inesgotável.

Quando entendemos que por *mundo* Merleau-Ponty (1999) está se referindo aos *fenômenos*, e que por *fenômenos*

podemos nos referir aos *indivíduos e suas relações*, compreendemos no sincronismo corpo-mundo a noção de alteridade: uma relação “corpo-corpo”, de interdependência entre o eu (como agente da percepção) e o outro (como fenômeno) - e também o inverso.

Por esse ângulo, entendemos a importância da abordagem de Merleau-Ponty sobre a percepção para os estudos sociais, históricos, filosóficos, culturais, dentre outros. A experiência corpo-mundo como processo perceptivo permite uma leitura mais próxima da relação dos indivíduos com a natureza, a sociedade, a cultura, a tecnologia, as artes, a arquitetura, as cidades, etc.

Se antes, sob uma visão afastada e macroscópica chegamos a afirmar que a natureza é geométrica ou que a sociedade humana é racional⁷¹ (MERLEAU-PONTY, 1999); com o olhar no mundo, podemos entender a condição sensível, particular e complexa da natureza e das relações entre os seres humanos.

Diante disso, resta-nos o grande desafio de concretizar as perspectivas sobre a sensibilidade e a corporeidade de Merleau-Ponty. Sua fenomenologia nos “[...] convida a uma

⁷¹ Merleau-Ponty afirma que a natureza é geométrica somente sob um olhar macroscópico, e que a sociedade humana é racional somente para uma análise de determinados grupos em estados de igualdade e de alta qualidade de vida característicos dos países desenvolvidos.

abertura ao mundo e às configurações desenhadas pelas experiências dos sujeitos [...]. Convida a tomar parte na história e na cultura por meio da experiência dos sujeitos e dos sentidos que podemos atribuir a essas experiências.” (NÓBREGA, 2008, p.147).

Dos Sentidos aos Sentidos

Na Semiótica e na fenomenologia existem conceitos específicos para o resultado do processo perceptivo: as *significações* e os *interpretantes*, no caso da Semiótica; o *dar-se dos fenômenos* e as *significações vívidas*, na fenomenologia. Isso, porque foram conceitos construídos e utilizados em teorias que enxergam a percepção, o seu alcance, e a validade do conhecimento que gera a partir de pressupostos, fundamentos e objetivos diferentes em certos aspectos⁷².

Enquanto para Saussure (2006), o efeito da apreensão dos fenômenos equivale à *significação*: ato individual de união entre um significante e um significado; para Peirce (2017), o resultado da percepção é a construção de *interpretantes*: possíveis, verdadeiros ou convencionados.

⁷² Como já abordamos as teorias da comunicação/percepção a que nos referimos, apenas de forma sumária é que retomamos alguns conceitos e discussões como recurso de introdução deste tópico.

Por seu turno, na fenomenologia de Edmund Husserl (2000) o efeito da percepção é um conhecimento advindo de intencionalidades da consciência no tempo, uma relação consciência-fenômeno que realça os diferentes modos do *dar-se* (como o fenômeno se apresenta no *puro ver*, objetivamente). Por último, na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999) o sincronismo corpo-mundo na percepção gera *significações vívidas*.

Utilizar quaisquer desses quatro conceitos como referência ao resultado do processo perceptivo implica na concordância com os seus pressupostos e filiação com as teorias que lhes dizem respeito. No entanto, este é um estudo de arquitetura, e não de Semiótica ou de fenomenologia. Se nos aprofundamos em suas especificidades, foi porque nos interessavam como fundamentos ao estudo da arquitetura como fato comunicativo.

Sob este aspecto, resta-nos encontrar algum termo que represente o resultado da percepção na arquitetura. Ainda, esse termo deve nos permitir recorrer à riqueza das construções teóricas da Semiótica e da fenomenologia enquanto suportes para discussão sobre a percepção na comunicação em arquitetura: a relação entre a mensagem (a arquitetura) e seus receptores (os usuários).

Como resultado da percepção da arquitetura, Coelho Netto (1979) fala de *sentidos*. Para o autor, construir *sentidos* na

arquitetura significa abordá-la a partir de indagações multidisciplinares e sob seus aspectos minimamente psicológicos, sociológicos e históricos. Com efeito, utilizar o termo *sentido* implica em poder considerar a arquitetura enquanto *signo*, não se filiar a modelos de leitura específicos, e também explorar a relação comunicativa entre a arquitetura e os seus usuários (COELHO NETTO, 1979).

Contudo, o termo *sentido* possui diversas conotações. Ele é frequentemente utilizado como referência aos órgãos do sistema sensorial humano, como correlato ao *significado*, como alusão ao processo interpretativo ou para indicar uma orientação/direção. O trabalho de Toassa (2020) sugere que essas diferentes conotações são algumas zonas estáveis, ou estratos/camadas, do termo *sentido*. A seguir, abordaremos três estratos do *sentido*: as dimensões física, cognitiva e filosófica⁷³.

No primeiro estrato, o *sentido* - ou *sentidos* - equivale aos órgãos do sistema sensorial humano, os órgãos transdutores. Eles são responsáveis por transformar sinais físico-químicos estimulados pelo meio exterior em sinais nervosos recebidos pelo cérebro humano. Portanto, são os dispositivos de interação com o mundo externo que

⁷³ Foi Toassa (2020) quem sugeriu a existência das dimensões cognitiva e filosófica do *sentido*. Seguindo a mesma lógica, achamos pertinente tratar de uma dimensão física do *sentido* através dos trabalhos de Santaella (2001; 2012).

conhecemos como tato, olfato, paladar, visão e audição⁷⁴ (SANTAELLA, 2001; SANTAELLA, 2012). Entendemos que eles constituem as dimensões físicas do *sentido*.

Segundo J. J. Gibson (1974), citado por Santaella (2012), na percepção existem adições e subtrações de significados dos fenômenos que não fazem parte da estrutura do estímulo sensorial, ou do que os órgãos transdutores apreendem do mundo (GIBSON, J. J. apud SANTAELLA, 2012). Esse fato chama atenção para os aspectos cognitivos da percepção.

Em relação isso, na dimensão cognitiva o *sentido* é uma referência a processos mentais, da cognição, do pensamento e da consciência na percepção. Sob este aspecto, o *sentido* possui relação com a *significação* da Semiologia, com os *interpretantes* da Semiótica Peirceana, e até mesmo com as *intencionalidades no dar-se* da fenomenologia de Husserl.

Na dimensão cognitiva, o termo *sentido* por vezes é

⁷⁴ De acordo com Santaella (2001), essa classificação dos sentidos em um número de cinco é ultrapassada. Segundo a autora, já é conhecido que o corpo humano é dotado de sentidos adicionais cujos estímulos não precisam ser exteriores, mas tem origem interna: como os órgãos receptores dos ouvidos que auxiliam, para além da audição, no equilíbrio estático e dinâmico do corpo e na percepção de seus movimentos de rotação. Os sentidos adicionais funcionam de maneira colaborativa com outros sentidos. Deste modo, as noções de sentido tátil, olfativo, gustativo, visual e auditivo são dominantes, e nunca exclusivos, em um processo perceptivo.

permutado como equivalente ao *significado* (TOASSA, 2020), o que é um equívoco. Para alguns autores, incluindo o próprio Peirce, *Sentido* e *Significado* possuem conotações distintas na dimensão cognitiva da percepção.

De acordo com Peirce (2017, p.169), se referindo aos estudos de Lady Welby⁷⁵, o *sentido* de um signo “[...] é a impressão feita ou que normalmente deve ser feita”; o seu “[...] *significado* é aquilo que é pretendido, seu propósito”; enquanto a *significação* é o “resultado real”. Para Peirce (2017), tais definições, como o seu próprio trabalho em certa medida, ainda são imperfeitas.

Segundo Guimarães (2006), a diferença entre *sentido* e *significado* também pode ser explicada em função de sua importância como objeto de estudo para dois campos da linguística: a semântica e a pragmática, respectivamente. Enquanto o *significado* é explorado na semântica, que se ocupa do estudo das relações de significados denotativos das palavras; o *sentido* é investigado na pragmática, que estuda os significados conotativos em relação com seus usuários em certos contextos (GUIMARÃES, 2006). Bürdek (2006), citado por Paula e Nojima (2014), dispõe sobre isso:

Importante, porém, é a diferença para o termo 'sentido' (no inglês: 'sense', 'meaning'). Keller (1986)

⁷⁵ Lady Welby (1837-1912) foi uma filósofa inglesa com quem Peirce mantinha contato.

esclareceu com o exemplo da língua a diferença: o significado de uma palavra se conhece ou não se conhece. Nós a conhecemos como este termo (no sentido de um acordo ou convenção) é utilizado. 'Compreender o sentido' quer dizer enxergar a 'intenção', algo como no xadrez 'encontrar o curso da estratégia'. Com este exemplo fica claro que somente com a interpretação - neste caso com o conhecimento das regras - pode se encontrar o sentido (um lance de xadrez), do significado (de uma figura). (BÜRDEK, 2006, p.249 *apud* PAULA; NOJIMA, 2014, p.63).

Deste modo, enquanto o *significado* está ligado a uma generalização⁷⁶ (TOASSA, 2020), que conhecemos ou não, o *sentido* é um processo mais complexo dependente da interpretação. Ou seja, o *significado* de alguma coisa só faz *sentido* em função de um indivíduo que a percebe em sua relação com o contexto: no caso do xadrez, entender as regras e o *significado* das peças permite ao jogador interpretar as ações do seu adversário, enxergar o *sentido* de suas intenções - como romper sua defesa, atacar uma peça, ou dar um xeque-mate.

Por último, na dimensão filosófica⁷⁷ o *sentido* e o *significado* são compreendidos para além das suas relações com a cognição ou com a linguística (TOASSA, 2020). Diante

⁷⁶ Também podemos entender o termo *significado* como referente a algo de valor ou de importância, algo significativo (VOINOVA; STARETS, 1986 *apud* TOASSA, 2020).

⁷⁷ Para tratar sobre a dimensão filosófica do *sentido* utilizamos o trabalho de Toassa (2020) sobre o conceito de *sentido* para Lev Vigotski (1896-1934), psicólogo russo.

disso, a questão da construção do *sentido* é incorporada na discussão filosófica sobre a possibilidade de construção do próprio conhecimento.

Na dimensão filosófica o *significado* é uma zona estável e lógica do próprio *sentido*, que é dinâmico e inesgotável: “o sentido é aberto, como a consciência, tendendo a um infinito; o significado apresenta-se com um maior grau de fechamento” (TOASSA, 2020, p.182). Assim, fica evidente que a construção do *sentido*, para além do *significado*, é um exercício da consciência para compreensão do que reside de *espiritual, abstrato e grandioso* no fenômeno (TOASSA, 2020).

A construção do *sentido* na dimensão filosófica é uma *conexão* entre corpo, mente e mundo investida de *orientação*. Essa orientação é determinada pelos *vínculos*⁷⁸ sociais, culturais e históricos do homem com o mundo (TOASSA, 2020). São esses *vínculos* que permitem que o indivíduo “feche”, em certa medida, aquele *sentido* dinâmico e inesgotável do fenômeno.

Em outras palavras, os *vínculos* sociais, culturais e históricos do homem com o mundo constroem orientações

⁷⁸ Toassa (2020) utiliza o termo *afeto*, já que seu estudo pretende ser fiel aos termos utilizados por Lev Vigotski. Optamos por utilizar o termo *vínculo* porque entendemos que sua leitura na explicação da construção do *sentido* fica mais direta, menos metafórica, e intuitiva.

comuns das (in)consciências. São essas orientações comuns que fazem os *sentidos* mais inteligíveis - poderíamos dizer “convencionados” - emergirem na (in)consciência individual. É nessa lógica que podemos falar em comunicação sem palavras, quando mesmo sem a comunicação verbal, as (in)consciências são orientadas para *sentidos* semelhantes dos fenômenos (TOASSA, 2020).

Na busca pelos aspectos inteligíveis do *sentido*, ou seja, daquelas ideias que aparecem mais claras na percepção, o sujeito se depara com uma primeira dialética *significado-sentido* (TOASSA, 2020): ou a inteligibilidade do *sentido* se dá no campo da lógica (do *significado*) ou na sua dinamicidade (de outros *sentidos*). Também existem outros aspectos da dialética do *sentido*, por exemplo: forma e conteúdo; elemento e composição; partes e todo; visível e invisível; entre outros.

Essa dialética corresponde à lógica de oposição na construção dos *sentidos*: “A é A e não B’ é inteiramente insuficiente e inadequado, pois A nunca é A e nunca é B, A é A em função de B na direção de um C, e assim por diante” (COELHO NETTO, 1979, p.29). Partindo desse raciocínio é que Coelho Netto (1979) criou o seu método de análise binária do espaço na arquitetura: interior/exterior, privado/comum, construído/não construído, artificial/natural, amplo/restrito, vertical/horizontal e geométrico/não-geométrico.

Na análise binária de Coelho Netto (1979), os diversos aspectos de espaços que o autor analisou só existem em sua relação dialética com aspectos de espaços que lhes são diretamente opostos: o espaço interior só existe enquanto *sentido* em sua lógica de oposição a um espaço exterior - o inverso também é verdadeiro.

Esse movimento dialético de construção dos *sentidos* é lido por Fernando Fuão (2003) na *Fita de Moebius II* (1963) do artista holandês Maurits Escher (1898-1972). A *Fita de Moebius* é uma espécie de faixa em meia volta cujas duas extremidades são coladas. Sob este aspecto, não é possível determinar qual é o início ou o fim da fita, ou mesmo quais de suas superfícies corresponde a um lado A ou B⁷⁹.

Segundo Fuão (2003), a *Fita de Moebius* é a metáfora do *sentido*. Para o autor, construir os *sentidos* implica em deslizar sobre a superfície dessa *Fita*. À medida que por ela desliza, ou o indivíduo segue uma direção infinita de construção de *sentidos* entendendo que sua investigação se aprofunda em uma superfície aparentemente estável; ou nesse deslizar, o indivíduo percebe que em algum momento passou para o outro lado, e agora caminha sob uma outra superfície - enxerga outros *sentidos*.

A metáfora do *sentido* como *Fita de Moebius* expõe, de

⁷⁹ Ver imagem [01] no início deste capítulo.

certo modo, a debilidade da realidade organizada e construída (FUÃO, 2003). Deslizar sobre a fita na construção de *sentidos* é depara-se com um movimento infinito de constatações e questionamentos: reconhecer-se sobre uma das superfícies, ou enxergar-se dentro de um movimento constante de dobra, respectivamente.

Disso resulta que no espaço da *Fita de Moebius* e, portanto, no mundo, o agente dos *sentidos* é o sujeito. A *Fita* corresponde ao espaço do mundo *dado*, que possui um potencial inesgotável, infinito e dinâmico para geração de *sentidos*. No entanto, quem reconhece ou determina os *sentidos* (as superfícies e as dobras) é o indivíduo. Nas palavras de Fuão (2003, p.34) “o humano pode se instalar em qualquer espaço, mas deve levar consigo o sentido”.

Dos órgãos transdutores aos *sentidos* inesgotáveis, a percepção é um processo que ainda hoje é muito investigado⁸⁰. Em vista disso, entendemos que a construção teórica que apresentamos não esgota o tema, mas nos permite iluminar novas questões sobre os *sentidos* na arquitetura.

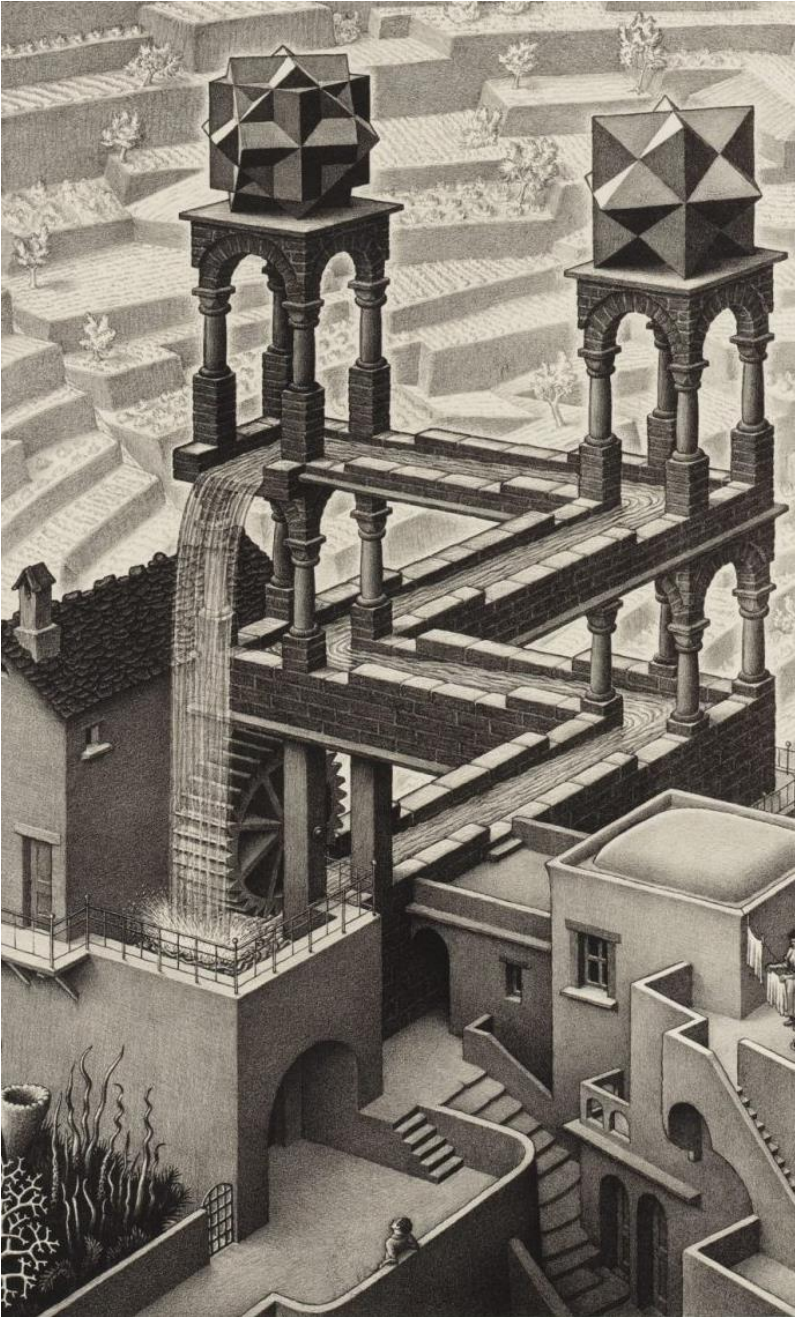
Os trabalhos de Peirce, Saussure, Husserl e Merleau-Ponty nos apontaram direções pelas quais seguir. Se agora

⁸⁰ Mello (2007) sugere a relação de outras teorias psicológicas e psicanalíticas com a arquitetura. Além disso, também existem investigações que relacionam neurociência e a arquitetura: a neuroarquitetura.

reconhecemos que o nosso *ser no mundo*, na sociedade, na cultura e na história influenciam nos *sentidos* que construímos, o que talvez represente um afastamento do pensamento racionalista⁸¹; também assumimos que esse *ser no mundo* faz deste trabalho um índice do nosso tempo, de suas indagações, do modo como propomos a leitura da arquitetura e, de certo maneira, das questões de valor que reconhecemos na produção do espaço.

Esperamos que o nosso deslize sobre a *Fita de Moebius* na construção de *sentidos* seja produtivo para aqueles que querem abrir-se de outros modos à leitura da arquitetura. Como não esgotaremos o percurso ou não reconheceremos de imediato todas as dobras do caminho, esperamos que outros leitores possam se nutrir de nossa jornada e, a partir dela, construir novos estudos, novas leituras, novos *sentidos* da arquitetura.

⁸¹ As críticas ao pensamento racionalista propostas por Husserl e Merleau-Ponty são relativamente recentes. Deste modo, reconhecemos que dentro de uma perspectiva científica o nosso trabalho ainda sobrevoa os fenômenos. Apesar disso, entendemos que reconhecer essas questões e tentar incorporá-las enquanto discussão já é um passo importante.



2. Arquitetura enquanto Signo

[02 - página anterior] **Queda d'água** (outubro de 1961), de Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Litografia. Fonte: arquivo virtual do *Escher in het Paleis*. Disponível em: <https://www.escherinhetpaleis.nl/about-escher/the-life-of-escher/?lang=en>. Acesso em 20 de setembro de 2020. A respeito, ver o Triângulo de Penrose (1934) de Oscar Reutersvärd (1915-2002).

Segundo Pignatari (2004) a comunicação na arquitetura acontece entre o arquiteto⁸², emissor, e os usuários, receptores. Para o autor, os receptores da arquitetura geralmente não dominam o código arquitetônico, logo, sua leitura sobre o edifício geralmente é feita através de seu uso efetivo⁸³.

Contudo, vimos que a comunicação não consiste em um processo unidirecional emissor-mensagem-receptor. Quando analisamos a percepção, que consiste na relação entre mensagem-receptor, ou fenômeno-indivíduo, notamos que o processo comunicativo é bidirecional: o sujeito é participante ativo na construção dos *sentidos* da arquitetura - inclusive, os *sentidos* apreendidos pelo receptor podem ir além daqueles que o arquiteto sugeriu. Então, como podemos investigar os *sentidos* da arquitetura?

Os *sentidos*, como vimos, são gerados por processos perceptivos simultâneos de relação sensível do indivíduo

⁸² Entendemos que à figura do arquiteto está relacionada a figura do cliente. O cliente pode interferir profundamente na mensagem arquitetônica, pois quando impera sobre a construção do projeto de arquitetura (com programas muito específicos, ou, por vezes, com soluções formais e de ordenamento espacial já definidos), conseqüentemente, reduz as possibilidades inventivas e proposições autorais do arquiteto. Nessa situação, o cliente é o emissor principal da mensagem.

⁸³ Entendemos que a questão do receptor/leitor da arquitetura é complexa. Quem é ele? O usuário? O crítico? O arquiteto? É uma questão que nos instiga e poderá ser aprofundada em desdobramentos deste trabalho.

com o mundo, através dos órgãos transdutores, e de apreensão dos fenômenos na cognição. Esses processos tendem a resultar em ideias, pensamentos, e construções lógicas, parciais e falíveis, que buscam a inteligibilidade do se apresenta à mente. Mas não é sempre que isso acontece!

O campo dos *sentidos* é muito complexo. Conforme Peirce (2017), existem fenômenos que, para os seus intérpretes, recobrem os níveis do sentimento, da experiência e/ou do pensamento. Deste modo, não são todas as percepções que resultam em ideias elaboradas sobre os *sentidos* das coisas. Aliás, mesmo os fenômenos que recobrem o nível do pensamento e que, portanto, sugerem *sentidos* mais evidentes para a mente (por seu caráter de convenção social), estão sujeitos a interpretações particulares.

O que queremos dizer é que todo processo perceptivo e de geração de *sentidos* é um processo de tradução, em que os signos do mundo são representados em outros signos pelo corpo e pela mente (PLAZA, 2003). Conseqüentemente, o que percebemos dos fenômenos não equivale à sua realidade absoluta, e sim, a representações (sentimentos, referências ou pensamentos) particulares - considerando, é claro, os vínculos sociais, culturais e históricos do homem com o mundo que sugerem determinadas orientações coletivas aos *sentidos*, como já discutimos.

Disso concluímos que *enxergar os sentidos* não significa

traduzi-los *sui generis* em palavras, desenhos, ideias, pensamentos⁸⁴, etc. Como traduzir o sentimento que temos ao escutar uma música ou o estranhamento que sentimos quando em relação com uma obra de arte? Por vezes, é complicado o próprio ato de parafrasear um autor sem que o *sentido* de seu discurso seja comprometido, quanto mais falar de fenômenos não verbais que não apontam diretamente para uma ou outra referência ou interpretação!

Diante dessa problemática, optamos por tratar as traduções dos *sentidos* da arquitetura, que pressupõe olhares muito amplos e diversos, como *leituras*. Realizar *leituras* da arquitetura é estabelecer um filtro analítico sobre os seus diversos *sentidos*⁸⁵ e traduzi-los a partir de um esquema unitário de representação do que percebemos. Ou seja, é criar para a mente do intérprete uma objetividade comum do olhar e da tradução sobre os fenômenos⁸⁶. Em relação a isso, Silva (1985) nos sugere um caminho:

⁸⁴ Segundo Plaza (2003, p.18) “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência [...]”

⁸⁵ Poderíamos dizer ao modo de Husserl (2000), é determinar *intencionalidades*, ou, no caso da *Fita de Moebius*, é definir em “qual superfície” andaremos.

⁸⁶ Esse conceito de *leitura* foi inferido do trabalho de Silva (1985). Na continuidade do texto, destacamos um trecho em que o entendimento que sugerimos do conceito de *leitura* parece estar mais evidente.

Aquilo que denominamos *leitura* das formas arquitetônicas poderá ser definido como um processo objetivo de interpretação desde que reconheça e explicita a subjetividade da análise. Efetivamente, não se descreverá uma forma, mas uma modalidade de *identificar a forma* nos fenômenos. De fato, um objeto não tem apenas uma forma, mas várias, que dependem do esquema de *leitura* adotado. (SILVA, 1985, p.141, grifos do autor).

No nosso caso, o estudo da arquitetura como fato comunicativo nos levou ao reconhecimento da Semiótica peirceana como um *esquema de leitura* rico para a investigação dos *sentidos*⁸⁷. Logo, como instrumental teórico-metodológico de *leitura*, a doutrina de Peirce tanto orienta o nosso olhar quanto define os modos de tradução da arquitetura através de sua lógica e conceitos específicos. Tendo isso em vista, deste ponto em diante trataremos de construir o nosso *esquema de leitura* da arquitetura através da Semiótica peirceana.

Estudar a arquitetura como fato comunicativo pela Semiótica peirceana implica em abordá-la enquanto *signo*. Contudo, a Semiótica peirceana é muito ampla, de tal modo que não convém analisar a arquitetura à luz de todas as tríades ou construções teóricas de Peirce.

⁸⁷ Como já destacamos, a teoria dos signos de Peirce nos fornece um instrumento unitário de análise e é suficientemente aberta para um diálogo com outros campos do conhecimento (COELHO NETTO, 2003): com outras teorias da percepção e com a própria arquitetura.

Em relação a isso, Santaella (2003, p.43) afirma que “[...] não há receitas prontas para a análise semiótica. Há conceitos, uma lógica para sua possível aplicação”. Sob este aspecto, os conceitos peirceanos devem ser considerados em sua precisão ou liberdade dentro da exigência do campo que os aplicam sem que se perca, com isso, a acuidade analítica (SANTAELLA, 2003).

Para o nosso *esquema de leitura* dos sentidos da arquitetura pela Semiótica peirceana nos fundamentamos principalmente nos livros *Leitura sem Palavras* (2007) de Lucrécia Ferrara e *Semiótica Aplicada* (2003) de Lucia Santaella. Ambos os trabalhos foram estruturados a partir da Semiótica.

De Ferrara (2007), incorporamos o conceito de *dominante* que, partindo do pressuposto da multissensorialidade da arquitetura, nos auxilia na abstração dos sentidos para a consciência - o que ao nosso ver, corresponde às *intencionalidades* de Husserl. A *dominante* é o que conduz as observações, de modo que sua escolha incide diretamente na estrutura do nosso método, tornando-o válido somente para a abstração que propomos.

De Santaella (2003), utilizamos o seu percurso para aplicação semiótica, que sugere três atitudes para *leitura* dos *signos*: a abertura do leitor aos seus fundamentos; a exploração do seu poder sugestivo, indicativo e representativo; e o acompanhamento dos seus níveis

interpretativos. Essas atitudes correspondem às três principais tríades peirceanas⁸⁸ observadas dentro da lógica da semiose.

Optamos por seguir esse percurso de leitura sugerido por Santaella (2003), mas sem o seu rigor conceitual, que também é inerente ao trabalho de Peirce (2017). Fizemos isso porque a nossa intenção é construir um esquema de *leitura dos sentidos* da arquitetura com a acuidade analítica característica da Semiótica peirceana, porém, com uma abordagem conceitual sintética e uma linguagem acessível e didática⁸⁹.

⁸⁸ Já abordamos essas três tríades: quali-signos, sin-signos e legi-signos; ícones, índices e símbolos; e remas, dicentes e argumentos.

⁸⁹ A nossa revisão sobre o livro de Santaella (2003) será breve e direcionada ao que ele pode contribuir à estrutura do nosso *esquema de leitura* da arquitetura pela Semiótica peirceana. Pretendemos manter o percurso de *leitura* dos signos sugerido por Santaella (2003). Contudo, não julgamos pertinente a preocupação em classificar os signos e suas referências e interpretantes sob vários dos conceitos específicos peirceanos como: *objetos* imediato e dinâmico; ou *interpretantes* imediato, dinâmico e final. Reservamos o esclarecimento desses conceitos às notas de rodapé, que permitem o aprofundamento dos raciocínios sem interferir na lógica de apresentação de nosso *esquema de leitura*. Com isso, acreditamos estar explorando a acuidade analítica da Semiótica peirceana sem complicar as *leituras* da arquitetura, mantendo-as mais próximas de uma linguagem acessível e de uma aplicação dos conceitos peirceanos que possam se tornar mais didáticos e usuais. Para mais detalhes, sugerimos ao leitor que consulte o trabalho de Santaella (2003) na íntegra. Além disso, também indicamos o texto *Percurso para uma* (continua)

Enfim, a partir da *dominante* e das atitudes para *leitura* dos signos sugeridas por Santaella (2003), buscamos correspondências de análise na teoria da arquitetura. Acreditamos, com isso, que nossa proposta metodológica de *leitura* da arquitetura possa ser útil a arquitetos, estudantes e interessados pelo assunto.

No âmbito deste trabalho, essa proposta será útil para iluminar novas questões sobre a obra de Oscar Niemeyer. Em um âmbito *in futuro*, essa proposta poderá ser fundamento para novas *leituras* da produção de outros arquitetos(as), ou para o desenvolvimento de outros estudos e novas propostas de *leitura* da arquitetura.

Uma Proposta de Leitura

A arquitetura é plurissígnica e multissensorial. A todo momento o edifício está nos enviando mensagens visuais, acústicas, térmicas, sonoras, etc. - que podem funcionar como signos. Essas mensagens afetam, inevitavelmente, vários sentidos ao mesmo tempo: visão, audição, tato (sensação de calor e frio), olfato, o equilíbrio, etc. (BROADBENT, 2013). Sob esse aspecto, ler os *sentidos* da arquitetura enquanto signo implicaria em considerar todas essas questões perceptivas - tarefa muito complexa.

leitura e análise da semiose e suas limitações, que é um dos anexos do trabalho de Braidão (2012, p.291-296).

Diante disso, o leitor deve definir sobre quais aspectos a análise será realizada, o que resulta em priorizar a atenção sobre algum(ns) dos órgãos transdutores - logicamente, isso é uma *intencionalidade da consciência* do leitor, pois é impossível isolar quaisquer dos sentidos físicos na percepção. Esse ato corresponde à escolha da *dominante*⁹⁰, conceito sugerido pelo trabalho de Ferrara (2007).

Segundo Ferrara (2007), a *dominante* é o que conduz as observações, que diferencia para a percepção - ou diríamos, para a consciência - algo que para os sentidos era homogêneo (uma percepção global), e que permitirá as comparações e interpretações posteriores.

Ao nosso ver, a *dominante* é uma característica inerente ao edifício que aponta para um ou mais órgãos transdutores específicos. Para Ferrara (2007), a dominante pode ser a cor, o volume, a textura, e, no nosso entender, também a forma, o espaço, o som, a sensação térmica, a função, o cheiro, etc.

