Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Pós-graduação

RICARDO BIANCA DE MELLO

A cultura da crença

**uma reflexão sobre o espaço simbólico
e o simbolismo na arquitetura religiosa**

Dissertação de mestrado
São Paulo
2007

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Pós-graduação

Ricardo Bianca de Mello
Orientador: Prof. Dr. Bruno Roberto Padovano

A cultura da crença:
uma reflexão sobre o espaço simbólico
e o simbolismo na arquitetura religiosa

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

São Paulo
Fevereiro de 2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL: ricardo_bianca@hotmail.com

Mello, Ricardo Bianca de
M527c A cultura da crença: uma reflexão sobre o espaço simbólico
e o simbolismo na arquitetura religiosa / Ricardo Bianca de
Mello. - - São Paulo, 2007.
246 p. : il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto de
Arquitetura) – FAUUSP.
Orientador: Bruno Roberto Padovano

1. Arquitetura 2. Símbolo 3. Edifícios religiosos
4. Semiótica da arquitetura I. Título

CDU 003:72

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais,
Giulia e Luiz Antonio,
por tudo.*

AGRADECIMENTOS

*A toda minha família,
que sempre me deu forças e acreditou em mim.*

*À Lissandra,
pelo amor, amizade, alegria e lições de todos estes anos.*

*Aos amigos do VIA6B, da Best Software e da Padovano,
sem cujo suporte e compreensão eu não teria conseguido.*

*À FAUUSP – instituição, professores e funcionários,
pelo apoio.*

*Ao amigo Bruno Padovano,
mais do que orientador.*

*Aos professores Dra. Lucrécia D'Aléssio Ferrara e
Dr. Sylvio Barros Sawaya, pelas preciosas considerações feitas
por ocasião do exame de qualificação.*

*Aos amigos todos,
por enriquecerem minha vida.*

*Aos Mestres, Instrutores e Professores,
pelo exemplo e pelas palavras que me trouxeram até aqui.*

*Acima de tudo,
A Deus.*

“Porque estamos no mundo, estamos condenados ao sentido, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história”

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 18

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo explorar a espacialidade simbólica em arquitetura. Para tanto, principia expondo de maneira sucinta conceitos fundamentais de semiótica arquitetônica, situando o debate do simbolismo em arquitetura dentro de uma abordagem comunicacional do fenômeno arquitetônico. Em seguida expõe algumas considerações acerca da questão mais ampla do sentido em arquitetura, da qual entende-se que a questão do simbolismo em arquitetura faça parte. Apesar de partir inicialmente de uma visão vulgar do conceito de símbolo, baseada livremente na conceituação dada por Charles Peirce, esta dissertação explora também diferentes abordagens oriundas da semiótica, da lingüística, da psicanálise, da filosofia e da própria arquitetura, de forma a encontrar novos elementos que a auxilie a alcançar uma posição particular em relação ao símbolo, adequada ao seu uso em teoria da arquitetura. Partindo desta exploração do conceito de símbolo, a dissertação prossegue analisando a construção do símbolo em arquitetura – seus mecanismos e aplicação. Trata então do simbolismo estrutural, implícito e identificado com o edifício em si, e do simbolismo aplicado, explícito e apostado à edificação. Para tanto parte da distinção que Venturi, Brown e Izenour fazem do simbolismo do “pato” e do “galpão decorado”. Em sua segunda parte a dissertação oferece exemplos do simbolismo em arquitetura religiosa, não se limitando a uma tradição ou a um contexto específico. A intenção é ilustrar o debate teórico desenvolvido na primeira parte ao mesmo tempo em que se aprofunda a questão de um simbolismo arquitetônico específico – aquele da arquitetura religiosa. Além de uma introdução geral ao simbolismo do edifício religioso são analisadas as diferentes escalas de manifestação do símbolo no edifício: em sua localização, implantação, forma e conteúdo. A dissertação conclui com uma reflexão acerca de algumas das questões suscitadas e uma especulação acerca de caminhos possíveis para futuras pesquisas.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to explore the symbolic quality of space in architecture. Hence, it begins showing in a concise way basic concepts of architectural semiotics, placing the debate of the symbolism in architecture inside a communicational approach of the architectural phenomenon. After that it displays some considerations about the broadest question of the meaning in architecture, of which one understands that the question of architectural symbolism is a portion. Despite starting out from a vulgar concept of symbol, based freely in its given conceptualization by Charles Peirce, this dissertation explores also different approaches deriving from the semiotics, the linguistics, the psychoanalysis, the philosophy and the architecture itself, in such a way to find new elements that assist it to reach a particular position in relation to the symbol, proper for its use in architectural theory. Leaving from this exploitation of the symbol concept this dissertation goes on analyzing the construction of the symbol in architecture – its mechanisms and application. It deals then with the structural symbolism, implicit and identified with the building in itself, and with the applied symbolism, explicit and attached to the building. For that, it parts from the distinction that Venturi, Brown and Izenour make of the symbolism of the "duck" and of the symbolism of the "decorated shed". In its second part this dissertation presents examples of the symbolism in religious architecture, not limiting itself to a tradition or a specific context. The intention is to illustrate the developed theoretical debate of its first section altogether deepening the debate of a specific architectural symbolism – that of the religious architecture. Beyond a general introduction to the symbolism of the religious building, the different scales of manifestation of the symbol in the building are analyzed: in its localization, implantation, form and content. This dissertation concludes with a reflection concerning some of the stirred up questions and a speculation about possible paths for future researches.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	9
I. O ESPAÇO SIMBÓLICO	13
I.1. O SIMBÓLICO COMO DOMINANTE	17
I.2. ARQUITETURA E COMUNICAÇÃO	20
I.2.1. Percepção e comunicação	26
I.2.1.1. <i>Percepção</i>	27
I.2.1.2. <i>Informação e Comunicação</i>	32
I.2.1.3. <i>Semiótica</i>	39
I.2.2. Os estudos de comunicação em arquitetura	56
I.2.3. Arquitetura como comunicação	68
I.2.4. O sentido em arquitetura	71
I.3. SIMBOLISMO EM ARQUITETURA	83
I.3.1. A questão do símbolo	85
I.3.2. A construção do símbolo	107
I.3.2.1. <i>A função simbólica</i>	112
I.3.2.2. <i>Qualidades, dimensões, quantidades e relações</i>	116
I.3.2.3. <i>Geometria</i>	121
I.3.2.4. <i>Motivações</i>	127
I.3.2.5. <i>O estilo</i>	134
I.3.2.6. <i>O edifício e o discurso – pato ou galpão decorado?</i>	138
I.3.2.7. <i>O símbolo isolado apostro</i>	141

II.	O ESPAÇO DA CRENÇA: O SIMBOLISMO NA ARQUITETURA RELIGIOSA	144
II.1.	O HOMEM E O SAGRADO	145
II.2.	A ARQUITETURA E O SAGRADO	147
II.3.	O SIMBOLISMO NO EDIFÍCIO RELIGIOSO	152
II.3.1.	A localização	165
II.3.2.	A implantação	174
II.3.3.	O edifício	180
II.3.3.1.	<i>A forma</i>	188
II.3.3.2.	<i>Elementos espaciais</i>	206
II.3.3.3.	<i>Percursos</i>	214
II.3.3.4.	<i>Modenatura, identificação, sinalização, arte e decoração</i>	220
III.	CONCLUSÕES	226
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	238

INTRODUÇÃO

“Como em toda forma de arte, as dificuldades da arquitetura são muito mais de expressão simbólica do que funcionais e técnicas”

STROETER, João Carlos. *Arquitetura: Imagens, reflexos*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky), Fevereiro de 1989, p.l.

Entremeadas na materialidade do edifício há uma sucessão de fibras invisíveis que compõem o tecido da arquitetura. Mais do que construção, sem deixar de sê-lo, a arquitetura dá forma à nossa cultura e ao íntimo de cada um de nós, produtores ou receptores de suas mensagens. Mais do que o edifício em sua quietude sensorial, significante inquestionável, a arquitetura é significado eloqüente e incontível, como são todas as artes e, em última análise, quaisquer fenômenos da cultura humana.

É justamente nesta dimensão significativa que nos defrontamos com os principais desafios da arquitetura.

Multifacetada em sua concreção e manifestação, a arquitetura pode ser abordada desde diferentes – e inesgotáveis – pontos de vista. Interessa-nos aqui alcançar aquela camada oculta do sentido, e dela puxar o fio do símbolo, procurando compreender melhor de que forma ele eventualmente percorre e amarra a trama do fenômeno arquitetônico.

O símbolo é somente uma parte da enorme e intrigante questão do sentido em arquitetura. Como estratégia semiótica, pode ser inicialmente descrito como o processo comunicativo por excelência, uma vez que dirige o olhar do receptor para a certeza e afasta-o dos processos de dúvida. No entanto, veremos também que no símbolo estão ocultas muitas outras dimensões, e conceituá-lo pode não ser tão simples assim. O símbolo pode ser um meio e um fim em si, e pode estar evidente ou ocultar-se nos elementos do edifício. Nem toda arquitetura é simbólica, apesar de muitas vezes sermos surpreendidos pela presença do símbolo em estruturas que em um primeiro e superficial olhar pareceriam não ter sido por ele contaminadas.

Se partirmos, no entanto, de sua acepção semiótica clássica, o símbolo, como estratégia de comunicação, é um recurso que dá forma a leis, normas, hábitos, valores, culturas, crenças, idéias, abstratos. Este signo do abstrato é uma das bases da cultura humana, que não pode ser lida ou reescrita a não ser sobre as folhas da tradição. O símbolo, para alguns autores, está profundamente vinculado à noção de tradição – outro nome, talvez, para a convenção, o hábito e a crença – e seria como um “fio de Ariadne da cultura”.

A religião, por outro lado, como ápice da cultura de cada povo, encontra no símbolo também um recurso perfeitamente adequado, pois que é, como sugerimos, uma estratégia semiótica que permite aludir a idéias imateriais. A religião sempre foi simbólica, por conseguinte a arquitetura religiosa talvez seja um dos mais profícuos terrenos para a investigação disto que chamamos de “espacialidade simbólica”.

Como em uma escultura que se nega desnudar-se completamente a um único olhar, a arquitetura não se mostra sempre ou totalmente através de determinado espaço. Espacialidades, há muitas – supô-las excludentes é um equívoco tão grande quanto supô-las semelhantes. Aqui interessa-nos investigar aquela espacialidade que se sustenta fundamentalmente no símbolo, fruto do diálogo do arquiteto com a cultura e o mundo que o cerca e do receptor com a arquitetura.

Este trabalho é dividido em três partes: na primeira investigamos a complexa questão da *espacialidade simbólica*; na segunda tratamos mais especificamente do *simbolismo em arquitetura religiosa*, aqui escolhida como objeto de estudo para uma ilustração das questões centrais desta pesquisa; na última parte *concluimos esta reflexão*, expondo algumas conclusões pessoais e traçando possíveis caminhos para um amadurecimento posterior da pesquisa.

Ao penetrarmos na questão do símbolo partiremos de algumas de suas acepções clássicas, sem questioná-las. À medida que formos nos familiarizando com as questões fundamentais envolvidas nesta discussão, colocaremos em dúvida nossa abordagem inicial e nos questionaremos se não há mais no símbolo do que fizemos crer no início, perguntando-nos sempre como abordá-lo adequadamente dentro de um estudo que em sua essência não é nem pretende ser semiótico ou lingüístico, e sim, *arquitetônico*.

O foco desta pesquisa é o simbólico como aspecto dominante de uma determinada espacialidade arquitetônica, o que implica na função simbólica como elemento estrutural do espaço, que hierarquiza e domina as demais condicionantes de projeto. O simbólico como dominante é uma questão que só faz sentido se partimos de uma abordagem comunicacional da arquitetura, que procuraremos explorar no nível de seus conceitos básicos, além de situá-la dentro do contexto histórico do debate arquitetônico contemporâneo.

O simbolismo em arquitetura, parte da questão do sentido em arquitetura, será discutido então a partir de uma leitura crítica de diferentes abordagens do conceito de símbolo e de uma leitura analítica, que procura sempre se remeter a um quadro mais amplo, dos diferentes aspectos através dos quais se manifesta na arquitetura.

O quadro geral esboçado na primeira parte da dissertação servirá como pano de fundo a uma leitura – que não se pretende exaustiva, linear ou definitiva – do simbolismo tal como este se manifesta na arquitetura religiosa. Como qualquer recorte, este também flutua entre a adequação que nos oferece à ilustração de determinadas questões e a insuficiência em relação a outras.

Começamos a segunda parte da dissertação contextualizando o debate e tratando de conceitos específicos a uma abordagem do simbolismo religioso, que constitui somente uma porção da questão geral do simbolismo em arquitetura, e possui suas particularidades. Em seguida avançamos para uma exemplificação dos pontos que julgamos estruturais. Optamos por não nos orientar de acordo com uma tradição religiosa específica, nem em proceder a estruturas rígidas de diversificação histórica e geográfica, que não nos pareceram necessárias a este trabalho. A organização geral de nossa abordagem foi, contudo, direcionada por uma aproximação gradual na escala do edifício, de sua localização aos elementos que o compõem. É uma postura que indicia determinados interesses e métodos de investigação, que nos pareceram pertinentes por hora mas que não envolvem todas as questões passíveis de discussão em uma pesquisa como esta. Dentre os aspectos que, infelizmente, não puderam ser objetivamente abordados dentro desta estrutura, talvez aquele que mais nos ressentimos não ter desenvolvido é o do debate do simbolismo na arquitetura moderna, que poderá ser tema de investigações futuras.

Relacionada a esta ausência destacamos a ênfase em exemplos da tradição arquitetônica anterior ao século XX e particularmente anterior ao renascimento. Procuraremos justificar a abundância de exemplos da antiguidade e do medieval a partir de uma leitura que fizemos das diferenças entre a mentalidade do homem pré-cartesiano e a do homem pós Descartes, tomado como ponto simbólico das mudanças que então levaram a um pensamento moderno marcado pelo objetivismo científico e pelo subjetivismo filosófico.

Por fim, procuraremos sintetizar as questões que julgamos centrais neste debate, levantando pontos que possam servir ao seu aprofundamento gradual em investigações futuras, ao mesmo tempo em que serão expostas algumas conclusões.

I. O ESPAÇO SIMBÓLICO

“Uma consideração fenomenológica de nossa relação com os objetos arquitetônicos nos diz que freqüentemente vivenciamos a arquitetura como comunicação, mesmo enquanto reconhecemos sua funcionalidade”

ECO, Umberto. “Function and sign: the semiotics of architecture” in BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. *Signs, symbols and architecture*. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981, p. 12 (Tradução livre)

Alguns termos precisam ser claramente definidos no começo de qualquer investigação. Nesta primeira parte da dissertação procuraremos colocar a claro aquilo que entendemos por *símbolo*, dentro da tradição de investigação semiótico-arquitetônica das condicionantes de projeto e de leitura. Nossa aproximação do símbolo, no entanto, não será limitada por uma linha de abordagem exclusivamente semiótica, mas procurará explorar as diferentes leituras a que este conceito pode ser, e vem sendo, submetido.