Para nossa leitura, elegemos a forma e o espaço como *dominantes*. Nos parece que na arquitetura existe uma

⁹⁰ Adiante, veremos que a escolha da(s) *dominante(s)* pode ser uma primeira ou segunda etapa dessa proposta de *leitura*. Por ora, destacamos esse ato como um primeiro procedimento porque essa lógica corresponde ao nosso próprio percurso analítico - o interesse sobre determinados aspectos da arquitetura de Oscar Niemeyer foi anterior à construção da nossa proposta de leitura.

relação dialética entre forma-espço, que corresponde à dialética forma-função⁹¹. Essa relação foi muito discutida entre os arquitetos do movimento moderno e os formalistas, para os quais ora a forma ora a função/espço deveria predominar sobre a concepção do edifício (COUTINHO, 2012).

Oscar Niemeyer foi um expoente dessa dialética, porque o seu trabalho representou uma inflexão no racionalismo moderno em razão do forte apelo estético e da originalidade de suas formas expressivas (COUTINHO, 2012). Deste modo, nada mais coerente do que analisar sua produção a partir dessa dialética como *dominante*.

A forma e o espço como *dominantes* pressupõem um destaque aos aspectos visuais da arquitetura. Isso incide diretamente na estrutura de nossa proposta de leitura, porque as categorias de análise foram construídas a partir do olhar sobre essas questões.

Dessa maneira, a utilidade de nossa proposta para a leitura de outras *dominantes* do edifício se restringe à sua estrutura, à lógica dos procedimentos e sua articulação, já

⁹¹ Entendemos que existe essa correspondência forma-espço e espço/função porque a forma é o elemento que pode delimitar o espço (formalistas) ou que pode ser produto de sua organização (modernistas); o espço é o produto da arquitetura (COELHO NETTO, 1979), e a ele é destinada uma função (MUKAROVSKY, 1988).

que as categorias de análise são inerentes à discussão sobre a forma e o espaço na arquitetura.

Ler os Fundamentos

A primeira atitude de leitura do analista deve⁹² ser a abertura de sua percepção aos fundamentos dos signos. Ele deve contemplar, observar e generalizar os aspectos dos signos com o cuidado de ainda não estabelecer juízos intuitivos ou interpretações prévias. Essa etapa corresponde à identificação de quali-signos, sin-signos e legi-signos. Nela, o objetivo é identificar aspectos dos fenômenos que fazem com que eles possam funcionar como signos, como representações de alguma outra coisa para alguém⁹³ (SANTAELLA, 2003).

De acordo com Santaella (2003), ao contemplar um fenômeno o leitor deve direcionar o olhar para suas

⁹² Por vezes, utilizamos a palavra “deve” na construção dessas possibilidades de leitura da arquitetura. Contudo, não pretendemos impor um modo de ler os edifícios. Entendemos que o nosso “método” é um dentre tantos outros possíveis, e que os leitores são livres para utilizar aquelas “orientações” que julgarem interessantes.

⁹³ Sabemos que sob uma perspectiva pansemiótica tudo é signo. Essa premissa não exclui a validade deste primeiro procedimento, porque é a partir dele que é possível prosseguir no percurso lógico da semiose. De acordo com Santaella (2003), quando o intérprete não leva em conta o fundamento e as referências do signo, ele corre o risco de impor algumas interpretações intuitivas provenientes de um repertório prévio.

qualidades. Depois, ele deve observar os seus aspectos singulares, ou seja, aquilo que o diferencia de outros fenômenos. Por último, resta generalizar, que implica abstrair do fenômeno os aspectos que fazem parte de convenções sociais.

Na arquitetura, nos parece que essa abertura do leitor aos fundamentos dos signos corresponde a uma descrição estratificada do edifício. Ou seja, um modo de apresentar aquilo que se percebe em diversas camadas: das simples qualidades aos aspectos que caracterizam o edifício como parte singular do mundo real e da cultura.

Entendemos que durante essa descrição a leitura ainda não deve ser direcionada às *dominantes* - embora em alguns casos ela já tenha sido escolhida -, porque é importante que o observador mantenha a percepção aberta. Só assim ele poderá explorar as potencialidades sógnicas do fenômeno, da arquitetura.

Se as *dominantes* foram escolhidas antes dessa etapa - nosso caso - essa descrição geral permitirá demonstrar o lugar que elas ocupam entre as percepções sobre o edifício, de tal modo que isso possa ajudar a justificar a escolha dos aspectos abstraídos. Por outro lado, se a *dominante* ainda não foi escolhida, essa etapa permitirá que o analista

enxergue os aspectos que lhes parecem mais instigantes⁹⁴.

A primeira descrição do edifício deve ser resultado de uma atitude contemplativa. A partir dela, o leitor deve procurar descrever as qualidades do edifício: “[...] linhas, cores, formas, volumes, texturas, [...], etc.” (SANTAELLA, 2003, p.31). Como se trata de uma leitura da arquitetura, também é importante que as percepções sobre o ordenamento do espaço e suas relações sejam descritas.

Para a segunda descrição, o leitor deve observar aqueles signos que singularizam o edifício no mundo: como sua materialidade, sua dimensão e o lugar específico que ocupa no espaço e na história. Como se trata de uma abordagem sobre um edifício de interesse, é importante que o leitor já tenha lido algo ou esteja a par do contexto de construção da obra, ou mesmo de suas dinâmicas no tempo. Tudo isso

⁹⁴ Entendemos que, pelo raciocínio fenomenológico de Merleau-Ponty a escolha da(s) *dominante(s)* deve partir da percepção do fenômeno, das relações diretas que ele estabelece com o receptor - do homem no mundo. Sob essa lógica, o procedimento adequado seria aquele em que a *dominante* é escolhida após as descrições provenientes da abertura perceptiva. Seguindo outro percurso, nossa escolha das *dominantes* partiu de um interesse sobre a forma e os espaços das obras de Oscar Niemeyer que precedeu a construção metodológica deste trabalho. Isso não significa que nossa escolha não tenha passado pelo filtro dessa abertura perceptiva (no caso, inconsciente porque ainda não havíamos estruturado esse raciocínio abstrativo que ora apresentamos); mas, de certo modo, nos exige que a partir dessa primeira etapa, possamos dar lugar a nossas *dominantes* na percepção sobre as obras de Niemeyer.

contribui para que o leitor possa identificar a riqueza de signos que tornam o edifício algo singular.

Por último, o leitor deve abstrair os aspectos do edifício que o incluem em determinadas convenções, por exemplo: os signos que tornam o edifício uma parte do universo da arquitetura, ou um representante de um estilo, ou de uma tipologia; ou outros signos convencionados. Essa leitura, exige um amplo repertório do leitor em relação à sociedade, à cultura e à história da qual o edifício faz parte. Além disso, também é importante que o analista seja familiarizado com os gêneros arquitetônicos e suas características.

Ler as Referências

Após a abertura aos fenômenos, o leitor deverá explorar as referências que eles sugerem, indicam ou representam. Segundo Plaza (2003), o processo de tradução na percepção é intersemiótico, entre signos. Isso quer dizer que sempre relacionamos um signo a outro signo: um pensamento a um fenômeno, um fenômeno a outro fenômeno, uma palavra a um significado, etc. Essa etapa consiste na investigação desse processo. Nela, o leitor ainda não deve interpretar, somente apresentar as relações que percebeu.

Ao explorar as referências do signo, o leitor deve identificar ícones, que sugerem outros signos por semelhança; índices,

que indicam outros signos por serem deles uma parte existente; e símbolos, que representam outros signos por convenções sociais (SANTAELLA, 2003). Esses ícones, índices e símbolos correspondem aos fenômenos de qualidade, existência e caráter de lei apontados anteriormente como fundamentos dos signos. Deste modo, é sobre eles que a análise deverá ser feita⁹⁵.

Nesse procedimento, é importante que a *dominante* oriente as leituras, senão as referências poderão se tornar muito dispersas ou podem constituir um processo analítico sem fim. Tendo isso em vista, em nossa construção das categorias para leitura da arquitetura enquanto ícone, índice e símbolo utilizamos algumas correspondências de análise da forma e do espaço/função da teoria da arquitetura, da Psicologia da *Gestalt* e da antropologia.

Para a leitura da **arquitetura enquanto ícone**, o leitor deve investigar como o edifício sugere a ideia de alguma outra coisa (BROADBENT, 2013). Essa sugestão possui um nível de confiança de um pressentimento, um *insight*, um instinto, uma adivinhação. Todos esses casos constituem hipóteses

⁹⁵ Santaella (2003), chama as referências fora do signo de *objetos dinâmicos*, que são identificados através dos ícones, índices e símbolos; como *objetos imediatos* (referências dentro do signo), a autora identifica os quali-signos, sin-signos e legi-signos. Logo, devemos ter em mente que os ícones, índices e símbolos são os quali-signos, sin-signos e legi-signos observados sob outra ótica: a da relação de seus aspectos com outros signos.

(SAVAN, 1976 apud SANTAELLA, 2000). Em decorrência disso, as categorias de análise que estabelecemos, embora muitas vezes apoiadas em exemplos da literatura, também são possibilidades.

Existem três níveis de iconicidade, ou modos pelos quais um signo, no caso um edifício, pode se assemelhar com outras coisas, são eles: imagens, diagramas e metáforas (PEIRCE, 2017). Nossas categorias de análise derivaram desses níveis de associações.

No nível das imagens, o edifício sugere outros signos por relações de qualidades simples: no nosso caso, a forma. Entendemos a forma como “[...] os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo e que confere a este um feitio, uma configuração” (GOMES FILHO, 2009, p.41). Sob este aspecto, compartilhamos da Psicologia da *Gestalt* o raciocínio de que a percepção da forma ocorre em sua integralidade. Isto é, a forma é percebida como um conjunto, e não como estímulos isolados (PLAZA, 2003)⁹⁶.

⁹⁶ A *Psicologia da Gestalt* é uma teoria sobre a percepção que, no século XIX, partiu dos estudos do filósofo austríaco Christian Von Ehrenfels. Contudo, foi no século XX que ela foi desenvolvida pelos trabalhos de Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka. A *Gestalt* defende que a percepção da forma é global, ou seja, o observador percebe a forma em todas as suas partes integralizadas - a percepção global é maior do que a que corresponde à soma da percepção das partes de um fenômeno. Isso acontece em função de um ordenamento cerebral, que os *gestaltistas* denominaram de *leis da Gestalt*: unidade, segregação,
(continua)

Nesse nível de iconicidade e sob esse entendimento da forma, são comuns as analogias visuais conferidas à arquitetura (BROADBENT, 2013), quando a forma de um edifício é lida como correspondente à forma de um animal, de uma planta, de uma ossatura, de um gesto, de outro edifício, de uma pintura, de uma escultura, dentre outras. Ao nosso ver, essas analogias podem ser sintetizadas em três categorias.

Na primeira categoria, um edifício pode sugerir a forma de obras projetadas pelo mesmo arquiteto; caso de alguns projetos de Zaha Hadid, reconhecidos por suas formas sinuosas e contemporâneas, ou de algumas obras de Antoni Gaudí, características por suas formas orgânicas e lúdicas.

Na segunda categoria, um edifício pode lembrar obras de artistas do campo da pintura e da escultura ou de outros arquitetos. Como exemplo do primeiro caso, podemos citar o estudo de Borda (2003) que associou a obra de Oscar Niemeyer à arte moderna. No segundo caso, a relação nos parece mais frequente quando se tratam de edifícios de mesmo gênero (como residências, escolas ou igrejas), que fazem parte do mesmo movimento (como as arquiteturas

unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e *pregnância* da forma. Essa última corresponde à leitura conclusiva da forma. Baseada nos princípios de harmonia, contraste e equilíbrio, a *pregnância* da forma representa o quão clara a forma é para a mente. Existem graus de *pregnância* da forma, quanto mais alta ela for, mais clara a forma é para a mente, configurando-se como uma *boa forma*.

moderna ou pós-moderna) ou cujos arquitetos são conterrâneos ou contemporâneos (como a arquitetura paulista, mineira, colonial, ou do início do século XX).

Na última categoria, um edifício pode remeter a elementos da natureza (MONTANER, 2002) ou do corpo humano (inclusive os gestos e movimentos corporais), por exemplo: a cobertura da Igreja de Ronchamp, de Le Corbusier, que lembra uma casca de caranguejo, e a cobertura da Capela de Madison, de Frank Lloyd Wright, que sugere o gesto de mãos postas em oração (BROADBENT, 2013).

No segundo nível de iconicidade, dos diagramas, o edifício sugere outros signos através da semelhança entre suas partes, e não mais a partir de analogias visuais. Se enquanto imagem a leitura do edifício é realizada sobre a forma, enquanto diagrama são as relações de ordenamento do espaço que interessam. Podemos entender essa relação através de exemplos fornecidos por Broadbent (2013) e Ferrara (2007).

Para tratar sobre as relações no nível dos diagramas, Broadbent (2013) utilizou o exemplo de um estudo de March e Steadman em que eles analisaram três projetos residenciais de Frank Lloyd Wright: a Casa Life, a Casa Ralph Jester e a casa Vigo Sundt - com aparências baseadas em geometrias retangulares, circulares e triangulares, respectivamente.

Os autores concluíram que apesar das diferentes

aparências das três residências, entre os projetos havia “[...] um padrão de relações entre as salas de estar e os terraços, entre os terraços e as piscinas, entre quartos e banheiros, etc.” (BROADBENT, 2013, p.158). Ou seja, cada residência era ícone da outra.

Por outro lado, Ferrara (2007) ilustrou a relação do nível dos diagramas através de uma leitura comparativa entre as duas sedes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: a que data de 1948, construída entre 1902 e 1906 e projetada para fins residenciais por Carlos Eckman, em estilo *Art Nouveau*; e a sede atual, inaugurada em 1969 e projetada para fins educacionais por Vilanova Artigas, sob os princípios do movimento moderno.

Em sua leitura, Ferrara (2007) concluiu que embora os dois edifícios possuam aparências distintas e tenham sido projetados para diferentes finalidades, existe entre eles uma organização espacial semelhante: em ambos, as salas de aula se organizam a partir de um grande saguão⁹⁷. Ao nosso ver, essa semelhança corresponde a uma relação

⁹⁷ Segundo Ferrara (2007), essa semelhança no ordenamento espacial dos dois edifícios sugere uma visão do espaço escolar como um espaço da cidade, porque os saguões das duas sedes são caracterizados pelas atividades públicas que comportam (exposições, reuniões, peças teatrais, etc.). Reservamos essa questão a esta nota de rodapé porque esse entendimento dos dois espaços não constitui uma referência nos termos da análise do nível diagramático dos ícones, mas um *interpretante* dessa relação.

diagramática.

Com esses dois exemplos, nos parece que o nível dos diagramas pode ser sintetizado em pelo menos duas das categorias que estabelecemos nas analogias visuais: enquanto Broadbent (2013) apresentou uma relação icônica entre obras de um mesmo arquiteto; Ferrara (2007) estabeleceu semelhanças entre obras de arquitetos diferentes⁹⁸.

O último nível dos ícones é a metáfora. As metáforas são aproximações do significado de duas coisas distintas (PEIRCE, 2017). A esse propósito, observe-se que se tratam de associações possíveis. Com efeito, os significados conferidos ao edifício são hipotéticos e podem ser variados. Ademais, as metáforas exigem mais do trabalho analítico e do repertório do leitor, como esclarece Broadbent (2013) com um exemplo.

Sobre as metáforas, Broadbent (2013) citou o exemplo de Charles Jencks em relação à análise da Casa Battló de Antoni Gaudí. Conforme o autor, o conjunto constituído pela

⁹⁸ O edifício também pode sugerir relações diagramáticas com elementos da natureza ou do corpo humano. Mas não sob os aspectos do ordenamento do espaço que sugerimos. Segundo Montaner (2002) há casos em que os arquitetos tentam mimetizar as estruturas tensionadas das teias de aranha ou a estabilidade dos ninhos de pássaros. Nessa perspectiva, as relações diagramáticas ocorrem pelas associações entre os elementos estruturais do edifício e da natureza.

colunata dos primeiros pisos que sugerem ossos humanos, pelas cerâmicas verde, marrom e azul que remetem ao mar, pelo telhado que parece um dragão e pela cruz cristã que se ergue sobre ele é uma metáfora do “[...] nacionalismo catalão no qual o dragão é morto por São Jorge, o santo padroeiro de Barcelona” (BROADBENT, 2013, p.158).

Essa análise de Jencks não é direta e nem mediada por uma convenção social, o que caracterizaria a associação como um símbolo. O significado conferido por Jencks à Casa Battló é uma hipótese, como tantas outras associações que ele conferiu ao conjunto da casa - que também são hipotéticas.

Neste ponto, finalizamos nossa sugestão para uma abordagem da arquitetura enquanto ícone. Destacamos que as categorias e olhares que construímos são algumas possibilidades de leituras. Nem todos os edifícios sugerem tais relações. Da mesma forma, os leitores não devem se obrigar a encontra-las em um só edifício.

Embora o nível de confiança dos ícones seja de um sentimento (*insight*, pressentimento, etc.) recomendamos que, antes das associações, o leitor construa um repertório de leitura das formas, dos espaços e/ou dos significados. A esse respeito, é fundamental que esse repertório apresente o que se produziu no gênero arquitetônico ao qual o edifício faz parte. A partir disso, as leituras poderão se tornar mais ricas. Além do mais, tal abordagem será um importante

fundamento para a construção das interpretações sobre as relações icônicas.

Para a leitura da **arquitetura enquanto índice** o leitor deve investigar como o edifício indica alguma outra coisa real. Essa investigação possui um nível de confiança baseado na experiência (SAVAN, 1976 apud SANTAELLA, 2000) de modo que as relações constituem premissas: A é A, A não é B, etc.

Todavia, embora as premissas sejam construídas pelo método empírico, isso não confere à relação indicial uma validade absoluta. Segundo Caramella (1988, p.84) a indução, procedimento de análise característico dos fenômenos de secundidade e que possuem aspectos indiciais, é “[...] um teste de validade de inferências e não sua comprovação”. Daí a importância da estrutura de análise, pois que ela determinará a confiança sobre as premissas.

Ao nosso ver, a construção das premissas exige duas abordagens: da experiência e da relação indicial que ela fundamenta. Com efeito, a primeira abordagem deve apresentar os fatos empíricos que fundamentam a associação do *signo* ao seu *objeto* - ou seja, ela corresponde à apresentação da experiência que conferiu ao analista a capacidade de afirmar que A é A e não B. Por sua vez, a segunda abordagem deve apresentar a relação indicial com suas particularidades.

Por exemplo, ao visitar uma aldeia um indivíduo se depara com marcas circulares no chão, aparentemente feitas com pegadas humanas. Somente através do conhecimento da função ritual do espaço indígena e de suas características - os fatos empíricos - é que o indivíduo estará apto a realizar a seguinte associação indicial: o círculo de pegadas humanas no chão *indica* que, naquele espaço, houve um ritual indígena. A partir disso, o analista poderá observar outras particularidades desse índice: o provável número de indivíduos, o tamanho específico da roda de dança, etc.

Na arquitetura, “[...] os edifícios nos *indicam* o caminho que devemos seguir quando nos movemos nele e, por isso, são índices, com certeza” (BROADBENT, 2013, p.157, grifo do autor). Broadbent (2013) citou como exemplos os espaços expositivos, como galerias de arte e museus, que *indicam* o percurso do usuário através de seu ordenamento espacial; ou mesmo a arquitetura moderna, que pretendia ser índice das funções que abrigava.

Da mesma maneira, propomos a análise do ordenamento espacial do edifício como um *indicativo* de sua função. Consequentemente, a primeira abordagem deve consistir em uma discussão sobre as funções na arquitetura - os fatos empíricos; e a segunda abordagem deve esclarecer a relação indicial que essa discussão fundamenta: a leitura do ordenamento do espaço e a apresentação dos seus aspectos que apontam para os fatos empíricos.

Para a construção dos modos como devem ser realizadas essas duas abordagens, utilizamos duas referências: o trabalho de Mukarovsky (1988) que nos auxiliou na construção de discussões sobre as funções na arquitetura; e o trabalho de Hall (1989), através do qual abordamos as características do ordenamento do espaço do edifício que são *signos* de seus usos.

De acordo com Mukarovsky (1988), as coisas em geral estão vinculadas a um conjunto de funções. Para o autor, a função de uma coisa é determinada pelo fato de que os indivíduos a utilizam de modo habitual e consensual para um determinado objetivo.

Contudo, a arquitetura não determina, mas é destinada a uma função. Isso, em razão do seu caráter multifuncional e dinâmico: a arquitetura possui outras funções além daquela destinada ao espaço (como a estética, a social, a simbólica, etc.); e essas funções são movimentadas, ora se tornando a principal finalidade do comportamento humano no espaço, ora sendo coadjuvantes (MUKAROVSKY, 1988).

O movimento dessas funções ocorre pela relação entre quatro horizontes: a finalidade de uso atual; a finalidade de uso como fato histórico e sua evolução; a organização da coletividade ao qual o arquiteto e o cliente pertencem; e o horizonte individual (MUKAROVSKY, 1988). A partir desses quatro horizontes, construímos três abordagens sobre os fatos empíricos para análise da arquitetura enquanto índice.

Ao nosso ver, as discussões sobre as finalidades de uso atual, como fato histórico e sua evolução devem corresponder a uma abordagem sobre o gênero arquitetônico⁹⁹ (a catedral, o palácio, a habitação, etc.) ao qual o edifício analisado faz parte, os tipos de ordenamento do espaço que promove e o seu desenvolvimento.

Com relação à organização da coletividade ao qual o arquiteto e o cliente pertencem, é preciso esclarecer como esses agentes movimentam a estrutura de funções dos gêneros arquitetônicos através de exigências específicas relativas à: organização da sociedade, possibilidades econômicas e materiais, cambiantes das funções simbólicas, etc. (MUKAROVSKY, 1988).

Finalmente, o horizonte individual diz respeito à possibilidade do usuário de romper com a estrutura de funções destinadas à arquitetura (MUKAROVSKY, 1988). Tendo isso em vista, no contexto de nossa proposta cabe discutir como o ordenamento do espaço dá abertura à transgressão das funções, pelo indivíduo, que a ele foram destinadas.

Tendo em vista essas três abordagens que constituem os fatos empíricos da função na arquitetura, resta-nos

⁹⁹ Segundo Mukarovsky (1988) os gêneros arquitetônicos determinam o cumprimento da funcionalidade a que o edifício se destina na época e no meio em que ele foi construído.

apresentar as características do ordenamento do espaço que influenciam no seu uso e devem ser lidas pelo analista, pois que são índices daqueles fatos empíricos. Essas características foram descritas por Hall (1989).

Edward Hall (1914-2009), antropólogo norte americano, observou as relações do ordenamento do espaço com os níveis de interação entre os indivíduos. Segundo Hall (1989), existem “três” características que influenciam no uso que o homem faz do espaço¹⁰⁰: as características *fixas*, as *semifixas* e as *características fixas internalizadas*¹⁰¹.

As *características fixas* são elementos, como paredes e divisórias, que ordenam o espaço de modo a delimitar as suas dimensões e a definir a relação entre os ambientes, bem como o percurso do usuário no edifício (HALL, 1989). Por exemplo: edifícios de escritórios geralmente são compartimentados porque promovem interações mais pessoais e limitadas a um pequeno número de indivíduos; já edifícios de convenções possuem poucas características

¹⁰⁰ Em outras palavras, poderíamos dizer que segundo Hall (1989) existem “três” características que são índices do uso que o homem faz do espaço e, portanto, da arquitetura.

¹⁰¹ Na verdade, Hall (1989) estabeleceu somente duas características que influenciam no ordenamento do espaço: as *fixas* e as *semifixas*. Para o autor, as *características fixas internalizadas* são uma derivação das *características fixas*. Optamos por trata-las como categorias distintas porque julgamos que essa escolha é mais didática, já que nos permite diferenciar a influência dos elementos físicos (*fixos*) e mentais (*internalizações*) no uso do espaço de maneira mais clara.

fixas porque comportam um número grande de pessoas e devem promover interações muito diversas (situações de palestra, workshops, shows, etc.).

Por sua vez, as *características semifixas* são elementos móveis - mesas, cadeiras, mobiliários, etc. - que organizam o espaço (HALL, 1989). Neste caso, Hall (1989) observou que algumas formas de organização desses elementos promovem mais interações do que outras: pessoas que se sentam lado a lado conversam mais do que pessoas que se sentam de frente uma com a outra, ou mais afastadas. Além disso, a organização dos elementos móveis também define o percurso do usuário no espaço.

Por último, as *características fixas internalizadas* correspondem a uma ideia de divisão espacial (HALL, 1989). Ou seja, apesar da inexistência de elementos fixos que dividam as funções de dois ambientes, como sala e cozinha conjugadas, o usuário possui uma ideia de que são dois espaços diferentes e com usos específicos. É claro que essa noção mental também advém dos elementos semifixos presentes nos espaços (sofás, televisão, fogão, geladeira, etc.). Diríamos também que essas *características fixas internalizadas* correspondem a uma estrutura de funções coletivas impregnadas na consciência (MUKAROVSKY, 1988).

Com isso, finalizamos a construção de nossa abordagem da arquitetura enquanto índice. Nela, o leitor deve construir um

repertório específico - abordar os fatos empíricos -, ler o ordenamento espacial do edifício e, depois, associar as características desse ordenamento àquele repertório. Esse movimento serve tanto à construção dessas associações, como será útil às interpretações sobre os índices.

Na última leitura de referências, da **arquitetura enquanto símbolo**, o leitor deve investigar como o edifício representa uma ideia ou significado convencionado. Neste caso, não são necessariamente os aspectos de semelhança ou de existência que fazem com que o edifício seja associado a outro signo - inclusive, esses aspectos podem ser inexistentes. Nos símbolos, a relação entre um signo e um significado é mais abstrata e intelectual do que sensível¹⁰² (PLAZA, 2003).

Essa relação abstrata e intelectual advém da existência de um contrato social pelo qual o usuário associa o edifício ao mesmo significado que o arquiteto pretendeu comunicar (BROADBENT, 2013), ou que a sociedade instituiu. Em decorrência disso, o caráter simbólico da arquitetura pode predominar como um meio comunicativo, ou um *fim em si* (MELLO, 2007).

Enquanto meio comunicativo o edifício pode apresentar

¹⁰² Não desconsideramos o fato de que os símbolos também estabelecem relações sensíveis. Por exemplo, ao olhar uma bandeira muitos cidadãos podem se emocionar.

formas convencionais, elementos apostos e outros recursos simbólicos. Segundo Mello (2007), essas estratégias são utilizadas pelo caráter altamente informativo dos símbolos, de forma que o edifício possa apresentar um significado de maneira mais evidente.

No primeiro caso, as formas convencionais relacionam o edifício a certos estilos, movimentos da arquitetura, ou outras referências que, por sua vez, remetem a significados específicos. Algumas igrejas, por exemplo, são lidas como símbolos do cristianismo por apresentarem formas das catedrais góticas - que são símbolos da fé cristã (BROADBENT, 2013).

Por sua vez, os elementos “adicionados” à arquitetura são estátuas, pinturas, imagens, modenaturas, dentre outros, que também possuem significados inerentes (MELLO, 2007). Esses elementos podem ser fundamentalmente importantes na percepção do edifício e, por isso, não devem ser desconsiderados¹⁰³. Como abordar a arquitetura religiosa católica medieval sem tratar da importância da iconografia, que tinha um aspecto altamente didático e persuasivo, enquanto elemento de construção do sentido do

¹⁰³ Embora alguns arquitetos tenham questionado a função desses elementos apostos como constituintes da arquitetura, caso dos arquitetos modernos, optamos por abordá-los porque julgamos que em alguns casos esses elementos são muito importantes como constituintes da percepção e dos sentidos sobre o edifício.

espaço?

Outros recursos simbólicos utilizados na arquitetura enquanto meio comunicativo são: a implantação, a escala, a geometria, e até mesmo a cor (MELLO, 2007). Esses recursos são muito particulares do gênero do edifício (se é uma igreja, um presídio, uma escola, etc.) ou da proposta comunicativa do arquiteto ou do grupo.

Enquanto *fin em si* os aspectos simbólicos da arquitetura, além de servirem a um objetivo comunicativo, constituem uma leitura coletiva do significado da própria obra. Essa leitura, diferente da anterior, é proveniente de um caráter simbólico que o edifício adquiriu e que não está relacionado à utilização de recursos simbólicos já existentes. Nessa situação, os significados dos aspectos simbólicos do edifício podem até independem da mensagem que o arquiteto ou grupo quiseram transmitir (MELLO, 2007).

Ao nosso ver, este último caso é um exemplo do processo pelo qual um signo se torna um símbolo, pois que o seu caráter simbólico não deriva de uma convenção pré-estabelecida (como o uso de uma forma, de um elemento apostro ou de outros recursos simbólicos que já possuem significados a eles inerentes), mas de um contrato social parcialmente construído e em construção.

Ora, nos parece que essa construção de um contrato social da arquitetura corresponde ao movimento da semiose, em que um signo com um caráter de qualidade pode assumir

aspectos de um símbolo¹⁰⁴: obras que talvez não utilizem recursos simbólicos existentes podem ser lidas como símbolos de um novo tempo, movimento, ou de novas ideias em função da importância e significado que adquirem para a sociedade. Sob esse aspecto, o edifício não remete a significados existentes, mas permite a criação e comunicação de novos significados.

Nesse contexto, quais são as abordagens necessárias para a leitura da arquitetura enquanto símbolo? Sob a ótica da forma e do espaço, é importante que o leitor destaque aqueles recursos simbólicos que se relacionam com essas *dominantes*, por exemplo: a forma convencionada e/ou o ordenamento do espaço que cumprem características tradicionais.

Todavia, a limitação da abordagem dos símbolos na arquitetura pode resultar em uma discussão superficial. Os símbolos são fundamentais para a construção dos sentidos da arquitetura, porque eles comunicam significados de forma direta: tratar da forma e do espaço religioso sem abordar a questão da luz e dos elementos “adicionados” à

¹⁰⁴ Coelho Netto (1979, p.127) afirma que “[...] no discurso arquitetônico não há lugar para o carente de significado; a semiose [...], o processo da significação, é um processo aberto e que se desenvolve numa única direção, na direção do significativo: um espaço é semantizado, pode ser suprassemantizado eventualmente e pode degenerar num processo de dessemantização - o qual no entanto nunca atinge a quota zero - como numa assíntona.”

arquitetura, por exemplo, implicaria em uma exclusão dos significados mais evidentes da obra. Assim, cabe ao analista perceber, eleger e justificar as abordagens dos símbolos que não se relacionam com as *dominantes*.

Por outro lado, caso o edifício apresente um *caráter simbólico em si* (o que não exclui a possibilidade de existência concomitante de símbolos convencionados), o leitor deve apresentar quais aspectos da obra servem a esse propósito.