Ao tratar de arquitetura, contudo, o primeiro conceito fundamental que cumpre destacar é aquele de *espaço*. Em poucas palavras poderíamos tomá-lo como uma extensão indefinida, muitas vezes identificada como uma extensão *dimensional* indefinida. Contudo, o espaço pode ser muito mais do que isto. O geógrafo Milton Santos entendia o espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações¹. Este é um conceito que, desenvolvido, leva-nos a espaços múltiplos e dinâmicos. Há sim espaços *físicos*, mas também podemos falar de espaços *imateriais*, *culturais* ou mesmo espaços *semióticos*. Iuri Lotman, semioticista russo, cunhou o termo *semiosfera* para designar o “continuum” semiótico, em analogia ao termo *biosfera* introduzido

¹ Ver SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996. 308p.

por Vernadski ². O *espaço simbólico*, conceito que será desenvolvido nesta primeira parte, faz sentido somente em uma *semiosfera*, e é também, em outros termos, *lugar*. O conceito de *lugar* também é trabalhado por Milton Santos, bem como por demais autores das mais diversas áreas de pesquisa em ciências humanas deste e do século passado. O *lugar* pode ser entendido como *espaço qualificado*; e o espaço é qualificado em função do *receptor*. O lugar não se realiza na crueza perceptiva e sim na *intersecção sujeito-objeto*.

O espaço simbólico pode ser então, à guisa de introdução, entendido de duas maneiras: como espaço *físico*, corpo do símbolo encarnado como produção e/ou recepção, ou como espaço *supra-físico*, a dimensão particular de manifestação de leis, valores, crenças, culturas, tradições, idéias, abstratos ou mesmo realidades psicológicas ou espirituais. Nossa exploração objetiva será aquela do espaço físico, que não prescinde jamais, contudo, desta supradimensão simbólica da existência humana.

O neologismo “espacialidade” traduzirá, aqui, *qualidade de espaço*. A *espacialidade simbólica* é para nós aquela qualidade espacial que amarra ao lugar um determinado valor simbólico. Pode ser entendida também como a espacialidade resultante da expressão de uma *função simbólica*. Em arquitetura há múltiplas espacialidades, múltiplas qualidades do espaço. Aqui interessa-nos o espaço da crença, da convenção, da linguagem, do código, da mensagem, do valor, do oculto, do invisível. Este espaço simbólico em arquitetura tem sido investigado particularmente a partir de meados do século

Francesco di Giorgio (1460-1540)
Plano de basílica sobreposto à figura humana
(Fonte: ROOB, 2001, p. 539)

O modelo humano foi frequentemente usado na história da arquitetura como estrutura para a construção analógica do edifício.

² Ver LOTMAN, Iuri Mijáilovich. “Acerca de la semiosfera” in *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 21-42.

XX, com a crise do modernismo e o surgimento e amadurecimento de uma semiótica arquitetônica, mas sempre existiu ao longo da história da arquitetura. A discussão é ampla e complexa, pois caminha entre o vasto campo da teoria arquitetônica e artística e a jovem porém ambiciosa ciência da comunicação conhecida por *semiótica*.

O espaço simbólico, em sua concretude e totalidade, é a característica central do *simbolismo arquitetônico*. A arquitetura, em uma rápida definição, pode ser conceituada como *intervenção cultural no espaço*. Ao arquiteto cabe *organizar o espaço sensorial utilizando-se dos recursos técnicos e expressivos ao seu alcance*. Como intérprete de um contexto que envolve necessidades específicas, anseios objetivos e subjetivos e toda uma multiplicidade de outros fatores, o arquiteto também interfere no espaço cultural em que está inserido. O *projeto*, meio através do qual alcança a obra, a *arquitetura*, nasce de uma mescla complexa de *condicionantes*. Em cada situação umas prevalecem em detrimento de outras. Lançada ao mundo a arquitetura não prossegue tal qual lápide que marca o fim de uma história. Como *fenômeno cultural*, a obra é oferecida à leitura do usuário, sempre novo. O processo de *recepção* cria e recria a arquitetura, garantindo sua mutabilidade e continuidade, mesmo que a obra não venha a sofrer novas intervenções espaciais. A espacialidade simbólica não depende, assim, só daqueles que contribuíram para a concretização da obra, mas deve-se igualmente ao usuário, leitor e criador de novos sentidos.

O faraó como modelo do Templo de Luxor, no Egito
(Fonte: LAWLOR, 1996, p. 94)

Expansão gnomônica do Templo de Luxor, no Egito, relacionando as fases de construção do templo com as fases de crescimento do corpo humano, simbolizado pela planta
(Fonte: LAWLOR, 1996, p. 73)

Se o arquiteto é aquele que intervém no espaço, *organizando-o*, então deste podemos dizer que trabalha com *linguagem*, já que organizar pressupõe estabelecer um sistema de ordem por meio de determinados elementos ³. A arquitetura, tomada como fenômeno de comunicação (mesmo que não-verbal) é portanto *linguagem*, e, como tal, pode ser estudada como veículo de mensagens mais ou menos codificadas.

O espaço simbólico mescla o *símbolo*, elemento em princípio altamente codificado, e a *arquitetura*, linguagem não-verbal, altamente informativa e, portanto, pouco codificada por natureza. É no espaço simbólico que a arquitetura pode comunicar com mais clareza. Para tanto é preciso reconhecê-lo e penetrá-lo, desvendando e aplicando o *código* que o define.

Contudo, a questão do símbolo talvez seja a mais complexa da semiótica e a fronteira da *significação* o derradeiro desafio das ciências da comunicação, parafraseando Umberto Eco em seu *A estrutura ausente*. Procuraremos avançar passo a passo por este instigante caminho nos próximos capítulos, situando nesta primeira parte a arquitetura em sua dimensão comunicativa, para então tratar do símbolo arquitetônico propriamente dito.

³ Este raciocínio é conduzido de maneira bastante didática e perspicaz pela professora Lucrécia D'Aléssio Ferrara em "Arquitetura como signo do espaço", na obra *Os significados urbanos* (ver bibliografia). Tomamos a questão da arquitetura como linguagem como um dos pontos de partida desta dissertação, apesar da polêmica ao redor deste enunciado e das inúmeras maneiras de entendê-lo. Cumpre destacar duas possíveis abordagens, a da arquitetura como linguagem e a das linguagens da arquitetura, que são, em princípio, questões diferentes. Bruno Zevi observa que uma única língua arquitetônica teria sido codificada, a do classicismo. Summerson concorda, e trata desta linguagem clássica em sua famosa obra *A linguagem clássica da arquitetura*. Alguns semioticistas e mesmo arquitetos concordam em abordar a arquitetura como linguagem, é o caso de Charles Jencks, mas teóricos e arquitetos como Manfredo Tafuri, Emilio Garroni, Christian Norberg-Schulz, Juan Pablo Bonta e Roger Scruton preferem tratar a arquitetura como um sistema expressivo ou simbólico, por não identificarem na arquitetura as características que vêm sendo utilizadas para conceituar a linguagem, particularmente a discursiva (STROETER, 1981). Como não nos interessa retroceder aos meandros do debate da arquitetura como sistema de comunicação, a não ser a título de introdução, não nos aprofundaremos demasiado nestas discussões, mas aconselhamos o estudo das obras de João Carlos Stroeter, Lucrécia D'Aléssio Ferrara e Charles Jencks, listadas em nossa bibliografia, para um eventual aprofundamento de tais questões.

I.1. O SIMBÓLICO COMO DOMINANTE

“Desta maneira, servir de assento é somente uma das funções do trono – e somente um de seus significados, o primeiro, mas não o mais importante”

ECO, Umberto. “Function and sign: the semiotics of architecture” in BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. Signs, symbols and architecture. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981, p. 24
(Tradução livre)

O estudo da espacialidade simbólica, como observado acima, insere-se na questão mais ampla das dimensões informativa e comunicativa da arquitetura, que estudamos neste capítulo. Elegemos aqui uma forma muito particular de abordar o fenômeno arquitetônico: como intervenção cultural no espaço e fenômeno de comunicação. Este enfoque não exclui, e nem poderia, outras diversas abordagens possíveis, e concomitantes, da arquitetura. Em outras palavras, dentre as várias maneiras de “lermos” a arquitetura aquela que aqui nos interessa é uma em particular, que, como em qualquer estrutura, acabará por “reconfigurar” nosso objeto de estudo em torno de si.

A multiplicidade de enfoques possíveis na abordagem de qualquer questão também é uma realidade na investigação de cada objeto de estudo. Aproximamo-nos do objeto a partir de um determinado viés, seja aquele que mais nos agrada, seja o que acreditamos o mais proeminente ou o que responde a um determinado interesse nosso no momento. Independente de qual seja nossa abordagem confrontamo-nos logo com leituras outras que penetraram o mesmo objeto por diferentes caminhos, por vezes até opostos ao que escolhêramos. Este intrincado labirinto de alternativas torna-se evidente e inescapável ao pesquisador de

ciências humanas, onde a positividade e o absolutismo dos modelos de abordagem tão comuns nas ciências exatas e biológicas levariam somente ao achatamento de um mundo que se manifesta complexo e impossível de sobrevoar ⁴.

É, portanto, conscientes desta complexidade e profundidade do mundo que aqui exploramos uma das mais instigantes facetas da arquitetura, escolhida como aspecto focal. Esta predominância diretora de um determinado elemento na leitura de uma obra, contudo, nem sempre é óbvia ou “verdadeira” para todas as suas possíveis abordagens. A cada nova leitura elegemos este particular elemento articulador, fio condutor de nossa exploração do objeto. Este conceito de elemento focal, fundamental à nossa pesquisa, foi chamado por Jakobson (1973) de “dominante”. Nas palavras da professora Lucrécia D’Aléssio Ferrara (2004):

“O lingüista Roman Jakobson, em artigo famoso intitulado ‘A dominante’, alerta-nos para o fato de que todo texto é organizado a partir de uma dominante, o que lhe garante a coesão estrutural, e hierarquiza os demais constituintes, a partir de sua própria influência sobre eles” ⁵.

O conceito de Jakobson pode ser desdobrado, como fizemos supor acima, em duas dominantes. A obra, em sua produção, pode ser dirigida e articulada por um pensamento específico, uma intenção fundamental, particular do autor ou de um contexto. A esta dominante chamaremos *dominante de produção*. Esta dominante pode ser, depois, *descoberta* na leitura da obra. Contudo, ocorre que, lançada ao mundo, a obra de arte adquire vida própria e aprofunda progressivamente sua espessura significativa. Em determinados casos, especialmente em textos não-verbais ⁶, a identificação da dominante de produção é, quando não impossível, de difícil realização ou mesmo secundária em relação às inúmeras possibilidades abertas por processos abduativos continuamente

⁴ A expressão “pensamento de sobrevoar” foi cunhada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) como uma metáfora da pretensão humana de tudo compreender a partir de um único olhar que dominaria o objeto de estudo simultaneamente em todas as suas dimensões. Para uma reflexão mais aprofundada da fenomenologia merleau-pontiana sugerimos as obras do autor destacadas em nossa bibliografia e o trabalho programado *Percepção, comunicação e significação em arquitetura: notas de uma pesquisa em metodologia*, desenvolvido no contexto desta pesquisa de mestrado.

⁵ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. Leitura sem palavras. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p.33.

⁶ O conceito de *texto* é aqui utilizado de forma mais abrangente do que em seu sentido estrito de texto literário ou verbal. *Texto* para nós, dentro do contexto de uma semiótica da cultura, descreve qualquer conjunto articulado de signos. Para um aprofundamento, consultar os artigos de Iuri Lotman indicados em nossa bibliografia.

criadores de novos significados. Na recepção deste texto será preciso então *eleger* uma dominante, que aqui chamaremos de *dominante de leitura*:

“Essa eleição é, estrategicamente, fundamental para a leitura, porque dela depende, não só um roteiro, mas, sobretudo, um índice norteador do ‘por onde começar’. Obviamente, a escolha dessa dominante poderá recair sobre qualquer traço indicial – som, luz, cor, textura, volumes –, mas essa eleição é estrutural na leitura, daí seu caráter estratégico”⁷.

Nesta pesquisa *a funcionalidade simbólica será a nossa dominante de leitura*.

Perceberemos que, em muitos casos, será ela também a mais possível dominante de produção da arquitetura que estudamos, uma vez que o símbolo concretiza-se em arquitetura de maneira preponderantemente intencional e planejada, seja como um meio, por configurar estratégia comunicativa por excelência, seja como um fim em si, como veremos melhor ao tratar da função simbólica em arquitetura. Trabalharemos também a tese de que a função simbólica, em muitos casos, por constituir dominante de produção do edifício, *é a mais importante condicionante da forma deste edifício*, garantindo sua coesão estrutural e hierarquizando os demais constituintes, conforme nos diz Jakobson acerca da dominante. Por seu eventual valor estrutural não pode ser desprezada enquanto condicionante de projeto, seja nas leituras que nos dispomos a realizar da arquitetura até então produzida pela humanidade, seja na produção de nossa própria arquitetura, enquanto profissionais de projeto ou simplesmente usuários-interpretantes.

O Templo do Céu, em Pequim.
(Fonte: WILKINSON, 2000, p. 69)

No Templo do Céu, em Pequim, o teto da sala da oração por uma boa colheita reproduz a estrutura geométrica do céu de acordo com a crença confucionista. A sala, destruída por um raio em 1889, foi reconstruída de acordo com seu desenho original (HUMPHREY e VITEBSKY. 2000)

⁷ FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Op. Cit.*, p.33.

I.2. ARQUITETURA E COMUNICAÇÃO

“Digo aos jovens arquitetos: tenham a sensibilidade de fazer com que seus edifícios tenham alguma coisa a dizer”

ARTIGAS, Vilanova. *Aula proferida no concurso para professor-titular da FAUUSP em 28 de junho de 1984*, citado em FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p.51

Antes de prosseguir investigando a arquitetura simbólica é preciso situá-la no contexto mais amplo da *arquitetura como fenômeno de comunicação*. Na introdução desta primeira parte observamos que, como intervenção cultural no espaço, a arquitetura trabalha com um vasto conjunto de elementos que, organizados de acordo com as diretrizes de projeto, reestruturam o espaço cotidiano. Nas ciências da comunicação os elementos que compõem as mensagens são chamados genericamente de *signos*. Nos textos escritos estes signos são, por exemplo, as palavras que estão à nossa disposição ⁸.

No entanto, se nos afastarmos do campo da comunicação discursiva, descobriremos um mundo de outras linguagens menos codificadas, que também fazem uso de signos, não palavras, mas elementos os mais variados possíveis. A arquitetura é uma destas outras linguagens, e os elementos que ela manipula são aqueles da construção e das artes visuais. Estes signos compõem um todo que carrega em si um enorme *potencial informativo*, pois são capazes de nos dizer muitas coisas acerca do indivíduo que

⁸ É preciso aqui ressaltar, contudo, que esta primeira aproximação do conceito de signo é bastante simplificada e parcial, mesmo para as linguagens discursivas, como a escrita e a verbal. Na teoria lingüística o signo pode sim ser considerado como unidade mínima de primeira articulação, ou seja, aquele elemento que não poderia ser decomposto em unidades menores portadoras de sentido – daí nosso exemplo da palavra. No entanto, ao trabalhar com diferentes conceitos de signos, especialmente os herdados de outras correntes de pesquisa, veremos que além dos *monemas* de primeira articulação também os *fonemas* de segunda articulação poderiam ser considerados signos, bem como períodos específicos e mesmo textos tomados em sua totalidade. Nas linguagens não discursivas, como as das artes plásticas, esta flexibilidade do conceito prova-se não somente mais adequada como especialmente necessária, uma vez que o texto não verbal não é composto de monemas cujo sentido possa ser resgatado de maneira positiva, como no caso da palavra codificada.

os articulou e da sociedade na qual foram organizados. Traduzir este conjunto de informações nem sempre é simples, uma vez que a mensagem não discursiva não se sustenta em palavras que, codificadas, suportam um sentido mais claro e universalmente reconhecível⁹. É evidente que a arquitetura, como a pintura, a escultura, a dança ou a moda, por exemplo, acaba por nos dizer algo, contudo, esta é uma mensagem de difícil tradução, diferente da mensagem discursiva, verbal ou escrita.

Ferrara (2004) apresenta-nos este mundo de linguagens não discursivas em seu *Leitura sem Palavras*. Nesta obra, distingue o *texto verbal* do *texto não-verbal*, reconhecendo que a fala e a escrita não são nossos únicos meios de comunicação. O texto não-verbal, para Ferrara, pode ser entendido como uma “linguagem sem código”, mas não sem sentido¹⁰.

“Se cada código se identifica pelo signo e pela sintaxe que engendra, podemos dizer que o texto não verbal é uma linguagem sem código; essa é outra das características dominantes do texto não-verbal.

“A fragmentação sígnica é sua marca estrutural; nele não encontramos um signo, mas signos aglomerados sem convenções: sons, cores, traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanações dos cinco sentidos, que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não-verbal, juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que, de imediato, não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida.

⁹ Aqui, novamente, não entraremos em discussões aprofundadas acerca do que seriam *códigos* em arquitetura; assumiremos, simplesmente, que, se existem, são de uma ordem diferente daqueles que conhecemos das linguagens discursivas, que nos permitem nestas associar significados específicos a determinados significantes. Umberto Eco, em seu ensaio “Function and Sign” desenvolve esta discussão de maneira mais detalhada, organizando o que poderia ser entendido como código em arquitetura em três categorias principais: a dos *códigos técnicos*, a dos *códigos sintáticos* e a dos *códigos semânticos*. Além destes discute a possibilidade de suporte da arquitetura em *códigos externos a ela* e a polêmica questão do que seria um eventual *código geométrico*. É importante ressaltar, contudo, que parece haver, por indefinido que seja (e talvez por inadequado que seja chamá-lo desta forma), uma dimensão de codificação em arquitetura. Mesmo os elementos que teoricamente comunicariam seus usos de maneira independente de um código não se sustentam, diante de um exame mais apurado, como signos efetivamente “auto-explicativos”; dependem, em última análise, de um hábito ou expectativa de uso, que poderiam ser entendidos como códigos (ao menos em alguns casos). O exemplo do elevador citado por Eco e a anedota do vaso sanitário, tomada de Koenig, explicitam tal realidade: se apresentados a sociedades que jamais travaram contato com tais elementos o seu uso não será imediatamente reconhecido. O signo icônico-utilitário só denota o seu uso, assim, com base em um “código”, independente do quanto este se assemelhe ou não aos códigos das linguagens discursivas. O afastamento destes “códigos” de linguagens não-verbais daqueles das linguagens verbais nos permitiria não reconhecê-los como códigos autênticos, e é neste sentido que alguns pesquisadores, como Ferrara, negam sua existência.

¹⁰ O conceito de código será mais bem desenvolvido adiante. Por hora podemos entendê-lo como uma convenção de repertório (signo) e de forma de articulação deste repertório (sintaxe).

“Essa fragmentação gera uma espécie de opacidade, ou uma neutralidade significativa: a princípio, o texto não-verbal tem seu reconhecimento comprometido, porque seu significado, o elemento básico de todo ato de linguagem, inexistente. O texto não-verbal não exclui o significado, nem poderia fazê-lo sob pena de destruir-se enquanto linguagem. Seu sentido, por força sobretudo da fragmentação que o caracteriza, não surge a priori, mas decorre da sua própria estrutura significativa, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõem. Este significado não está dado, mas pode produzir-se”¹¹.

A dicotomia entre o texto verbal e o texto não-verbal pode ser mais bem compreendida através do uso dos termos discursivo para o primeiro e apresentativo para o segundo, utilizados pela filósofa Susanne K. Langer. Ao tratar do simbolismo não-discursivo Langer (1971) observa:

“As formas visuais – linhas, cores, proporções, etc. – são tão capazes de articulação, isto é, de combinação complexa, quanto as palavras. Mas as leis que governam essa espécie de articulação são totalmente diversas das leis de sintaxe que governam a linguagem. A diferença mais radical é que as formas visuais não são discursivas. Elas não apresentam seus componentes sucessiva, mas simultaneamente, de maneira que as relações determinantes de uma estrutura visual são captadas em um ato de visão. Conseqüentemente, sua complexidade não é limitada, como a do discurso o é, por aquilo que a mente pode reter do começo de um ato perceptivo até seu fim”¹².

A arquitetura é uma linguagem fundamentalmente apresentativa, apesar de poder incluir em sua mensagem elementos articulados em seqüência espacial e temporal, bem como se utilizar de simbolismos discursivos em seu texto apresentativo. Como destacam Langer e Ferrara o texto apresentativo não é usualmente composto por unidades com significados independentes, fixos à parte de seu contexto. Ao tratar do símbolo na arquitetura veremos, contudo,

Cadeira Rietveld, 1918
(Fonte: PIGNATARI, 2004, capa)

O não-verbal também comunica.
A respeito da cadeira Rietveld diz Pignatari (2004, p. 17):

“Esta não é propriamente uma cadeira: é um pensamento. É um manifesto neoplasticista”

¹¹ *Op. cit.*, p. 15.

¹² LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave – Um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 100.

como elementos mais codificados podem ser trabalhados nesta que é uma linguagem pouco codificada em essência.

Independente do tipo de linguagem há uma ciência que se ocupa do estudo de todos os tipos de signos, a *semiótica*. Ao longo deste trabalho nos utilizaremos freqüentemente de conceitos e formulações da semiótica, bem como das teorias da informação e comunicação, da percepção ambiental, da psicanálise, da fenomenologia e da teoria da arquitetura ¹³. Por conta disto faremos, neste capítulo, uma breve introdução a alguns dos principais conceitos destas disciplinas.

Utiliza-se aqui o termo *semiótica* para designar o conjunto das contribuições feitas por diversos estudiosos para a construção de uma ciência geral dos signos, que talvez seja a mais jovem das ciências humanas e, certamente, atravessa as dificuldades que qualquer jovem ciência atravessa. Duas são as principais fontes da semiótica, invariavelmente ligadas aos nomes daqueles que as propuseram de maneira completamente independente e quase que contemporânea: o cientista-lógico-filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) e o lingüista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Ao tratar das contribuições da vertente lingüística européia que remonta a

¹³ Infelizmente uma introdução mais adequada a todos estes campos de estudo, bem como um desenvolvimento mais detalhado de seus conceitos fundamentais, não são possíveis na presente dissertação. Sugerimos, contudo, a leitura de algumas das obras fundamentais citadas em nossa bibliografia, bem como a consulta ao trabalho programado desenvolvido no contexto desta pesquisa de mestrado intitulado *Percepção, comunicação e significação em arquitetura: notas de uma pesquisa em metodologia*, onde desenvolvemos uma pesquisa introdutória a estas e outras áreas do conhecimento fundamentais a esta dissertação.

FAUUSP Maranhão (Foto de Cristiano Mascaro)
A nova FAU pela velha FAU em leitura de Lucrécia Ferrara
(Fonte: FERRARA, 2004, p. 57)

FAUUSP Butantã (Foto de Cristiano Mascaro)
A nova FAU pela velha FAU em leitura de Lucrécia Ferrara
(Fonte: FERRARA, 2004, p. 58)

Artigas certamente tinha a sensibilidade de fazer com que seus edifícios tivessem algo a dizer. Em *Leitura sem Palavras* Lucrécia Ferrara faz uma aproximação das duas sedes da FAUUSP (FERRARA, 2004, p. 53):

"Entre os espaços da velha FAU e da nova não há uma constatação necessária e objetiva, porém a sugestão metafórica de semelhanças que se quer possíveis e tanto mais sedutoras quanto mais repelem vagas impressões de ligeiros sentimentos"

Saussure utilizaremos o consagrado termo *semiologia* e, freqüentemente, associá-lo-emos ao nome de seu pioneiro. Ao tratar das contribuições da vertente lógica norte-americana utilizaremos o termo *semiótica*, geralmente associado ao nome de Peirce. Outras vertentes serão eventualmente nomeadas de acordo com a tradição ou intenções metodológicas desta pesquisa ¹⁴.

Para avançar no aprofundamento da questão da arquitetura como linguagem será preciso, por fim, rever o conceito de signo apresentado acima, agora através do olhar da semiótica. Apesar das muitas e por vezes divergentes definições, talvez a que mais esclareça o conceito de signo em um sentido mais amplo é, em nossa opinião, a de Peirce:

“Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos

FAUUSP Maranhã (Foto de Cristiano Mascaro)
A nova FAU pela velha FAU em leitura de Lucrécia Ferrara.
(Fonte: FERRARA, 2004, p. 60)

FAUUSP Butantã (Foto de Samuel Q. Moreira)
A nova FAU pela velha FAU em leitura de Lucrécia Ferrara.
(Fonte: FERRARA, 2004, p. 58)

A fonte da Vila Penteado e o laguinho da nova FAU.

¹⁴ Como, por exemplo, a fértil semiótica russa que, nas palavras de Santaella (2003, p. 72) “começou a germinar na União Soviética, desde o século passado, nos trabalhos de dois grandes filólogos, A. N. Viesse-lovski e A. A. Potiebniá, vindo explodir de modo efervescente na Rússia revolucionária, época de experimentação científica e artística que deu nascimento ao estruturalismo lingüístico soviético, aos estudos de Poética formal e histórica e aos movimentos artísticos de vanguarda nos mais diversos domínios: teatro, literatura, pintura, cinema, etc”. Esta semiótica russa não gozou da divulgação da semiologia saussureana mas, pelo contrário, foi abafada pelo stalinismo. Estes estudos vieram a ressurgir somente algumas décadas mais tarde em especial devido ao trabalho de pesquisadores reunidos ao redor da figura de Iuri Lotman, e ainda não foram completamente revelados. São constituídos de uma série de contribuições independentes e não configuram uma ciência semiótica organizada e contínua, como a surgida nos E.U.A. ou na Europa. Além dos citados Viesse-lovski e Potiebniá, do século XIX, merecem destaque o também citado Iuri Lotman, o lingüista N. I. Marr, o psicólogo L. S. Vigotski e o cineasta S. M. Eisenstein, entre outros. Também fundamentais para a constituição da chamada semiótica russa são os trabalhos dos poetas cubofuturistas, os estudos científicos de poética que vieram a ser conhecidos sob o título de Formalismo Russo e as investigações do Círculo Lingüístico de Praga e do Círculo de Bahktine (Santaella, 2003).

os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen”¹⁵.

Mais adiante, tratar-se-á em maior profundidade desta definição de signo, sendo por hora suficiente deixar claro que *o signo é algo que representa um objeto* ou, melhor ainda, *é algo que está no lugar de outra coisa* ¹⁶. Este conceito básico extrapola a semiótica peirceana e pode ser aplicado a outras correntes da semiótica.

O conceito de signo é fundamental para a conceituação, mais adiante, daquele de *símbolo*, que é um tipo muito particular de signo. Os signos, de uma maneira geral, são os veículos do *sentido*, derradeira fronteira da semiótica. O *sentido* é construído de maneira diacrítica a partir dos signos e das lacunas deixadas entre eles, em um complexo processo que envolve a percepção e a cognição, entrelaçando sujeito e objeto da experiência em uma única estrutura que fundamenta este sentido, dinâmico e multifacetado.

Recomendação para um monumento
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 186)

Ao criticar o simbolismo do "pato" Venturi, Brown e Izenour defendem o simbolismo apostrofo do "galpão decorado" (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, pp. 186-187):

"A prefeitura de Boston e seu complexo urbano são o arquétipo da renovação urbana ilustrada. A profusão de formas simbólicas, que lembram as extravagâncias do período do general Grant, e o revival da piazza medieval e seu palazzo pubblico são, em última análise, um tédio. São arquitetônicos demais. Uma torre convencional acomodaria melhor a burocracia, talvez com um luminoso, piscando no telhado, que dissesse EU SOU UM MONUMENTO"

¹⁵ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, § 228, p. 46.

¹⁶ Na coletânea *Semiótica* o conceito é desenvolvido em inúmeras passagens, das quais destacamos, além da passagem citada acima, os parágrafos 92 (p.28), 230 (pp.46-47) e 274 (p.63).

I.2.1. Percepção e comunicação

“Esta concepção do emissor e do texto como proprietários de um sentido se opõe àquela que entende o receptor participando da concepção do texto e do seu significado, na medida em que sobre eles projeta a cooperação das suas próprias vivências individuais e coletivas, mais a sua capacidade e desempenho na operação consciente da linguagem”

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 29

A experiência da arquitetura é um processo que se desenvolve no espaço e no tempo, e reúne na *percepção* todos os sentidos humanos – é plurissínica – em uma leitura que se desenrola progressivamente – mutável e dinâmica – e que é dominada pelo movimento, pela descontinuidade e pela fragmentação do signo. Esta experiência envolve o sujeito e o objeto, marcados pelo passado da percepção e do juízo – repertório – pelos sentidos sedimentados – cultura – e pela totalidade presente – contexto. Deste confronto surge a significação, incontrolável, que caracteriza a cidade e a arquitetura como mais do que um enorme conjunto de *informação*, mas como verdadeira *comunicação*.