Enfim, para a abordagem da arquitetura enquanto símbolo em geral, sugerimos que aliada à escolha das questões simbólicas seja feita uma discussão do modo pelo qual esses símbolos foram construídos - e transformados¹⁰⁵ - no tempo. Isso permitirá que o leitor possa discutir sobre a maneira particular pela qual “[...] o significante presente tem no significante passado o seu significado” (CARAMELLA, 1998, p.146). Ou seja, a partir dessa abordagem o analista poderá dizer a qual ponto da linha evolutiva do símbolo, e de

¹⁰⁵ Acerca disso, recomendamos a leitura do livro *A Caixa de Pandora: as Transformações de um Símbolo Mítico* (2009) no qual Dora e Erwin Panofsky apresentam como o mito de Pandora se transformou ao longo do tempo. Para tanto, os autores analisaram poemas, pinturas, desenhos e esculturas que apresentavam diferentes tratamentos sobre o tema: a caixa como um repositório das desgraças e enfermidades pagãs; dos sete pecados capitais cristãos; de tudo que era bom na cidade de Paris em 1549; do sofrimento e da destruição da bomba atômica, etc. (PANOFSKY, D.; PANOFSKY, E., 2009).

seus significados, o edifício faz referência.

Interpretar

A última atitude para a leitura dos signos sugerida por Santaella (2003) diz respeito ao acompanhamento dos seus níveis interpretativos. Nela, o leitor deve identificar o potencial que os ícones, índices e símbolos possuem para produzir *sentidos* e, além disso, deve apresentar e discutir os seus interpretantes¹⁰⁶.

Segundo Santaella (2003), o campo dos interpretantes é muito amplo. Se o analista se deixar levar pelo movimento da semiose, em que um signo sempre gera outro signo, as interpretações nunca terão fim. Diante disso, é preciso que essas leituras se concentrem, para além das *dominantes*, no objetivo da análise do leitor.

Conseqüentemente, nosso acompanhamento dos níveis interpretativos deve definir o que os procedimentos de análise anteriores podem revelar sobre a forma e o espaço/função na arquitetura. Logicamente, essas

¹⁰⁶ Segundo Santaella (2003), os interpretantes imediatos equivalem aos efeitos potenciais dos ícones, índices e símbolos no intérprete, ao passo que os interpretantes dinâmicos são as hipóteses, premissas e argumentos (caso da tríade rema, dicente, argumento) gerados através dos interpretantes imediatos. Já os interpretantes finais são inalcançáveis, não se esgotam para um único analista.

propostas de interpretações não esgotam a *dominante* forma-espço/função, menos ainda as leituras sobre o edifício, que dirá sobre os *sentidos* da arquitetura!

Desta maneira, propomos algumas abordagens para a interpretação da arquitetura enquanto ícone, índice e símbolo. Nem todas as questões levantadas poderão ser discutidas na leitura de um único edifício ou sobre a obra de um único arquiteto, porque a sua pertinência depende dos aspectos semióticos que a obra analisada apresenta.

Na análise da arquitetura enquanto ícone, propomos relações de semelhança entre o edifício e outros signos. Ao nosso ver, através dessas relações podemos entender se o arquiteto manipulou os signos (a forma e o espaço) para a criação de uma linguagem autoral; para estabelecer um diálogo com movimentos estilísticos do passado; para aderir a tendências estéticas contemporâneas; e/ou para aproximar a leitura da obra de um repertório mais popular - através do uso de referências à elementos da natureza ou do corpo humano.

Na arquitetura enquanto índice, propomos a análise da relação entre o ordenamento espacial do edifício e sua função. A partir disso, acreditamos poder discutir em que medida há o cumprimento da estrita funcionalidade a que o edifício se destina; se existe uma tendência à violação das normas funcionais vigentes pelo arquiteto, pelo cliente ou pela sociedade; e em que medida essa violação é um

prelúdio de mudança das funções desse gênero arquitetônico e da própria arquitetura.

Na arquitetura enquanto símbolo, propomos a relação dos recursos simbólicos do edifício com seus significados convencionados e também abordamos o edifício como *símbolo em si*. Acerca disso, pensamos poder discutir sobre o quanto o uso dos símbolos funcionam como recursos de comunicação direta sobre os *sentidos* da arquitetura - limitando, de certo modo, o seu caráter sugestivo, ambíguo e especulativo como uma obra estética¹⁰⁷ -; ou de que maneira os *aspectos simbólicos do edifício em si* aderem a questões sociais, culturais e históricas. Além do mais, como houve certa abertura à escolha dos símbolos a serem analisados, outras questões podem surgir.

Por último, propomos uma abordagem síntese, integrativa e comparativa, das leituras da arquitetura enquanto ícone, índice e símbolo. Com isso, podemos aprofundar as discussões a respeito do caráter comunicativo da arquitetura.

¹⁰⁷ Segundo Plaza (2003, p.24) “[...] o signo estético erige-se sobre a dominância do ícone”. Por sua vez, Pignatari (2004, p.154) diz que “o signo arquitetônico é um signo icônico tridimensional, habitável e vivível [...]”. Para ambos os autores, o caráter predominantemente icônico do signo estético e arquitetônico, respectivamente, advém de seu alto potencial sugestivo e de suas reflexões sobre as qualidades. A comunicação nesses tipos de signos, portanto, não tende a ser direta.

Ao nosso ver, na análise integrativa entre os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos o leitor deve buscar entender como eles, em conjunto, estruturam as mensagens que a obra transmite. Ou seja, de que maneira esses aspectos dialogam entre si para a construção dos *sentidos* da arquitetura.

Por sua vez, na análise comparativa o leitor deve buscar evidenciar a relação de dominância entre os aspectos icônico, indicial e simbólico do edifício. Como vimos, cada um desses aspectos estabelece diferentes níveis de comunicação, da simples sugestão à determinação de uma mensagem clara e direta. Desta maneira, entender qual desses aspectos e níveis de comunicação predominam no edifício permitirá discutir sobre a sua relação comunicativa com os usuários, os clientes e com a sociedade.

Além disso, a abordagem comparativa também permitirá entender como a obra estabelece um diálogo com a tradição arquitetônica: se o edifício assume aspectos formais e espaciais tradicionais - uma comunicação unidirecional, em que a tradição é o agente do *sentido*; ou se a arquitetura questiona (de forma sugestiva, indicativa ou direta) a tradição - uma comunicação bidirecional, em que a arquitetura propõe novas abordagens e *sentidos*.

Uma Leitura: Três Igrejas de Oscar Niemeyer

O interesse da construção de nossa proposta de leitura da arquitetura residiu na investigação do modo como as obras de Oscar Niemeyer comunicam *sentidos*. Sob esse aspecto, resta-nos adaptar os procedimentos metodológicos que construímos à leitura de algumas obras do arquiteto.

Oscar Niemeyer foi um arquiteto polivalente. Ele produziu algumas esculturas, desenhos, design de móveis, músicas e projetou residências, edifícios públicos, institucionais, religiosos, educacionais, culturais e algumas obras efêmeras (BOTEY, 2005). Diante de uma produção tão vasta, aquela pela qual nos interessamos são os edifícios religiosos, notadamente as igrejas católicas. Ao nosso ver, analisa-las nos permite explorar muitas questões de nossa proposta de leitura, e também entender a relevância desses edifícios na produção de Niemeyer, e na arquitetura.

Sob a ótica de nossa proposta de leitura, acreditamos que a análise de igrejas católicas nos permite explorar todos os aspectos da arquitetura enquanto ícone, índice e símbolo. Isso, porque a questão da forma, do ordenamento do espaço e do uso de recursos simbólicos sempre foram muito característicos nesse tipo de construção.

Na produção de Niemeyer, as igrejas católicas ganharam destaque por suas formas inusitadas, uma abordagem que se destacou na arquitetura religiosa e moderna nacional e internacional. A Igreja da Pampulha (1940), por exemplo, foi

emblemática tanto para a produção de igrejas católicas no século XX, quanto para a arquitetura moderna mundial.

Além disso, ao nosso ver, o tema religioso nas obras de Niemeyer é instigante porque o arquiteto era declaradamente ateu (NIEMEYER, 2011). Essa posição nos gerou um interesse por suas igrejas católicas em função do forte contraste entre a relação arquiteto-cliente-sociedade: enquanto Niemeyer foi um arquiteto moderno reconhecido por suas formas livres e icônicas, ao aceitar desenhar igrejas católicas ele teve que se relacionar com repertórios formais, programas, e ritos que fazem parte de uma cultura religiosa muito tradicional e simbólica.

Diante dessas questões, escolhemos analisar três igrejas católicas projetadas por Oscar Niemeyer: a Igreja da Pampulha (1940), a Capela Nossa Senhora de Fátima (1958) e a Catedral de Brasília (1958)¹⁰⁸. Escolhemos esses

¹⁰⁸ Conforme a Fundação Oscar Niemeyer (2020) e Niemeyer (2011), entre projetos e construções, outras obras religiosas de Oscar Niemeyer são: Capela do Palácio da Alvorada (1956), Igreja de São Daniel (1960), Centro Espiritual dos Dominicanos (1967), Altar para a primeira missa em Brasília (1967), Mesquita de Argel (1968), Igreja Ortodoxa (1986), Igreja em Petrópolis (1986), Templo da Bíblia (1987), Capela Santa Cecília (1989), Altar para a missa Papal (1991), Igreja Universal do Reino de Deus (1991), Catedral Militar do Brasil (1992), Capela Flutuante (1997), Capela Ecumênica Darcy Ribeiro (1998), Catedral Cristo Rei (2006), Capela de Santa Clara - Roberto Marinho (2008), Assembleia de Deus (sem data), Capela Juscelino Kubitschek (sem data), Igreja em Niterói (sem data), Capela São José Operário (sem data), Catedral Batista (sem data), Capela em Potsdam (sem data),
(*continua*)

três exemplares porque poderiam ser mais facilmente visitados pelo autor deste estudo. Além disso, notamos que as três igrejas constituem parte das primeiras obras religiosas do arquiteto e que suas diferentes situações de implantação são instigantes: a Igreja da Pampulha foi implantada em um ambiente natural e mantém proximidade com a vegetação e com a água; a Capela Nossa de Fátima foi implantada em uma região de superquadras como parte de um programa que visava atender às necessidades da comunidade local; e a Catedral de Brasília foi implantada em um eixo monumental como parte de uma proposta de planejamento urbano. Ao nosso ver, essas três situações de implantação podem render análises interessantes sobre a relação simbólica das igrejas com a cidade.

Para a análise dessas igrejas a partir de nossa proposta de leitura da arquitetura, dividimos a investigação em duas etapas: a primeira, consiste na construção de um repertório de formas, ordenamentos espaciais e recursos simbólicos característicos da tradição católica; e a segunda etapa consiste nas leituras das três igrejas escolhidas.

Na primeira etapa, construímos o repertório que permite a análise da arquitetura enquanto ícone, índice e símbolo. Como vimos, toda análise semiótica pressupõe que o leitor seja dotado de conhecimentos prévios que o condicionam a

Capela Cesgranrio (sem data), Igreja Itaipava (sem data), Igreja Adventista do Sétimo Dia (sem data).

ler os signos como outros signos conhecidos (imagens, relações, ideias, significados, etc.). Dessa maneira, pensamos que uma abordagem sobre os modos como as formas, ordenamentos espaciais e símbolos foram construídos nas igrejas católicas ao longo do tempo constitui um vasto repertório pelo qual as leituras das três igrejas podem ser enriquecidas. Construímos esse repertório no *Capítulo 3 - Tradição nas Igrejas Católicas*.

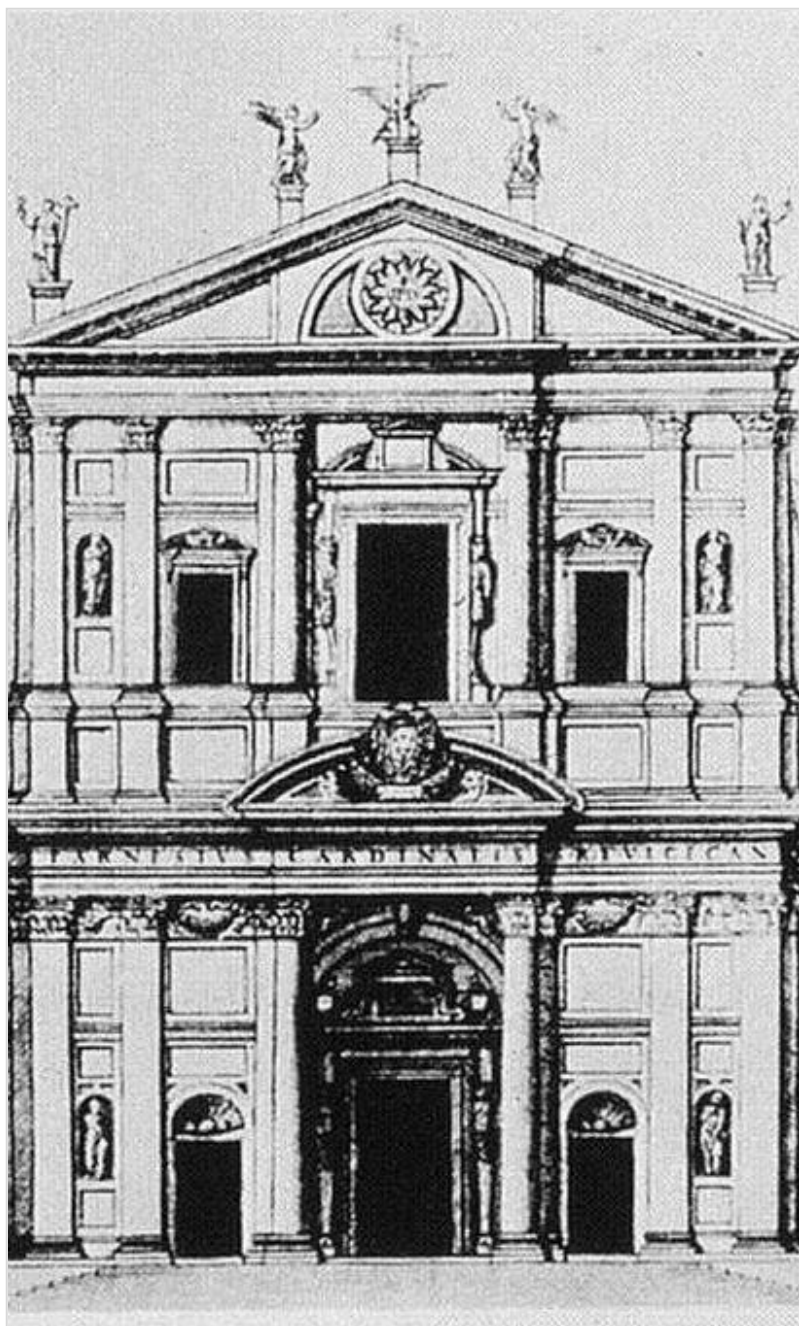
Na segunda etapa, apresentamos as leituras das três igrejas escolhidas enquanto signos. Essas leituras foram reservadas ao *Capítulo 4 - Três Igrejas Católicas de Oscar Niemeyer*. Nele, as análises seguem o percurso e os procedimentos de nossa proposta de leitura.

Na leitura dos fundamentos dos signos, descrevemos cada uma das três igrejas. Nesse procedimento, tentamos identificar quais são os aspectos de qualidade, existência e que fazem parte de convenções.

Na leitura das referências, observamos como os fundamentos dos signos que se relacionam com os aspectos da tradição apresentados no *Capítulo 3*. Nesse procedimento, nem todas as categorias de análise que estabelecemos para as leituras icônicas, indiciais e simbólicas foram utilizadas. Como vimos, a percepção da possibilidade de associações depende das características particulares do edifício e do olhar de quem o lê.

Por último, nas interpretações buscamos discutir as

questões apontadas em nossa proposta de leitura. Todo o seu percurso foi orientado para uma análise integrativa e comparativa dos ícones, índices e símbolos que, ao nosso ver, permitem iluminar novas questões sobre o modo como a Igreja da Pampulha, a Capela Nossa Senhora de Fátima e a Catedral de Brasília comunicam *sentidos*. Assim, acreditamos também estar lançando novas luzes sobre o caráter comunicativo das obras de Oscar Niemeyer, e da própria arquitetura.



3. Tradição nas Igrejas Católicas

[03 - página anterior] **Desenho para a Igreja de Jesus - Chiesa del Gesù** (1570), de Giacomo da Vignola (1507-1573). Fonte: arquivo virtual da *Web Gallery of Art*. Disponível em: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vignola/il_gesu6.html. Acesso em 17 de julho de 2020.

Neste capítulo, pretendemos construir um repertório para a leitura de três igrejas católicas de Oscar Niemeyer a partir da tradição nos espaços religiosos. Tradição, do latim *traditio*, significa entregar, transmitir ou passar adiante (TRADIÇÃO, 2020). Deste modo, nossa abordagem sobre a tradição nas igrejas católicas apresenta como os aspectos de forma, ordenamento e simbolismo foram desenvolvidos ao longo do tempo.

Contudo, como destacou Curtis (2008, p.489) “uma tradição é feita não apenas de sequências de formas [e de ordenamentos ou símbolos], mas também pela conexão de ideias arquitetônicas não evidentes”. Diante desse pressuposto, articulamos os aspectos da tradição nas igrejas católicas aos ideais, à estrutura social e à posição da igreja enquanto instituição em cada período histórico, e estilo arquitetônico¹⁰⁹.

A cronologia de nossa abordagem tem início na antiguidade, com o estilo clássico, e finda no século XX, no desenvolvimento do modernismo. Essa cronologia se repete em quase todos os tópicos, mas sob diferentes olhares. Em

¹⁰⁹ Isso é importante porque algumas formas, ordenamentos e símbolos religiosos são comuns a determinados estilos e períodos históricos. Contudo, em cada época existem ideias particulares vinculadas a esses aspectos. Logo, lê-los somente à luz do pensamento contemporâneo pode resultar em uma interpretação superficial das representações dos signos religiosos para o sujeito de cada sociedade e período histórico: um anacronismo na leitura da arquitetura.

cada um deles exploramos algumas camadas da tradição nas igrejas católicas: a região (a Europa ou o Brasil), a forma, o ordenamento, a arte, a relação entre igreja e cidade e a luz.

Entendemos que a nossa investigação se restringe a uma parcela relativamente pequena da produção arquitetônica. Abordamos somente os aspectos da arquitetura hegemônica, produzida por arquitetos ligados diretamente ao desenvolvimento de cada estilo e para os clientes “ideais” de cada período. Nesse contexto, deixamos de lado a arquitetura não-hegemônica e popular, que assimila os pressupostos de cada estilo dentro de condições econômicas, sociais e culturais muito diversas¹¹⁰. Com esse esclarecimento, apresentamos uma limitação de nosso estudo ao passo que abrimos possibilidades de novas pesquisas no campo da arquitetura religiosa.

Dos Espaços Sagrados às Igrejas Católicas

Grande parte das construções humanas que buscam o belo são representações do sagrado: desde as pinturas rupestres, que supostamente faziam parte de rituais

¹¹⁰ De acordo com Curtis (2008, p.59), “[...] uma fase estilística da arquitetura é um tipo de base ampla de motivos, modos de expressão e temas comuns dos quais pode emergir uma grande variedade de estilos pessoais.”

mágicos ou religiosos; até as construções religiosas, que eram o “lugar dos deuses ou de Deus” (FRADE, 2007).

Segundo Frade (2007), essas construções do sagrado geralmente eram representações da realidade cósmica, que para os homens era perfeita e tinha um sentido de transcendência: as leis que regem o movimento do sol, da Terra e das estrelas, por exemplo, são imutáveis aos olhos humanos - pois que elas variam em um período que abrange centenas, senão milhares, de gerações.

A presença dessas referências cósmicas é representada de diversas maneiras nos espaços sagrados: o teto que remete ao céu, as paredes que são posicionadas conforme os pontos cardeais ou as estações do ano, e a água que lembra as águas infracósmicas (FRADE, 2007).

A história dos espaços sagrados está relacionada com a história da sociedade humana. Como aponta Durkheim (2008), citado por Oliveira (2013), os espaços sagrados surgiram a partir de uma relação do homem com a religião - que, por sua vez, é uma construção social.

Exemplos de alguns dos primeiros espaços sagrados são: a gruta, que provavelmente abrigava os rituais de caça (sugeridos pelas pinturas rupestres); a montanha, local onde Moisés subiu para a revelação das Leis Divinas; e a macieira, que representava o local proibido onde o primeiro pecado foi cometido por Adão e Eva. Todos esses espaços são representações de um contato com o sagrado ou

porque abrigavam ritos de um grupo, ou porque neles “houve” alguma presença divina.

Os primeiros espaços sagrados que influenciaram o desenvolvimento dos espaços cristãos foram os templos greco-romanos. Templo, do latim *templum*, é uma zona cercada, lugar de separação. Com efeito, sob uma ótica religiosa o templo é o lugar que cerca e separa o sagrado (a ordem, o equilíbrio e a perfeição do cosmos) da desordem do mundo profano (FRADE, 2007).

De acordo com Frade (2007), os templos gregos eram geralmente implantados em locais onde o sagrado se manifestava. Esses lugares, geralmente mais elevados por representarem a proteção divina sobre a cidade, assinalavam a presença específica de um deus naquele espaço.

Os templos gregos cumpriam um ordenamento espacial simples. Sobre uma planta retangular elevada em relação ao nível do solo, existia um santuário - dividido em três espaços - que era circundado por uma colunata, ou peristilo externo (CRAGOE, 2014).

O santuário dos templos gregos era composto pelo *naos*, lugar da divindade, que só tinha um acesso; o *pronaos* (ou vestíbulo), que dava acesso ao *naos* e mediava a relação entre os espaços profano (o exterior do edifício) e sagrado; e o *opisthodomos*, espaço logo atrás do *naos*. O uso do santuário era restrito aos sacerdotes. O povo, por sua vez,

participava dos rituais somente no exterior dos templos (FRADE, 2007; CRAGOE, 2014).

Segundo Cragoe (2014), o estilo de fachada característico dos templos gregos, grosso modo, era composto por um frontão triangular, que esconde o telhado da construção; e por um pórtico com colunata. Esses elementos eram decorados com frisos, molduras e algumas esculturas.

Os templos romanos assimilaram muitas das características básicas dos templos gregos: o uso do pórtico proeminente, composto por colunata e frontão, e a elevação do templo do nível do solo. Contudo, os romanos conferiram alguns novos aspectos particulares aos seus templos.

As características específicas dos templos romanos foram: o arco etrusco ou romano ou perfeito, que foi utilizado até o fim do primeiro milênio cristão (PASTRO, 1999); a divisão interna dedicada a vários deuses; e o uso de colunata também no interior do templo (FRADE, 2007). Além disso, os romanos também desenvolveram um sistema de cobertura em cúpula semicircular (CRAGOE, 2014).

A ampliação do espaço interno dos templos romanos, em relação aos templos gregos, com o uso de colunas internas e da cúpula foi de extrema importância para a estrutura do espaço de culto cristão como lugar de reunião.

O espaço de culto cristão tem suas raízes diretas no judaísmo. A Tenda da Reunião e a Arca do Testemunho são

dois lugares itinerantes que deram origem tanto à noção de espaço sagrado para os cristãos, quanto à sua estrutura básica.

A Tenda da Reunião, do Encontro ou Assembleia, era o espaço de contato dos fiéis, e de Moisés (um dos líderes mais importantes do judaísmo), com Deus. Ao fundo da Tenda da Reunião era guardada a Arca do Testemunho, que continha as duas tábuas das leis divinas reveladas por Deus a Moisés. Esses dois lugares eram itinerantes, porque na época de Moisés os judeus não possuíam um território fixo (FRADE, 2007).

Segundo Frade (2007), a ideia do primeiro templo judeu fixo surgiu com Davi, que foi o segundo rei do Reino Unificado de Israel, quando os judeus já dispunham de um território. Davi sugeriu a construção de um templo no Monte Sião em Jerusalém. Contudo, foi Salomão, filho de Davi, quem conseguiu erguê-lo entre 967 e 961 a.C. O local do interior do Templo de Salomão onde ficava guardada a Arca do Testemunho era considerado seu espaço mais santo.

O Templo de Salomão sofreu diversas vicissitudes. Ele foi destruído em 587 a.C, em razão do exílio dos judeus infligido por Nabucodonosor, e depois foi reconstruído em 515 a.C quando os judeus retornaram da Babilônia ao seu antigo território. Sobre essa reconstrução, o rei Herodes promoveu obras de aumento e embelezamento entre 20 e 19 a.C. Foi nessa situação que ele chegou ao tempo de

Jesus Cristo (FRADE, 2007).

De acordo com Frade (2007) o Templo de Salomão provavelmente teve uma organização dividida em átrios que davam para espaços cada vez mais restritos e próximos ao espaço onde “ficava” a Arca da Aliança¹¹¹. Esse Templo de Salomão que chegou à época de Cristo foi destruído pelas legiões romanas de Tito em 70 d.C.

O Templo de Salomão não era o único espaço sagrado dos judeus. Também existiam as sinagogas, que se supõe terem surgido na Babilônia após o exílio dos judeus em 537 a.C. Enquanto o templo judaico era o espaço cujo aspecto central do ritual eram os sacrifícios animais, as sinagogas se destinavam à realização da assembleia - a leitura da Torá. Nesse sentido, o templo e a sinagoga eram construções

¹¹¹ A entrada do lado sul dava para o Átrio dos Gentios, cujo acesso era permitido tanto a fiéis, como aos pagãos, cambistas, visitantes, dentre outros; ao centro desse Átrio estava uma construção alta por onde só os fiéis podiam passar; ao entrar nessa construção os fiéis chegavam ao Átrio das Mulheres, que não poderiam daí ultrapassar; no Átrio das Mulheres existiam lugares para realização de sacrifícios (aspecto central dos rituais judaicos), recolhimento de tributos, inspeção dos leprosos, depósito, e para os narizeus; o Átrio das Mulheres levava ao Átrio dos Israelitas (dos homens), e dentro deste estava o Átrio dos Sacerdotes - onde havia o altar dos holocaustos e um depósito de água para abluções. No Átrio dos Sacerdotes ficava - isolado por uma cortina - o Santo dos Santos (*Debir*). Esse local era destinado a guardar o *Sancta Sanctorum* - o espaço para a Arca do Testemunho. No entanto, nesse período a Arca já havia desaparecido - ela se perdeu com a primeira destruição do Templo (FRADE, 2007).

complementares (FRADE, 2007).

O ordenamento espacial das sinagogas, embora variáveis, seguiam algumas características similares: o espaço era dimensionado para a reunião de um grupo de fiéis; nele, sobre um estrado (pequeno palanque) haviam um púlpito para leitura da lei e uma cadeira cerimonial chamada *Cátedra de Moisés* (símbolo de alguém que era depositário da tradição - o rabino); no estrado também ficava a Torá, guardada em uma pequena Arca, que, por sua vez, era coberta por um véu. Essa disposição inspirou as primeiras construções cristãs (FRADE, 2007).

As primeiras construções cristãs surgiram sob o domínio do Império Romano quando o cristianismo era criminalizado. Deste modo, em um primeiro momento os cristãos não tinham lugares específicos para o culto. A princípio, o uso das sinagogas ainda era recorrente e a assembleia cristã, ou *ecclesia*, era uma reunião de devotos para o rito específico de “partilha do pão” (FRADE, 2007). Esse rito geralmente acontecia em residências, a *ecclesia domestica*, ou nas catacumbas¹¹² (PASTRO, 1999).

¹¹² Conforme destaca Frade (2007), o uso das catacumbas não se dava exclusivamente em função da perseguição dos cristãos pelos romanos. Mesmo após a descriminalização do cristianismo, o uso das catacumbas como espaços de culto ainda era recorrente. Os cristãos ainda guardavam o culto nesses locais porque era onde enterravam os seus mortos, tradição que o Império Romano não adotava (eles cremavam os corpos).

De acordo com Pastro (1999), a *ecclesia domestica* era a assembleia em que os fiéis recém convertidos se reuniam em casas, geralmente cedidas por pessoas da nobreza. Já as catacumbas, eram cemitérios subterrâneos do Império Romano que eram utilizadas para as reuniões de culto.

Após 313 d.C. com o édito de Milão, de Constantino, é que o cristianismo foi descriminalizado e que a comunidade cristã pôde adquirir terrenos, geralmente por doação, para a construção de espaços de culto fixos (FRADE, 2007). Nesse contexto, surgiram as *domus ecclesiae*, espaços construídos especificamente para a prática do cristianismo (PASTRO, 1999).

Conforme aponta Frade (2007), foi com o surgimento das *domus ecclesiae* que a *ecclesia*, antes entendida como reunião de devotos para realização de culto e orações, passou a ser definida como um lugar de reunião para o culto cristão.

A arte nas *domus ecclesiae* e nas catacumbas ainda apresentava influências do período helenístico. Contudo, diferente da arte clássica, não haviam preocupações com as métricas, as proporções, o naturalismo, etc. Isso se deu porque os artistas cristãos do período não possuíam a habilidade característica dos artistas clássicos. Além disso, os artistas cristãos também pretendiam criar novos efeitos com suas imagens (GOMBRICH, 2013).

Os artistas cristãos se esforçaram em contar histórias com

sua arte. Para eles, o caráter decorativo ou estético era secundário à função comunicativa da arte cristã primitiva. Era importante que a arte transmitisse mensagens, e não estimulasse devoções sobre as imagens - que era um ato condenado pela bíblia. Disso resultou que os artistas cristãos produziram mais pinturas do que esculturas, porque as esculturas eram representações mais próximas dos ídolos pagãos (GOMBRICH, 2013).

Mais tarde, em 326 d.C. Constantino proclamou o cristianismo como religião oficial do Império Romano. Consequentemente, o número de fiéis aumentou rapidamente, o que gerou a necessidade de espaços maiores para a reunião e o culto cristãos. Diante dessa necessidade é que, no império romano do Ocidente (com capital em Roma), os espaços das basílicas, e de alguns templos, foram adaptados para receber os fiéis (MUNFORD, 1998; PASTRO, 1999; CRAGOE, 2014).

As basílicas, que originalmente eram derivações dos palácios da Pérsia e serviam à realização de audiências do rei, eram utilizadas pelos romanos como local de reuniões públicas. A adaptação dessas construções como locais de culto cristão foi feita com influências do ordenamento espacial das sinagogas (FRADE, 2007). Anson (1969), citado por Marciano (2011), esclarece como foi realizada essa adaptação:

O trono do pretor se transformou em cadeira do bispo. Os assentos em pedra e mármore em redor da abside, usados anteriormente pelos juizes assistentes, passaram aos presbíteros (sacerdotes assistentes). Os dois ambões (usados por testemunhas e advogados) passaram a ser usados para a leitura das lições do Antigo Testamento, da Epístola e do Evangelho. Provavelmente uma mesa comum foi trazida para o ato comunitário da “Fração do Pão”. Pode ser também que o altar para Minerva, no qual se ofereciam sacrifícios antes dos trabalhos legais, tenha se transformado no altar cristão. (ANSON, 1969 apud. MARCIANO, 2011).

Quanto ao ordenamento espacial, as basílicas como espaços de culto cristão geralmente cumpriam a seguinte disposição: o acesso era feito por um átrio; esse átrio dava em um espaço intermediário que levava ao interior da basílica; no interior, haviam um conjunto de naves (geralmente de três a cinco) distinguíveis pelas colunas e suas diferentes alturas - desse conjunto, a nave central era mais alta para permitir a existência do clerestório (conjunto de janelas que serviam à iluminação do espaço) e as naves laterais eram os espaços destinados aos fiéis; em alguns poucos casos esse conjunto de naves levavam a um espaço transversal, o transepto; e logo ao fim da continuidade das naves estava a abside (espaço semicircular, quadrado ou poligonal) que tinha uma organização particular; nela, geralmente ficavam o altar, a cátedra do bispo e os assentos dos presbíteros (PASTRO, 1999; FRADE, 2007).

Essas basílicas adaptadas ao culto cristão também serviram de modelo para a construção de novas igrejas (MARCIANO,

2011). Segundo Pastro (1999), a estrutura espacial da basílica influenciou todos os outros estilos que se seguiram do século IX até as vésperas do Concílio Vaticano II, na segunda metade do século XX.

Segundo Frade (2007), outras construções cristãs da era de Constantino e que ficavam fora da basílica eram: os batistérios, lugares do batismo, que geralmente em planta redonda ou poligonal mantinham relação com a basílica; os mártires, lugares das sepulturas; as memórias, lugares santos ligados à vida de Cristo; e os santuários, lugares para a recordação de fatos religiosos excepcionais. Todas essas construções também acolhiam um certo número de fiéis.

No mesmo período em que as basílicas romanas foram adaptadas como espaços de culto, no império romano do Oriente (com capital em Constantinopla - originalmente Bizâncio) as construções cristãs bizantinas adquiriram outras características, que inspiraram algumas igrejas europeias e medievais (FRADE, 2007).

As igrejas bizantinas possuíam formas quadradas ou multilaterais e cobertura em cúpulas. Essas igrejas eram mais compactas do que as basílicas, o que fez com que nelas o povo ficasse mais próximo ao altar. Em relação a isso, um aspecto interessante das igrejas bizantinas, notadamente a basílica de Santa Sofia (532-537), é o modo pelo qual foram separados os locais do clero e do povo - a

iconóstase. Nelas, existem discos com figuras santas colocados em uma viga transversal da nave. Esses discos representaram uma forma aberta de iconóstase (FRADE, 2007).

De acordo com Gombrich (2013), na arte cristã das basílicas as pinturas e esculturas eram vistas pelos cristãos como meios comunicativos: para catequização, para lembrança de algumas passagens da vida de Jesus, e como instrumento didático para os fiéis que não sabiam ler.

Enquanto no império romano do ocidente, as pinturas em paredes se popularizaram, no império romano do oriente foram utilizados mosaicos de vidro ou pedra para formação de imagens bíblicas. Tanto as pinturas como os mosaicos deveriam seguir alguns tipos de representação conforme a tradição: haviam modos de representar Nossa Senhora, Jesus Cristo, os Santos, etc. De certa maneira, isso limitava a liberdade de criação do artista, mas para os cristãos era uma estratégia de manutenção do caráter estritamente comunicativo das imagens (GOMBRICH, 2013).

A partir da queda do império romano do Ocidente e a invasão dos bárbaros a arquitetura religiosa cristã, ainda influenciada pelas basílicas, destacou-se por dois estilos principais: o românico e o gótico. Ambos os estilos vigoraram predominantemente no decorrer da Idade Média (PASTRO, 1999).

As igrejas românicas se desenvolveram entre os séculos XI

e XIII. Elas surgiram em função de uma busca dos arquitetos lombardos pela renovação das basílicas romanas (FRADE, 2007). Segundo Cragoe (2014, p.30) as igrejas românicas são caracterizadas pelos “[...] arcos semicirculares, paredes grossas e por uma ornamentação pesada e de matriz geométrica”. Além disso, o interior desses edifícios não tinha janelas, apenas algumas seteiras (pequenos vãos na alvenaria) que permitiam a passagem de pouca luz. Em função dessas características, o aspecto geral dessas igrejas era sóbrio e denso, como uma fortaleza (PASTRO, 1999; FRADE, 2007).

De acordo com Frade (2007), as principais mudanças internas que os arquitetos lombardos promoveram em relação às basílicas tradicionais foram: o acréscimo do transepto e a ampliação do coro, o que resultou no alongamento da planta da igreja - que passou a ter formato de cruz alongada; e o desenvolvimento de um novo sistema de cobertura das naves com abóbadas.

Além disso, como os clérigos eram os principais clientes dos arquitetos do período, as igrejas românicas davam total ênfase à liturgia (PASTRO, 1999). Foi nesse contexto que surgiram as absidíolas, pequenas capelas que geralmente ficavam ao redor da abside e do transepto, destinadas à celebração de missas por diversos monges (FRADE, 2007; CRAGOE, 2014).

Embora as igrejas românicas fossem pouco decoradas,

algumas delas apresentavam esculturas¹¹³ e pinturas nas paredes. Essas esculturas e pinturas expressavam ideias através de imagens vinculadas à doutrina cristã. Nesse contexto, a igreja continuava entendendo que a função primária das representações artísticas era a comunicação com os fiéis (GOMBRICH, 2013).

As esculturas geralmente eram feitas na portada, que era um dos elementos de maior destaque das igrejas românicas. Ricamente decoradas ou destacadas pelo grande recorte que produziam no volume das igrejas, essas portadas representavam a transição do mundo profano ao espaço sagrado. Segundo Cragoe (2014), esse sentido era construído através de imagens (esculturas) de julgamento e de cenas com santos e pecadores.

A partir do século XIII, sob influência do estilo das igrejas românicas, surgiram as igrejas góticas. O gótico se desenvolveu principalmente em função da progressão do conhecimento estrutural nos séculos XII e XIII, notadamente através do desenvolvimento dos arcos ogivais, das abóbadas nervuradas e dos apoios para espaços maiores (PASTRO, 1999; FRADE, 2007).

¹¹³ Nos parece que as esculturas das igrejas românicas ainda não eram autônomas. Elas eram sobrepostas às portadas ou paredes, como que entalhadas. Era um momento intermediário entre a construção de imagens cristãs com pinturas, um plano bidimensional, e esculturas autônomas, no espaço tridimensional.

As igrejas góticas possuíam uma estrutura delgada composta de pilastras, arcobotantes, contrafortes, arcos ogivais e abóbadas nervuradas (FRADE, 2007). Essa nova proposta estrutural fez com que as igrejas góticas pudessem ser mais altas e leves do que as igrejas românicas (CRAGOE, 2014).

Internamente, as igrejas góticas promoveram, em alguns casos, a construção de anteparos para locação do coro e dos monges. Além do mais, o ponto focal dessas igrejas não era mais o altar-mor, mas o crucifixo que ficava entre a nave e o santuário (FRADE, 2007).

Simbolicamente, as igrejas góticas exploraram a religiosidade através de alguns elementos: os arcos ogivais - esguios e altos - e os pináculos, que pretendiam elevar os sentimentos humanos a Deus; os grandes vitrais coloridos entre os vãos da estrutura externa e na rosácea, que em alguns casos apresentavam imagens santas, permitiam a passagem de uma luz dramática ao interior das igrejas; e as pinturas e esculturas¹¹⁴, que contavam histórias de passagens e figuras bíblicas - até mesmo de forma alegórica, como através de figuras angelicais ou

¹¹⁴ As esculturas góticas adquiriram maior autonomia (se “desprendendo” das paredes) e aspectos mais expressivos como raiva, dor, tristeza, misericórdia, etc. Segundo Gombrich (2013), essa nova disposição das estátuas é um dos fatores pelos quais o gótico se destacou e o românico ficou obsoleto (GOMBRICH, 2013).

demoníacas (PASTRO, 1999; CRAGOE, 2014; FRADE, 2016).

O período gótico corresponde à época das catedrais - grandes igrejas construídas para os bispos. Nas catedrais, todos aqueles elementos (vitrais, arcos ogivais, esculturas, abóbadas, etc.) associados a uma escala monumental produziam um forte sentimento de visão do céu na Terra (GOMBRICH, 2013).

As catedrais góticas se destacavam na cidade por sua altura e volume. Enquanto espaço de culto, elas não comportavam muitas reuniões comunitárias, visto que eram destinadas ao exercício da celebração pelo clero. Deste modo, as catedrais góticas não representavam somente o cristianismo, mas o poder da igreja - do clero - na cidade (FRADE, 2007).

No século XV, com o fim da Idade Média, os arquitetos italianos rejeitaram o gótico. Iniciou-se um movimento de afastamento dos estilos medievais e de retomada dos modelos clássicos, de inspirações greco-romanas: o renascimento (CRAGOE, 2014).

Segundo Frade (2016), dentre os fatores para a retomada dos princípios da arquitetura da antiguidade estão a redescoberta e tradução do tratado de arquitetura do arquiteto romano Vitruvius (81-15 a.C.) e a publicação do *De re aedificatoria* de Leon Batista Alberti (1404-1472). Alberti posicionou a arquitetura enquanto atividade intelectual, e

não apenas manual. Essa perspectiva influenciou o desenvolvimento da arquitetura religiosa dos próximos séculos.

De acordo com Gombrich (2013), o fundador da arquitetura da renascença foi Filippo Brunelleschi (1377-1446). Uma de suas primeiras obras de destaque foi a construção da cúpula da Catedral de Florença, Santa Maria del Fiore - de estilo gótico. Ela atestava o alto engenho humano em uma obra de arquitetura. Como apontou Alberti, a cúpula de Brunelleschi, construída na escala da cidade, cobre com sua sombra todos os povos Toscanos (CARAMELLA, 1998; FRADE, 2016).

Brunelleschi também projetou uma pequena igreja em Florença para a família Pazzi. Essa igreja apresenta influências clássicas e um afastamento das características da arquitetura gótica (GOMBRICH, 2013). Ela é, portanto, um dos primeiros exemplos das ideias renascentistas na arquitetura religiosa.

A igreja renascentista que influenciou toda a tradição cristã é a Basílica de São Pedro, projetada por Donato Bramante (1444-1514) e erguida entre 1506 e 1626 a pedido do papa Júlio II (FRADE, 2007). A Basílica de São Pedro foi construída após a demolição da antiga basílica, que ficava no mesmo lugar e possuía a estrutura espacial das basílicas romanas (GOMBRICH, 2013; FRADE, 2016).

A Basílica de São Pedro possui uma planta simétrica em

formato circular e um ordenamento espacial em formato de cruz grega¹¹⁵. Nela, não existem mais anteparos para o clero e nem o coro. Para esses ofícios foi destinada uma das várias capelas das naves laterais (dentre as quais está a destinada ao Santíssimo Sacramento) - para a realização de missas particulares (FRADE, 2007; GOMBRICH, 2013).

Além disso, o ponto focal da Basílica de São Pedro é o altar-mor, que se localiza no cruzeiro (interseção da nave central com o transepto, que neste caso possuem as mesmas proporções) e fica embaixo de um enorme baldaquino, porque nele está o tabernáculo (referência ao local onde ficava a Arca do Testemunho e outros itens sagrados). Muitas igrejas renascentistas também destacaram esse espaço (FRADE, 2007).

No renascimento, a arte cristã assumiu o caráter naturalista das obras clássicas (GOMBRICH, 2013). Se até então, a pintura e escultura cristãs, sob a intenção principal de transmitir uma mensagem, não se preocupavam com o realismo ou a verossimilhança das representações; no renascimento, as passagens e personagens bíblicos foram representados sob os ideais de grandes mestres que investigaram a construção do belo através do domínio da proporção, da harmonia, da simetria, do equilíbrio, da

¹¹⁵ Apesar do projeto para um ordenamento espacial em cruz grega, o ordenamento atual do espaço interno da Basílica de São Pedro é semelhante ao das basílicas tradicionais.

perspectiva, etc.

Mais uma vez, o clero destacava a função exclusiva das imagens artísticas em instruir, lembrar e apenas estimular a devoção. Nesse sentido, esperava-se que os artistas criassem imagens lúcidas, vívidas e acessíveis que pudessem ser lidas tanto pelos instruídos como pelos leigos e iletrados (BAXANDALL, 1991).

No entanto, os aspectos realistas das obras renascentistas tornaram o trato com a idolatria uma questão muito discutida. Por vezes, a comunidade - principalmente mais leiga - criava um vínculo afetivo com as imagens. Para a igreja, as imagens que geravam esse tipo de vínculo eram abusivas. Esse posicionamento gerou um embate dos teólogos com a opinião pública, que não enxergava abusos nas imagens sacras. Diante disso, a igreja concordou que, em certa medida, os abusos seriam permitidos, desde que as imagens não gerassem muitas inquietações (BAXANDALL, 1991).

Segundo Baxandall (1991), outra questão muito discutida diz respeito às formas de representação nas imagens sacras. Para a igreja, algumas imagens renascentistas não apresentavam os corretos fundamentos da religião. Deste modo, às figuras foram determinados modos de representação de suas características físicas, de seus

gestos e da relação entre as figuras nas imagens¹¹⁶ de modo que pudessem cumprir mais efetivamente os seus propósitos.

Outros estilos foram desenvolvidos concomitantemente ao renascentista, caso do barroco (GOMBRICH, 2013). Ele começou a se desenvolver no século XVII, antes do apogeu do estilo renascentista (FRADE, 2007). Nesse período, aconteceram a Reforma Protestante e a Contrarreforma no catolicismo (PASTRO, 1999).

Conforme Gombrich (2013), um dos primeiros edifícios religiosos com traços barrocos foi a igreja da Ordem dos Jesuítas fundada em Roma em 1575¹¹⁷. Sobre essa ordem e essa igreja foram postas grandes expectativas de combate à Reforma Protestante na Europa. Por isso, o barroco é geralmente associado às igrejas católicas da Contrarreforma (PASTRO, 1999).

Rotulado como absurdo ou grotesco, aspectos que a etimologia da palavra “barroco” sugere, esse estilo promoveu a combinação e uso dos elementos clássicos de modos mais expressivos e dramáticos, diferentes da maneira como eram utilizados na antiguidade ou no

¹¹⁶ De acordo com Baxandall (1991), os artistas dispunham de maior liberdade para representação de Nossa Senhora e dos Santos.

¹¹⁷ Igreja de Jesus - ou do Gesù.

renascimento (GOMBRICH, 2013; CRAGOE, 2014).

As igrejas barrocas pretendiam gerar a sensação de movimento no espaço e de dramaticidade pelo contraste entre a decoração interior e exterior. Isso fazia parte da criação de uma ideia de triunfo do catolicismo sobre o protestantismo (FRADE, 2007).

Nas igrejas barrocas houve a associação entre algumas características das igrejas medievais e o planejamento do espaço e da luz do renascimento. Em relação às igrejas medievais houveram a retomada do plano em cruz alongada e o destaque do altar, que possuem grandes retábulos altamente decorados e ficam na extremidade da nave principal. Por seu turno, do estilo renascentista as igrejas barrocas incorporaram a amplitude dos espaços internos e a luz proveniente de um domo. Ademais, também existem diversos altares dispostos nas paredes laterais e no transepto destinados à adoração particular e ao culto a santos específicos (GOMBRICH, 2013).

Como características particulares do estilo, nas igrejas barrocas existem superfícies côncavas e convexas que criam ondulações nas fachadas. Além disso, foram utilizadas formas curvas e espirais (com frisos, molduras e esculturas) nas fachadas e nas paredes internas. As formas curvas também são encontradas nas plantas das igrejas (CRAGOE, 2014).

Na arte barroca, a igreja reconheceu o potencial persuasivo

das imagens e se interessou por seu uso. Indo contra a crítica dos reformistas, que condenavam o uso das imagens como uma sobrevivência do paganismo, a igreja católica viu na arte um instrumento de devoção e de mudança de conduta dos fiéis através da demonstração visual e do exemplo. Essas imagens persuasivas manifestavam a autoridade da igreja condicionando, e condenando, as ações dos homens (ARGAN, 2004).

Segundo Argan (2004), o uso das imagens no período barroco não se restringiu à transmissão de mensagens aos fiéis adeptos ao catolicismo. Como a igreja queria converter pagãos (ignorantes, politeístas, idólatras, dentre outros) através de uma tarefa missionária, as imagens serviram como “propagandas” da revelação divina.

Para essas propagandas foram feitas novas iconografias copiosas de Cristo, de Nossa Senhora e dos Santos que explicavam que todos podem ser salvos e santificados. Esse argumento era enfatizado pelo caráter naturalista das imagens, que apresentavam a ideia da salvação através de representações mais prováveis de serem lidas corretamente pelos devotos e pagãos (ARGAN, 2004). Outros aspectos característicos da arte barroca são a “[...] ênfase na luz e na cor, o desdém pelo equilíbrio simples, a preferência por composições mais complexas” (GOMBRICH, 2013, p.297).

Até o fim do século XIX e início do século XX, a arquitetura religiosa foi marcada pelo ecletismo (mistura dos estilos

históricos) ou pela “cópia” dos estilos do passado, os *estilos neo*¹¹⁸ (PASTRO, 1999). Somente no início do século XX¹¹⁹ é que a arquitetura moderna promoveu inovações construtivas, estéticas e espaciais na construção de igrejas católicas (FRADE, 2007).

Igrejas Modernas

O modernismo europeu nasceu como uma forma de interpretação da sociedade moderna, industrial. Na arquitetura, a construção dessa interpretação teve como seu maior aliado o concreto armado - um novo material industrial que otimizava a estrutura, conferia velocidade e economia à construção, e também possibilitava a exploração de novas formas mais plásticas (FRADE, 2007).

Nas igrejas católicas, a construção desse caráter moderno teve origem no fim do século XIX e início do século XX, com alguns projetos pioneiros que buscavam novas formas associadas a um pensamento mais racional e funcional

¹¹⁸ O neorromânico, o neogótico, o neoclássico, o neobarroco, etc. (PASTRO, 1999).

¹¹⁹ Alguns outros estilos europeus se desenvolveram entre o fim do século XIX e o início século XX: o maneirismo (que abordaremos adiante, no contexto brasileiro), o rococó, o *art nouveau*, o *art déco*, etc. Assim como o ecletismo e os estilos *neo*, não os abordamos porque a literatura consultada não apresentou grandes soluções propostas por esses estilos para a construção de igrejas católicas.

sobre a arquitetura cristã: a Sagrada Família de Antoni Gaudí; a Igreja de Saint-Jean de Montmartre de Anatole de Baudot; e a Igreja de Gundtvig de Jensen-Klint.

Se até o fim do século XIX e início do século XX a arquitetura religiosa lançava mão dos estilos históricos, em 1881 a Sagrada Família, construída em Barcelona e projetada pelo arquiteto espanhol Antoni Gaudí (1852-1926), inaugurou a busca por uma nova linguagem arquitetônica associada a um pensamento racional sobre a construção de igrejas católicas (FRADE, 2007; CURTIS, 2008).

A Sagrada Família apresenta uma base neogótica, com portais que se aproximam do *art nouveau* e torres cubistas (FRADE, 2007). Nela, também existem formas surrealistas, como caules de plantas e anatomias fantásticas (CURTIS, 2008). Esses novos modos de articulação dos estilos e as formas fantásticas se tornaram aspectos particulares da linguagem Gaudí e, no caso da Sagrada Família, representaram a inauguração da busca por novas formas nas igrejas católicas.

Além disso, através da otimização das formas estruturais Gaudí apresentou um pensamento racional sobre a construção de igrejas. Para tanto, o arquiteto se inspirou na ordem das estruturas da natureza. Segundo Curtis (2008), ao buscar ordem na natureza, Gaudí acreditava sentir o reflexo da mente divina. Esse pensamento permeou sua arquitetura de um sofisticado simbolismo.

Também do fim do século XX é a Igreja de Saint-Jean de Montmartre (1894-1904), construída em Paris e projetada pelo arquiteto francês Anatole de Baudot¹²⁰ (1834-1915). Em estilo híbrido que remete às igrejas medievais, ao *art nouveau* e às ideias racionais sobre a construção, St. Jean foi a primeira igreja que apresentou o uso do cimento armado na estrutura - inclusive deixando-a aparente, principalmente no interior da igreja (CURTIS, 2008). Essa decisão foi muito utilizada na arquitetura moderna do século XX.

Já no início do século XX, foi construída em Copenhague a Igreja de Gundtvig (1913-1940), projeto do arquiteto dinamarquês Peder Vilhelm Jensen-Klint (1853-1930). A Igreja de Gundtvig é representante das transformações da arquitetura local em função dos modos como arquitetos de diferentes regiões absorveram os ideais modernos que estavam sendo construídos (CURTIS, 2008).

Segundo Curtis (2008), a fachada e o interior da Igreja de Gundtvig apresentam uma simplificação da igreja dinamarquesa através de formas determinadas por necessidades técnicas (formas tectônicas). Essa abstração das formas vernaculares caracterizou a linguagem de alguns arquitetos modernos, como Niemeyer - que abstraiu formas

¹²⁰ Anatole de Baudot foi discípulo de Violet-le-Duc, um dos precursores teóricos da arquitetura moderna (FRADE, 2007).

do barroco mineiro¹²¹.

Após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), começaram a serem construídas algumas igrejas que não mais utilizaram os estilos históricos com a intensidade em que eles foram empregados antes do século XX. O estímulo a esse afastamento resultou das influências do Movimento Litúrgico e do desenvolvimento do movimento moderno na arquitetura. Enquanto o Movimento Litúrgico promoveu discussões sobre a reforma litúrgica¹²² e o resgate dos valores cristãos; o movimento moderno estabeleceu novos cânones estético-formais para a arquitetura (SILVA, 2000; MULLER, 2011).

O Movimento Litúrgico teve origem com a publicação de um documento eclesiástico¹²³ emitido em 1903 pelo Papa Pio X

¹²¹ “Segundo Niemeyer, Le Corbusier lhe disse: ‘Você faz o barroco, mas o faz muito bem’ [NIEMEYER, 1998, p.96]. O arquiteto não renega essa influência: ‘Nesta arquitetura mais livre, fui utilizando a curva, que se aproxima da nossa velha arquitetura barroca’ [CELESTE; SANTOS, 2004, p.69].” (LAGO, 2007, p.34).

¹²² Conforme Pasto (1999) o conceito de *liturgia* foi desenvolvido de diferentes modos segundo a época (antigo e novo testamento, época moderna, etc.) e o uso (civil, bíblico, religioso, etc.) em que a palavra foi empregada. *Liturgia* pode ser a função sacerdotal, dos profissionais do templo: atos de celebração da igreja, na forma dos sacerdotes, para Deus; ou pode ser a oração comunitária dos cristãos, conceito esse que vai de encontro às proposições da reforma litúrgica, que incluíram os devotos nos ritos.

¹²³ Motu próprio *Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale* (que em tradução livre significa: um documento de iniciativa própria sobre as preocupações do ofício pastoral).

(1835-1914). Nele, o Papa Pio X defendeu a participação ativa dos fiéis nas ações de culto da igreja (SILVA, 2000). Essas ações, até então, pouco incluíam os devotos no culto: o sacerdote fazia as celebrações em latim e voltado para o altar (FRADE, 2007).

Em 1909, o monge belga Dom Lambert Beauduim (1863-1960), a partir das inquietações sugeridas pelo Papa Pio X, iniciou oficialmente o Movimento Litúrgico. Durante uma conferência no Congresso Nacional das Obras Católicas de Malines (Bélgica), Beauduim destacou a liturgia como legítimo instrumento de catequese cristã, que estimula e alimenta a vida espiritual (SILVA, 2000).

Nesse contexto, o Movimento litúrgico teve como princípios “[...] a participação ativa [dos fiéis] na liturgia e o retorno às fontes do cristianismo” (FRADE, 2007, p.107). Esses princípios promoveram tanto o início da reforma litúrgica como novas formas de se pensar a arquitetura cristã como adequação do espaço religioso à essa reforma.

No que diz respeito à reforma da liturgia, os sacerdotes adeptos ao Movimento Litúrgico começaram a celebrar as missas voltados para o povo (*versus populum*), e a incluir os fiéis nos ritos através de palestras, folhetos, missais bilíngues e missas dialogadas (FRADE, 2007).

Quanto ao espaço religioso, o destaque da liturgia como principal instrumento de catequese - função que as pinturas, esculturas, mosaicos e estilos históricos tiveram em grande

parte da história da arquitetura cristã - resultou em reflexões sobre a relação dos elementos das igrejas com a participação dos fiéis no culto.

Deste modo, o Movimento Litúrgico criticou os diversos elementos devocionais presentes nas igrejas católicas anteriores ao século XX, porque eles afastavam os fiéis da liturgia em comunidade. O grande número de estátuas e altares distraíam os devotos e estimulavam o culto individual. Esses elementos e a mesa de comunhão separavam a assembleia e dificultavam a participação ativa dos fiéis na celebração (FRADE, 2007).

Diante disso, algumas propostas consistiram na redução dos elementos devocionais do interior das igrejas católicas e em um ordenamento espacial que privilegia o altar e a sua relação com os fiéis (FRADE, 2007). Essas propostas constituíram o encontro da “[...] liturgia renovada com a arquitetura religiosa moderna” (FRADE, 2007, p.97).

De acordo com Silva (2000) e Frade (2007), as reformas do Movimento Litúrgico foram implantadas de forma gradual e a reforma litúrgica foi efetivada somente no Concílio Vaticano II (1961-1965). Nesse decurso houveram opositores dos preceitos do Movimento Litúrgico, que também não aceitaram as novas igrejas construídas sobre esses preceitos. Mas também, houve membros do clero que serviram como consultores de arquitetos para construção do projeto frente à proposta de liturgia reformada.

Isso não quer dizer que todas as igrejas modernas foram projetadas para cumprir os preceitos do Movimento Litúrgico. Alguns arquitetos não estavam a par dessas discussões e eram pressionados a projetar aquilo que o clero determinava. Neste caso, apenas coincidiu que os princípios modernos articulados pelo arquiteto iam de encontro às exigências de ordenamento espacial e de elementos religiosos da reforma litúrgica.

Com isso, queremos destacar que nem todas as igrejas importantes para a renovação da arquitetura religiosa cristã no século XX, que abordaremos adiante, foram projetadas intencionalmente sobre os princípios do movimento litúrgico. No entanto, deve-se ter em mente que esse movimento foi fundamental para a aceitação dessas igrejas como espaços religiosos cristãos pelo clero e pela sociedade.

Após as experiências inovadoras de construção de igrejas católicas de Gaudí, De Baudot e Jensen-Klint, que apresentaram soluções de algumas ideias modernas em desenvolvimento, foi construída, já no contexto do Movimento Litúrgico, a Igreja *Notre Dame du Raincy* (1922-1923) do arquiteto francês August Perret (1874-1954). Ela foi a primeira expressão totalmente moderna da arquitetura cristã do século XX (MULLER, 2011). Foi a partir dessa igreja de Perret que houve a disseminação, em toda a Europa, de outras igrejas que não mais empregaram os estilos históricos tradicionais (FRADE, 2007).

Segundo Muller (2011), *Notre Dame du Raincy* possui uma configuração axial tripartida em formato retangular que remete aos primeiros espaços cristãos: o átrio, o espaço do povo, e o altar próximo aos fiéis. Para o autor, essa configuração, destacada pelas soluções de integração do espaço interior da igreja, inaugurou a igreja/espaço-caixão moderna - uma caixa retangular de espaços integrados que são direcionados ao altar.

Em *Notre Dame du Raincy*, Perret promoveu uma síntese formal da planta da basílica romana e de algumas soluções góticas (a estrutura leve, as abóbadas e os vitrais) para intensificar a noção de unidade espacial entre as três naves: elas são quase imperceptíveis em função do tamanho dos vãos, da pequena curvatura das abóbadas, da esbelteza da estrutura em concreto armado aparente e da homogeneidade da luz que penetra no espaço através de grandes painéis reticulados. Formalmente, a igreja se destaca pelo seu campanário centralizado na fachada (MULLER, 2011).

Dessa maneira, Perret além de explorar as possibilidades técnicas do concreto armado, também interpretou sua potencialidade plástica em um conjunto de soluções que integraram os espaços da igreja (FRADE, 2007; MULLER, 2011).

Outro arquiteto de destaque no cenário de desenvolvimento do movimento moderno e de reforma litúrgica foi o alemão

Rudolf Schwarz (1897-1961). Schwarz teve maior contato com as propostas reformistas do Movimento Litúrgico, porque possuía uma estreita relação com o teólogo Romano Guardini (1885-1968). Deste modo, as obras arquitetônicas de Schwarz estão vinculadas ao movimento moderno e diretamente mais próximas do Movimento Litúrgico. Essa relação foi muito importante para a retomada de construção de igrejas católicas na Europa após a Segunda Guerra Mundial (FRADE, 2007).

Segundo Muller (2011), Schwarz, através de seu contato com Guardini, assimilou tanto as questões de ordem espacial das igrejas para a assembleia reformada quanto as questões simbólicas relacionadas às construções religiosas em uma sociedade laica¹²⁴. Além disso, Schwarz também é conhecido por sua obra teórica *Von Bau der Kirche*¹²⁵ (1938), em que ele apresentou seis configurações para templos eclesiais modernos (com espaços circulares, lineares, radiais, dentre outros).

Um grande exemplar da produção de Schwarz é a Igreja de

¹²⁴ Essa aproximação com as questões simbólicas afastou alguns aspectos das obras de Schwarz dos princípios modernos. Contudo, veremos que após a Segunda Guerra Mundial a arquitetura moderna, através da exploração de formas mais plásticas e de uma abordagem mais regionalista, também tangenciou aspectos de uma abordagem simbólica e se afastou dos princípios das *máquinas de morar e trabalhar* do período entreguerras.

¹²⁵ Em tradução livre significa *Da Construção da Igreja*.

Corpus Christi (1928-1930), em Aachen, na Alemanha. Nela, Schwarz propôs uma alternativa ao espaço-caixão de Perret através da utilização de volumes com diferentes alturas, que simbolicamente indicam diferentes funções ou níveis hierárquicos dos elementos e dos espaços na igreja. Os três volumes são: um espaço amplo que atende o culto, um espaço pequeno que atende celebrações menores - cumprindo a função de uma capela -, e o campanário (MULLER, 2011).

Simbolicamente, Schwarz também evidenciou a importância do eixo da entrada da igreja ao altar, que representa o caminho do profano ao sagrado. Para comunicar isso, o arquiteto manipulou a entrada de luz natural e criou soluções de luzes artificiais como recursos simbólicos de construção do sentido sagrado do espaço da igreja - e principalmente do altar principal e da “capela” (MULLER, 2011).

Além disso, na Igreja de *Corpus Christi* parecem existir poucas imagens devocionais: há somente uma faixa com pinturas de imagens religiosas na parede lateral do volume mais baixo, a “capela”, que comporta celebrações menores. Ademais, enquanto os altares (principal e da “capela”), o piso e o mobiliário são sóbrios e com tons mais escuros, as paredes da igreja de Schwarz são predominantemente brancas. Mais uma vez, a dualidade do sagrado e do profano parece ser sugerida pela relação do plano terreno (o piso) com o plano sagrado (as paredes e o teto, que

emanam claridade e luz).

Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve a interrupção da produção de arquitetura moderna na Europa - incluindo a de igrejas católicas -, a separação do grupo de arquitetos modernos que estavam no continente e a desarticulação do Movimento Litúrgico (CURTIS, 2008; MULLER, 2011).

De acordo com Muller (2011), com o término da Segunda Guerra Mundial no fim da década de 1940, em muitas regiões da Europa foi determinada a reconstrução das igrejas assoladas pela guerra. Quando foram construídas novas igrejas, isso ocorreu em um contexto de transformação criativa da arquitetura moderna do entreguerras. Essa transformação foi resultado de novas abstrações propostas pelos arquitetos modernos; e das tendências de aproximação da arquitetura moderna com o regionalismo, o que já ocorria desde 1930 a partir de Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Luis Barragán, Junzō Sakakura, dentre outros (CURTIS, 2008).

Nesse contexto, três fatos de 1947 foram importantes para os rumos da arquitetura de igrejas católicas do período pós-guerra: a publicação, por Theodor Klauser (1894-1984), das *Diretrizes para a Construção de Igrejas segundo o Espírito da Liturgia Romana* da Comissão Litúrgica da Conferência Episcopal de Fulda, que destacou a função do arquiteto como articulador dos diversos fins da igreja (as várias

celebrações e os cultos individual e público) e criador de uma forma que exalte a sua destinação sagrada; a reedição do livro *Von Bau der Kirche* de Rudolf Schwarz, com impacto positivo entre os arquitetos; e a promulgação da Carta Encíclica *Mediator Dei* do Papa Pio XII sobre a sagrada liturgia, que reconheceu os avanços do Movimento Litúrgico (MULLER, 2011).