Staatsgalerie de Stuttgart (1977-1984), Arq. James Stirling
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 205)

A experiência da arquitetura é plurissínica e desenvolve-se no espaço e no tempo. James Stirling, em sua última fase, faz referências à arquitetura histórica, em uma produção essencialmente hedonista que se compõe de uma série de espaços e camadas destinados à fruição sensorial, onde desenvolve o conceito corbusiano de "promenade architecturale" (MONTANER, 1999).

1.2.1.1. Percepção

“O fenômeno da percepção verdadeira oferece portanto uma significação inerente aos signos, e do qual o juízo é apenas a expressão facultativa”

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.63

Relacionamo-nos com o mundo através de nossos *sentidos*. A percepção é um processo complexo que não ocorre de forma linear e analisável. Durante os séculos XIX e XX diversas correntes científicas propuseram modelos para a compreensão da percepção e dos processos de cognição do ser humano. Nosso aprofundamento na questão da arquitetura como fenômeno de comunicação deve começar por onde principia este processo – *em nossa relação sensível com o mundo*. Apesar de várias correntes de pesquisa terem se ocupado desta questão, talvez os mais significativos avanços tenham sido feitos no campo da *percepção ambiental*. Os estudos de percepção ambiental estão comumente situados dentro do campo da psicologia, contudo, desde suas origens, possuem caráter interdisciplinar, tendo destacada relação com estudos em arquitetura, urbanismo, geografia e ecologia.

De uma maneira geral os avanços em *psicologia ambiental*, termo introduzido por William Ittelson na conferência “*Environmental Psychology and Architectural Planning*” de 1964, fundamentam-se em quatro grandes linhas de pesquisa (Bonnes e Secchiaroli, 1995): a) pesquisas em arquitetura e psicologia arquitetônica; b) pesquisas em geografia e geografia comportamental; c) pesquisas em ecologia e problemas do meio-ambiente; d) pesquisas em psicologia da percepção ¹⁷.

¹⁷ Uma introdução a estas linhas de pesquisa foi desenvolvida no já citado trabalho programado *Percepção, comunicação e significação em arquitetura: notas de uma pesquisa em metodologia*.

Faremos uso, eventualmente, de alguns conceitos desenvolvidos nestes campos de estudo, mas nos concentraremos inicialmente em um conceito fundamental de psicologia da percepção que influenciou profundamente os estudos de fenomenologia e estruturalismo no século XX: a forma total ou *gestalt*.

A psicologia da forma, escola da forma ou, como é mais conhecida, *gestalt*, tem por precursor o filósofo vienense Von Ehrenfels, de fins do século XIX. De influência fenomenológica, consolida-se através das pesquisas de seus três principais expoentes: Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Kohler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), da Universidade de Frankfurt.

Através de numerosos estudos e pesquisas experimentais a teoria da *gestalt* irá apresentar uma nova forma de se compreender o fenômeno da percepção e as preferências por determinadas formas em detrimento de outras¹⁸. Seu fundamento é o da percepção da forma como uma estrutura total e não como uma soma de elementos isolados processados pelo cérebro. Na proposta fenomenológica da *gestalt* *o parcial é função do conjunto, que sempre se apresenta em sua totalidade*. Uma vez apreendido o conjunto as partes significam por ele, sendo que a soma das partes tomadas de maneira individual nunca alcança o conjunto em sua totalidade.

Fig.1 Ilusão de Ótica

Fig.1a Ilusão de Ótica

Fig.1b Ilusão de Ótica

Ilusão de ótica
(Fonte: GOMES FILHO, 2000, p. 19)

Os fenômenos da ilusão de ótica ilustram o princípio da percepção total da *gestalt* – não vemos partes isoladas, mas relações.

¹⁸ É importante aprofundar aqui um pouco mais a questão primordial da percepção. Padovano (1987) desenvolve em sua tese de doutorado um estudo sobre a legibilidade urbana, onde os conceitos de percepção e paisagem urbana são colocados, desde o início, de um ponto de vista da percepção ambiental. O autor introduz o conceito de percepção segundo visão da professora Élide Monzeglio: “A palavra ‘percepção’ (do verbo ‘percipere’, em latim) significa aquisição de conhecimento de um determinado fenômeno, por meio dos sentidos (visão, olfato, tato, audição e paladar)” (p.10). É este o sentido que adotaremos também para este conceito, lembrando contudo que esta aquisição de conhecimento não é feita de maneira puramente fisiológica, mas envolve outros processos que dependem do sujeito e de seu contexto, como veremos adiante.

“A Gestalt, após sistemáticas pesquisas, apresenta uma teoria nova sobre o fenômeno da percepção. Segundo essa teoria, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada.

“(...) Não vemos partes isoladas, mas relações. Isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo.

“O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psicofisiológicas, pode ser assim definido: todo o processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo autorregulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados.

“Essas organizações, originárias da estrutura cerebral, são, pois, espontâneas, não arbitrárias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado”¹⁹.

O conceito de forma como um todo coeso e não um mosaico de sensações construído *a posteriori* pelo cérebro irá influenciar profundamente os estudos semióticos, fenomenológicos e estruturalistas do século XX. A predominância desta visão puramente fisiológica da percepção não permanece, contudo, inquestionável. Na segunda metade do século XX, várias escolas passaram a propor formas diferentes de abordagem da questão da percepção. Nos Estados Unidos da América do Norte muitas delas foram agrupadas sob o rótulo geral de “new look schools”, e propunham uma revalorização do papel do ambiente e do sujeito na percepção. À visão total exposta pela gestalt aliam-se os conceitos de influência fundamental de elementos não fisiológicos na estruturação da percepção.

Assim, em arquitetura, veremos que a percepção do espaço e o diálogo do usuário com ele situam-se em uma zona comum entre sujeito e objeto, e não dependem exclusivamente de um ou de outro. Em geral, os modelos de percepção desenvolvidos na filosofia e na semiótica passam a ressaltar, para além dos mecanismos fisiológicos, *o papel chave do sujeito, seu repertório e seu*

¹⁹ GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2000. p.19.

contexto (cultural ou imediato) na percepção e cognição. A *cultura*, neste sentido, é um destes filtros através dos quais ocorre a percepção. A *proxêmica*, termo cunhado pelo antropólogo Edward Hall em suas obras *The Silent Language* e *The Hidden Dimension*, é a ciência que investiga a influência da cultura na estrutura da experiência:

“O peneiramento seletivo dos dados sensoriais admite algumas coisas, enquanto elimina outras, de modo que a experiência, como percebida através de uma série de filtros sensoriais, culturalmente padronizados, é bastante diferente daquela percebida através de outros”²⁰.

É importante desde o princípio ressaltar a complexidade do processo perceptivo, descartando desde já uma visão simplista deste nosso contato primordial com o mundo. Em arquitetura, ao vivenciarmos o espaço, não somente experimentamos um processo fisiológico cujas leis universais foram expostas pela escola da forma como também *selecionamos, manipulamos e tratamos de maneira diferenciada* as nossas percepções, já na esfera do pré-racional e também depois naquela da cognição. A “impressão pura”, momento de suposta exclusividade fisiológica, é uma ilusão, e a percepção é mais do que sensação. Veremos que a espacialidade simbólica é construída entre a percepção e a cognição, e depende não somente da identidade simbólica do signo, mas também da disposição do receptor em encarar o signo em sua dimensão simbólica dentro de um contexto e a partir de um repertório que o permita agir desta maneira. Esta promiscuidade sujeito-mundo foi exposta claramente pela moderna fenomenologia, à qual nos remetemos para introduzir esta crítica ao pensamento cartesiano que isola o

Patio Franklin (1972), Arq. Robert Venturi
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 161)

O apelo simbólico da estrutura vazia que serve de entrada ao museu Benjamim Franklin é evidente. A percepção, calcada em uma experiência acumulada do receptor, transforma a estrutura em um grande ícone diagramático da residência que ali existia.

²⁰ HALL, Edward T. *A dimensão oculta* (1966). Rio de Janeiro: F. Alves, 1977, p. 14.

sujeito da experiência do objeto da experiência. A *fenomenologia*, estudo filosófico dos processos relacionados aos fluxos cognitivos da experiência humana, propõe modelos onde o sujeito da percepção e o objeto da percepção não podem assim ser tomados de maneira independente. De qualquer maneira, como fruto inevitável deste embate do sujeito com o mundo surge o *sentido, que será sempre construído entre sujeito e objeto, e não pode ser entendido como uma qualidade absoluta de um ou de outro* ²¹. A questão do sentido em arquitetura é ampla e será rapidamente retomada mais adiante.

²¹ No século XX duas correntes filosóficas, de certa forma influenciadas pelos estudos de comunicação e psicologia, destacam-se: o estruturalismo e a fenomenologia. O *estruturalismo* é uma modalidade de pensamento e um método de análise que se difundiu enormemente nas ciências humanas na década de 60, tendo entrado em declínio na década de 70, devido, especialmente, à sua abordagem sincrônica dos fenômenos humanos. Consolida-se em meados do século XX a partir da lingüística e da psicologia, especificamente da semiologia saussureana e da psicologia de Wundt. Sua abordagem metodológica é a da análise de sistemas em grande escala, examinando as relações e as funções dos elementos que constituem tais sistemas. Uma das mais reconhecidas aplicações da abordagem estruturalista é a operada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em sua antropologia estrutural. Roland Barthes (1915-1980) e Jaques Derrida aplicaram-na à literatura, Jacques Lacan e Jean Piaget (1896-1980) à psicologia, Michel Foucault (1926-1984) parte de um estruturalismo na filosofia do conhecimento, para então transcendê-lo, da mesma forma que Derrida fez com seu desconstrutivismo ou que também o superou Louis Althusser (1918-1990). A *fenomenologia*, de uma maneira ampla, é o estudo descritivo de um conjunto de fenômenos tais como se manifestam no tempo ou no espaço, em oposição às leis abstratas e fixas desses fenômenos. Em Hegel, a fenomenologia do Espírito é o estudo das etapas percorridas pelo Espírito, do conhecimento sensível ao saber verdadeiro. Em Husserl, trata-se de um novo método que procura apreender, por meio dos acontecimentos e dos fatos empíricos, as essências, ou seja, as significações ideais, percebidas diretamente pela intuição. Em Heidegger é uma crítica do pensamento analítico que procede por decomposição, enumeração e categorização do mundo (Aranha e Martins, 1993). A fenomenologia possui como precursor Franz Brentano, de fins do século XIX, mas consolida-se efetivamente com Edmund Husserl (1859-1938), que abre o caminho para filósofos como Heidegger, Jaspers, Sartre e Merleau-Ponty. Outros filósofos que podem de alguma maneira ser associados com esta escola são Max Scheler, Hartmann, Binswanger, De Waelhens e Ricoeur. Através da noção de *intencionalidade* (particularidade da consciência de ser *a consciência de alguma coisa*) a fenomenologia tenta superar as tendências racionalistas e empiristas surgidas no século XVII, postulando que toda consciência é intencional, ou seja, tende ao mundo, pois toda consciência é consciência de alguma coisa; como conseqüência, não há pura consciência, separada do mundo. Também não há objeto em si, uma vez que o objeto só existe para um sujeito que lhe confere significado, é um “fenômeno”, ou seja, “algo que aparece”. A partir desta visão não há um mundo não passível de contaminação pelo sujeito e nem um sujeito cuja razão possa operar abstraindo-se do mundo. Desta forma a fenomenologia pretende superar a dicotomia racionalismo-empirismo, onde o primeiro enfatiza o papel atuante do sujeito que conhece e o segundo privilegia o papel do objeto. A fenomenologia aborda os objetos do conhecimento tais como aparecem à consciência, furtando-se de qualquer discussão acerca de uma existência abstrata ou ideal desta realidade. A consciência é doadora de sentido, em um processo de conhecimento que nunca se esgota, e que é mais amplo que a intelectualização do mundo.

1.2.1.2. Informação e Comunicação

“Para que haja informação é imprescindível, de um lado, a existência da relação estabelecida entre um emissor e um receptor, entre a transmissão de estímulos e provocação de respostas; e de outro, a existência de seleção, de escolha na coleção de experiências, conhecimentos e vivências de um indivíduo ou de uma coletividade. A esta memória da existência de um indivíduo ou grupo, codificada em um sistema harmônico, se dá o nome de repertório”

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (2ª ed.), p. 56

Ao ultrapassar o estudo introdutório do momento-chave da percepção podemos avançar para o processo mais amplo de *comunicação*. Desde já é importante separar, dentro de uma abordagem das teorias da comunicação e informação, os termos *informação e comunicação*, bem como situar a questão do *sentido* nestes estudos ²².

Antes de qualquer coisa, em *teoria da informação*, é preciso distinguir *informação* de *significação*, deixando-se esta última categoria em segundo plano, uma vez que a *significação*, como observamos acima, decorre de fatores subjetivos de recepção e do

²² A *Teoria da Informação* foi desenvolvida nas primeiras décadas do século XX e surgiu inicialmente como uma disciplina matemática que se ocupava do estudo dos problemas de transmissão de mensagens pelos canais físicos, tais como o telégrafo, o rádio, etc. Seus objetivos principais eram o de medir a quantidade de informação que determinado canal poderia suportar em determinadas circunstâncias, prever e corrigir eventuais distorções da transmissão e calcular o grau de receptividade da mensagem. Seus principais formuladores foram C. E. Shannon e W. Weaver, cuja obra de destaque foi *The Mathematical Theory of Communication*. Ao longo das décadas seguintes a Teoria da Informação foi sendo desenvolvida por diversos estudiosos, por vezes associada a conceitos de semiótica, levando a abordagens originais de estudo do problema comunicacional e estético. A *Teoria da Comunicação*, por outro lado, apesar de sobrepor-se em determinados aspectos à da informação, preocupa-se não tanto com a informação quantificável mas essencialmente com a mensagem, seus mecanismos e os sentidos comunicados. A teoria da comunicação pode ser apresentada fundamentalmente como um estudo do relacionamento *fonte-mensagem-receptor*. Nas palavras de Coelho Netto (2003, p.121) “a *Teoria da Informação* está centrada no código, enquanto que a *Teoria da Comunicação* volta-se para o conjunto mensagem-homem; a *Teoria da Informação* trata do sistema (conjunto de elementos e suas normas de combinação) do qual a *Comunicação* é o processo (seqüência de atos espaço-temporalmente localizados)”.

contexto. Em teoria da informação importa sim a quantidade de *informação* quantificável de uma mensagem, ou seja, a quantidade de *elementos relacionados à eliminação de dúvidas*, que, segundo esta teoria, é o objetivo da mensagem. Esta informação deve provocar mudanças no receptor e o faz somente na medida em que é nova para ele.

Por outro lado, a *comunicação* envolve *significação*. A significação surge a partir do conjunto informacional que compõe a mensagem na medida em que ela é traduzida e interpretada de maneira coerente pelo receptor. É importante, neste momento, esclarecer o conceito de *mensagem*. Segundo Abraham Moles, citado por Coelho Netto (2003),

*“a mensagem é um grupo ordenado de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura”*²³.

Para a mensagem são fundamentais os conceitos de *ordem*, imprescindível num processo de informação; *repertório*, que é o conjunto de informação ou estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo²⁴; e *estrutura*, conceito intrinsecamente relacionado ao de ordem, e que poderia ser entendido, nas palavras de Coelho Netto (2003), como o máximo divisor comum entre diferentes elementos ou aquilo que permite identificar o idêntico na diferença ou a diferença no idêntico.

²³ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da teoria do signo*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.122.

²⁴ O conceito de *repertório* é fundamental para os nossos estudos da espacialidade simbólica, na medida em que é dele que depende a decodificação da mensagem simbólica. Apesar de melhor trabalhado mais adiante se faz necessário, contudo, fixar desde já alguns conceitos fundamentais acerca desta questão. O repertório, usualmente associado ao indivíduo, e que constitui a totalidade de sua carga informacional, pode também ser associado a grupos sociais. Há repertórios comuns a famílias, comunidades, cidades, países, continentes e culturas. Pode-se assim associar tais repertórios a semiosferas específicas, no dizer de Lotman. O emissor constrói sua mensagem a partir do seu repertório e o receptor a recebe a partir do seu. Pode-se dizer, desta forma, que a mensagem também carrega um repertório. Na teoria da informação, quanto maior o repertório de uma mensagem maiores as modificações que ela está apta a engendrar, o inverso sendo também verdadeiro. Contudo, quanto maior o repertório de uma mensagem menor a *audiência* desta, ou seja, provocará mudanças em um número menor de receptores que uma mensagem de baixo repertório. Máxima informação implica em mínima audiência e vice-versa.

A *mensagem* pressupõe uma *fonte* (ou emissor), um *canal* e um *receptor*. Para que a mensagem emitida de uma fonte seja significativa para o receptor é necessário que se fundamente em elementos de repertório comuns a ambos, fonte e receptor ²⁵. Um gráfico simples, extraído de Coelho Netto (2003, p. 124) ilustra este conceito:

No diagrama acima a fonte elabora sua mensagem com base em seu repertório e o receptor decodifica a mensagem com base em seu repertório, que compartilha com o repertório da fonte determinados elementos. Se os dois repertórios forem exteriores um ao outro não há transmissão de informação. Se ambos forem absolutamente idênticos (uma impossibilidade fenomenológica) não haverá modificação de comportamento do receptor, uma vez que ele já possuía a informação. A intersecção de repertórios deve ocorrer especialmente em respeito ao *código* utilizado para a codificação da mensagem, que deverá ser comum para que ocorra comunicação.

²⁵ Há uma distinção entre repertório ideal e real: na comunicação o repertório real de cada indivíduo é bastante variável e pode, inclusive, estar sujeito a limitações decorrentes de deficiências temporárias ou permanentes. O repertório ideal compreende uma situação que pode jamais ser alcançada por qualquer repertório real. Pode-se ilustrar melhor estes conceitos ao compararmos o vocabulário de um professor universitário de um grande centro urbano com o de um lavrador semi-analfabeto de uma região isolada. A comunicação entre ambos estará limitada à intersecção destes dois repertórios reais.

O conceito de *código*, apresentado anteriormente nas palavras de Ferrara (2004), pode agora ser mais bem desenvolvido: fundamental para estudos de sistemas comunicação, o *código* poderia ser descrito como um sistema convencional de signos organizados de modo a ser possível a construção e a compreensão de uma mensagem. Novamente, segundo Ferrara (2004):

“Se toda codificação é uma representação do universo, decodificar é conhecer o instrumento de codificação, o signo, mais a sintaxe que o identifica e caracteriza seu modo de representar. Todo código se caracteriza por um signo e uma sintaxe específicos; decodificar é conhecer e exhibir esse signo e sua sintaxe”²⁶.

Decorre desta compreensão de código sua dupla sustentação: signo e sintaxe. A *sintaxe* diz respeito à disposição dos signos e à forma como estes se articulam de modo a estabelecer significados que podem ser decodificados por um receptor familiarizado com este código. O *signo* é, como vimos acima, algo que está no lugar de outra coisa, e que aponta para ela de maneira predominantemente *icônica*, *indicial* ou *simbólica*, segundo Peirce ²⁷. Em sistemas mais *simbólicos*, como os discursivos, os signos possuem significados convencionais, estabelecidos por hábito ou norma social. O conjunto destas associações convencionais faz parte do código de cada língua através de seu repertório semântico, ou seja, *semântica* diz respeito aos significados convencionais dos signos de determinado código.

O *código* é, desta forma, uma convenção estabelecida entre emissor e receptor, que permite com que determinadas mensagens sejam transmitidas de maneira razoavelmente precisa. Quanto mais codificado um sistema comunicacional maior a “fidelidade” da mensagem recebida em relação à intenção do emissor – a decodificação garante a precisão da mensagem. Quanto menos codificado um sistema comunicacional maior a liberdade de operação do receptor em sua atividade interpretante ²⁸. O código pode,

²⁶ *Op. Cit.*, p.8.

²⁷ Em seguida desenvolveremos melhor tais conceitos.

²⁸ Como exemplo geral podemos destacar os sistemas discursivos como linguagens mais codificadas e os apresentativos, nos termos de Langer, como linguagens menos codificadas.

ainda, ser visto como uma forma de aumentar o rendimento comunicacional da mensagem, combatendo o *ruído* e aumentando sua *previsibilidade*.

Decorre do grau de codificação de um sistema sua *taxa de comunicação* e sua *taxa de informação*. Quanto mais codificado um sistema, mais alta é sua taxa de comunicação (informação segura e única) e mais baixa sua taxa de informação (potencial informacional). Sem um código temos alta taxa de informação e baixa taxa de comunicação. Marshall McLuhan, citado por Ferrara (2004), observa que, quanto mais codificado um sistema, mais “quente” ele pode ser considerado, na medida em que seu signo possui alta definição, ou seja, garante uma comunicação precisa.

“O signo não-verbal é de baixa definição, ou seja, é um meio frio, visto que a informação dele decorrente pode ser rica, porém pouco saturada em relação à precisão dos seus dados; em consequência, árdua e diversificada é a tarefa do seu receptor”²⁹.

O código pressupõe uma linguagem, mas uma linguagem não pressupõe, necessariamente, um código, como vimos acima em relação aos sistemas apresentativos.

O grau de definição de uma mensagem está também relacionado com os conceitos de *contigüidade* e *similaridade*, bem como o grau de informação de uma mensagem está relacionado com os conceitos de *originalidade* e *previsibilidade*. Vejamos rapidamente do que tratam tais conceitos.

A *contigüidade* é um tipo de operação associativa baseada em categorização, onde um elemento de um sistema suscita em nossa mente o conjunto do qual faz parte. A *similaridade*, pelo contrário, é uma operação mais complexa, que atua por comparação, onde

²⁹ *Op. Cit.*, p.14.

estabelecemos relações abduativas entre elementos originalmente distantes ³⁰. Sistemas altamente codificados, ou fechados, que dão segurança à comunicação, permitindo um comportamento razoavelmente homogêneo, supõem ordem, como observamos quando falamos das características necessárias a uma mensagem. Toda ordem supõe uma descontinuidade, ou seja, o estabelecimento de categorias e, por conseguinte, operações associativas por contigüidade. Sistemas de baixa codificação, ou abertos, por outro lado, levam-nos a operações associativas por similaridade. Atualmente o ser humano está operando com estruturas cada vez menos ordenadas, menos codificadas, com universos cada vez mais contínuos e, portanto, cada vez mais saturados de informação e pobres em comunicabilidade ³¹.

A alta taxa de informação, característica de associações por similaridade, relaciona-se também com sua *originalidade*. Como vimos acima,

“(...) a mudança no comportamento do receptor de uma mensagem depende do caráter de novo desta mensagem, de tal modo que se pode afirmar a existência da seguinte relação: quanto maior a taxa de novidade de uma mensagem, maior seu valor informativo, sendo maior a mudança de comportamento provocada. Usando a noção de repertório, pode-se dizer que o conceito de informação é o conceito de medida de complexidade, de modo a propor-se que a taxa de informação de uma mensagem aumenta quanto mais complexa ela se apresentar. Com base na noção de novo, diz-se agora que a taxa de informação de uma mensagem é função de sua originalidade, sendo a imprevisibilidade a medida da originalidade” ³².

Em outras palavras, quanto maior a originalidade menor a previsibilidade e maior a taxa de informação da mensagem. Por outro lado, quanto maior a previsibilidade, menor a originalidade e menor a taxa de informação de uma mensagem. Se a isso

³⁰ São três as espécies de raciocínio: *dedução*, *indução* e *abdução* (ou *retrodução*). Para um desenvolvimento deste tópico ver Peirce (1977), em especial os parágrafos 65 a 74.

³¹ Em aula ministrada no curso de pós-graduação da FAU-USP o Prof. Dr. Luís Antonio Jorge opôs, com base na dicotomia contigüidade-similaridade, os seguintes conceitos, aqui reproduzidos em prol de uma melhor fixação das características destes dois processos associativos: contigüidade/similaridade, verbal/não-verbal, prosa/poesia, símbolo/ícone, ausência/presença, hierarcos/anarcos, subordinação/coordenação, hipotaxe/parataxe, sistema fechado/sistema aberto, diacronia/sincronia, ciência/arte, conceito/modelo, lógica/analógica. Destacamos aqui a correspondência ícone e similaridade, que implica em crescente contigüidade ao passarmos para o índice e o símbolo.

³² COELHO NETTO, J. Teixeira, *Op. Cit.*, p.128.

associarmos a relação inversamente proporcional entre taxa de informação e comunicabilidade teremos condições de amarrar estes conceitos com aqueles apresentados anteriormente, de forma a compor um quadro coeso de sua inter-relação.

Quanto mais imprevisível uma mensagem mais informativa esta se torna ³³. Ocorre que, quanto mais informativa, menor a taxa de comunicabilidade dela, ou, em outras palavras, menor sua *inteligibilidade*, à medida que se restringe, progressivamente, a uma menor audiência. Uma forma de garantir a comunicação é assegurar *redundância* na mensagem, ou seja, assegurar que algo seja transmitido em demasia de forma a garantir sua recepção. A redundância é um recurso que estabelece uma margem de segurança para a mensagem e absorve seus *ruídos*, ou seja, os signos indesejáveis que, infiltrados na mensagem, prejudicam sua inteligibilidade ou, também, espessuras conotativas do signo.

“Do ruído pode-se dizer ainda que sua presença maciça numa mensagem – presença intencional ou não – torna-a entrópica. Uma mensagem entrópica é portanto, para um determinado receptor, uma mensagem altamente ruidosa, o que faz com que da informação utilitária e da informação dita ‘de massa’ se procure eliminar a todo custo o ruído. Inversamente, a informação estética – e a informação estética de nível superior – não se preocupa com a eliminação do ruído podendo mesmo lançar mão dele para aumentar sua taxa de originalidade. Neste caso, no entanto, por ser desejado, o ruído não o é mais exatamente” ³⁴.

Modelo original de Shannon & Weaver para a comunicação
(Fonte: COELHO NETTO, 2003, p. 198)

Estas considerações gerais acerca das teorias da informação e comunicação levam-nos, novamente, à questão do signo, que é objeto da semiótica.

³³ Quanto mais informativa ou original a mensagem maior sua *entropia*. Em teoria da informação a *entropia* é a medida da desordem introduzida em uma estrutura informacional, ou seja, alta entropia é a característica da informação altamente original e, portanto, de alta informação e baixa comunicação. Ocorre que os extremos de originalidade chegam a um ponto em que se tocam: total previsibilidade implica em nenhuma originalidade e, portanto, nenhuma informação; total imprevisibilidade (máxima entropia) implica em máxima originalidade e, também, nenhuma informação, uma vez que a mensagem torna-se impossível de ser decodificada ou, de forma semelhante, encontra-se aberta a qualquer decodificação. Coelho Netto (2003) observa: “*Dentro de um determinado repertório, apresenta-se como mensagem de maior valor aquela que tende assintoticamente para a entropia máxima, sem nela cair*” (p.133).

³⁴ COELHO NETTO, J. Teixeira, *Op. Cit.*, pp.138-139.

1.2.1.3. *Semiótica*

“Se a semiótica, além de ser a ciência dos reconhecidos sistemas de signos, é realmente uma ciência que estuda todo fenômeno cultural como se fosse um sistema de signos – a partir da hipótese de que todo fenômeno cultural é, na realidade, um sistema de signos, ou que a cultura pode ser entendida como comunicação – então um dos campos em que ela certamente será mais desafiada é o da arquitetura”

ECO, Umberto. “Function and sign: the semiotics of architecture” in BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. Signs, symbols and architecture. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981, p. 11
(Tradução livre)

Como fundamento da mensagem, o *signo* é o tijolo elemental de todas as teorias da comunicação. Ocorre que a conceituação de signo também não é um ponto de consenso entre estudiosos. Como observamos, dentro da ciência dos signos, a *semiótica*, há duas principais correntes que trabalham com diferentes abordagens da questão: a corrente lingüística, que remonta a Saussure, e a lógica, que tem suas origens nos trabalhos de Peirce. Apesar de considerarmos, para esta pesquisa, que a abordagem peirceana é de uma maneira geral mais adequada ao estudo do simbolismo apresentativo, não podemos deixar de apresentar alguns conceitos fundamentais também da semiologia saussureana, seja por sua importância histórica, pelos conceitos fundamentais dela herdados por outras linhas de pesquisa ou pelo fato de que a semiótica arquitetônica da segunda metade do século XX fundamentou-se essencialmente, em seus primórdios, na abordagem saussureana. Veremos também que o conceito de símbolo para Saussure, apesar de pouco explorado pelo lingüista, abre-nos outras perspectivas de estudos desta polêmica questão.

“Saussure – cuja teoria enquadra-se nos limites traçados pelo positivismo – visualizava uma disciplina que estudaria os signos no meio da vida social, com isso validando desde logo o transporte dessa teoria para outros campos. Essa ciência, da qual dizia ser parte da psicologia social, foi por ele chamada de Semiologia, ou (como quer R. Barthes) ciência geral de todos os sistemas de signos através dos quais estabelece-se a comunicação entre os homens”³⁵.

A semiologia remonta ao início do século XX. Sua fonte primária é o *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, um conjunto de anotações feitas por seus alunos acerca das aulas que este ministrara na Universidade de Genebra na primeira década do século XX, mais tarde organizadas e publicadas em 1916 por Charles Bally e Albert Sechehaye.

“Esse livro mereceu, imediatamente, a mais ampla divulgação pela Europa e, pouco mais tarde, por quase o mundo todo. Os conceitos lingüísticos que ele encerra foram retomados, discutidos e ampliados por uma série de outros lingüistas, especialmente L. Hjelmslev; e seus princípios metodológicos foram aplicados a áreas vizinhas, notadamente a Antropologia e Teoria Literária; suas descobertas, devidamente exploradas, radicalizadas e levadas às últimas conseqüências pelos novos pensadores europeus, particularmente L. Derrida”³⁶.