De período próximo a essas publicações são: a Capela de *Notre Dame du Haut* (1950-1954), em Ronchamp, e o Monastério de *La Tourette* (1953-1957), em Eveux-sur-l'Abresle - que contém uma igreja -, ambas obras do arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965); e a *Chapelle du Rosaire* (1951), em Vence, do artista Henri Matisse (1869-1954).

A Capela de *Notre Dame du Haut* e a igreja do Monastério de *La Tourette* foram projetados por Le Corbusier sob a supervisão do padre francês Alain Couturier¹²⁶, artista de formação que se dedicou a mediar a relação entre a igreja e a arte moderna (FERRO et al., 1988). Não por acaso, Couturier acreditava que a liberdade de criação do artista era o melhor caminho para a expressão da consciência religiosa. Com efeito, Le Corbusier (ateu declarado) teve

¹²⁶ Além da proximidade com Le Corbusier, o padre e artista Alain Couturier teve contato com grandes artistas e arquitetos do período: Henri Matisse, Fernand Léger, Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Mallet-Stevens e August Perret (FERRO et al., 1988).

liberdade para criar, mas também pesquisou sobre os requisitos de ordenamento de um espaço cristão. O contato com Couturier, a pesquisa sobre os espaços religiosos e a capacidade criativa de Le Corbusier resultaram em duas obras inovadoras e bem articuladas aos princípios do Movimento Litúrgico (CURTIS, 2008; MULLER, 2011).

Com a liberdade criativa de que dispôs, Le Corbusier não deixou de cumprir certos ordenamentos tradicionais, mas apresentou uma visão panteísta, e original, do sagrado (CURTIS, 2008). Essa visão foi conveniente para a relação das duas obras com o sítio e foi articulada através de estratégias compositivas que exploraram muitas dualidades: de forma e volume, de espaço e de luz.

A Capela de *Notre Dame du Haut* fica no alto de uma colina e apresenta uma forma irregular com cobertura que lembra uma casca de sirí, ou um barco, e três torres (as capelas menores) que remetem aos arcos romanos (MULLER, 2011). Vista do exterior, a Capela é um volume sólido e de difícil compreensão que contrasta com o espaço interior, amplo e de fácil apreensão. Do mesmo modo, a luz, que do lado de fora é homogênea, internamente ganha formas lineares, retangulares, e circulares. Por último, tanto o espaço interno quanto o externo foram preparados para receber as celebrações. A esse respeito, existe um altar livre na parede leste que contém um púlpito e uma imagem de Nossa Senhora que podem ser vistos do exterior e do interior da Capela (CURTIS, 2008).

A igreja do Monastério de *La Tourette* também explora as dualidades entre a luz exterior e interior, bem como entre a forma fechada e o espaço amplo. Além disso, o formato da igreja em “I” com seu espaço vertical e semipúblico contrasta com o formato em “U” e os espaços horizontais e privados da ala dos monges (CURTIS, 2008; MULLER, 2011).

Segundo Muller (2008), tanto na Capela de *Notre Dame du Haut* quanto na igreja do Monastério de *La Tourette* os elementos sacros (mesa do altar, púlpito e confessionário) e o mobiliário (bancos, cruzes e candelabros) complementam a experiência sugerida pela arquitetura. São elementos com linhas simples e puras que se somam ao caráter sóbrio, intimista e sagrado dos espaços. Além disso, não existem imagens cristãs (pinturas, desenhos ou esculturas associadas como parte do edifício) nas duas obras. Le Corbusier somente empregou cores puras (predominantemente o verde, o azul, o amarelo e o vermelho) em algumas pequenas partes da Capela e da igreja.

A obra que ganhou destaque pela sua articulação entre a arquitetura moderna, a liturgia e o uso de imagens cristãs foi a *Chapelle du Rosaire*. Para o seu projeto, Henri Matisse contou com a supervisão de August Perret e do padre Couturier (FERRO et al., 1988). A pequena Capela possui uma forma simples com um telhado de duas águas e uma série de aberturas que lembram o formato das seteiras

românicas. No interior, existem um pequeno altar com uma mesa, um espaço lateral destinado às freiras e um espaço um pouco maior para os fiéis.

Além disso, a *Chapelle du Rosaire* possui paredes brancas, que destacam os vitrais azuis, verdes e amarelos. Esses vitrais dotam o espaço interior de muita luz e cor, como um caleidoscópio (MULLER, 2011). Também existem três desenhos feitos em painéis de cerâmica nas paredes da Capela: *Saint Dominic*, *Nossa Senhora do Rosário com o Menino* e *os Caminhos da Cruz*. Esses desenhos, de Matisse, resultaram de um profundo conhecimento e estudo sobre a iconografia cristã, produto da supervisão por Couturier, ao tempo em que representam a originalidade criativa de Matisse (LANGDON, 1988).

A Capela de Matisse é um grande exemplar da busca pela integração das artes. Na arquitetura de igrejas católicas, essa busca começou a ser realizada por alguns arquitetos franceses após a Segunda Guerra Mundial e ganhou notoriedade com a Revista *L'Art Sacré* (1947-1969) no período em que Piérre Regamey e Alain Couturier a comandaram¹²⁷. Foi a partir daí que os setores mais

¹²⁷ Na verdade, a integração entre as artes é um pressuposto do movimento moderno que já estava em foco desde o período entreguerras. Acerca disso, Le Corbusier, em texto de 1936, defendeu que a pintura e a escultura, artes maiores, podem aumentar o prazer dos homens quando colaboram com a arquitetura (LE CORBUSIER, 1984). Contudo, a relação entre as
(continua)

conservadores da igreja católica europeia começaram a serem influenciados a aceitar a expressão da arquitetura e iconografia cristãs de vanguarda. Nesse contexto é que a *Chapelle du Rosaire* pôde ser construída como tela e arte em si (MULLER, 2011).

Entre os anos 1961 e 1965 ocorreu o Concílio Ecuménico Vaticano II - ele teve início no papado de João XXIII e fim no papado de Paulo VI. Dentre as pautas do Concílio estava a reforma da liturgia, que já era discutida desde o início do século XX pelo Movimento Litúrgico.

No *Sacrosanctum Concilium* (1963), constituição do Concílio Vaticano II (CVII) que dispõe sobre a Sagrada Liturgia, houve a preocupação em adaptar a instituição católica ao tempo, promover a união dos fiéis e fortalecer a igreja através do aumento do número de devotos. Para o cumprimento desses objetivos é que a reforma litúrgica foi proposta.

Em relação ao espaço religioso, o *Sacrosanctum Concilium* (1963) ponderou que a igreja não possui um estilo próprio, mas sempre aceitou os estilos das diferentes épocas, povos

artes e a arquitetura sempre existiu. Nesse sentido, o que o movimento moderno propôs de novo foi a integração das artes desde a concepção do projeto, de modo que as pinturas e esculturas não fossem mais entendidas como ornamentos ou decorações, mas como partes da arquitetura e da proposta estética e que foram pensados para funcionar harmonicamente em toda a composição (MACIEL, 2012).

e regiões. Desta maneira, o CVII defendeu o cultivo dos estilos do presente, desde que os espaços religiosos sejam aptos para a realização da ação litúrgica e para a promoção da participação ativa dos fiéis na celebração.

Em relação à arte sacra, o *Sacrosanctum Concilium* (1963) determinou que a exposição de imagens nos espaços religiosos deve ser comedida. Segundo o documento, essas obras e o espaço religioso devem ser julgadas por Comissões Eclesiásticas.

Na arquitetura, essas determinações resultaram em algumas “normativas” para as igrejas: a limitação dos espaços para imagens; a modificação do *layout* das igrejas existentes; e o condicionamento da organização dos espaços de novas igrejas (BAPTISTA, 2002).

Nos espaços religiosos pós CVII, o clero e os fiéis devem estar próximos. Isso exige a retirada de barreiras entre o altar, reservado ao clero e aos presbíteros, e os bancos dos devotos. Além disso, todo o espaço da igreja deve ser direcionado ao altar, de modo que isso signifique uma visão da liturgia - do cristocentrismo - como principal elemento do espaço cristão (MULLER, 2011).

Essas modificações, somadas à limitação do uso de imagens, representaram uma simplificação das igrejas católicas (BAPTISTA, 2002). Segundo Pastro (1999), as igrejas se tornaram mais sóbrias e singelas - ao nosso ver, isso já acontecia desde as obras de August Perret e Rudolf

Schwarz¹²⁸.

Diante disso, “a partir da década de 1960 elementos como a escala, a verticalidade, a cor, a luz e, principalmente, o vazio foram cada vez mais utilizados para caracterizar o efeito de sacralidade nas igrejas” (BAPTISTA, 2002, p.23)¹²⁹.

Ademais, surgiram exemplares com excesso de luz, concreto e vegetação interna, bem como algumas obras semelhantes a galpões e fábricas. Isso é resultado da falta de vínculo do arquiteto com a religião católica ou do descaso ao cumprimento dos princípios litúrgicos (PASTRO, 1999).

O Movimento Moderno, o Movimento Litúrgico e as determinações do Concílio Vaticano II foram acontecimentos importantes para o desenvolvimento das igrejas católicas europeias, para a construção de expressões artísticas de vanguarda e para sua aceitação. Essas questões tiveram ressonâncias em muitos países e continentes, influenciando

¹²⁸ Isso aconteceu porque o Movimento Litúrgico já defendia algumas reformas efetivadas no CVII.

¹²⁹ Não apresentamos exemplos de igrejas católicas europeias construídas após o CVII porque os nossos objetos de estudo mais recentes são a Capela Nossa Senhora de Fátima e a Catedral de Brasília, ambas construídas a partir de 1958, quando os seus projetos já estavam finalizados. Mesmo assim, julgamos pertinente uma breve apresentação do CVII porque ele foi um acontecimento importante para a aceitação das igrejas modernas por aqueles que, mesmo sob a pressão do Movimento Litúrgico, se opuseram às expressões artísticas de vanguarda nas igrejas católicas.

artistas, arquitetos e a cultura local.

Igrejas no Brasil

A arquitetura católica no Brasil se desenvolveu a partir da colonização, nos séculos XVI e XVII, e pelas ações de catequização dos missionários portugueses, notadamente dos jesuítas e dos franciscanos. Essas ações resultaram na construção das primeiras igrejas católicas do território brasileiro (FRADE, 2007).

Quando chegaram ao Brasil, os portugueses encontraram aldeias que já dispunham de um espaço sagrado indígena. Geralmente em formato circular, esse espaço ficava no centro da aldeia (a *ocara*, uma espécie de praça) e era delimitado pelo conjunto de cabanas ao seu redor (CALDEIRA, 2007).

Segundo Caldeira (2007), ao se instalarem nas aldeias era comum que os missionários logo fixassem um cruzeiro no centro da *ocara*, o que já representava a intenção de catequização. Depois, eram providenciados os recursos para a construção de capelas, que ficavam próximas ao cruzeiro ou substituíam alguma cabana.

Para a construção dessas capelas, os missionários adequaram o modelo europeu que conheciam ao clima, aos recursos e à mão de obra. Nesse contexto, as primeiras obras religiosas eram de pau a pique ou de pedra e cal

cobertas com folhas de palmeiras, e foram construídas pelos missionários e por gentios. Contudo, essas construções não eram muito duráveis (FRADE, 2007).

De acordo com Frade (2007), a preocupação com a durabilidade das construções religiosas, cuja permanência no território facilitava a catequização, exigiu um “padrão” de construção. Esse “padrão” foi introduzido na colônia pelo padre arquiteto Francisco Dias (que chegou ao Brasil em 1577), da ordem jesuíta, e pelo frei arquiteto Francisco dos Santos, da ordem franciscana - que projetou o primeiro convento franciscano do país, em Olinda no ano de 1585. Ambos trouxeram influências das arquiteturas renascentista, maneirista e barroca italiana, que no período eram valorizadas em Portugal.

O “modelo” inicial das igrejas jesuíticas era sóbrio, com planta retangular em nave única, sem capelas e sem transepto, geralmente com três nichos no altar, e com fachada em forma de frontão greco-romano. Ao longo do tempo, essas igrejas foram ganhando uma ou duas torres com coberturas piramidais ou em meia laranja para alojamento do campanário (FRADE, 2007).

Na fase final da arquitetura jesuítica - período logo antes e depois das invasões holandesas no século XVII - foram construídas igrejas maiores, com espaços internos mais elaborados e ornamentados (BURY, 2006; TELES, 2014).

Como demonstram as antigas Igrejas do Colégio dos

Jesuítas de Salvador (1652-1672) e do Colégio dos Jesuítas de Belém do Pará (1719)¹³⁰, ao modelo inicial das igrejas jesuíticas foram acrescentadas capelas laterais, uma sacristia no final da nave, e ornamentos internos e externos característicos do maneirismo¹³¹ e do barroco. Nessas igrejas, geralmente a ornamentação interna era mais trabalhada do que a externa. Isso simbolizava a riqueza do espírito (interior) frente ao corpo, a fachada (BURY, 2006).

Por sua vez, o “modelo” inicial das igrejas franciscanas¹³² previa um adro, uma nave única, um campanário (geralmente recuado em relação ao plano da fachada) e decoração simples - conforme os ideais de pobreza

¹³⁰ Atuais Catedral de Salvador e Igreja de Santo Alexandre, respectivamente.

¹³¹ O maneirismo foi um período/estilo de transição entre o renascentismo e o barroco (TELES, 2014). Enquanto o renascentismo e o barroco apresentam uma clara oposição entre objetivos racionais e emocionais, respectivamente, cuja leitura é clara, os arquitetos maneiristas violavam as normas clássicas conferindo aspectos ambíguos à edificação: “o mesmo edifício é um palácio e um monastério [...]” (BURY, 2006, p.65). Segundo Teles (2014), como a arquitetura do Brasil colonial era relativamente simples em relação àquela produzida na Europa, ela também foi chamada de arquitetura chã.

¹³² O modelo de igrejas franciscanas era parte de um extenso programa de construção de conventos e mosteiros, que geralmente continha: “[...] adro fronteiroço; portaria; parlatório; galilé [ou alpendre]; igreja; capela da Ordem Terceira; coro; sala capitular; sacristia; consistório; capelas para oração; claustro; salas de estudo; biblioteca ou livraria; celas; oficinas; depósitos; enfermaria; barbearia; botica; refeitório; cozinha; despensa; adega; latrinas e banhos; cárcere; cemitério e catacumbas; mirante; pomar; fontes” (FERNANDES, 2013, p.286).

franciscana. Aquelas igrejas construídas sob condições econômicas favoráveis apresentam uma galilé (ou alpendre) na fachada principal, algumas capelas, e dois corredores que margeiam a nave única e levam à sacristia (FRADE, 2007; FERNANDES, 2013).

Algumas igrejas franciscanas também apresentam alto empenho artístico tanto na fachada quanto no interior - caso da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador (BURY, 2006). De acordo com Teles (2014), os ornamentos, pinturas e esculturas das igrejas franciscanas do fim do século XVII anunciaram a fase do barroco pleno no Brasil - que se desenvolveu a partir do século XVIII.

No século XVIII, a exploração do interior do Brasil, através das “entradas” ou “bandeiras”, mudou o cenário de ocupação do território - antes realizada somente no litoral. Nesse período, a descoberta de ouro e de pedras preciosas na região de Minas Gerais resultou na fundação de vilas e arraiais nesses locais. Em razão disso, houve a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, lugar mais propício de passagem das riquezas para a metrópole (TELES, 2014).

Conforme Teles (2014), as igrejas do início do século XVIII apresentam influências mais fortes do barroco italiano. Em diferentes regiões (como Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Ouro Preto) foram construídas igrejas com planos poligonais e ovais, com o sentido de verticalidade acentuado e com

pilastras monumentais. No entanto, foi na segunda metade do século XVIII que surgiram as inovações mais emblemáticas para o desenvolvimento da arquitetura religiosa brasileira: a construção das igrejas mineiras.

A ocupação de Minas Gerais não contou com a ação dos missionários. Logo, as igrejas mineiras foram construídas por leigos participantes de associações religiosas. Conhecidas como confrarias, essas associações eram constituídas por irmandades (grupos com etnias ou situações socioeconômicas diferentes) ou pelas ordens terceiras: dos franciscanos, carmelitas e dominicanos. Como existia certa rivalidade entre essas confrarias, suas igrejas competem em beleza e genialidade (FRADE, 2007).

Nas igrejas mineiras, houve o desenvolvimento do barroco pleno¹³³ associado a algumas soluções particulares: eliminação dos corredores laterais, deixando as torres sineiras salientes; conjugação de uma série de curvas, retas e planos - tanto em planta como na fachada -; e destaque das portadas, coroadas com um óculo, como núcleo da composição da frontaria (TELES, 2014).

O maior expoente da arquitetura religiosa brasileira desse período foi o arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa, o

¹³³ Também houve a construção de igrejas no estilo rococó. Não aprofundamos este estilo em função da impossibilidade de consulta de referências devido à pandemia - que impediu o acesso a livros na biblioteca.

Aleijadinho. Sua obra se destacou pela originalidade de articulação das curvas das igrejas, sem o comprometimento da harmonia e do ritmo. Além disso, Aleijadinho também é reconhecido pelo modo como as suas esculturas conferem unicidade ao conjunto da obra, caso da Igreja de Congonhas (FRADE, 2007).

Se até então, as esculturas nas igrejas europeias e brasileiras eram subordinadas ao edifício - sua função era decorativa - na Igreja de Congonhas, as esculturas de Aleijadinho assumem a função de romper com a horizontalidade da arquitetura. Deste modo, as esculturas da Igreja de Congonhas conferem dinamicidade ao conjunto, como os pináculos faziam nas igrejas góticas (BURY, 2006).

Segundo Frade (2007, p.72), “[...] após o período da genialidade de Aleijadinho, a força e a arte da arquitetura brasileira somente se manifestariam novamente com a mesma genialidade nas obras dos modernistas [...]”.

Assim como aconteceu na Europa, entre o século XVIII e início do século XX as igrejas brasileiras apresentaram outros repertórios que remetiam aos estilos do passado europeu: o ecletismo, o neogótico, o neorromânico e o neoclássico¹³⁴. As grandes inovações na arquitetura

¹³⁴ Entre o século XVIII e início do século XX também surgiram o estilo Aleijadinho, o rococó, o neocolonial, etc. Como a literatura consultada não apresentou considerações sobre grandes
(continua)

religiosa ocorreram somente a partir da arquitetura moderna (FRADE, 2007).

Igrejas Modernas no Brasil

A proclamação da República do Brasil (1889) e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)¹³⁵ despertaram interesses de construção de uma consciência nacionalista nos brasileiros. Esses interesses surgiram de preocupações com a construção da identidade de um país livre das amarras europeias e com o atendimento do mercado interno. Nesse contexto, um grupo de artistas promoveram a *Semana de Arte Moderna de 1922* (FRADE, 2007).

Na *Semana de Arte Moderna de 1922*, os artistas modernistas pretenderam romper com os padrões estéticos dominantes e construir uma identidade artística brasileira¹³⁶. As influências desses ideais foram sentidas no campo da arquitetura somente alguns anos depois, quando em 1927

inovações propostas por esses estilos, julgamos pertinente não os abordar. Senão, a exposição se tornaria longa e sem um efetivo acréscimo de novas soluções para a construção de igrejas católicas.

¹³⁵ Segundo Frade (2007), a Primeira Guerra Mundial prejudicou as relações de mercado do Brasil com a Europa. Diante disso, as ocupações de produção se voltaram para o atendimento do mercado interno.

¹³⁶ Até 1920, os arquitetos se afastavam das influências do ecletismo através da valorização da arquitetura luso-brasileira, o estilo neocolonial (MARCIANO, 2011)

foi construída a casa modernista da Vila Mariana, em São Paulo, projeto do arquiteto russo Gregori Warchavchik (FRADE, 2007, MARCIANO, 2011).

Contudo, a casa modernista foi uma iniciativa isolada. No geral, a difusão da arquitetura moderna no Brasil encontrou muitas dificuldades: a falta de clientes, de mão de obra especializada, de materiais, e também do ensino das novas técnicas e ideais nas escolas de arquitetura (MARCIANO, 2011).

Através do contato entre o arquiteto brasileiro Lúcio Costa (1902-1998) com o arquiteto suíço Le Corbusier¹³⁷ é que a arquitetura moderna começou a ser difundida no Brasil com maior intensidade. Isso aconteceu a partir de 1929, quando Le Corbusier visitou o país para realizar conferências. Esse contato influenciou Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro, a revolucionar o ensino de arquitetura no Brasil (FRADE, 2007).

Desse período é o primeiro possível projeto de arquitetura religiosa moderna no Brasil: a igreja para o Conjunto de Monlevade, uma vila operária projetada por Lúcio Costa e apresentado em 1934 à Companhia Siderúrgica Belgo-

¹³⁷ Le Corbusier visitou o Brasil em duas ocasiões: em 1929 para realizar conferências, e em 1936 enquanto participante da equipe do projeto do Ministério da Educação e Saúde (MARCIANO, 2011).

Mineira (MULLER, 2011).

Segundo Muller (2011) a igreja do Conjunto de Monlevade é muito parecida com a Igreja *Notre Dame du Raincy* de August Perret. Assim como Perret, Lúcio Costa propôs o espaço-caixão, a “planta basilical”, três naves sutilmente delimitadas por pilotis, abóbadas com pequenas curvaturas, entrada de luz homogênea, e um campanário centralizado na fachada. Esse projeto indicou uma vontade de ser moderno, mas com rumos ainda muito indefinidos e vinculados à produção europeia.

Em 1936, Le Corbusier retornou ao Brasil para colaborar com Lúcio Costa e uma equipe de arquitetos na concepção do projeto para o Ministério da Educação e Saúde (1935), que foi o primeiro edifício moderno financiado pelo Estado no país (FRADE, 2007). Outro integrante dessa equipe foi Oscar Niemeyer, que em 1940 projetou a primeira igreja católica moderna construída no Brasil: a Igreja São Francisco de Assis, conhecida como Igreja da Pampulha¹³⁸.

A Igreja da Pampulha foi construída com a iniciativa do Estado e deixou a Igreja Católica, destinatária, à margem do processo projetual. Em razão disso, quando a igreja foi finalizada houve uma grande turbulência no cenário da

¹³⁸ Abordamos poucas questões sobre as igrejas de Niemeyer neste capítulo, somente o necessário ao desenvolvimento do raciocínio. Como já destacamos, elas são objetos de estudo do próximo capítulo, onde apresentamos descrições mais completas.

arquitetura e no âmbito religioso nacional. Enquanto arquitetos ficaram motivados com as soluções apresentadas por Niemeyer no projeto da igreja, o clero se mostrou reticente ao seu caráter de espaço religioso. Diante disso, a Igreja da Pampulha foi consagrada somente em 1959, alguns anos depois de sua inauguração e após amplo debate (FRADE, 2007; MARCIANO, 2011).

Segundo Marciano (2011), a construção da Igreja da Pampulha intensificou os debates sobre a arquitetura e a arte religiosas brasileiras entre as décadas de 1940 e 1960. Esse período foi marcado pela convergência de acontecimentos importantes nos campos arquitetônico, religioso e da cidade no Brasil.

No campo arquitetônico, após o reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira na exposição *Brazil Built*, realizada em 1943 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), a clientela privada começou a encomendar projetos modernistas. No campo religioso, se intensificaram os debates sobre o Movimento Litúrgico, que chegou ao Brasil na década de 1930¹³⁹, e sobre o

¹³⁹ No Brasil, o Movimento Litúrgico se desenvolveu a partir da vinda do monge beneditino alemão D. Martinho Michler para o Rio de Janeiro, em 1933, e da Ação Católica no Brasil (ACB) fundada em 1935 (SILVA, 2000; FRADE, 2007). A partir de D. Martinho Michler, as discussões sobre o Movimento Litúrgico se disseminaram no Brasil, ganhando adeptos no Rio de Janeiro, na Bahia, em Pernambuco, em Minas Gerais, etc. Por sua vez, a ACB
(continua)

crescimento das experiências de arte moderna cristã no país. Por último, o aumento populacional das cidades brasileiras e a expansão da fé católica após a Segunda Guerra Mundial resultaram no aumento da demanda pela construção de novas igrejas (SILVA, 2000; MARCIANO, 2011).

Em síntese, o contexto brasileiro era de crescimento das experiências de arte moderna cristã impulsionado pela valorização da arquitetura moderna, pelas discussões sobre a reforma litúrgica e pela necessidade de construção de novas igrejas. Diante disso, as autoridades eclesiais resolveram se posicionar em relação à produção de arte católica de vanguarda no Brasil. Com esse propósito, foi criada em 1946 a Sociedade Brasileira de Arte Cristã (SBAC).

O objetivo da SBAC era difundir os princípios de arte cristã: arquitetura, mobiliário, decoração, pintura, dentre outras¹⁴⁰. Dessa maneira, as autoridades eclesiais pretendiam

promoveu semanas, encontros e estudos que ajudaram a propagar o Movimento Litúrgico no país. Além disso, contribuições muito importantes foram a publicação de artigos sobre a reforma da liturgia na revista *A Ordem*, e a tradução dos livros *Vida Litúrgica* (1938) de Lambert Beauduin, e *O Espírito da Liturgia* (1943) de Romano Guardini (SILVA, 2000).

¹⁴⁰ Uma das ações de difusão foi a Exposição de Arte Sacra Contemporânea, realizada em 1947 no Ministério da Educação e Saúde. Nela, os membros da SBAC pretenderam demonstrar a associação entre a arte moderna e a igreja sob os princípios litúrgicos (MARCIANO, 2011).

garantir a vinculação das novas produções artísticas no campo religioso com os princípios litúrgicos, porque algumas obras modernas produzidas no Brasil começaram a se afastar dessa ideia: o caso mais emblemático é a Igreja da Pampulha, cuja inauguração era recente e havia despertado muitas inquietações (MARCIANO, 2011).

Em um primeiro momento, a SBAC defendeu não haver espaço para a vaidade e o individualismo na arte cristã. Alguns de seus membros viam como problemática a pretensa falta de significado e o destaque à funcionalidade dos edifícios modernos. Para eles, o caráter comunicativo das obras de arte sempre foi um aspecto importante das igrejas católicas (MARCIANO, 2011). Essa visão representou um embate entre os princípios de arte católica tradicional e da arte e arquitetura modernas.

Nesse embate, muitas autoridades eclesiásticas adeptas aos princípios de arte católica tradicional eram opositores do Movimento Litúrgico e da arte moderna. Segundo Silva (2000), eles afirmavam que os clérigos favoráveis à reforma litúrgica desconsideravam a importância da arte cristã tradicional para a sociedade católica brasileira, cuja cultura religiosa é baseada em uma espiritualidade devocional que faz parte das raízes do cristianismo no Brasil. Sob esse aspecto, a reforma litúrgica e a arquitetura moderna representavam a desconstrução dessa cultura tradicional e a provável ruptura do vínculo afetivo, devocional, da sociedade com a Igreja Católica.

Apesar dessas discussões, a busca por novos modos de edificar igrejas continuou e na década de 1950 a SBAC conseguiu promover maior diálogo entre arquitetos modernos e as autoridades eclesiásticas (MARCIANO, 2011).

A pacificação dos ânimos e a diminuição das críticas ocorreram no mesmo período da publicação da *Mediator Dei* (1947), do Papa Pio XII, que reconheceu as discussões do Movimento Litúrgico como avanços da Igreja Católica; e do momento de transformação pelo qual a arquitetura moderna passava - a assimilação regionalista dos princípios modernos, que aconteceu desde o início da década de 1940, e o questionamento à estrita funcionalidade da arquitetura moderna.

Desse modo, enquanto a *Mediator Dei* representou certa abertura das autoridades eclesiásticas para a arquitetura moderna, as transformações do modernismo representaram a abertura dos arquitetos mais ortodoxos do movimento moderno aos princípios de arte cristã.

A partir da relação mais harmônica entre arquitetos modernos e as autoridades eclesiásticas, a construção de igrejas católicas no Brasil aumentou significativamente¹⁴¹.

¹⁴¹ Algumas igrejas modernas projetadas na década 1950 são: Igreja São Pancrácio (1951), de Carlos Filho; Igreja Nossa Senhora do Rosário (1954), de Luiz Contrucci; Igreja Nossa
(continua)

Nesse cenário, além da construção de novas igrejas, aconteceram muitas demolições de igrejas antigas para a construção de igrejas modernas. Deste modo, as igrejas modernas representaram a construção ou atualização material e simbólica da igreja reformada¹⁴² (MARCIANO, 2011).

Na década de 1960, com a efetiva reforma litúrgica promovida pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1961-1965), a relação entre arquitetos modernos e as autoridades eclesiais parece ter ficado ainda mais pacífica. Isso, porque na Igreja Católica o embate entre os reformistas e os opositores do Movimento Litúrgico também perdeu força (SILVA, 2000).

Senhora do Sabará (1958), de Edoardo Rosso e Yoshimasa Kimachi; Capela para Vila Operária em Recife (1958), de Edison Lima; Capela do Palácio da Alvorada (1957); de Oscar Niemeyer; Capela Nossa Senhora de Fátima (1958), de Oscar Niemeyer; Catedral de Brasília (1958), de Oscar Niemeyer; Igreja Matriz de Blumenau (1959), de Dominicus e Gottfried Böhm; etc.

¹⁴² Segundo Marciano (2011), essa atualização material e simbólica realizada através da demolição de igrejas antigas e da construção de igrejas modernas é problemática. Por vezes, a demolição de igrejas antigas ocorreu simplesmente em função da presença de uma “ideologia do atraso” que parecia resolvida com a construção de igrejas modernas, atuais. Isso foi comum em bairros nobres, regiões que geralmente eram ocupadas por templos antigos. Além disso, houve a irradiação dessa visão para as periferias. Essas questões se tornam mais graves sob a ótica do patrimônio, porque algumas igrejas foram demolidas sem critérios, somente por um ideal de modernização. Somente a partir da década de 1970, através do desenvolvimento de novos olhares sobre o patrimônio, é que esse movimento perdeu força.

O Concílio Vaticano II representou o encontro efetivo da igreja reformada com a arquitetura moderna. Contudo, de acordo com Silva (2000), no século XXI a cultura religiosa de cunho devocional - pauta dos opositores do Movimento Litúrgico - ainda subsiste no inconsciente coletivo das grandes massas da sociedade brasileira. Com isso, ainda existe no Brasil o desafio de enfrentamento dos modelos medievais de vivência da fé - por vezes, até camuflados na arte moderna - frente ao verdadeiro sentido da liturgia cristã das origens da igreja.

Igreja e Cidade

De um espaço de reunião (*ecclesia*), as igrejas católicas começaram a serem entendidas como o lugar de Deus nas cidades - *domus ecclesiae* (FRADE, 2007). Sob esse ideal, ao longo do tempo algumas estratégias simbólicas foram utilizadas para representar a presença divina nesses locais. Essas estratégias são inerentes ao edifício-igreja, como já abordamos, mas também dizem respeito à sua relação com o espaço urbano.

No entanto, a relação das igrejas com o espaço urbano não comunica somente a sua função religiosa, mas pode representar o corpo social (ARGAN, 1998): a estrutura de hierarquias, valores e significados da sociedade de cada região e período histórico. A exposição diacrônica dessas questões nos permite entender como foram construídas as

relações entre igreja e cidade do mundo europeu ao Brasil do período colonial.