A semiologia saussureana é caracterizada por uma série de *dicotomias*, onde são freqüentemente contrapostos o social e o individual e o essencial e o acessório ou accidental. A primeira dicotomia fundamental, bastante explorada pela semiótica arquitetônica da década de 60, separa o conceito de *língua*

F. de Saussure

Ferdinand de Saussure (1857-1913)
(Fonte: Internet)

³⁵ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p.17.

³⁶ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 73.

(*langue*) do de *fala* (*parole*)³⁷. O primeiro caracteriza um *sistema* preexistente, uma instituição social organizada coletiva e historicamente. O segundo, por sua vez, constitui o *uso* individual, localizado e histórico, daquele sistema. Coelho Netto (2003) observa que, se a língua é um sistema (conjunto de elementos com relação determinada entre si) a fala é um processo (seqüência de atos) que concretiza a língua e torna a comunicação um fenômeno e não mais uma simples potencialidade.

Outra importante dicotomia apresentada por Saussure é a que divide o signo em duas partes inseparáveis: *significante* e *significado*³⁸:

“Entende-se por significante a parte material do signo (o som que o conforma, ou os traços pretos sobre o papel branco formando uma palavra, ou os traços do desenho que representa, por exemplo, um cão) e por significado o conceito veiculado por essa parte material, seu conteúdo, a imagem mental por ela fornecida. Deve-se observar que não há signo sem significante e significado, do mesmo modo como uma moeda não pode deixar de ter cara e coroa”³⁹.

Ao introduzir o conceito de *significado* enveredamos na difícil tarefa de consolidar uma maneira de abordar este que é um dos temas centrais desta pesquisa. Limitaremos-nos no momento a distinguir os conceitos de significado e significação a partir de uma leitura saussureana, introduzindo mais esta importante dicotomia.

Clássico exemplo do signo de “árvore” que Saussure dá em seu Cours de linguistique générale para ilustrar os conceitos de significante e significado
(Fonte: Internet)

³⁷ Louis Hjelmslev propõe utilizar os termos *esquema* e *uso* em substituição ao par *língua* e *fala* de Saussure; proposta que possui a vantagem de torná-los mais convenientes em operações semiológicas de sistemas não lingüísticos. Coelho Netto (2003) observa que esta mesma oposição pode também ser expressa em termos de *código* e *mensagem*, uma oposição que ajuda a esclarecer as características de ambos os conceitos.

³⁸ Estes dois conceitos nasceram, na teoria saussureana, com as denominações de *imagem acústica* e *conceito*, tendo sido logo depois substituídos pelos termos *significante* para o primeiro e *significado* para o segundo.

³⁹ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p.20.

Segundo Coelho Netto (2003) *significado* é o conceito ou imagem mental que vem na esteira de um significante, enquanto que *significação* é a efetiva união entre um certo significado e um certo significante, ou

*“Se se preferir, pode-se dizer que a questão do significado está no domínio da língua, e a da significação, no da fala. Em outras palavras, a significação de um signo é uma questão individual, localizada no tempo e no espaço, enquanto o significado depende apenas do sistema e, sob este aspecto, está antes e acima do ato individual”*⁴⁰.

A significação é direcionada pelo significado. Algo pode carecer de significação para alguém que desconhece o significado de um signo, que, por sua vez, não deixa de existir, apesar disto, pois que o significado é uma característica constituinte do signo e encontra-se no nível da língua e não da fala⁴¹.

Anterior ao conceito de significação é o de valor, que é estabelecido não por conta da recepção de um determinado signo mas, antes, em função da posição deste signo num conjunto maior. Se a significação na semiologia é fruto do confronto do significado com o receptor⁴², estabelecida na operação comunicacional, o valor é o confronto do significado com o seu contexto, e decorre dos impactos recíprocos dos elementos de uma estrutura comunicacional uns sobre os outros. Em outras palavras, um determinado signo, que possui um significado associado ao significante que o materializa, pode ter diferentes valores em função de sua posição numa estrutura e, além disto, suscitar diferentes significações a cada situação a que é submetido⁴³.

⁴⁰ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p.23.

⁴¹ Se formos extrapolar para uma leitura peirceana desta abordagem, poderíamos dizer que o conceito de significação estaria profundamente envolvido com o de interpretante, ou, mais precisamente, com o de interpretante final, que é o resultado interpretativo de uma experiência comunicacional.

⁴² Talvez fosse melhor colocar a significação como resultado do confronto entre o valor assumido por um signo com o receptor, pois que o signo sempre é tomado em um contexto.

⁴³ Disto decorre a definição de outros dois importantes conceitos de comunicação, que são o de *denotação* (ou *notação*) e o de *conotação*. O signo notativo é o signo em si, composto de significante e significado. O signo conotativo é um signo onde o significante pode ser entendido como um determinado signo notativo e, a ele, sobrepõe-se um outro significado (ocorre conotação quando o significante mais o significado de um signo tornam-se o significante de outro signo, significante este ao qual é acrescentado um outro significado). Exatamente por conta da presença de um significado notativo em um signo conotativo é que temos mensagens de sentido ambíguo). Coelho Netto (2003) esclarece: “*De um signo denotativo pode-se dizer que ele veicula o primeiro significado derivado do relacionamento entre um signo e seu objeto. Já o signo conotativo põe em evidência significados segundos que vêm agregar-se ao primeiro*

Desta forma a semiologia reconhece uma semente do sentido na face do signo denominada de significado, que é, contudo, desenvolvido somente a partir dos impactos do contexto e da recepção, quando o signo adquire valor e significação. Estes conceitos são de difícil separação, Saussure o reconhece, mas de vital importância para o desenvolvimento de uma visão do sentido como um resultado altamente instável da comunicação:

“Essa situação de instabilidade do sentido levou Saussure a falar em termos de ‘massas flutuantes de sentido’, que só se torna definido ou delimitado quando se procede a uma repentina parada dessas massas, a um corte transversal nelas. A consequência desta observação seria que os significados, no limite, são entidades a servir apenas como pontos de referência extremos que podem submergir a qualquer momento sob o peso da significação”⁴⁴.

Segundo Santaella (2003), a teoria de Saussure tem por objeto os mecanismos lingüísticos gerais, comuns a todas as línguas. Para ele, a língua é, como vimos, um sistema de valores diferenciais, onde cada elemento possui seu valor por diferença em relação aos demais, dentro de uma *estrutura*. Este conceito de estrutura será fundamental para a filosofia do século XX, influenciando tanto a fenomenologia quanto a corrente filosófica do estruturalismo.

Para compreender melhor esta questão da estrutura partiremos de outra dicotomia fundamentada no pensamento saussureano, a que contrapõe uma *lingüística diacrônica* e uma *lingüística sincrônica*. A lingüística diacrônica preocupa-se com as modificações de uso da língua com o desenrolar do tempo (a forma como o estudo das línguas era desenvolvido no século XIX), enquanto que a lingüística sincrônica preocupa-se com a estrutura geral da linguagem ou quaisquer outros sistemas de signos em um determinado momento (aqueles mecanismos gerais citados por Santaella). Esta proposta de lingüística sincrônica será a que fundamentará estudos em diversos outros campos do pensamento, desde a antropologia de Claude Lévi-Strauss até a corrente de pensamento

naquela mesma relação signo/objeto” (p.24). Mais adiante: “Estando assim a conotação ligada à significação e ao valor, pode-se dizer que esse fenômeno não está situado ao nível do signo isolado mas, sim, ao nível do discurso em sua totalidade no qual se insere o signo em questão” (p.24).

⁴⁴ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, pp.23-24.

do estruturalismo (Broadbent, 1981, p. 2), fundamentada naquela que foi uma das mais importantes contribuições do pensamento de Saussure:

“A grande revolução saussureana instaura-se no centro da noção mesma de estrutura. Isto quer dizer: a interação dos elementos que constituem a estrutura da língua é de tal ordem que a alteração de qualquer elemento, por mínimo que seja, leva à alteração de todos os demais elementos do sistema como um todo”⁴⁵.

Esta visão da linguagem como uma rede de relações leva-nos a uma última dicotomia importante do pensamento saussureano, que é a que estabelece dois principais eixos de linguagem: o *sintagmático* e o *paradigmático*.

Ao estabelecer relações de sucessão os signos organizam-se em um discurso, de característica linear e irreversível ⁴⁶. Este eixo da linguagem é chamado de *sintagma*. Ao mesmo tempo nossa escolha de signos baseia-se em uma série de possibilidades, intercambiáveis entre si, que constituem um eixo da linguagem “ortogonal” ao sintagmático, que é o eixo do *paradigma* (modelo), ou eixo das relações associativas ⁴⁷.

signo notativo =

significante	significado
--------------	-------------

forma que se confunde com a do signo, simplesmente:

signo =

significante	significado
--------------	-------------

Neste caso, o signo conotativo vem sob a forma

signo conotativo

significante		significado
(signo notativo)	significante	significado

(De)Notação e Conotação
(Fonte: COELHO NETTO, 2003, p. 25)

o A	pelota bola	penetrou entrou	no na	rede gol
	balão redonda	adentrou		vêu da noiva

Eixo do sintagma (horizontal) e eixos de paradigmas (verticais)
(Fonte: COELHO NETTO, 2003, p. 27)

⁴⁵ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, p. 77.

⁴⁶ Nas palavras de Coelho Netto (2003): “(...) o que se tem são as relações estabelecidas entre as palavras de um discurso, que se combinam umas com as outras e umas após as outras em virtude do caráter linear da língua a impedir a possibilidade de dois signos serem pronunciados ao mesmo tempo” (p.26). Deve-se lembrar que estamos aqui tratando de um modelo semiológico e, portanto, de raízes na comunicação verbal e escrita. Em linguagens visuais, ou apresentativas e não discursivas (Langer, 1971), a aplicação do conceito semiológico de eixo sintagmático é menos evidente por não abranger em geral qualquer linearidade.

⁴⁷ Pode-se dizer que um conjunto de signos que se associam por semelhança fonética ou de significado (tal como sinônimos) constituem paradigmas que podem ser adotados na construção de um sintagma.

Por fim, outra contribuição fundamental da semiologia saussureana (talvez aquela que efetivamente permitiu com que as idéias de Saussure alcançassem tamanha influência e caracterizassem campo fértil para tantos) é a que coloca a língua como um fenômeno social, decorrendo daí um estudo da linguagem como um estudo, acima de tudo, das relações entre os homens. Para Saussure a semiologia teria por objeto o estudo de todos os sistemas de signos na vida social, que abarcaria desta forma a lingüística e que seria uma parte da psicologia social ⁴⁸.

A semiologia saussureana evolui nas décadas seguintes com a contribuição de diversos outros autores, em geral lingüistas ⁴⁹. Como não nos cabe aqui desenvolver um panorama desta evolução trataremos agora das contribuições da corrente lógica peirceana à ciência dos signos.

Ogden-Richards' Triangle

Triângulo semiótico de Ogden & Richards, tal como o original apresentado em *The Meaning of Meaning*.
(Fonte: Internet)

⁴⁸ Santaella (2003) sugere o estudo da obra Elementos de Semiologia, de Roland Barthes, para um aprofundamento na semiologia européia. Acrescentamos a esta sugestão duas obras que nos serviram de fonte para este trabalho: *Semiótica, Informação e Comunicação*, de J. Teixeira Coelho Netto, e *Semiologia & Comunicação Lingüística*, de Yves Buyssens.

⁴⁹ Apesar de não nos preocuparmos aqui em desenvolver os (inúmeros) conceitos derivados do pensamento saussureano e também aqueles inéditos desenvolvidos dentro do contexto geral da semiologia européia, é importante citarmos alguns autores de destaque para um eventual aprofundamento da questão. O primeiro deles é o já citado lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965), em torno do qual foi formado o chamado Círculo Lingüístico de Copenhague (Consultar HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975). Sua obra é um avanço a partir de muitos conceitos saussureanos, em um conjunto bem mais formalizado e desenvolvido que o de Saussure. Nos Estados Unidos Leonard Bloomfield desenvolve sua própria versão de uma lingüística estrutural, da mesma forma que Hjelmslev o fizera na Dinamarca. O trabalho de Saussure influencia também Antoine Meillet e Émile Benveniste na França, bem como as importantes pesquisas de Roman Jakobson e Nikolai Trubetzkoy, da Escola Lingüística de Praga. Destacamos também C. K. Ogden e I. A. Richards, cujo triângulo semiótico referente-símbolo-referência merece ser destacado como uma das construções teóricas mais influentes do campo da semiótica. Outros autores que merecem ser estudados são Roland Barthes e Georges Mounin. O trabalho do lingüista belga Eric Buyssens também nos foi valioso, e é uma importante referência do chamado Círculo Belga de Lingüística. Deixamos aqui citados também os nomes de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Luis Prieto, dentre tantos outros que merecem um estudo mais detalhado neste jovem porém amplo e rico campo da semiologia de origem lingüística.

Ao contrário das fontes rapidamente apresentadas acima o segundo ramo fundamental da semiótica não teve origem em estudos de lingüística. A chamada *semiótica peirceana* é, acima de tudo, uma teoria sîgnica do conhecimento, e surge como um ramo da filosofia, profundamente identificada com a lógica. De raízes bem diversas, portanto, da semiologia saussureana, ela é baseada na monumental e inovadora obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914), reunida em seus *Collected Papers*⁵⁰.

Tentaremos aqui esboçar um rápido diagrama dos conceitos fundamentais da semiótica peirceana, cientes de que

*“(...) dentro do conjunto do seu sistema filosófico, a Semiótica é apenas uma parte e, como tal, só se torna explicável e definível em função desse conjunto. Além disso, o próprio sistema filosófico por ele criado localiza-se como parte de um sistema ainda maior, tal como aparece na sua gigantesca arquitetura classificatória das diferentes ciências e das relações que elas mantêm entre si”*⁵¹.

Charles Sanders Peirce (1839-1914)
(Fonte: Internet, <http://www.thoemmes.com>)

Dentro desta estrutura filosófica, a semiótica, ou “lógica”, faria parte do campo das chamadas “ciências normativas”, que possuem como função “distinguir o que deve e o que não deve ser”, juntamente com a estética e a ética. Estas ciências operariam com base fenomenológica, outro campo de aprofundamento do pensamento peirceano que, apesar da denominação, pouco está relacionado com aquela fenomenologia que conceituamos no capítulo anterior⁵².

⁵⁰ Em 8 volumes publicados pela Harvard U. Press. No Brasil seus escritos foram publicados parcialmente em três obras: *Semiótica e Filosofia* (Cultrix), *Semiótica (Perspectiva)* e *Peirce* (Abril, coleção “Os Pensadores”).

⁵¹ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, p. 23.

⁵² Peirce também utilizava para fenomenologia o termo “phaneroscopia”.

“Através de sua fenomenologia, pretendia gerar uma fundamentação conceitual para uma filosofia arquitetônica, baseada em uns poucos conceitos simples e suficientemente vastos a ponto de dar conta do ‘trabalho inteiro da razão humana’. Esses conceitos, a partir dos 58 anos, Peirce estava certo de tê-los atingido com as suas categorias”⁵³.

Para Peirce a fenomenologia poderia ser entendida como uma doutrina das categorias, às quais ele chega através da análise e do estudo de como as coisas aparecem à consciência. Em 14 de maio de 1867 Peirce apresenta, no artigo *Sobre uma nova lista de categorias*, suas três categorias universais de toda experiência e todo pensamento. Originalmente denominadas de *qualidade*, *relação* e *representação*, foram mais tarde substituídas pelos termos *qualidade*, *reação* e *mediação*, para, finalmente, serem fixadas como a tricotomia *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*.

O pensamento peirceano estrutura-se em tricotomias e não dicotomias como o de Saussure. É a partir destas tricotomias que Peirce irá chegar ao surpreendente número de cerca de 60.000 diferentes tipos de signos. Sua tricotomia geradora demonstrou-se, gradualmente (para o próprio Peirce, inclusive ⁵⁴), uma solução de notável universalidade, que fundamentaria toda uma filosofia posterior que, infelizmente, não chegou a concretizar-se plenamente.

As três categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade podem ser compreendidas melhor quando aplicadas à psicologia, onde o sentimento imediato é a consciência do primeiro (qualidade de sentimento), o sentido da polaridade é a consciência do segundo (reação ou conflito) e a consciência sintética é a consciência do terceiro ou meio (síntese intelectual). Em outras palavras a primeiridade é o presente e imediato, a secundidade é a reação, um segundo “anterior” à mediação do pensamento articulado e

⁵³ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, p. 30.

⁵⁴ Ao desenvolver a questão das tríades na coletânea *Semiótica*, Peirce observa: “Foi Kant, o rei do pensamento moderno, quem primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinções tricotômicas ou tripartidas. E realmente assim é; durante muito tempo tentei arduamente me convencer de que isto pertencia mais ao reino da imaginação, porém os fatos realmente não permitem este enfoque do fenômeno” (§ 369, p. 9.).

“posterior” ao puro sentir ⁵⁵, e a terceiridade aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

*“O homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação, que Peirce denomina interpretante da primeira. Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos”*⁵⁶.

Se agora voltarmos ao conceito peirceano de signo, visto no começo deste trabalho, onde Peirce apresenta a tricotomia signo-objeto-interpretante, e o abordarmos a partir desta leitura das categorias, teremos uma melhor compreensão de uma outra definição de signo proposta pelo filósofo:

*“Um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma terceira coisa, seu interpretante, para uma relação com o mesmo objeto, e de modo tal a trazer uma quarta para uma relação com aquele objeto na mesma forma, ad infinitum”*⁵⁷.

Nesta definição Peirce destaca a relação do *signo* com algo que ele representa, seu *objeto*, de modo a formar na mente de alguém um conceito que também é um signo, só que desta vez um signo especial denominado de *interpretante*. O processo de geração de interpretantes é o que podemos chamar de *semiose*, e poderia ser entendido simplesmente como leitura e interpretação contínua de signos. A partir da proposta do triângulo semiótico de Ogden e Richards (referente-signo-referência), e trabalhando com os conceitos peirceanos aqui expostos, podemos chegar a uma das mais importantes formulações da semiótica, a da relação triádica do signo:

⁵⁵ Esta forma de tratar a secundidade foi baseada na leitura de Santaella (2003) e sofreu intervenção do pesquisador em relação aos termos “anterior” e “posterior”, postos entre aspas, que são questionáveis de um ponto de vista fenomenológico.

⁵⁶ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, p. 52.

⁵⁷ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, § 92, p. 28.

Esta tricotomia está também relacionada com a divisão da semiótica, segundo Peirce, em três ramos: *gramática pura*, que estuda o que deve ser verdadeiro quanto ao signo para que este possa veicular um significado; *lógica crítica*, que estuda o que é verdadeiro em relação ao signo para que este possa aplicar-se a um objeto; e *retórica pura*, que estuda as leis pelas quais um signo dá origem a outro e um pensamento provoca outro.

Além desta tricotomia fundamental Peirce propôs, na semiótica, dez outras tricotomias, além de sessenta e seis classes de signos. Três destas tricotomias são as mais importantes, que se organizam em dez classes distintas de signos ⁵⁸.

A primeira tricotomia diz respeito ao *signo em si mesmo*, a segunda diz respeito à *relação do signo com seu objeto* e a terceira diz respeito à *relação do signo com seu interpretante*.

⁵⁸ Para um aprofundamento das classes de signos ver COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da teoria do signo*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 222p.

O signo em relação a si mesmo pode ser *qualissigno*, *sinsigno* ou *legissigno*. O *qualissigno* é uma qualidade que é um signo (uma mera qualidade, por exemplo, uma cor). O *sinsigno* é uma coisa ou evento existente que é um signo, e que envolve qualissignos (um existente, por exemplo, um objeto). O *legissigno* é uma convenção ou lei estabelecida pelo homem que é um signo, e que envolve sinsignos (uma lei, por exemplo, uma palavra).

O signo em relação ao seu objeto pode ser *ícone*, *índice* ou *símbolo*. Esta segunda tricotomia dos signos é aquela que mais nos interessará no desenvolvimento de uma semiótica arquitetônica, e será por nós retomada e aprofundada ao longo desta pesquisa. Segundo Peirce (1977, § 247, p. 52) o *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não ⁵⁹. O *ícone* é um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado ⁶⁰. O *índice*, por sua vez, é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto, tendo ele necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto ⁶¹ (Peirce, 1977, § 248, p. 52). Um *símbolo*, para Peirce (1977, § 249, pp. 52-53) é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei,

⁵⁹ Nota do pesquisador: Uma escultura de alguém, uma fotografia de algo, um diagrama ou um esquema qualquer são ícones.

⁶⁰ A título de aprofundamento é importante citar aquilo que chamamos de *hipoícones*, que são ícones classificados em uma segunda tricotomia. Estes hipoícones são a *imagem*, que na realidade é o único ícone por excelência pois que é uma informação de primeiridade, o *diagrama*, que cria no tempo presente todas as possibilidades de apreensão de determinado modo de representar, ou seja, a secundidade no universo do ícone, e a *metáfora*, que é a terceiridade no universo icônico (e que por isso mesmo será bastante explorado por nós ao tratarmos do símbolo, mais adiante, que também é um signo de terceiridade). Esta tricotomia do ícone é importante para uma semiótica das artes visuais. Santaella (2003) assim comenta estas categorias: “(...) examinemos agora as modalidades de hipoícones, ou melhor, dos signos que representam seus objetos por semelhança. Assim, uma imagem é um hipoícone porque a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens. § Já um diagrama é hipoícone de segundo nível, visto que representa as relações entre as partes de seu objeto, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. Assim, algumas páginas atrás, para representar as partes constituintes do signo, fizemos um diagrama para evidenciar as relações que essas partes mantêm entre si. § Hipoícone de terceiro nível são as metáforas verbais. Estas nascem da justaposição entre duas ou mais palavras, justaposição que põe em intersecção o significado convencional dessas palavras. ‘Olhos oceânicos’, por exemplo. Quando essas duas palavras são justapostas, o significado de olhos entra em paralelo com o de oceano e vice-versa, fazendo emergir uma relação de semelhança entre ambos” (p. 65).

⁶¹ Nota do pesquisador: o significado comum da palavra *índice* ajuda a esclarecer o conceito peirceano de mesma denominação. A fumaça, por exemplo, é um signo indicial de fogo, ou, em outras palavras, um índice de fogo. Santaella (2003) faz uma interessante observação em relação aos produtos do fazer humano enquanto índices do modo como foram produzidos, ilustrando esta abordagem com o exemplo da obra arquitetônica que carrega em si as marcas dos meios materiais, técnicos e construtivos do seu espaço-tempo, ou melhor, de sua história e do tipo de força produtiva empregada na sua construção (p. 66). Toda obra de arte pode ser entendida como índice de um contexto, um tempo, uma história – uma cultura, de uma maneira geral.

normalmente uma associação de idéias gerais (produzida por convenção social) que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. O *símbolo* seria marcado pela arbitrariedade e imotivação ⁶², sendo sempre um geral, abstrato, e nunca um singular, particular. Para Peirce o símbolo é o signo por excelência, dada esta imotivação. Em *Semiótica* o filósofo esclarece:

*“Os signos têm dois graus de degenerescência. Um signo degenerado no menor grau é um signo obsistente, ou índice, que é um signo cuja significação de seu objeto se deve ao fato de ter ele uma relação genuína com aquele objeto, sem levar em consideração o interpretante. É o caso, por exemplo, da exclamação ‘eh!’ como indicativa de perigo iminente, ou uma batida na porta como indicativa de uma visita. Um signo degenerado no maior grau é um signo originaliano, ou ícone, que é um signo cuja virtude significativa se deve apenas à sua qualidade (...). Um signo genuíno é um signo transuasional, ou símbolo, que é um signo cuja virtude significativa se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu interpretante”*⁶³.

Retomaremos a discussão do símbolo mais adiante, aprofundando-a. Por hora, antes de avançarmos para a terceira tricotomia dos signos em Peirce, será preciso esclarecer que tais categorias não são jamais estanques. Símbolos, por exemplo, envolvem outros símbolos, índices e ícones, e assim por diante, havendo sempre alguma dificuldade em definir qual função semiótica – icônica, indicial ou simbólica – predomina no signo. Apesar desta flutuação inescapável, desta “contaminação” quase inevitável, o que caracteriza o símbolo para Peirce é seu caráter convencional, antes de sua afetação por índices ou ícones ⁶⁴.

⁶² Vem aqui uma importante observação acerca do conceito de símbolo para Peirce, que difere do que Saussure entendia por símbolo. Peirce vê no símbolo uma característica de imotivação e de não afetação pelo objeto ao qual se refere – apesar de presença eventual de índices e ícones que sucumbiriam, contudo, ao peso fundamental da convenção. Para Saussure o símbolo nunca é completamente arbitrário, diferentemente de seu conceito de signo, ao qual se opõe. Vemos aqui dois diferentes significados para os mesmos termos, praticamente opostos, e que cumpre ter claros ao operarmos com as duas diferentes matrizes da semiologia saussureana e da semiótica peirceana. Outras linhas de influência lingüística utilizam também o termo *signal*, como no caso de Luis Prieto, que o associa a uma espécie de “índice artificial” e que, na teoria de Peirce, poderia ser classificado ora como índice (uma seta de direção num corredor ou via) ou símbolo (para os que seriam definidos primariamente por convenção, como o símbolo de preferencial em trânsito).

⁶³ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, § 92, pp. 28-29.

⁶⁴ Ou, pelo menos, é esta a leitura tradicional da visão de Peirce acerca da questão. Coelho Netto (2003) destaca a forma como o conceito de símbolo é por vezes tratado de maneira mais flexível por Peirce, que abre margem para uma disposição natural em lugar de uma lei ou hábito. Mais adiante esgarçaremos tal abertura.

Por fim, a terceira tricotomia do signo, que diz respeito à sua relação com o interpretante, estabelece que ele pode ser *rema*, *dicissigno* ou *argumento*. Um *rema* é um signo que para seu interpretante funciona como signo de uma possibilidade que pode ou não se verificar. Um *dicissigno* ou *dicente* é um signo de fato, de existência real. Um *argumento* é um signo de razão, um signo de lei, correspondendo a um juízo.

Se voltarmos agora às categorias fundamentais veremos que

“A primeiridade recobre o nível do sensível e do qualitativo, e abrange o ícone, o qualissigno e o rema.

“A secundidade diz respeito ao nível da experiência, da coisa ou do evento: é o caso do índice, do sinsigno e do dicissigno.

“A terceiridade refere-se à mente, ao pensamento, isto é, à razão: cobre o campo do símbolo, do legissigno e do argumento”⁶⁵.

Neste ponto já temos mais elementos para compreender uma outra definição de signo proposta por Peirce:

“Um signo, ou representâmen, é um primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um terceiro, denominado seu interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto”⁶⁶.

Apresentando o primeiro correlato de uma relação triádica como o signo, o segundo correlato como o objeto e o terceiro correlato como o interpretante, Peirce deixa claro que é através do signo que o objeto cria seu interpretante. Importante aqui é observar que o signo é sim determinado pelo objeto mas *não é* o objeto e sim, *está em lugar* do objeto, mesmo que falsamente. Aqui, é preciso ir um pouco além:

⁶⁵ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p.61.

⁶⁶ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, § 274, p. 63.

“(...) para que a definição de signo fique melhor divisada, convém esclarecer que o signo tem dois objetos e três interpretantes. Vejamos, primeiro num gráfico:

“O objeto imediato (dentro do signo, no próprio signo) diz respeito ao modo como o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui) está representado no signo”⁶⁷. (...)

“O interpretante imediato consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer. Não se trata daquilo que o signo efetivamente produz na minha ou na sua mente, mas daquilo que, dependendo de sua natureza, ele pode produzir”⁶⁸. (...)

⁶⁷ Nota do pesquisador: Se tomarmos um carro qualquer como objeto teremos que o carro em si é o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui) e a palavra “carro”, em sua aparência gráfica ou acústica (o significante de Saussure), é o objeto imediato, a forma como o objeto dinâmico é carregado no signo. Também a imagem ou o desenho do mesmo carro cumpre o papel de objeto imediato, diferenciando-se do primeiro por, neste caso, configurar um signo icônico e não simbólico como o anterior.

⁶⁸ Nota do pesquisador: Se associamos o objeto imediato ao conceito de significante saussureano resta-nos associar ao de interpretante imediato o conceito saussureano de significado, que completa o signo em suas duas faces inseparáveis. Contudo, Coelho Netto (2003), separa aqui os conceitos de sentido (acepção), significado e significação e associa-os, respectivamente, com o interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final. Comenta:

“Daí decorre o interpretante dinâmico, isto é, aquilo que o signo efetivamente produz na sua, na minha mente, em cada mente singular”

⁶⁹.

Coelho Netto (2003), por sua vez, conceitua a divisão do objeto da relação triádica de signo da seguinte maneira:

“Este Objeto admite uma divisão bipartida. Pode-se falar num Objeto enquanto conhecido no signo (o Objeto tal como o próprio signo o representa e que, portanto, depende de sua representação) ou no Objeto tal como é, independentemente de qualquer aspecto particular seu: o Objeto tal como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado (o Objeto como real, como Realidade, como realmente é). O primeiro recebe o nome de Objeto Imediato e o segundo, Objeto Dinâmico”⁷⁰.