Embora não sejam cristãos, os templos da antiguidade foram espaços sagrados que influenciaram a arquitetura ocidental, não somente religiosa, ao longo do tempo. Além disso, os templos gregos e romanos exerceram papéis fundamentais na estruturação das igrejas católicas como espaços de culto fixos.

Nas cidades gregas, o lugar do templo era reservado à acrópole: área sagrada que ficava no local mais alto da cidade. Essa localização era privilegiada em relação às outras estruturas da cidade grega, as áreas públicas (a ágora) e privadas (residenciais). Além da localização privilegiada e dominante, os templos também se destacavam pela sua distância dos outros edifícios e pelo seu rigor formal - que não era característico do restante da cidade (BENEVOLO, 2003; SENNET, 2003)

Avistados de toda a cidade em função desse destaque, os templos gregos representavam a unidade e proteção das áreas em expansão e das regiões mais antigas. Isso evidenciava os valores cívico-coletivos das cidades gregas (SENNET, 2003): a noção de participação da comunidade e de democracia.

Na Idade Helenística, os templos gregos começaram a adquirir outras representações a partir da influência do traçado geométrico de Hipódamo de Mileto. Com ele, além

dos templos, outros monumentos públicos foram destacados pelas vias regulares. Dessa forma, os imperadores pretendiam representar o seu poder (MUMFORD, 1998).

Além disso, em algumas cidades os templos não eram mais implantados sobre altas colinas. Eles foram adaptados à grade regular do traçado e perderam a sua relação de dominância, adquirindo espaço junto a outros edifícios públicos. Isso indicou a movimentação das relações de poder: a apropriação da simbologia do sagrado junto ao poder terreno do império (BENEVOLO, 2003).

Isso aconteceu em cidades como Alexandria e Antioquia. Elas eram cidades muito extensas e possuíam ruas muito largas e grandes. Esse fato dificultava o destaque de quaisquer edifícios no espaço urbano (BENEVOLO, 2003).

Nas cidades romanas, a ordem visual como símbolo de poder também foi utilizada. De acordo com Sennet (2003, p.83), “o romano acreditaria no que visse; olharia e obedeceria a um regime duradouro”. Sob esse raciocínio, os imperadores romanos promoveram a construção de vários monumentos nas cidades como símbolos da perpetuação de seu poder. Dentre esses monumentos haviam muitos templos, que representavam a presença dos deuses e a aprovação do reinado dos imperadores.

Os templos romanos geralmente ficavam nos fóruns, praças

retangulares que se destacavam entre as estreitas ruas regulares das cidades¹⁴³. Os fóruns eram implantados no encontro dos eixos estruturadores das cidades romanas: o *cardo* (norte-sul) e o *decumannus* (leste-oeste). Esses eixos representavam o ordenamento cósmico da cidade, fundada através de um ritual sagrado, e evidenciava a importância dos edifícios localizados no seu encontro. Além dos templos, os fóruns também comportavam as basílicas, as casas de conselho, os espaços comerciais, dentre outros edifícios públicos (MUMFORD, 1998).

Ainda no império romano, surgiram os primeiros espaços de culto que influenciaram diretamente o ordenamento das igrejas cristãs: o Templo de Salomão e as sinagogas judaicas. O Templo de Salomão foi construído no Monte Sião em Jerusalém. Segundo Frade (2007), ele representava a “morada de Deus” e a unificação das tribos de Israel.

As sinagogas¹⁴⁴, por sua vez, possuíam poucas exigências de implantação. Elas, ou a Arca simbólica que guardavam,

¹⁴³ As cidades do império romano apresentavam uma simplificação do traçado geométrico das cidades helenísticas (BENEVOLO, 2003).

¹⁴⁴ Inicialmente, as sinagogas eram espaços que equivaliam à *ecclesia* cristã. Ou seja, elas eram reuniões de dez ou mais pessoas para a leitura da palavra, sem espaço fixo. Somente com o tempo, principalmente em função da destruição do Templo de Salomão, é que as sinagogas foram adquirindo o significado de lugar do encontro para o estudo da lei (FRADE, 2007).

deveriam ser posicionadas no sentido da cidade de Jerusalém, do Templo de Salomão, ou na orientação Leste-Oeste. Essa implantação aponta para locais sagrados (onde “está” a verdadeira Arca do Testemunho) ou para o sol nascente, na direção Leste, que representa a figura de Cristo (FRADE, 2007; GOMES, 2011).

No século IV, com a divisão do império romano e a descriminalização do cristianismo houveram as primeiras intenções de criação de espaços de culto fixos para os cristãos. Para isso, as antigas basílicas e alguns templos romanos foram convertidos em igrejas católicas (MUMFORD, 1998). Esses edifícios, como vimos, já existiam na malha urbana e ficavam em meio a um conjunto de outras construções públicas.

No império romano do oriente, novas basílicas cristãs foram projetadas como monumentos. A Igreja de Santa Sofia e a Igreja dos Santos Apóstolos, por exemplo, foram pontos através dos quais Constantinopla cresceu (BENEVOLO, 2003). Ao nosso ver, esse fato possui um simbolismo particular: no contexto da conversão de Constantino ao cristianismo e da decadência do império romano, a construção dessas igrejas como pontos de crescimento urbano representou a renovação do império sob a direção da vida cristã.

Com a queda do império romano do ocidente e as invasões dos bárbaros, a vida nas cidades diminuiu e houve a

ocupação predominante das áreas rurais (SENNET, 2003). Conforme Mumford (2003), isso aconteceu em razão da busca por refúgio, mas também pela salvação das almas da cultura pagã. Nesse contexto, os mosteiros, implantados fora das cidades e próximo às tumbas de santos, se tornaram locais da fraternidade e da coabitação dos cristãos (BENEVOLO, 2003).

A colônia monástica tornou-se, na realidade, uma nova cidadela: um ponto religioso de apoio, que impedia que a retirada geral se encaminhasse por uma só estrada. Era, porém, uma cidadela da alma e seu palácio era a Abadia. Esse paralelo não é inexato. Se foi no palácio real que instrumentos seculares de civilização urbana tomaram forma pela primeira vez, foi no mosteiro que as finalidades ideais da cidade medieval foram postas em ordem, conservadas em vida e afinal renovadas. (MUMFORD, 1998, p.270-271).

Nos mosteiros e nas abadias, em um primeiro momento predominou o estilo românico. O seu aspecto de fortificação, também característico da “cidadela” que fundaram, comunicava a concentração da vida cristã em um espaço seguro, durável e protegido dos bárbaros (MUMFORD, 1998).

No século X, a partir do renascimento econômico europeu e da diminuição da diferença física e jurídica entre o campo e a cidade, os espaços urbanos medievais começaram a tomar forma. Embora as cidades medievais tivessem todas as formas possíveis, elas possuíam uma rede de ruas

irregulares e bem orientadas que convergiam para praças públicas. Essas praças davam lugar a diferentes poderes: o governo municipal, as ordens religiosas, as corporações e o episcopado (BENEVOLO, 2003).

O episcopado, na figura dos bispos, pretendia promover a cultura cristã frente às suas possibilidades de transgressão pelos governantes mundanos. Logo, os bispos assumiram funções sacerdotais e governamentais. Diante disso, a adesão ao cristianismo se tornou ao mesmo tempo voluntária e obrigatória, porque a igreja era grande detentora de riquezas, de terras, de influências políticas e do credo popular (MUMFORD, 1998).

Nesse contexto, as grandes catedrais góticas serviram ao exercício do domínio da igreja sobre as cidades. Isso tem relação com o status que o gótico adquiriu enquanto um estilo internacional. Ele unificou os métodos construtivos da Europa e apresentou o arranha-céu de Deus, que dominava a paisagem. Assim, muitas catedrais imponentes, representantes de Deus e do episcopado, foram construídas por toda a Europa cristã nesse período (BENEVOLO, 2003).

Segundo Sennet (2003), a altura das catedrais góticas era equivalente a um ato de fé e representava os princípios imanentes do mundo, e do Deus cristão, frente aos valores dos homens. Deste modo, as catedrais comunicavam o poder de Deus e do episcopado nas cidades.

No século XV, com o fim da Idade Média e o início do

renascimento, o papado iniciou uma série de intervenções em Roma. Foram realizadas a restauração, reconstrução e construção de alguns edifícios (basílicas, igrejas, capelas e obeliscos), e alterações do sistema viário medieval com o alinhamento de algumas vias. Essas correções direcionaram a urbanização a regiões ainda não ocupadas, bem como serviram ao destaque de vários monumentos¹⁴⁵ (LOEWEN e AZEVEDO, 2006).

De acordo com Loewen e Azevedo (2006), as intervenções promovidas pelos papas pretendiam modernizar a cidade de Roma, conferir unidade e integração entre os seus monumentos, e representar a presença do poder do clero na cidade. Além disso, havia a expectativa de que essas intervenções fariam de Roma a principal cidade do mundo moderno, uma cidade-capital¹⁴⁶ (BENEVOLO, 2003; ARGAN, 2004).

¹⁴⁵ Conforme Argan (2004, p.78), monumento é “[...] a unidade plástica e arquitetônica representativa de valores ou da autoridade - e que tem, por isso, uma função retórica ou persuasiva [...]. O monumento constitui um núcleo de máximo prestígio no tecido urbano e geralmente está no centro de uma vasta zona organizada em função dos seus valores formais.”

¹⁴⁶ Cidade-capital é a cidade do homem moderno que não está mais relacionado ao ambiente familiar, mas a uma rede de relações, de comunicações e de movimentos. Os papas cumpriram somente parte do projeto de Roma como cidade-capital do mundo. No entanto, cidades como Londres e Paris figuraram como grandes centros modernos inspirados em Roma (ARGAN, 2004).

Contudo, as intervenções dos papas em Roma não conseguiram dar acabamento ao organismo heterogêneo da cidade, que apresentava aspectos da antiguidade, do período medieval e dos tempos modernos (do renascimento). Foram os artistas barrocos que ficaram encarregados de conferir unidade a esse corpo desigual (BENEVOLO, 2003).

Lorenzo Bernini (1598-1680), por exemplo, foi encarregado de articular a monumental Basílica de São Pedro com a pequena escala das casas e bairros de Roma. Ele fez isso através da construção da Praça de São Pedro, localizada logo em frente à Basílica. Essa praça é parcialmente isolada por uma colunata que permite o encerramento dos cristãos no seu espaço, o destaque visual e perspectivo da Basílica, e o vislumbre de partes da cidade entre as colunas (BENEVOLO, 2003; ARGAN, 2004).

Segundo Argan (2004), a solução de Bernini empregou um dos dois principais elementos típicos da forma urbana barroca, que são a praça - proposta pelo artista - e a avenida. A solução da Praça de São Pedro representou o destaque da Basílica enquanto monumento: que possui a função simbólica do poder da igreja na cidade e a função de culto.

O destaque de monumentos religiosos faz parte da

construção de uma ideologia do poder característica do período da Contrarreforma¹⁴⁷. As fachadas e ordenamentos espaciais das cidades não serviam mais somente à construção de volumes sólidos que abrigavam determinadas funções, mas eram parte de soluções para o destaque visual de alguns monumentos (ARGAN, 2004).

Conforme destacou Argan (1998, p.173) “a grande novidade de Bernini é justamente a pura visualidade, a capacidade da imaginação artística de encher a consciência sem deixar espaço para a reflexão e para o juízo”.

O monumento se tornou a “[...] manifestação visível dos valores histórico-ideológicos que constituem o fundamento da autoridade [...]” (ARGAN, 2004, p.81). No contexto da contrarreforma, o destaque das igrejas como monumentos simbolizou a extensão da ação persuasiva e da autoridade da igreja para além do interior das basílicas. Essa ação se estendeu sobre as cidades.

A dimensão simbólica que a igreja católica adquiriu ao longo do tempo no continente europeu foi determinante para a estrutura dos poderes representados no espaço urbano brasileiro. Enquanto na Europa o poder da igreja no renascimento e no barroco foi resultado de um longo

¹⁴⁷ Essa ideologia do poder também foi utilizada nas cidades-capitais para a evidência dos poderes econômicos e governamentais (ARGAN, 2004).

processo de cristianização, no Brasil o poder da igreja marcou o início do processo colonizador e de construção das primeiras cidades.

Igreja e Cidade no Brasil

Os séculos XV e XVI representaram a transição entre a idade medieval e o renascimento europeu, quando a igreja católica exercia um papel dominador sobre a sociedade. Nesse período, o espírito religioso estava muito presente na coroa portuguesa (ROBBA; MACEDO, 2003). Esse fato foi determinante para a construção dos primeiros espaços urbanos no Brasil colonial.

A formação das cidades brasileiras apresentou um movimento semelhante àquele de formação de algumas cidades medievais. Enquanto na Europa medieval muitas cidades surgiram a partir dos mosteiros e das abadias, no Brasil o crescimento urbano aconteceu a partir das paróquias (ROBBA; MACEDO, 2003).

Apesar dessa semelhança, as justificativas eram muito diferentes. Enquanto o desenvolvimento de cidades a partir dos mosteiros e abadias aconteceu em um contexto de invasão dos bárbaros e de busca por abrigo junto a Deus (MUMFORD, 2003), no Brasil a fundação das cidades a partir de igrejas tinha um objetivo de conquista: a colonização espacial e a dominação cultural.

Segundo Robba e Macedo (2003), as cidades coloniais eram fundadas através de doações de sesmarias para determinados santos. A partir daí, era construída a capela e instituída a paróquia. Nas adjacências do adro da capela, que constituía uma praça, eram construídas as primeiras edificações. Ao longo do tempo, essas regiões atraíram as residências mais ricas, e os prédios e comércios mais importantes.

As praças coloniais brasileiras se tornaram, portanto, espaços polivalentes do sagrado e do profano. Sob esse aspecto, elas eram diferentes das praças medievais europeias, cujas funções eram bem definidas: praça do mercado, do portal da cidade, do centro, das igrejas e agrupadas (ROBBA; MACEDO, 2003).

Nas regiões interioranas do Brasil, exploradas através das “entradas” ou “bandeiras”, apesar da inexistência da ação dos missionários, o movimento de ocupação era o mesmo. As pequenas capelas erguidas nos caminhos do ouro de Minas Gerais serviram como pontos simbólicos para a aglomeração e desenvolvimento dos primeiros povoados, também construídos nas adjacências do adro da igreja (MARCIANO, 2011).

Ao redor das praças religiosas, as formas das cidades coloniais se desenvolveram de duas maneiras: sob a influência portuguesa ou do traçado regular espanhol. Ambas alternativas, espontâneas ou projetadas,

destacavam o núcleo urbano constituído por igreja, praça e outros edifícios singulares.

As formas urbanas das cidades com influência portuguesa, geralmente fundadas no início da colonização, se adaptavam ao sítio, o que resultou em um traçado irregular e orgânico. Apesar disso, a praça com a igreja e outros edifícios importantes se localizavam em regiões topograficamente dominantes (CALDEIRA, 2007).

A cidade de Ouro preto é um caso emblemático desse tipo de implantação. Fundada no contexto da exploração do interior de Minas Gerais na busca por pedras preciosas, a cidade contém um traçado irregular, adaptado ao sítio, cujas encostas e colinas destacam um conjunto de 13 igrejas na paisagem (BURY, 2006). Como vimos, a relação entre as igrejas de Ouro Preto representa, entre outras coisas, as rivalidades entre as confrarias. Já o conjunto igrejas-cidade, ao nosso ver, simboliza a unidade entre os poderes religioso e político-econômico¹⁴⁸ na fundação das cidades brasileiras.

Por sua vez, o traçado urbano com influência espanhola, utilizado geralmente para fundação de cidades por determinação real, era caracterizado pela malha regular e geométrica. Nas cidades com esse ordenamento, a praça com a igreja matriz era destacada pela sua posição no

¹⁴⁸ Ouro Preto foi a capital da então Capitania de Minas Gerais entre 1823 e 1897.

cruzamento das principais vias transversais e longitudinais¹⁴⁹ (CALDEIRA, 2007).

Ao longo do século XVIII as cidades brasileiras consolidaram cada vez mais esse modelo de traçado regular e geométrico (CALDEIRA, 2007). No século XIX, embora essa tendência formal tenha se mantido, a representação das igrejas nas cidades planejadas assumiu um papel coadjuvante.

Em Belo Horizonte, a primeira capital planejada do Brasil sob uma postura racional de modernização, as praças cívicas¹⁵⁰ ajardinadas se tornaram as grandes referências urbanas. Dentre essas, uma tendência que outras cidades brasileiras adotaram foi o destaque da Praça da República, marco do poder republicano recém instaurado no período (CALDEIRA, 2007).

Conforme defendem Robba e Macedo (2003, p.29) foi assim que a praça-jardim deixou de ser “[...] - como eram, no período colonial, o largo, o terreiro e o adro da igreja - o palco da vida mundana e religiosa, civil e militar da cidade. A praça agora é um belo cenário ajardinado destinado às atividades de recreação e voltado para o lazer

¹⁴⁹ Essas vias equivalem ao *cardo* e ao *decumannus* das cidades romanas

¹⁵⁰ As praças cívicas ficam diante de edifícios com funções sociais, educacionais e culturais (CALDEIRA, 2007).

contemplativo, a convivência da população e o passeio.”

Note-se que essa tendência de valorização das praças cívicas teve início no fim do século XIX. Nesse momento, muitas cidades brasileiras já estavam em desenvolvimento e continham praças religiosas com igrejas antigas como partes de seu núcleo histórico. Como vimos, a tendência que se estabeleceu foi a de demolição dessas igrejas e de construção de outros exemplares sob um discurso de modernização. Neste ponto, essa discussão converge àquela das *Igrejas Católicas Modernas no Brasil*. Outras relações entre igreja e cidade serão abordadas na análise das igrejas de Oscar Niemeyer.

A Luz enquanto Símbolo

A luz sempre foi um elemento importante na arquitetura. Através dela, as relações entre volumes, formas e cores podem ser percebidas. Ao longo do tempo, o seu uso foi manipulado de diferentes modos nos espaços religiosos.

Para os cristãos, a luz é o símbolo do Criador, de Deus, de Jesus Cristo. Sob esse aspecto, converter-se e praticar o culto é se iluminar, é reconhecer o Cristo fora do corpo e o Deus onipresente e onisciente - pois como a luz, Ele está em toda parte (SENNET, 2003).

Nas sinagogas judaicas, que influenciaram diretamente o ordenamento das igrejas cristãs, a luz enquanto símbolo é

destacada na *bimah*, uma mesa de madeira onde é colocada a *torah* (o livro sagrado judaico) para a oração. Além disso, como vimos, a luz também exerce um papel fundamental na implantação desses templos. As sinagogas são posicionadas no sentido Leste-Oeste, com os espaços da Arca do Testemunho e da *bimah* voltados para o Leste, lugar onde nasce o sol (GOMES, 2011). Com efeito, o uso ou a referência à luz nos espaços da Arca, da *bimah* e do templo simbolizam o caráter divino desses espaços enquanto lugares de iluminação espiritual.

Na Roma cristã, os espaços de culto do cristianismo se estabeleceram nas basílicas e nos templos romanos já existentes (FRADE, 2007). A iluminação desses edifícios foi projetada para atender ao simbolismo romano, e não cristão. No entanto, a questão da luz não foi tão problemática como o foram as estátuas pagãs durante a adaptação dos edifícios. As estátuas foram retiradas e o simbolismo da luz, muito relacionado ao modo de ver o mundo pelos romanos, não constituiu um grande problema aos cristãos.

Nas basílicas, a entrada da luz era realizada pelo clerestório e cumpria a função de iluminar de forma mais homogênea um espaço com finalidade de reunião pública. A questão da luz nesses edifícios era muito mais uma solução técnica do que uma manipulação cenográfica.

Por sua vez, nos templos romanos a única abertura para a luz geralmente era a passagem do *pronaos* para o *naos*.

Provavelmente sua adaptação ao culto cristão contou com a construção de aberturas para a iluminação interna.

O Panteão é um caso particular dos templos romanos. Ele possui um enorme domo com um óculo ao centro que permite a entrada de luz. Esses elementos representavam o espaço celeste, a morada dos deuses romanos que foram ali reunidos (SENNET, 2003). Esse simbolismo cósmico não representou nenhum problema aos cristãos. Pelo contrário, a visão da luz no óculo e do céu no domo, lidas sob a ótica do cristianismo, representam o Deus cristão e a sua morada, respectivamente.

Na Idade Média, embora as igrejas tenham sido construídas sob a influência da forma e do ordenamento das basílicas, em um primeiro momento elas adquiriram um aspecto sóbrio (PASTRO, 1999). Nas igrejas românicas, as poucas aberturas geralmente iluminavam o altar. A penumbra das outras regiões do espaço interno das igrejas intensificava o sentido de refúgio e recolhimento dos fiéis junto aos mosteiros e abadias, ao tempo em que destacavam a forma dos poucos raios de luz que adentravam o espaço - a presentificação de Deus na escuridão. Em *O Nome da Rosa* (1980/2011) de Umberto Eco, vemos uma breve descrição desses aspectos quando um frei adentra o espaço da igreja de um mosteiro no fim do dia:

Transcorrerá há pouco a sexta hora. O sol, pálido, penetrava do ocidente, e depois pelas poucas e delgadas janelas, no interior da igreja. Uma nesga

fina de luz tocava ainda o altar-mor, cujo pálio pareceu-me estar reluzindo de um fulgor áureo. As naves laterais permaneciam imersas na penumbra. (ECO, 2011, p.82).

A partir desse trecho, também fica evidente a posição da igreja no eixo Leste-Oeste, ao modo das sinagogas judaicas: a luz do sol, que provavelmente nasceu no oriente e estava se pondo no ocidente, passou por uma pequena abertura e atravessou a igreja até o altar.

Ainda na Idade Média, as igrejas góticas apresentaram outras soluções de iluminação e representação da luz. O desenvolvimento técnico possibilitou que grandes vitrais coloridos fossem colocados entre os vãos estruturais das fachadas. Eles simbolizavam a transmutação da pedra em uma matéria diáfana, uma condição intermediária entre o corpo físico e espiritual, através da luz. Sob esse aspecto, a igreja era a reprodução da morada de Deus, e não somente o lugar da sua presença (FURTADO, 2005). Aliado a esse simbolismo, em muitos casos os vitrais continham imagens de santos, ou com representações de cenas bíblicas, que intensificavam o seu sentido espiritual.

Eco (1980/2011) também nos ilustrou o sentimento de um frei europeu medieval sobre a percepção da luz nos vitrais das igrejas. No trecho, é interessante como o simbolismo da luz no vitral, que representa Deus, se funde com a associação da luz que surge da palavra e da oração.

Porém depois do responsório, do hino e do versículo, quando estava começando o cântico do evangelho, percebi atrás das janelas do coro, bem em cima do altar, um clarão pálido que já fazia reluzir as vidraças em suas diversas cores, até então mortificadas pelas trevas. Ainda não era a aurora, que triunfaria durante a prima, justamente quando cantávamos *Deus qui est sanctorum splendor mirabilis e lam lucis orto sidere*. Era apenas o primeiro flébil anúncio da aurora invernal, mas foi suficiente, e foi suficiente para libertar meu coração a leve penumbra que na nave substituíra agora a escuridão noturna.

Cantávamos as palavras do livro divino e, enquanto testemunhávamos o Verbo vindo para iluminar as gentes, pareceu-me que o astro diurno em todo o seu fulgor estava invadindo o templo. A luz, ainda ausente, pareceu-me reluzir nas palavras do cântico, lírio místico que se abria oloroso entre as cruzes das abóbadas. “Graças, ó Senhor, por este momento de gáudio indescritível”, rezei silenciosamente, e disse ao meu coração “e tu, tolo, de que tens medo?”. (ECO, 2011, p.133).

Com o afastamento dos estilos medievais no renascimento, para a construção da cúpula de Santa Maria del Fiore Brunelleschi aludiu à tradição greco-romana - pressuposto da arquitetura do período - reinterpretando-a sobre o desenvolvimento da técnica.

Na cúpula de Santa Maria del Fiore, Brunelleschi promoveu o redimensionamento da luz através de uma lanterna, uma estrutura no topo da enorme cúpula que possui uma série de vitrais laterais e é revestida internamente com mármore branco. Essa lanterna absorve e direciona a luz celeste ao

altar, onde fica a cruz¹⁵¹. A luz, neste caso, é símbolo de Deus e da técnica humana (CARAMELLA, 1998). A Basílica de São Pedro, que influenciou toda a tradição cristã após o renascimento, empregou a solução de Brunelleschi para iluminação e destaque do altar.

Diferente dos objetivos racionais das igrejas renascentistas, cujo simbolismo religioso era ao mesmo tempo uma representação e apresentação do desenvolvimento da técnica humana, as igrejas barrocas assumiram um caráter cenográfico com um forte apelo emocional (CARAMELLA, 1998; GOMBRICH, 2013).

Nas igrejas barrocas, a luz nunca é homogênea. Nesses edifícios luz e sombra não se opõem, mas se complementam (FURTADO, 2005). Por vezes, para conferir dramaticidade à composição, a iluminação nas igrejas barrocas destaca esculturas, imagens e detalhes decorativos através de janelas ocultas (FRADE, 2007). Como vimos, esses recursos apelativos constituíram uma estratégia, no contexto da contrarreforma, para a persuasão dos pagãos e dos fiéis à conversão e à mudança, ou

¹⁵¹ Embora a cúpula de Brunelleschi possa ser associada ao Panteão romano, o que é muito coerente, observe-se o caráter inovador da manipulação da luz em Santa Maria del Fiore. No Panteão romano, a luz que entra pelo óculo se movimenta conforme a trajetória do sol, dando destaque a diferentes regiões do templo durante o dia. A cúpula de Brunelleschi, por sua vez, manipula a luz e a direciona ao altar, independente da trajetória do sol.

controle, da conduta (ARGAN, 2004).

Após o barroco, novas soluções de iluminação nas igrejas católicas apareceram no fim do século XIX e início do século XX a partir do desenvolvimento da arquitetura moderna. A fachada reticulada de *Notre Dame du Raincy* que faz adentrar uma luz homogênea, as aberturas com formas variadas da Capela de *Notre Dame du Haut* que conferem sobriedade e dinamicidade ao interior da igreja, e o espaço-luz caleidoscópico da *Chapelle du Rosaire* são alguns exemplos das soluções de iluminação de igrejas modernas.

Essas novas soluções são variadas, assim como as formas da arquitetura moderna após a Segunda Guerra Mundial. Algumas igrejas modernas apresentam excesso de luz, que na visão de Pasto (1999) refletem uma visão panteísta não muito vinculada ao simbolismo religioso. Outras, propõem novas soluções de iluminação de elementos tradicionais: o altar, as imagens, a cruz, etc.

O Espaço Litúrgico na Atualidade

Ao longo de nossa exposição apresentamos como muitos espaços e elementos foram desenvolvidos nas igrejas católicas ao longo do tempo. Nos diversos períodos e estilos, o altar, as naves laterais, as capelas, as imagens, etc., foram ora adicionados, ora suprimidos, destacados ou deixados de lado.

Neste tópico, apresentamos quais são os principais espaços e elementos das igrejas atuais. Para isso, utilizamos os trabalhos de Pastro (1998) e Frade (2007). Eles foram escritos à luz das determinações do movimento litúrgico e do Concílio Vaticano II. Deste modo, são pertinentes ao estudo das igrejas do início do século XX em diante.

Tomamos a liberdade de organizar os aspectos do espaço litúrgico que Pastro (1998) e Frade (2007) apresentaram, de modo que isso facilite o entendimento dos espaços e elementos das igrejas católicas atuais. Assim, ao nosso ver esses aspectos podem ser abordados a partir de três setores: de acesso, da assembleia e do santuário.

No setor de acesso existem o adro, o campanário e o átrio. O adro corresponde à região descoberta logo em frente à igreja que é destinada à reunião das pessoas em geral, independente do credo (ROBBA; MACEDO, 2003). O campanário é uma torre que contém um ou mais sinos que anunciam a ação litúrgica - quase sempre a sua verticalidade destaca e confere identidade às igrejas católicas. O átrio, por sua vez, é o espaço de transição entre o profano e o sagrado. Nele, geralmente existe um alpendre, ou uma galilé, para uso dos devotos antes e depois da celebração (PASTRO, 1998; FRADE, 2007; FERNANDES, 2013).

O setor da assembleia, destinado ao uso pelos devotos¹⁵², é composto pela nave, coro, batistério e confessionário. A nave é o lugar dos devotos durante a celebração - ela fica voltada para ou envolta ao santuário. O coro é onde ficam os instrumentos musicais, os cantores e seus auxiliares. O batistério é o espaço para o rito do batismo e pode ficar na entrada, em uma capela ao lado da nave ou fora do corpo da igreja. Enfim, o confessionário é o lugar do perdão, de encontro do sacerdote com um devoto, e deve ficar em um local reservado (PASTRO, 1998; FRADE, 2007).

Por último, no setor do santuário - o mais importante do espaço litúrgico - existem o altar, o ambão, o presbitério e a sacristia. O altar é o espaço do sacrifício e do banquete para participação do sagrado. Ele é destacado no corpo da igreja (pode ser a parte mais alta ou mais baixa) e contém a cátedra do bispo (cadeira do celebrante), uma mesa (para a preparação da eucaristia), e a cruz processional (símbolo do sacrifício de Cristo). O ambão é o lugar do anúncio onde se proclama a palavra de Deus - ele pode ser um móvel sobre o altar, ou um elemento à parte destacado pela sua elevação do piso¹⁵³. O presbitério, espaço dos sacerdotes

¹⁵² Associamos a nave, o coro, o batistério e o confessionário ao setor da assembleia porque são espaços onde o acesso aos devotos é permitido. Inclusive, atualmente muitos devotos são músicos participantes do coro das igrejas.

¹⁵³ Em muitos casos, existe um elemento similar ao ambão que é chamado de púlpito. A diferença consiste no fato de que o ambão
(*continua*)

(além daquele que faz a celebração), geralmente fica no fundo ou nas laterais do altar. E a sacristia, uma espécie de despensa do santuário, é o local onde são guardados os itens da celebração. Ela é um cômodo que fica próximo ao altar, atrás ou na lateral (PASTRO, 1998; FRADE, 2007).

Não menos importante, algumas igrejas também possuem uma secretaria. Ela é o lugar da recepção e da organização das questões burocráticas. Seu acesso geralmente é externo à igreja, para evitar que a conversa atrapalhe a celebração. Além disso, também são comuns a existência de jardins externos ou de poucas capelas¹⁵⁴ (no exterior ou interior) nas igrejas católicas (PASTRO, 1998).

Esse programa, como vimos, não possui um ordenamento rígido, desde que a relação entre os espaços e elementos esteja de acordo com os princípios litúrgicos. Ademais, toda a articulação desses aspectos é prevista dentro de uma ideia de decoro, do sentido da beleza. Segundo Pastro (1998), nas igrejas católicas, existe a exigência da harmonia entre as formas e a simbologia da liturgia enquanto rito ao

é destinado à anunciação da palavra de Deus, e o púlpito à catequese. Nas construções pós Concílio Vaticano II, é mais recorrente a existência do púlpito, dado o caráter participativo da liturgia (FRADE, 2007).

¹⁵⁴ Segundo Pastro (1998), em algumas igrejas existe a Capela do Santíssimo, lugar onde se guarda as reservas da eucaristia. Quando ela não existe, essa reserva é guardada em um tabernáculo - uma espécie de Arca do Testemunho para os judeus.

divino. Isso deve demonstrar que os cristãos não são indiferentes ao edifício-igreja destinado à Deus.

Na busca pelo decoro, também é necessário que se disponha de um programa iconográfico, cujas imagens comuniquem a presença divina nas igrejas católicas (PASTRO, 1998). Desse programa, geralmente fazem parte a definição do estilo da cruz processional, das imagens da via-sacra (que representam o trajeto de Jesus do julgamento à crucificação), dos santos, dentre outras.



4. Três Igrejas Católicas de Oscar Niemeyer

[04 - página anterior, acima] **Igreja da Pampulha** (1940). Fonte: Instituto Moreira Sales (2016).

Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/pampulha-gautherot-e-farkas/>. Acesso em 17 de julho de 2020.

[05 - página anterior, no meio] **Igrejinha de Fátima** (1958). Fonte: Archdaily (2014).

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/601545/classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer/5369f33ec07a80292e00017c-classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer-imagem>. Acesso em 17 de julho de 2020.

[06 - página anterior, abaixo] **Catedral de Brasília** (1958). Fonte: Ana de Oliveira Fotografia (2020).

Disponível em: <https://anadeoliveira.com/galeria-brasil/catedral/>. Acesso em 17 de julho de 2020.

A Igreja da Pampulha (1940), a Capela Nossa Senhora de Fátima (1958) e a Catedral de Brasília (1958) são algumas das primeiras obras de Oscar Niemeyer no contexto de modernização do Brasil. Para a construção dessas três igrejas, foi fundamental a relação estabelecida entre Juscelino Kubitschek (1902-1976) e Oscar Niemeyer: primeiro, quando Kubitschek era prefeito de Belo Horizonte e, mais tarde, quando foi presidente do Brasil. Em ambas as situações, Kubitschek parecia acreditar que a linguagem arquitetônica de Niemeyer representava um Brasil moderno.

No entanto, a construção desse Brasil moderno tomou posição frente à uma arquitetura já enraizada na sociedade e valorizada no meio acadêmico (o eclético). No âmbito da arquitetura religiosa, entendemos que esse enfrentamento foi ainda mais desgastante, porque a cultura de construção de igrejas católicas possui exigências formais, de ordenamento espacial e simbólicas muito tradicionais. Como veremos, ainda hoje a aceitação da arte moderna com temas religiosos causa inquietações nos devotos e nas autoridades eclesiásticas.

Nesse contexto, acreditamos que uma leitura de algumas obras religiosas de Oscar Niemeyer possa nos ajudar a discutir como elas dialogam com essa tradição (rompendo ou construindo novos repertórios) e comunicam **sentidos** aos seus usuários. Na abordagem de cada igreja nos limitamos a apresentar brevemente o contexto de sua construção sem descrevê-las tecnicamente. Reservamos a

descrição das igrejas à leitura dos fundamentos dos signos, quando concentramos a abordagem naquilo que é mais evidente para a nossa percepção.

Igreja da Pampulha

Na década de 1940, Belo Horizonte ainda apresentava uma fisionomia de cidade interiorana, com aproximadamente duzentos mil habitantes. A ocupação da região da Pampulha, que no período era uma zona rural distante do centro da cidade, fez parte de um plano de modernização promovido pelo então prefeito Juscelino Kubitschek (TEIXEIRA, 2008).

No contexto do reconhecimento nacional e internacional do Ministério da Educação e Saúde (MES) do Rio de Janeiro, construído a partir da articulação entre uma equipe de arquitetos e artistas modernos, Kubitschek convidou Oscar Niemeyer, que se destacou na equipe do MES, para o projeto de urbanização e desenvolvimento da região da Pampulha. Posteriormente, alguns artistas foram incorporados à equipe (BAPTISTA, 1999).

Niemeyer propôs para a região da Pampulha um agenciamento urbano e a construção de um cassino, um clube, um restaurante, uma igreja e um hotel (não construído) na orla da lagoa ali existente (TEIXEIRA, 2008). Esse conjunto foi sua primeira obra autoral (WISNIK, 2011).

Segundo Niemeyer (1998), seu projeto pretendia contestar a monotonia do funcionalismo moderno mal compreendido pelos arquitetos do período através da exploração da liberdade plástica da forma. Deste modo, Niemeyer acreditava estar contribuindo com o início de uma “Nova Capital”¹⁵⁵.

Implantada na orla da Lagoa da Pampulha e voltada para a água em meio a um conjunto de jardins, a construção da Igreja da Pampulha foi iniciada em 1942 e inaugurada em 1943. Para o seu projeto, Kubitschek deixou Niemeyer livre para criar. Sua única exigência foi a indicação do padroeiro da igreja, São Francisco de Assis (TEIXEIRA, 2008).

Na construção da Igreja, houve o concurso de vários outros artistas: Cândido Portinari (1903-1962) fez as pinturas dos painéis que ficam atrás do altar e na fachada posterior, que representam a vida de São Francisco, e os quadros da via sacra; Paulo Werneck (1907-1987) fez os mosaicos com formas sinuosas das paredes externas da nave; Alfredo Ceschiatti (1918-1989) realizou as esculturas dos painéis internos do batistério, que representam passagens bíblicas; e Burle Marx (1909-1994) projetou os jardins externos que complementam o conjunto da Igreja (FRADE, 2007).

¹⁵⁵ Na Igreja da Pampulha existe um croqui de Niemeyer onde o arquiteto escreveu “Pampulha foi o início da Nova Capital, a mesma correria, o mesmo entusiasmo. Oscar” (TEIXEIRA, 1998, p.20).

Contudo, a igreja foi construída em solo não consagrado, pertencente ao município, e sem consulta à Arquidiocese¹⁵⁶. Além disso, a equipe do projeto era constituída por arquitetos e artistas cujas ideias eram relacionadas ao comunismo, repudiado pelos religiosos. Isso resultou em uma série de críticas por parte das autoridades eclesiásticas, que em um primeiro momento não consagraram a igreja (BAPTISTA, 1999).

O então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte Dom Antônio dos Santos Cabral (1884-1967) optou pela não consagração da Igreja da Pampulha em virtude de suas inovações arquitetônicas e programa iconográfico, que na sua visão não estavam de acordo com os princípios litúrgicos. A forma da igreja foi criticada por sua similaridade com galpões populares e o seu programa iconográfico pelas deformações (as formas distorcidas e o cachorro que foi colocado no lugar do lobo que São Francisco adestrou). Desta maneira, a igreja ficou abandonada até 1949 (BAPTISTA, 1999; TEIXEIRA, 2008).

Em virtude desse abandono, a Igreja da Pampulha foi tombada preventivamente em 1947 pelo Serviço do

¹⁵⁶ Segundo Frade (2007), não existem indícios diretos da influência do Movimento Litúrgico ou de participação de consultores membros da Arquidiocese no projeto e na disposição dos espaços e do mobiliário da Igreja da Pampulha. O próprio Niemeyer afirmou que não estabeleceu esse contato.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan). Lúcio Costa, então chefe da Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) e membro do Conselho Consultivo, justificou o parecer favorável ao tombamento alegando o “[...] louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente na Europa e nos Estados Unidos” e pelo seu caráter de monumento nacional (XAVIER, 2007, p.68).

Após isso, a Igreja da Pampulha somente foi aceita como espaço de culto cristão em 1947, pelo então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte Dom João Resende Costa (1910-1928), após a doação do imóvel à Arquidiocese (TEIXEIRA, 2008).

Uma Leitura

A Igreja da Pampulha possui um conjunto de linhas, formas, superfícies e volumes interligados e dinâmicos. O plano com linhas curvas da fachada posterior determina a forma de um primeiro volume da Igreja, cuja parte mais alta deu origem a um outro volume maior e proeminente. Esse, por sua vez, é interligado com um elemento vertical por um plano horizontal afastado do chão. Além disso, existe um quarto elemento azul que não se conecta fisicamente ao conjunto, mas pressupomos ser parte dele porque parece que as cores azuis e cinza unificam toda a obra.

Dentre esses aspectos, as qualidades mais evidentes da Igreja são suas formas e volumes curvos, dinâmicos e com diferentes alturas. Enquanto ícones, essas características nos lembram as abóbadas das igrejas cristãs, a disposição das colunas de Gaudí na Sagrada Família, o formato de cabanas indígenas, o dinamismo da arquitetura barroca, e alguns elementos naturais.

As formas da Pampulha nos lembram as abóbadas cristãs porque, como elas, são elementos curvos e contínuos que servem como cobertura. Neste caso, Niemeyer adotou uma simplificação do sistema estrutural que antes era composto por abóbadas e paredes espessas, ou grandes contrafortes.

Essa solução já havia sido utilizada desde o início do século XX, em hangares de aeroporto. Talvez por isso a Pampulha tenha recebido tantas críticas, porque Niemeyer adotou uma solução comum a estruturas de galpões, até então não utilizadas em igrejas católicas.

Além disso, nos parece que as formas da Pampulha também dialogam com a solução de Gaudí para os pilares da Sagrada Família. Nela, Gaudí adotou colunas inclinadas no formato de uma catenária¹⁵⁷ invertida. Ao nosso ver, esse formato é muito similar ao das abóbadas de Niemeyer. Logo, sua solução não estava tão distante de um uso na

¹⁵⁷ Catenária é a curva que uma corda faz, em função do peso da gravidade, ao ser segurada por suas duas extremidades.

arquitetura religiosa.

Além das abóbadas cristãs e da catenária, as formas da Igreja da Pampulha também nos lembram o formato de algumas cabanas indígenas, bem como o dinamismo da arquitetura barroca mineira - leitura muito frequente nos livros de arquitetura e, como destacado anteriormente, presente no discurso do próprio Niemeyer. Diante de tais referências, a igreja sugere a sua vinculação à história dos povos tradicionais e da construção da identidade da arquitetura brasileira.

Por último, também entendemos que a Igreja da Pampulha remete à forma das montanhas mineiras (discurso de Niemeyer) e das ondas da água. Ao nosso ver, essa sugestão aproxima a leitura da Igreja de um repertório mais popular, permite que ela estabeleça maiores vínculos com os mineiros (habitados à paisagem de grandes serras) e com o entorno “natural” no qual ela foi construída.

Enquanto características espaciais singulares, a Igreja da Pampulha apresenta um ordenamento simples, com poucos elementos fixos (paredes ou divisórias). Sob esse aspecto, a organização do espaço é feita principalmente com mobiliários.

O local onde o edifício foi implantado conta com um amplo espaço livre, uma espécie de adro, voltado para a Lagoa da Pampulha. Externamente, a Igreja conta com um campanário, um cruzeiro que fica um pouco afastado do

edifício e uma cobertura que protege os fiéis no acesso à nave - o alpendre franciscano.

Ao adentrar na Igreja, nos deparamos com um pequeno espaço livre: à esquerda existe um painel curvo à meia altura que delimita o batistério e o confessionário; e à direita, também com um formato curvo, existe uma escada que dá acesso ao coro logo acima.

Na nave, existem cadeiras enfileiradas em direção ao altar, que é elevado por dois pequenos degraus. À frente deles existe um púlpito, delimitado por um painel curvo à meia altura. Por sua vez, no altar ficam uma pequena mesa e algumas cadeiras. Enfim, ao fundo da Igreja, logo atrás do altar, estão a área da sacristia e um pequeno espaço administrativo.

Como principais aspectos indiciais da Igreja da Pampulha em relação à tradição das igrejas católicas observamos: a implantação afastada do cruzeiro em relação ao edifício; a utilização de mobiliário para a delimitação de espaços funcionais não vinculados diretamente à celebração (o batistério e o confessionário); o caráter intimista do interior da Igreja; e a complementaridade da dinâmica formal externa com o espaço da nave através dos mobiliários e das obras de arte.

A implantação do cruzeiro nos chamou a atenção porque nos parece que o seu afastamento em relação ao edifício indica algo da história do Brasil. Ao nosso ver, esse

afastamento é índice do período colonial, quando ao adentrar nas aldeias os missionários logo fincavam uma cruz na *ocara* e depois construíam uma pequena capela nas suas adjacências. Essa leitura também é alimentada pelo caráter icônico da forma da capela como uma cabana indígena, bem como pela proximidade da Igreja com uma lagoa - visto que os primeiros assentamentos em Minas Gerais seguiam os cursos d'água.

Além disso, nos parece que a frase de Niemeyer "*Pampulha foi o início da Nova Capital*, a mesma correria, o mesmo entusiasmo", constante em um croqui do arquiteto exposto na Igreja, reitera a indicação ao processo colonizador: de conquista, de catequização e, agora, de modernização. Ou seja, a Igreja da Pampulha como a cruz que indica a "catequização" da antiga Belo Horizonte, que já possuía cerca de duzentos mil habitantes pelos princípios modernos.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foi o ordenamento espacial interno da Igreja da Pampulha. Em relação às igrejas tradicionais, anteriores ao século XX, Niemeyer propôs uma simplificação dos espaços funcionais através de mobiliários. Esses mobiliários, ao tempo que não constituem delimitações espaciais de novos ambientes, integram toda a nave da igreja ao modo das igrejas-caixão de August Perret.

Nesse sentido, a nave da Pampulha indica que se Niemeyer não estava a par das inovações das igrejas modernas europeias, ele compartilhava de ideias similares,

provavelmente por sua posição no interior da discussão internacional sobre a arquitetura moderna no período.

Outra influência dessas ideias resultou no caráter intimista do edifício. Ao contrário de muitas grandes basílicas tradicionais, em que a amplitude contribuía ao afastamento entre devotos e sacerdotes, na Igreja da Pampulha a organização do mobiliário indica uma proximidade grande entre fiéis e padres. Deste modo, o ordenamento espacial contribui ao cumprimento dos princípios do Movimento Litúrgico e do Concílio Vaticano II, mesmo que Niemeyer tenha alegado que não consultou nenhum sacerdote em suas proposições.

Ainda, esse mobiliário interno, juntamente com as obras de arte, chamam a atenção enquanto elementos articuladores da unidade da dinâmica da forma e do espaço na Igreja. Se no exterior, a igreja é dinâmica por suas formas, no interior, são os mobiliários e as obras de arte que promovem o mesmo movimento no espaço-caixão.

Atualmente, acreditamos que a Igreja da Pampulha seja um símbolo *em si*. Ou seja, ela não é simbólica por remeter a outros símbolos conhecidos, mas por sua particularidade e formas singulares.

A construção da Igreja da Pampulha enquanto símbolo em relação à cidade nos remete ao movimento de crescimento urbano na Idade Média. Nesse período, os aglomerados se desenvolveram a partir dos mosteiros e abadias, que

inicialmente ficavam na região rural. Do mesmo modo, a Belo Horizonte moderna se desenvolveu a partir de uma região bucólica onde surgiu o seu primeiro símbolo de modernidade - como já discutimos, o mesmo aconteceu na história de construção de muitas cidades do Brasil.

Além disso, a Igreja da Pampulha se tornou um símbolo do pretendido desenvolvimento do modernismo brasileiro, bem como da arquitetura de Niemeyer. Como vimos, através da Pampulha é que o arquiteto ganhou projeção e reconhecimento internacional, e que a sua obra passou a representar a arquitetura moderna brasileira.

Enfim, em relação ao uso da luz enquanto símbolo, a Igreja da Pampulha apresenta uma claraboia em uma parte da abóbada da nave logo acima do altar, que confere destaque a esse elemento. Como vimos, essa solução geralmente é feita no sentido de destacar o santuário como o espaço da Palavra de Deus e do corpo de Cristo, simbologia essa que remete aos primeiros espaços cristãos.

Capela Nossa Senhora de Fátima

A Capela Nossa Senhora de Fátima foi o primeiro templo religioso e a primeira paróquia do Plano Piloto de Brasília (PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 2020). Ela foi implantada na Asa Sul, em uma área elevada de uma unidade de vizinhança composta por um conjunto de quatro

superquadras¹⁵⁸, alguns comércios, escola, clube de vizinhança, posto de saúde, jardim de infância, biblioteca e cinema.

Construída entre os anos 1957 e 1958¹⁵⁹, o projeto da Igrejinha de Fátima contou com obras dos artistas Athos Bulcão (1918-2008) e Alfredo Volpi (1896-1988): enquanto Bulcão fez os azulejos externos das duas paredes laterais da nave, que apresentam figuras de pombas e estrelas; Volpi realizou pinturas de Nossa Senhora com o menino Jesus, de pombas e de bandeirinhas no interior da Capela.

De acordo com Perpétuo (2019), a Igrejinha de Fátima foi bem acolhida por fiéis e pelas autoridades eclesiásticas. As missas ali realizadas eram frequentadas por muitos operários e funcionários que trabalhavam na construção de Brasília. Nessas ocasiões de culto, em função do pequeno espaço interior da Igrejinha eram colocadas algumas

¹⁵⁸ Superquadras são soluções de habitação propostas por Lúcio Costa como elementos do Plano Piloto de Brasília. “Cada superquadra compreende 2500-3000 habitantes, e quatro superquadras formam uma unidade mais completa de 10000-12000 habitantes” (BENEVOLO, 2003, p.655).

¹⁵⁹ A Capela foi encomendada pelo então presidente Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer para pagamento de uma promessa feita pela então primeira dama Sara Kubitschek à Nossa Senhora de Fátima: como retribuição à cura de uma doença de sua filha. Inicialmente, previa-se a construção de uma grande igreja, mas em função do casamento da filha de Israel Pinheiro, então presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), foi construída a pequena Igrejinha - em apenas 100 dias (PERPÉTUO, 2019).

cadeiras do lado de fora - o que acontece ainda hoje. Além disso, acontecia também que algumas missas eram celebradas no exterior da igreja.

Embora a Capela Nossa Senhora de Fátima tenha sido logo bem recebida e utilizada, alguns casos de roubo, vandalismo, bem como a desatenção e o desconhecimento dos modos corretos de manutenção da igreja resultaram em sua depredação gradativa. Com isso, as pinturas de Volpi deterioraram e foram retiradas em 1960¹⁶⁰ (PERPÉTUO, 2019).

Em razão das preocupações com a integridade da Igrejinha, ela foi tombada no âmbito do Distrito Federal em 1982 (PERPÉTUO, 2019). Em 2007, ela também foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e artístico Nacional (Iphan). Sua proteção pelo Iphan pretendeu que a Igrejinha pudesse ser mantida “[...] pequena, comovente e bela, coerente com a sua história e com a admiração mundial”. Para isso, também foi resguardado todo o terreno no seu entorno imediato: à sua frente, nas duas laterais e atrás (IPHAN, 2007, p.54).

¹⁶⁰ Segundo Perpétuo (2019) embora não exista documentação que precise o que realmente ocorreu à época da retirada da obra de Volpi, corre pelas bocas populares de idosos que frequentaram a igreja e de filhos de pessoas que ali rezavam que a destruição dos afrescos de Volpi foi intencional e motivada pelo descontentamento, por parte dos fiéis e do clero, da forma de representação de Nossa Senhora.

Em 2009, consoante a um projeto de restauro na Igreja, nas paredes antes ocupadas pelos afrescos de Volpi foram feitas pinturas de Francisco Galeno (1957), que lá permanecem até os dias atuais¹⁶¹. Na parede do fundo do altar, Galeno representou Nossa Senhora de Fátima segurando uma pipa e ao lado de colunas coloridas. Além disso, na face interna das duas paredes laterais da nave, o artista representou algumas outras formas abstratas.

A obra de Galeno causou inquietações nos fiéis, que descontentes com a proposta artística acionaram, na época, a Procuradoria Geral. Para esse grupo de devotos, as novas pinturas da Igreja eram experimentais e profanas. Após um breve período de paralização da obra, ela foi finalizada cumprindo o projeto original (CORREIO BRAZILIENSE, 2009).

Uma leitura

A Capela Nossa Senhora de Fátima é um pequeno edifício implantado em uma grande praça. Ao contemplá-la, é evidente o contraste entre as paredes azuis que encerram o seu espaço interior e o branco adotado em três pilares angulados que sustentam sua laje triangular. Essa, por sua

¹⁶¹ A informação de autoria das novas pinturas consta na placa informativa logo à frente da Igreja de Fátima.

vez, é um plano curvo que parece estar suspenso e se movimentando, cedendo elegantemente ao peso da gravidade e protegendo o espaço da Capela.

Enquanto ícone, imaginamos que a forma da Capela remete ao chapéu que algumas freiras utilizam - leitura comum no senso popular -, à Santíssima Trindade, ao manto de Nossa Senhora, à um avião de papel e à um navio.

Ao nosso ver, a referência ao chapéu das freiras pode ser uma bela homenagem ao papel das personalidades femininas no cristianismo. Como essa é a leitura popular corrente¹⁶², esse sentido pode ter contribuído à sua aceitação pela comunidade e pelo clero.

Por outro lado, entendemos que a obra também pode ser lida como referência à Santíssima Trindade. Os três pilares triangulares, bem como o formato da laje, também triangular, remetem às três entidades cristãs: Deus, Jesus Cristo e o Espírito Santo.

Além disso, a Capela também nos sugere o manto branco de Nossa Senhora de Fátima, sua padroeira. Principalmente quando vista de frente (Figura 15), a forma percebida remete à composição triangular do manto das estátuas e imagens da iconografia de Nossa Senhora. Esse manto,

¹⁶² A referência ao chapéu de freira consta no site da Paróquia Nossa Senhora de Fátima (2020).

sempre preso no pescoço ou sobre a cabeça, se derrama para além dos pés da santa.

A esse respeito, note-se que o aspecto triangular do manto nos parece ainda mais evidente nas representações de Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil. Aliás, o manto dessa santa é de um azul similar àquele das paredes exteriores e interiores da Capela. Essa possível referência à Nossa Senhora de Fátima e à Nossa Senhora de Aparecida produz um sentido muito rico: é uma lembrança das raízes da cultura religiosa no Brasil - portuguesa e brasileira (a santa negra encontrada no fundo do rio).

A laje da Capela também nos lembra um avião de papel. O seu sentido está vinculado à história de Nossa Senhora de Fátima: ela apareceu e fez revelações a três crianças portuguesas. Deste modo, nos parece que o formato do avião pode ser uma referência à relação de Nossa Senhora de Fátima com as crianças. Essa relação foi explicitamente explorada por Francisco Galeno, artista que realizou as atuais pinturas do interior da igreja: na parede do fundo do altar, ele representou as três crianças como uma pipa e duas colunas coloridas. Além do mais, lembremos que a Capela Nossa Senhora de Fátima foi a primeira igreja do Plano Piloto de Brasília, que possui o formato de um avião.

Por último, uma outra referência possível é de um navio. Também quando vista de frente, a Igrejinha nos lembra a forma de um navio com uma cruz na proa (parte da frente) -

onde era comum que os veleiros e navegantes utilizassem figuras humanas, mitológicas ou carrancas para proteção. Sob esse aspecto, a Igreja adquire o sentido de navegação dos fiéis, de meio de viagem para a salvação.

Outra leitura a partir da sugestão do navio, é a sua associação com a construção da arquitetura moderna. Sabe-se que Lê Corbusier, grande influenciador de Niemeyer, era fascinado por navios, aviões e pelas grandes invenções e desenvolvimentos da modernidade. Nesse sentido, a igreja como um navio representa a modernização da arquitetura religiosa pelas influências das grandes máquinas da cultura moderna.

Em relação aos seus aspectos singulares, a pequena Capela de Fátima possui um ordenamento muito simples. No exterior ela conta com uma espécie de adro, que inclusive foi tombado como complemento fundamental à percepção da Igrejinha. Depois, a grande laje que cobre o espaço interno conforma uma espécie de alpendre, muito utilizado para extensão do espaço de culto da Capela. Enfim, o espaço interior da Igrejinha contém uma pequena nave, um altar elevado que comporta uma mesa, algumas poucas cadeiras e um púlpito singelo. Além disso, ao fundo, atrás do altar, fica a pequena sacristia.

A organização espacial da nave da Igrejinha conta somente com alguns bancos e o altar, que ficam bem próximos. Isso sugere que há uma grande proximidade entre os devotos e

o sacerdote. Em relação a isso, a elevação do altar dois degraus acima do piso onde ficam as cadeiras dos fiéis nos chamou a atenção.

A Igrejinha é pequena. Por isso, entendemos que se todo o piso dos devotos e do sacerdote fosse nivelado, isso não prejudicaria a visibilidade da celebração por aqueles que se sentassem mais ao fundo. Disso presumimos que o altar elevado indica mais do que a intenção de não prejudicar a visão do rito por todos os devotos, mas a manutenção de uma hierarquia tradicional e de um indicativo de poder. O mesmo acontece na *Chapelle du Rosaire*, de Matisse. Mesmo muito pequena, o espaço do altar elevado, também muito pequeno, indica uma posição de poder daquele que parte o pão na mesa de Cristo.

Disso resulta que, embora a Igrejinha promova o espaço-caixão característico das igrejas no contexto do movimento litúrgico, essa mudança espacial nas igrejas modernas não fere a hierarquia tradicional da igreja católica.

Outro ponto interessante da Igrejinha são os momentos em que as cadeiras são colocadas fora do espaço interior da Capela. Nesse momento, mesmo com o espaço aberto nas laterais, o ordenamento das cadeiras cumpre a lógica das basílicas tradicionais.

Já quando as missas são realizadas no exterior da igreja, ao nosso ver existe uma desconstrução de toda a simbologia do edifício-igreja tradicional desde a Roma de Constantino.

Quando o espaço da missa é o espaço exterior, o adro perde sua representação como espaço profano e o alpendre e a porta não mais são espaços de transição ao sagrado. Nos parece que talvez esse seja o momento em que há o retorno ao conceito de igreja como *ecclesia*, quando o espaço sagrado é qualquer lugar onde estejam reunidos os devotos para a partilha do pão de Cristo, e quando o rito litúrgico é efetivamente inclusivo e participativo.

Em sua relação com a cidade, embora seja pequena a Igrejinha foi implantada a partir de algumas estratégias de destaque dos templos no espaço urbano conhecidas: a escolha de lugares altos, a centralidade no seu entorno, o destaque por seu afastamento de outros edifícios e pelo alinhamento visual das vias em sua direção.

Todos esses aspectos contribuem para que a Capela de Fátima seja reconhecida como um símbolo em si. Além disso, o caráter de novidade de sua forma, bem como a sua pregnância são, ao nosso ver, fatores relevantes à consolidação de sua imagem no inconsciente popular.

Por fim, enquanto símbolo do sagrado através da luz, a Igrejinha parece não apresentar soluções arquitetônicas que destaquem o altar, as imagens, as estátuas ou outros elementos. Talvez a única referência aos corpos celestes seja o movimento ascendente da laje - que para algumas de nossas leituras foi considerado como descendente.

Se Niemeyer não orientou o altar para o leste, em direção à

luz do Cristo nascente, a implantação da igreja sugere que o arquiteto pensou a insolação em relação à parte coberta - a laje logo na entrada da igreja recebe o sol da manhã e protege os devotos do sol da tarde.

Catedral de Brasília

A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, conhecida popularmente como Catedral de Brasília, foi encomendada em 1956 pelo então presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976) a Oscar Niemeyer (1907-2012), que procedeu na elaboração do projeto em 1958 (PASCHOALIN; BARBOSA, 2013).

A construção da Catedral foi parte do projeto da nova capital do Brasil. Enquanto Lúcio Costa foi autor do Plano Piloto de Brasília, Niemeyer se ocupou de muitas obras arquitetônicas da cidade, cujos princípios iam de encontro com a proposta de construção de uma capital moderna.

A Catedral foi prevista, projetada e construída em uma praça autônoma do eixo monumental do Plano Piloto de Brasília, que abriga o setor administrativo federal (PASCHOALIN, 2012). Além da Igreja, nesse eixo também foram construídos: o Congresso Nacional, destaque absoluto por sua altura e implantação central; a Praça dos Três Poderes; o Palácio da Alvorada; o Palácio do Planalto; dentre outros edifícios.

A pedra fundamental da Igreja foi lançada em 1958 e sua construção teve início em 1959. Mais tarde, com a falta de recursos para a finalização da obra houve a preocupação com a garantia do cumprimento do projeto original de Niemeyer (PASCHOALIN; BARBOSA, 2013; FULKS, 2020). Diante disso, para assegurar a sua integridade, a Igreja foi tombada preventivamente pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan) em 1967. Na justificativa do tombamento, Lúcio Costa reconheceu a Catedral como um edifício representante do espírito de Brasília (XAVIER, 2007). Em 1970, ainda inacabada, a Igreja foi inaugurada (PASCHOALIN, 2012).

De acordo com Paschoalin (2012), com o tempo os painéis de vidro, os sinos do campanário e a estrutura começaram a apresentar problemas com as intempéries. Nesse contexto, foi realizada a primeira reforma da Catedral: originalmente com a cor característica do concreto, os pilares e o interior da Igreja foram pintados de branco; além disso, houve a troca dos antigos painéis de vidro transparentes por vitrais artesanais coloridos da artista Marianne Peretti (1927). Quando foram finalizadas essas intervenções, a Igreja foi novamente inaugurada em 1990 (FONSECA, 2009).

Não fugindo à regra de valorizar outros tipos de arte como aspectos compositivos da arquitetura, além dos vitrais de Marianne Peretti também existem obras de vários outros artistas na Catedral: Alfredo Ceschiatti em colaboração com Dante Croce produziu as esculturas dos quatro evangelistas,

que ficam no caminho de acesso à Igreja, e de três anjos suspensos no centro da nave; Athos Bulcão fez os painéis de azulejo do batistério e dez pinturas sobre a vida de Maria, mãe de Jesus, que ficam no interior da Igreja; e Di Cavalcanti pintou as telas da via sacra.

Além disso, os quatro sinos do campanário foram doados pelo governo da Espanha, o altar da Igreja foi doado pelo Papa Paulo VI e existe uma réplica da Pietá, de Michelangelo, no interior da Catedral. Essa estátua foi produzida pelo museu do Vaticano e doada por Carmem e Paulo Xavier (FULKS, 2020).

Uma leitura

Ao contemplar a Catedral de Brasília percebemos um conjunto de linhas-pilares curvos, aparentemente leves e que ascendem aos céus após um breve momento de união. A sua forma é muito pregnante e simétrica, de modo que uma visada é suficiente para apreendê-la.

Os pilares pontiagudos da Catedral lembram a coroa de espinhos que Jesus Cristo usou quando foi crucificado. Sob esse aspecto, se o conjunto de pilares é a coroa de espinhos, quem a veste - o espaço da igreja logo abaixo - é o corpo de Cristo.

Outra leitura possível é a associação da Catedral com o gesto de mãos postas em oração. Sabe-se que os gestos

são muito importantes na cultura cristã: fazer o sinal da cruz para proteção, elevar ou estender as mãos para rezar, e apertar ou dar as mãos como sinal de união ou cumprimento são alguns exemplos desses códigos. No caso da Catedral, a referência ao gesto de mãos postas em oração pode significar uma atitude de submissão e humildade perante Deus¹⁶³.

Além disso, a forma da Catedral nos sugere alguns elementos e ideias da tradição da arquitetura religiosa: os pináculos das catedrais góticas; e às estratégias de simetria e pregnância dos templos greco-romanos.

O sentido de verticalidade produzido pela forma da Catedral parece estimular um sentimento de elevação, leveza e espiritualidade. Esse era o papel dos pináculos na arquitetura gótica, elevar o olhar a Deus e deslocar a percepção do plano terreno para o plano celeste. Sob esse aspecto, o caráter quase escultural da Catedral - por sua forma e destaque na praça em que foi implantada - intensifica esse sentido, já que a ideia de verticalidade fica mais evidente.

A Catedral também apresenta algumas estratégias compositivas similares às daquelas da arquitetura da antiguidade, principalmente em relação aos templos gregos.

¹⁶³ Fundamentamos a leitura dos gestos cristãos e de seus significados em Pasto (1999).

Embora a Igreja não se destaque pela altura em relação às outras construções, o seu afastamento de outros edifícios e a sua forma particular e prenante - de fácil leitura - conferem um sentido de importância à obra.

Observe-se ainda que a forma elíptica/ovoide do batistério, localizado “fora do corpo da igreja”, lembra um ovo. Como ali é o local onde geralmente os recém-nascidos são sacramentados e consagrados em Cristo, a sua forma sugere esse “novo nascimento”. Além disso, ao nosso ver a forma do batistério também lembra uma hóstia, o pão consagrado dividido na celebração e que representa o rito fundamental do cristianismo - quando as pessoas simbolicamente interiorizam o corpo de Cristo.

Contudo, a elipse não foi utilizada por Niemeyer somente no projeto do batistério da Catedral de Brasília. Ele também empregou a elipse alguns anos depois no Plano da Cidade de Neguev (1964), em Israel. Isso afasta a leitura religiosa e aproxima o sentido da forma a um repertório autoral.

Por último, nos parece que a forma do campanário lembra a menorá, um castiçal de origem hebraica que representa o Espírito Santo. Muito utilizado nas igrejas da Idade Média, esse objeto caiu em desuso no período da Inquisição e começou a ser usado novamente a partir do Concílio Vaticano II (PASTRO, 1999).

O primeiro aspecto singular da Catedral de Brasília é o fato de que ela foi o primeiro monumento a ser construído na

capital. Isso, logicamente, nos aponta mais uma vez ao processo colonizador e de necessária benção do espaço onde as cidades seriam construídas.

Quanto às questões espaciais, a Catedral foi implantada em uma grande praça seca. Seu acesso é feito por uma rampa escura que cria certo contraste perceptivo do usuário ao adentrar a igreja. Antes dela, existe o conjunto de esculturas dos quatro evangelistas de Ceschiatti cujo ordenamento nos parece indicar a entrada.

No acesso à Catedral, a rampa escura que desce ao subsolo em contraste com a luz e a verticalidade do interior da igreja parece remeter ao simbolismo da purificação - a passagem do espaço profano para o espaço sagrado.

Internamente, a Catedral possui uma planta circular que nos remete aos estudos do alemão Rudolf Schwarz. Como vimos, em 1938 ele já apresentava a possibilidade desse tipo de configuração nas igrejas modernas. Contudo, apesar desse formato circular, a Catedral possui um ordenamento de mobiliário tradicional das basílicas cristãs: com os assentos dos devotos organizados de forma linear e voltados para o altar, que fica na extremidade oposta do acesso à Igreja.

A dimensão da Catedral em relação aos mobiliários para a função de celebração é desproporcional, o que sugere outros usos do espaço. Como sabemos, a Catedral-monumento é uma espécie de espaço-museu, visitada por

muitos devotos e turistas. Aliás, no interior da Igreja e bem próximo aos assentos dos fiéis existe um volume que abriga uma pequena loja de artigos religiosos.

Se no Concílio Vaticano II a reforma litúrgica determinou a diminuição do número de capelas, imagens e estátuas das igrejas para que os aspectos distrativos não comprometessem a participação dos fiéis na liturgia, o componente monumental da Catedral parece servir a esse propósito.

Um último aspecto indicial diz respeito ao batistério. Niemeyer o projetou em um espaço fora da nave da Catedral. Seu aspecto sóbrio e a cor natural do concreto na cobertura nos indicam de forma mais evidente que estamos em um espaço subterrâneo. A esse respeito, entendemos uma vaga referência ao espaço das catacumbas, que também era subterrâneo.

Em sua relação com a cidade, a Catedral de Brasília se tornou simbólica: representante da arquitetura moderna e da arquitetura moderna religiosa. Contudo, para a sua construção enquanto símbolo algumas estratégias de forma e implantação já adotadas na história das cidades foram assumidas: a centralidade da igreja em relação ao seu entorno; o seu afastamento de outros edifícios, e a pregnância e novidade de sua forma. De todos, este último recurso é o que mais confere notoriedade à Catedral. Isso, porque no Plano Piloto de Brasília, todos os edifícios são

centralizados em relação ao seu entorno e afastados uns dos outros (são soltos).

Por último, a relação da Catedral com a luz como símbolo do sagrado é muito particular. Nela, existe o contraste entre o acesso escuro e subterrâneo da Igreja e a claridade dos imensos vitrais que emanam luzes coloridas por todo o espaço da “nave”. Tal solução foi adotada nas grandes catedrais e, ao nosso ver, possui um vínculo mais forte com a *Chapelle du Rosaire*, de Matisse. A esse respeito, tanto na Catedral como na Capela de Matisse o movimento da luz do sol sobre os vitrais durante o dia gera uma dinâmica multicolor similar a um caleidoscópio.

Algumas Reflexões

Através de nossas breves leituras pudemos perceber como a obra de Oscar Niemeyer é rica em sentidos. Seja enquanto ícone, índice ou símbolo, as leituras podem ser inúmeras. Mas o que a análise dos sentidos sob o recorte perceptivo promovido por essas categorias nos permite dizer a respeito do aspecto comunicativo dessas três igrejas de Niemeyer?

Enquanto ícone, as três obras são altamente sugestivas. O conjunto das associações nos permitem supor que o arquiteto articulou signos da tradição da arquitetura, da arquitetura moderna, do repertório popular e, com isso,

construiu uma linguagem autoral.

Contudo, também pode ser que sem pretender lançar mão dessas inúmeras referências, Niemeyer tenha criado uma obra tão abstrata e autoral que o seu caráter altamente icônico é que possibilita a construção de uma infinidade de sentidos. É assim que, por exemplo, os leitores podem associar a obra do arquiteto a referências que lhe eram até mesmo desconhecidas.

Enquanto índice, as relações nos indicaram que embora as propostas formais de Niemeyer tenham sido inovadoras, as relações espaciais das três igrejas vez ou outra tocam questões da tradição e da cultura religiosa.

Em relação a isso, entendemos que o ordenamento do mobiliário e as relações hierárquicas não são intenções particulares do arquiteto, principalmente em se tratando de edifícios religiosos que fazem parte de uma cultura tradicional secular.

Acontece que existe um movimento entre arquitetos, clientes e usuários (devotos que, inclusive, podem ser muito tradicionalistas) que medem esforços para manter ou romper com as estruturas funcionais e de ordenamento espacial dos edifícios religiosos. Esse movimento está vinculado, é claro, ao desenvolvimento da própria sociedade, que constantemente revisa as suas necessidades e, por vezes, suas relações hierárquicas de poder.

Enquanto símbolo na cidade, entendemos que as três igrejas, em suas diferentes situações de implantação, em geral apresentam aspectos de centralidade, afastamento de outros edifícios, e pregnância da forma que contribuem ao seu destaque no espaço urbano.

Enfim, em relação ao uso da luz enquanto signo do sagrado, a manipulação desse elemento na Igreja da Pampulha e na Catedral de Brasília sugere que Niemeyer, embora ateu e com obras tão abstratas, não era indiferente ao simbolismo religioso.

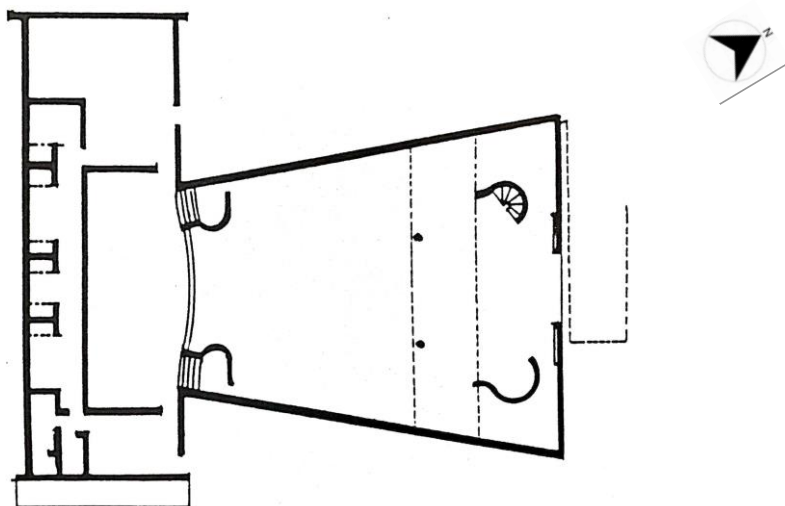
Uma visão global sobre as relações icônicas, indiciais e simbólicas, nos permitiu entender como as diferentes camadas de sentido da arquitetura são ricas em possibilidades de leitura. Nesse sentido, reconhecemos que um edifício é um grande estímulo à percepção.

Além disso, através de nossas leituras, entendemos que a comunicação na arquitetura é um processo complexo que envolve arquitetos, clientes e a sociedade. Esses três agentes se movimentam a todo momento na construção dos sentidos, na estruturação das funções, e na consolidação dos símbolos.

Por fim, no caso das três igrejas de Niemeyer, entendemos que seus aspectos icônicos são aqueles que comunicam formas e sentidos mais autorais. Por seu turno, a comunicação dos aspectos indiciais apresenta interferências dos agentes religiosos e da própria sociedade. Enfim, os

aspectos simbólicos das formas não se relacionam diretamente à tradição, criando um repertório autoral e simbólico *em sí*, aspecto esse reforçado pela implantação das três igrejas - aos moldes dos princípios modernos.

Imagens



[07] **Igreja da Pampulha** (1940) - planta baixa. Observação: o campanário fica no seguimento da marquise da fachada. Fonte: adaptado de Botey (2005, p.158).



[08] **Igreja da Pampulha** (1940) - vista aérea. Fonte: Veja de Cima (2016). Disponível em: <https://vejadecima.com/a-vejadecima/fotografias/>. Acesso em 17 de julho de 2020.



[09] **Igreja da Pampulha** (1940) - fachada frontal. Fonte: Iepha - Minas Gerais (2016). Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/details/1/131/bens-tombados-conjunto-arquitet%C3%B4nico-da-pampulha>. Acesso em 17 de julho de 2020.



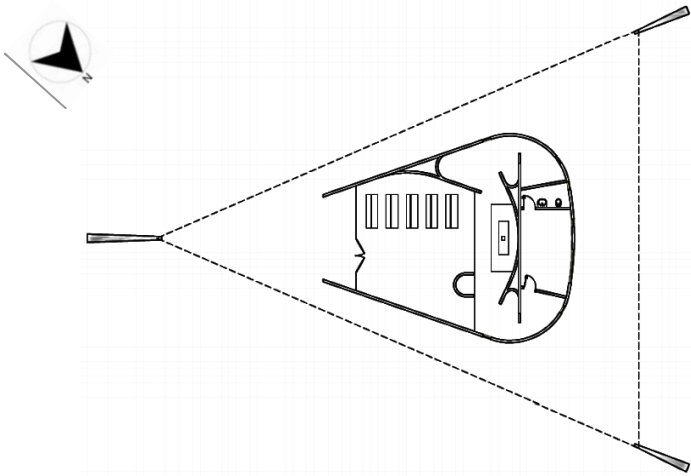
[10] **Igreja da Pampulha** (1940) - fachada posterior. Fonte: Portobello (2017). Disponível em: <https://archtrends.com/blog/es/igreja-sao-francisco-de-assis/>. Acesso em 17 de julho de 2020.



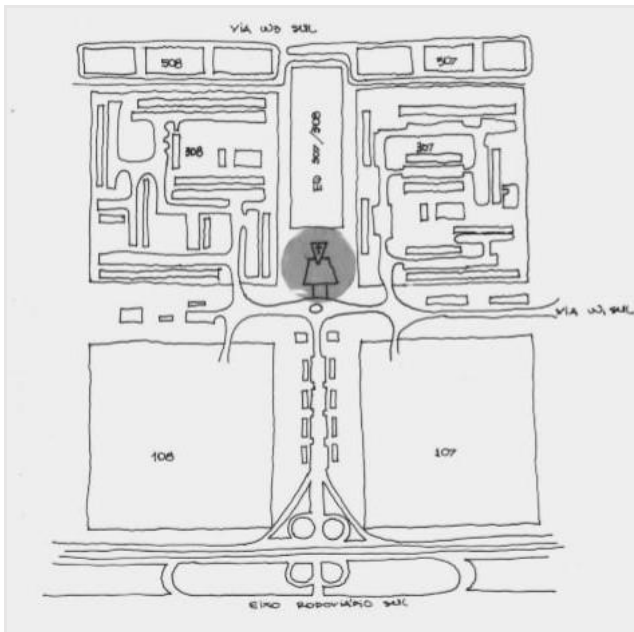
[11] **Igreja da Pampulha** (1940) - nave e altar. Fonte: Iphan (2019). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5376/igreja-da-pampulha-reabre-suas-portas-totalmente-restaurada>. Acesso em 17 de julho de 2020.



[12] **Igreja da Pampulha** (1940) - nave e coro. Fonte: Pinterest (2020). Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/459859811926097028>. Acesso em 17 de julho de 2020.



[13] **Igrejinha de Fátima** (1958) - planta baixa. Fonte: adaptado de Arakaki (2012, p.109).



[14] **Igrejinha de Fátima** (1958) - implantação. Fonte: Departamento Histórico e Artístico do Distrito Federal (2016), reproduzida por Perpétuo (2019, p.78).



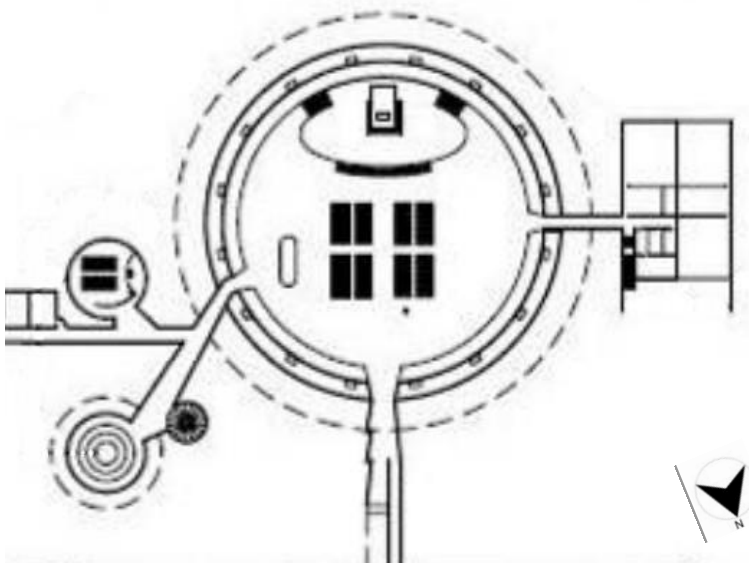
[15] *Igrejinha de Fátima* (1958) - fachada frontal. Fonte: autor, 2020.



[16] *Igrejinha de Fátima* (1958) - vista lateral. Fonte: Archdaily (2014). Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/601545/classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer/5369f33ec07a80292e00017c-classicos-da-arquitetura-igrejinha-nossa-senhora-de-fatima-slash-oscar-niemeyer-imagem>. Acesso em 17 de julho de 2020.



[17] **Igrejinha de Fátima** (1958) - interior. Fonte: Badalo, 2019. Disponível em: https://badalo.com.br/brasil/igrejinha-projetada-por-niemeyer-completa-60-nos/attachment/ass_0001_4397/. Acesso em 17 de julho de 2020.



[18] **Catedral de Brasília** (1958) - planta baixa. Fonte: adaptado do acervo do Iphan, reproduzido por Scottá (2010).



[19] **Catedral de Brasília** (1958) - vista aérea. Fonte: Fotos Aéreas (2020). Disponível em: <https://www.fotografiasaereas.com.br/imagem-aerea/catedral-metropolitana-de-brasilia-vista-geral/>. Acesso em 17 de julho de 2020.



[20] **Catedral de Brasília** (1958) - fachada frontal. Fonte: autor (2020).



[21] *Catedral de Brasília* (1958) - nave. Fonte: autor (2020).



[22] *Catedral de Brasília* (1958) - altar. Fonte: autor (2020).



[23] **Catedral de Brasília** (1958) - batistério. Fonte: Arquidiocese de Brasília (2018). Disponível em: <https://catedral.org.br/guia/o-batisterio>. Acesso em 29 de julho de 2020.



[24] **Catedral de Brasília** (1958) - evangelistas. Fonte: Arquidiocese de Brasília (2018). Disponível em: <https://catedral.org.br/guia/as-estatuas-dos-evangelistas>. Acesso em 29 de julho de 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, investigamos os sentidos de algumas obras de Oscar Niemeyer, entendendo a arquitetura como um fenômeno de comunicação. Para tanto, analisamos três de suas igrejas: a Igreja da Pampulha, a Capela Nossa Senhora de Fátima, e a Catedral de Brasília.

No primeiro capítulo, a partir da teoria da comunicação, concluímos que a Semiótica peirceana é um modelo válido para a análise dos sentidos da arquitetura. A partir disso, tratamos de apresentar os seus fundamentos, bem como o seu lugar nas teorias semióticas e da percepção. Ao fim, entendemos que a construção dos sentidos é um processo complexo e inesgotável. Deste modo, assumimos a limitação de nosso estudo como um olhar parcial e incompleto sobre as três igrejas que analisamos.

No segundo capítulo, construímos os procedimentos de análise da arquitetura enquanto signo a partir da Semiótica peirceana. Neles, propomos o olhar sobre as qualidades, as singularidades e as relações da forma e do espaço do edifício com convenções sociais. Como resultado, obtivemos categorias de análise da arquitetura que, ao nosso ver, nos permitiram explorar diversas camadas de sentidos das três igrejas de Oscar Niemeyer.

No terceiro capítulo, apresentamos alguns aspectos da

tradição das igrejas católicas. Ele foi fundamental para a construção de um repertório ao qual algumas análises foram articuladas. Através dele, entendemos as dinâmicas pelas quais as formas, os ordenamentos espaciais e os símbolos foram desenvolvidos e empregados em igrejas católicas ao longo do tempo.

Por último, no quarto capítulo realizamos as análises e investigamos os sentidos das três igrejas de Oscar Niemeyer. Com esse exercício, percebemos o quão ricas são as possibilidades de leitura de sua obra enquanto signo. Ao fim, concluímos que nas três igrejas há o predomínio dos aspectos icônicos como fenômenos comunicativos mais autorais de Niemeyer. Em relação aos aspectos indiciais e simbólicos, percebemos que eles tocam alguns elementos da tradição em função dos movimentos de construção e uso do espaço pelos arquitetos, pelos seus clientes (a igreja católica) e pela sociedade (os devotos).

Entendemos que este trabalho contribuiu à sistematização e construção de categorias de leitura da arquitetura pela Semiótica peirceana. Contudo, reconhecemos que a construção dessas categorias pressupõe um olhar particular, fundamentado em nossa percepção sobre as teorias da comunicação e da percepção e suas relações com a teoria da arquitetura. Assim, esperamos que esta dissertação possa estimular discussões sobre os sentidos da arquitetura por outros pesquisadores, mas também sobre as próprias categorias de leitura.

Ao nosso ver, a análise de tantas referências em cada uma das categorias nos parece comprometer, de certo modo, a profundidade de algumas discussões. Como chegamos a citar, existem estudos profundos que discutem somente uma relação icônica, indicial ou simbólica. Contudo, enxergamos que o exercício sugestivo, indicativo e representativo de nossa proposta de leitura é importante justamente para que essas discussões que precisam ser aprofundadas possam emergir.

Tenhamos em mente que as disciplinas de linguagens geralmente são trabalhadas nos primeiros semestres dos cursos de arquitetura e urbanismo. Logo, embora nossos procedimentos possam parecer muito abrangentes, eles podem servir como possíveis recursos didáticos ao despertar da percepção de novos estudantes e arquitetos em relação à arquitetura.

Enfim, esperamos que este trabalho possa instigar novas análises não somente sobre a obra de Niemeyer, mas sobre a arquitetura. Com isso, acreditamos contribuir, ainda forma incipiente, à crítica e produção de uma arquitetura atenta às suas implicações enquanto fato comunicativo para a sociedade.

REFERÊNCIAS

- ARAKAKI, Syene Riether. **Igreja Católica de superquadra: origens da concepção arquitetônica**. 2012. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BAPTISTA, Anna Paola P. Modernismo e tradição na arte religiosa: a querela da Pampulha. **Locus: Revista de História**. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/Editora UFJF, v.5, n.2, p.127-144. 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/locus/article/view/20492/109> 11. Acesso em 18 de dezembro de 2019.
- BAPTISTA, Anna Paola P. **O eterno ao moderno: arte sacra no Brasil, anos 1940-50**. 2002. Tese (doutorado em história social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália na renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BILL, Max. Max Bill, o inteligente iconoclasta. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 12, p.34, jul-set. 1953. Entrevista concedida a Flávio D'Áquino.
- BORDA, Luis Eduardo. **O nexos da forma: Oscar Niemeyer: da arte moderna ao debate contemporâneo**. 2003. Tese (doutorado em artes plásticas) – Escola de Comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

- BORDA, Luis Eduardo. **Oscar Niemeyer**: entre a expressão subjetiva e a demanda nacionalista. 2019. Tese de titulação (professor titular de carreira) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.
- BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer**: obras y proyectos. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.
- 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). 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013. p.141-162.
- BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. **Signs, Symbols, and Architecture**. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981.
- BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. Brasília - DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/files/johnbury.pdf>. Acesso em 30 de julho de 2020.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALDEIRA, Júnia Marques. **A praça brasileira**: trajetória de um espaço urbano - origem e modernidade. 2007. Tese (doutorado em história) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.
- CARAMELLA, Elaine. **História da arte**: fundamentos semióticos: teoria e método em debate. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**: Diagrama da teoria do signo. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COUTINHO, Sylvia de Souza e Silva Ribeiro. **O conceito de formalismo e arquitetura moderna**: contribuição para uma revisão crítica da obra de Oscar Niemeyer. 2012. Tese (doutorado em história social da cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

- CRAGOE, Carol Davidson. **Como decifrar arquitetura**: um guia visual completo dos estilos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FERNANDES, Cybele Vidal N. Considerações sobre o espaço na arquitetura franciscana no Brasil. In: FERREIRA-ALVES, Natalia Marinho (coord.). **Os franciscanos no mundo português III**: o legado franciscano. Porto: CEPES, 2013. p.281-307.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FERRO, Sérgio; et al. **Couvent de la Tourette**: Le Corbusier. Marseille: Parenthèses, 1988.
- FIDALGO, António. **Semiótica**: a lógica da comunicação. Corvilhã: Bocc - Universidade da Beira Interior, 1998.
- FRADE, Gabriel. **Arquitetura sagrada no Brasil**: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- FRADE, Gabriel. Os fundamentos da arquitetura religiosa tridentina. **Cordis**. A cidade e a arquitetura sacra, São Paulo, n.17, p.69-98, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/issue/view/1810>. Acesso em 17 de dezembro de 2019.
- FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço: em que sentido, em que sentido? **Arqtexto**, 3-4, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22149/000385571.pdf?sequence=1>. Acesso em 12 de dezembro de 2019.
- FULKS, Rebeca. Catedral de Brasília. **Cultura Genial**, 2020. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/catedral-de-brasilia/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.
- FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. Ministério da Cultura. 2020. Apresenta informações sobre a vida e obra de Oscar Niemeyer. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/>. Acesso em 30 de julho de 2020.

- FURTADO, Cláudio Soares Braga. **A luz no céu de capricórnio: reflexões da luz na arquitetura.** 2005. Tese (doutorado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2005.
- GARRONI, Emilio. **Projeto de Semiótica.** Lisboa: Edições 70, 1972.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma.** 9ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- GOMES, Sérgio Rugik. **A arquitetura das sinagogas: exemplos relevantes e sua transformação no tempo.** 2011. Dissertação (mestrado em arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- GOODWIN, Philip Lippincott. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GUIMARÃES, E. Semântica e pragmática. In: GUIMARÃES, E.; ZOPPI-FONTANA, M. (orgs.) **A palavra e a frase.** Campinas: Pontes, 2006. p. 113-143.
- HALL, Edward. **A dimensão oculta.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia.** Rio de Janeiro: Edições 70, 2000.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Ata da 55ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural realizada no dia 6 dez. 2007.** Brasília, DF, 2007. p.54. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/atasConselho?data=2001%2F2010&pagina=2>. Acesso em 30 de julho de 2020.
- LAGO, André Corrêa. **Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução.** São Paulo: Bei Comunicação, 2007.
- LANGDON, Gabrielle. **A spiritual space: Matisse's Chapel of the Dominicans at Vence.** Zeitschrift für Kunstgeschichte, 51. Bd., h.4, 1988, p.542-573. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1482436.pdf?refreqid=excelsior%3A721cc718971895edb92d7d4369294ab0>. Acesso em 18 de dezembro de 2019.
- LE CORBUSIER. A Arquitetura e as Belas-Artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro,

- n.19, p.53-68. 1984. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat19_m.pdf. Acesso em 30 de julho de 2020.
- LEONE, Massimo. **Contre la sémiotique du prétexte**. 2010. Article - Département de Philosophie, Université de Turin, Turin, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/1124156/2011_Contre_la_se_miotiq_ue_du_pre_texte. Acesso em 13 de dezembro de 2019.
- LOEWEN, Andrea Buchidid; AZEVEDO, Ricardo Marques. Roma e as capitais: o mito e o plano. **Oculum Ensaios**: Revista de Arquitetura e Urbanismo, Campinas, v.4, n.5, p.22-35, 2006. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/issue/view/64>. Acesso em 30 de junho de 2019.
- MACEDO, Danilo Matoso. **A matéria da invenção**: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: 1938-1954. 2002. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.
- MACIEL, Neila. A integração das artes na arquitetura moderna em Salvador e a construção de um discurso. **Cultura Visual**, Salvador, n. 18, p.73-84, dez. 2012. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/issue/view/672/showToc>. Acesso em 30 de julho de 2020.
- MARCIANO, Marcus. **Templos modernos, templos ao chão**: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MARCONDES FILHO, Ciro. Ciro. **Os equívocos de Peirce**. Revista FAMECOS: música, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v.11, n.25, p.153-167, dezembro, 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3295/2553>. Acesso em 13 de dezembro de 2019.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Esquecer Peirce?** São Paulo: ECA-USP, 2018.
- MARQUES, Lauro José Maia. Da fenomenologia à semiótica: a obra de arte em processo. **Cognitio/Estudos**: Revista Eletrônica de Filosofia, v.1, n.1, 2004.

- MAYER, Rosirene. **A linguagem de Oscar Niemeyer**. 2003. Dissertação (mestrado em arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.
- MELLO, Ricardo Bianca de. **A cultura da crença: uma reflexão sobre o espaço simbólico e o simbolismo na arquitetura religiosa**. 2007. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili - SA, 2002.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. Husserl: intencionalidade e fenomenologia. **Revista Mente, Cérebro e Filosofia**, São Paulo, p.6-15, 10 ago. 2007. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/moura-husserl-intencionalidade-e-fenomenologia.pdf>. Acesso em 13 de dezembro de 2019.
- MUKAROVKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- MULLER, Fábio. **O templo cristão na modernidade: 1920-1970**. 2011. Tese (doutorado em arquitetura) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformação e perspectiva**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NIEMEYER, Oscar. A capela de Ronchamps. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 5, 1956.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- NIEMEYER, Oscar. **As igrejas de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Editora Nosso Caminho, 2011.
- NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura. **Módulo**, Rio de Janeiro, n. 21, dez. 1960.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, v.13, n.2, p.141-148, mai./ago. 2008. Disponível em:

- <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2008000200006>. Acesso em 17 de novembro de 2019.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 2008.
- OLIVEIRA, Luis Cesar Fleury de, Frei. **A arquitetura do sagrado**: o sagrado da arquitetura. 2013. Tese (doutorado em ciências da religião) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2013.
- OSCAR NIEMEYER: a vida é um sopro. Direção: Fabiano Maciel. Brasil: Sacha, 2007. 1 filme (90min), son., color.
- PANOFSKY, Dora; PANOFSKY, Erwin. **A caixa de Pandora**: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PARÓQUIA NOSSA SENHORA DE FÁTIMA. Apresenta informações sobre o Santuário de Fátima e a Igreja de Fátima. 2020. Disponível em: <http://www.pnsfatimabsb.com.br>. Acesso em 20 de julho de 2020.
- PASCHOALIN, Rachel Filgueiras. **Restauração da Catedral de Brasília**: desafios e conflitos da restauração da arquitetura moderna. 2012. Dissertação (mestrado em ambiente construído) - Faculdade de Engenharia, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2012.
- PASCHOALIN, Rachel Filgueiras; BARBOSA, Maria Teresa Gomes. Restauração da Catedral de Brasília: desafios e conflitos da restauração da arquitetura moderna. **Revista Conservar Patrimônio**, Lisboa, 2013, n.18, p.45-53. Disponível em: <<http://revista.arp.org.pt>>. Acesso em 19 de abril de 2019.
- PASTRO, Cláudio. **Guia do espaço sagrado**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- PAULA, Frederico Braid Rodrigues de. **A linguagem híbrida do design**: um estudo sobre as manifestações contemporâneas. 2012. Tese (doutorado em design) – Departamento de Artes e Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.
- PAULA, Frederico Braid Rodrigues de; NOJIMA, Vera Lúcia. **Triádes do design**: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PERPÉTUO, Meiriluce Santos. **Memória, identidade e fé na capela de Brasília**: análise das relações de poder no restauro da Igreja Nossa Senhora de Fátima. 2019. Dissertação (mestrado em museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 4ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PINTURA polêmica da Igreja da 307/308 sul será retomada. **Correio Braziliense**, Brasília, 13 jun. 2009. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/06/13/interna_cidadesdf,118251/pintura-polemica-da-igreja-da-307-308-sul-sera-retomada.shtml. Acesso em 30 de julho de 2020.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva: 2003.
- ROBBA, Fabio; MACEDO, Sílvio Soares. **Praças brasileiras**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- ROMA. Constituição Conciliar Sacrossanctum Concilium (1963). **Concílio Ecumênico Vaticano II**. Roma: Santa Sé, 1963.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCOTTÁ, Luciane. **Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília**. 2010. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

- SENNET, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SILVA, Elcio Gomes da. **Os palácios originais de Brasília**. 2012. Tese (doutorado em arquitetura e urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. Brasília, 2012.
- SILVA, Elvan. **Arquitetura & Semiologia: notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico**. Porto Alegre: Sulina, 1985.
- SILVA, José Arioaldo da. Avanços e retrocessos no movimento litúrgico no Brasil. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, ano VIII, n.31, p.109-131, abr./jun. 2000. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/23992/17295>. Acesso em 02 de setembro de 2020.
- TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. **Igreja de São Francisco de Assis - Pampulha: guia do visitante**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.
- TELES, Augusto C. da Silva. Brasil - arquitetura religiosa barroca. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, 14 nov. 2014. Notícias, p.64-71. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/130>. Acesso em 30 de julho de 2020.
- TEMER, Ana Carolina R. Pessoa; NERY, Vanda Cunha Albieri. **Para entender as teorias da comunicação**. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- TOASSA, Gisele. Um estudo sobre o conceito de sentido e a análise semântica da consciência em L. S. Vigotski. **Caderno CEDES**, Campinas, vol.40, n.111, p.176-184, mai./ago. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/cc.225902>. Acesso em 02 de setembro de 2020.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- TRADIÇÃO. In: MICHAELIS. Dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2020. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tradi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 29 de agosto de 2020.
- UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

WISNIK, Guilherme. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.

XAVIER, Alberto (org.). **Lúcio Costa**: sobre arquitetura. 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter ed. 2007.