E, depois, a divisão do interpretante:

“Sentido é o efeito total que o signo foi calculado para produzir e que ele produz imediatamente na mente, sem qualquer reflexão prévia; é a Interpretabilidade peculiar ao signo, antes de qualquer intérprete. § Significado é o efeito direto realmente produzido no intérprete pelo signo; é aquilo que é concretamente experimentado em cada ato de interpretação, dependendo portanto do intérprete e da condição do ato e sendo diferente de outra interpretação. § Significação é o efeito produzido pelo signo sobre o intérprete em condições que permitissem ao signo exercitar seu efeito total; é o resultado interpretativo a que todo e qualquer intérprete está destinado a chegar, se o signo receber suficiente consideração” (pp. 71-72). Não nos parece razoável supor que o autor esteja aqui tratando dos mesmos conceitos de significado e significação utilizados em leituras lingüísticas saussureanas, que pareceriam mais ajustados se efetivamente associássemos o interpretante imediato ao conceito de significado para Saussure (já que ambos compartilham a característica de serem uma abstração), o interpretante dinâmico ao conceito de valor (já que ambos são definidos em um evento real, único, um determinado contexto) e o interpretante final ao conceito lingüístico de significação (uma vez que ambos compartilham do conceito de leitura do receptor diante deste evento único). Esta associação parece, em princípio, suportar a leitura feita por Santaella (2003) de interpretantes dinâmicos de primeiro nível (emocional), de segundo nível (energético) e de terceiro nível (lógico) – neste caso estaríamos tratando de valores emocionais, energéticos e lógicos definidos em consequência do contexto em que estes signos são utilizados. Um som, no contexto de uma sinfonia, é tomado em seu valor emocional, ou seja, causa em nós uma reação emocional que é, por definição, um interpretante dinâmico de primeiro nível. Outro som, num súbito disparo de alarme, por seu contexto, adquire o valor de alerta e suscita em nós uma reação energética de fuga. Um terceiro som, o do sinal de intervalo, esperado e convencionalizado, é por nós interpretado de maneira lógica, com o valor de aviso. Outra leitura possível, contudo, desta segunda divisão do interpretante, é a que associa os três interpretantes, imediato, dinâmico e final, aos níveis emocional, energético e lógico. Esta leitura é sugerida por Coelho Netto (2003), que, contudo, lamenta a falta de maior desenvolvimento desta divisão por Peirce. É possível associar os três níveis a cada um dos três interpretantes, com restrições, o que permitiria abrir um novo campo para a aplicação destes conceitos. Uma proposta neste sentido, particularmente interessante para a estética, é desenvolvida por J. Jay Zeman no artigo *The esthetic sign in Peirce's Semiotic*, citado por Coelho Netto (2003, p. 75).

⁶⁹ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, pp. 59-60.

⁷⁰ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p.69.

“(...) pode-se dizer que o Interpretante Imediato de um signo é o interpretante tal como se revela na correta compreensão do próprio signo. Interpretante Dinâmico é o efeito concreto determinado pelo signo, e Interpretante Final é o modo pelo qual o signo tende a representar-se, ao fim de um processo, em relação a seu Objeto”⁷¹.

No Brasil os estudos de semiótica arquitetônica desenvolveram-se principalmente a partir dos trabalhos de Peirce, diferentemente dos Estados Unidos e da Europa ⁷². Veremos em seguida, após esta necessária introdução aos conceitos fundamentais de percepção, comunicação e semiótica, de que forma esta abordagem da arquitetura se consolidou na segunda metade do século XX, para então aprofundar a questão do símbolo.

⁷¹ *Idem*, p.71.

⁷² Segundo Santaella (2003) o livro *Semiótica e Literatura*, de Décio Pignatari (1927-), foi a primeira obra de autor brasileiro a trazer para o nosso contexto uma aplicação da teoria semiótica à Literatura. É significativo o fato de que Pignatari tenha sido por duas décadas (1974-1994) professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, além de professor em um dos núcleos mais importantes de estudos lingüísticos do Brasil, o da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1972-1986). Pignatari foi também o primeiro presidente da Associação Brasileira de Semiótica (1974), e esteve ligado a diversas instituições acadêmicas e de classe no campo da arquitetura, desenho industrial, literatura e semiótica. Outro nome fundamental para a difusão do conhecimento semiótico no Brasil foi o de Haroldo de Campos, do qual Santaella (2003) destaca a introdução e os comentários ao *Pequena Estética*, de Max Bense, e ao livro *Ideograma*. Fontes importantes para a nossa pesquisa foram as obras de Lúcia Santaella, da PUC de São Paulo, de J. Teixeira Coelho Netto, de Lucrécia D’Aléssio Ferrara e de Luís Antônio Jorge. Estes últimos três autores possuem trabalhos no campo da semiótica arquitetônica, o que reforça a relação dos estudos de semiótica no Brasil com a arquitetura.

I.2.2. Os estudos de comunicação em arquitetura

“Em arquitetura somos confrontados com uma forma expressiva cujo propósito inicial tem sido aquele de significar alguma coisa, e não somente uma simples conveniência funcional. É óbvio que os primeiros selvagens ao construírem suas habitações em cavernas ou montes provavelmente não possuíam quaisquer intenções de expressar alguma coisa. Mas assim que se tornou possível para eles construir não somente por razões de proteção e defesa, sua tendência foi certamente a de transformar as formas usadas para abrigo em formas que expressassem alguma coisa. É neste ponto que a semiótica arquitetônica começa”

DORFLES, Gillo. “Structuralism & Semiology in Architecture”. In: JENCKS, Charles; BAIRD, George. *Meaning in architecture*. [S.l.]: Barrie & Jenkins, 1969, p. 41 (Tradução livre)

A produção arquitetônica sempre envolveu produção de significado, independente da consciência ou intenção daqueles que dela participam. Esta é uma das questões centrais de qualquer teoria em arquitetura. A teoria da arquitetura é tão antiga quanto a arquitetura em si, porém pode ser entendida como campo de estudo mais propriamente a partir do renascimento, quando a arquitetura e outras artes visuais adquirem o estatuto de “cosa mentale”.

Dentro do campo da teoria da arquitetura a preocupação com o que ela significa sempre esteve presente, porém, consolida-se como linha de pesquisa somente no século XX e, mais propriamente, em sua segunda metade. É neste período que arquitetos, historiadores, filósofos e demais pensadores levam para o campo da teoria arquitetônica o conhecimento acumulado nas últimas décadas pelos estudiosos de lingüística, lógica, filosofia, psicologia, percepção ambiental, etc. Na segunda metade do século XX

falamos de uma *semiótica da arquitetura*, que avança para além das matrizes das quais bebeu, apesar de, por muitas vezes, perder-se nos intrincados labirintos da teoria.

Broadbent (1981), em sua introdução geral a *Signs, Symbols, and Architecture*, remonta ao ano de 1948 estes estudos. Este é o ano da publicação de “Architettura e Letteratura” de R. Pane ⁷³, que inaugura uma rica e inovadora contribuição dos teóricos italianos à teoria da arquitetura ⁷⁴. Charles Jencks reforça, mais adiante, em sua introdução à primeira seção do mesmo livro, que a semiótica foi primeiro introduzida no debate arquitetônico na Itália, durante o questionamento do estilo internacional, “*procurando por alternativas locais, regionais ou históricas para este flácido esperanto*” (p. 8). Destacam-se neste período os trabalhos de Umberto Eco e Maria Luisa Scalvini. Na mesma obra, na introdução à segunda parte, Geoffrey Broadbent aprofunda a questão da relação entre as pretensões frustradas do funcionalismo do século XX e a reação representada pelo pós-modernismo e pelos estudos de semiótica arquitetônica da segunda metade do século:

Umberto Eco
(Fonte: Internet)

“O texto de Jencks acerca do prédio da Olivetti é uma forte demonstração daquele fato central e irrefutável de que todo signo que executamos – e por signo neste caso leia-se edifício – irá carregar significado, independente de nossas intenções. Claro, constituía o mito ‘funcionalista’ que edifícios poderiam ser projetados simplesmente em decorrência do cumprimento de suas funções, de maneira clara e eficiente, possível porque ‘funcionariam’ com nenhum tipo de significado ou conotação simbólica. Mas que esperança perdida e equivocada! As pessoas olhavam para as simples e retangulares lajes chamadas de funcionais e falavam de ‘caixas de fósforo’,

⁷³ PANE, R.. “Architettura e Letteratura” in *Architettura e Arti Figurative*. Milão: Ed. Di Comunità, 1948.

⁷⁴ Oriol Bohigas, em seu Prólogo à edição de 1970 da Editorial Anagrama de *Arquitectura como “mass medium”*, de Renato de Fusco, considera, no entanto, o artigo *Crítica semântica e continuità storica dell’architettura europea*, de Sergio Bettini, publicado em 1958 na *Zodiac*, como a primeira aproximação válida de uma ciência dos signos no campo concreto da arquitetura (de Fusco, 1970, p. 12).

‘pacotes de sucrilhos’ ou faziam outras (pejorativas) comparações. Se um edifício possuía envidraçamento industrial padronizado, então, claro, ‘parecia’ com uma fábrica; se era revestido com cerâmica branca então ‘parecia’ um lavatório público, e assim por diante. Como poderia ser diferente?”⁷⁵.

Este é um ponto bastante reconhecido por diversos estudiosos da segunda metade do século XX, dentro os quais se encontra Josep Montaner (1999), que destaca a relação entre a incapacidade comunicativa e conotativa da arquitetura moderna com a falta de aceitação popular desta arquitetura:

“A partir dos anos sessenta tentar-se-á enfrentar um problema que já havia sido detectado desde 1945 e que está relacionado com esta ausência de comunicação: a maioria das pessoas não havia aceitado as formas e colocações do movimento moderno. A arquitetura moderna não somente havia perdido sua capacidade comunicativa e conotativa como também não havia trazido uma idéia de conforto, segurança e forma convencional que o público desejava. (...) O homem real não correspondia ao usuário ideal para o qual projetaram as vanguardas. A arquitetura deveria assumir sua dimensão pública e utilizar a metáfora, o símbolo e a história para conectar-se com seu usuário”⁷⁶.

Para compreender melhor o papel pioneiro da Itália na construção da semiótica arquitetônica é preciso retroceder ao contexto do país em meados do século XX. Recém-saído de uma guerra devastadora e após mais de 20 anos sob uma ditadura fascista, a Itália encontrava-se em um período extremamente complexo, marcado pela reconstrução política, econômica e social. Montaner (1999) observa que

⁷⁵ BROADBENT, Geoffrey. “Introduction to Section 2” in *Signs, Symbols, and Architecture*. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981, pp. 209-210. Tradução livre de: *“Jencks’s piece on the Olivetti building is a potent demonstration of that central, inescapable fact that every sign we make – and for sign in this case read building – will carry meaning, in spite of our intentions. Of course, it was the ‘functionalist’ myth that buildings could be designed which merely fulfilled their functions, clearly and efficiently, doing so because they simply ‘worked’ with no kind of meaning or symbolic connotation whatever. But what a forlorn and misguided hope. People looked at the simple, rectangular slabs called functional and talked of ‘matchboxes’, ‘cornflake packets’ or made other (pejorative) comparisons. If a building had standard industrialised glazing, then, of course, it ‘looked like’ a public lavatory and so on. How could it be otherwise?”*

⁷⁶ MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 152. Tradução livre de: *“A partir de los años sesenta se intentará afrontar un problema que ya se había detectado a partir de 1945 que va relacionado con esta ausencia de comunicación: la mayoría de la gente no ha aceptado las formas y planteamientos de la arquitectura del Movimiento Moderno. La arquitectura moderna no sólo ha perdido su capacidad comunicativa y connotativa sino que no ha aportado la idea de confort, seguridad y forma convencional que el público desea. (...) El hombre real no se corresponde con el usuario ideal para el que proyectaron las vanguardias. La arquitectura ha de asumir su dimensión pública y utilizar la metáfora, el símbolo y la historia para conectar con la gente”*.

“(...) o campo da arquitetura está definido, durante estas décadas, pela liderança de arquitetos provenientes das classes altas e com uma especial preocupação social (...). Suas idéias predominantes podiam ser resumidas da seguinte maneira: consciência do valor crucial dos setores populares protagonistas da resistência ao fascismo; convicção da necessidade de se relacionar com os mestres da arquitetura italiana dos anos vinte e trinta, continuando e atualizando sua mensagem de modernidade; e defesa da cidade como lugar do coletivo, expressão da sociedade livre e patrimônio da cultura”⁷⁷.

Alia-se a isto a difusão de uma arquitetura neo-realista ligada ao cinema italiano, baseada em uma aspiração pelo realismo e pela comunicação; de uma arquitetura chamada de neoliberty no norte da Itália, de certa forma fundamentada em uma recuperação de princípios do começo do século XX; e de uma arquitetura pós-racionalista, encabeçada pelo arquiteto Bruno Zevi, que se sustenta no organicismo de Wright e Aalto.

Bruno Zevi será um dos principais responsáveis pela inovadora crítica arquitetônica italiana dos anos 50 e 60, junto de Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Ernesto Nathan Rogers. Um livro fundamental deste período é *Progetto e destino* (1965), de Argan, que influenciará toda uma geração de arquitetos com suas idéias de cultura, arte e arquitetura, e sua relação com a sociedade e a produção industrial. Também fundamentais para a cultura arquitetônica do período foram os escritos de Ernesto Rogers, publicados em sua maioria nos editoriais da revista *Casabella-Continuità*, e que influenciarão nomes como os de Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Marco Zanuso, Luciano Semerani, Giancarlo de Carlo, Carlo Aymonino e Manfredo Tafuri (Montaner, 1999).

“As propostas destes arquitetos, que aos poucos irão divergindo, partem em grande medida de conceitos propostos por Rogers: as pré-existências ambientais, o papel crucial da história da arquitetura, a centralidade da discussão sobre tradição na cidade européia, a idéia

⁷⁷ Op. Cit., p. 95. Tradução livre de: “Y el campo de la arquitectura está definido durante estas décadas por el liderazgo de arquitectos procedentes de las clases altas y con una especial preocupación social que les llevará en bastantes casos a militar en partidos de izquierda, especialmente en el PCI (Partido Comunista Italiano), al margen del poder de la social-democracia. Sus ideas predominantes podrían resumirse de la siguiente manera: consciencia del valor crucial de los sectores populares protagonistas de la resistencia al fascismo; convicción de la necesidad de entroncar con los maestros de la arquitectura italiana de los años veinte y treinta, continuando y actualizando su mensaje de modernidad; y defensa de la ciudad como lugar de lo colectivo, expresión de la sociedad libre y patrimonio de la cultural”.

*de monumento, a responsabilidade do artista e do intelectual na sociedade moderna assim como o dever de continuidade dos ensinamentos dos mestres do Movimento Moderno”*⁷⁸.

Neste contexto é lançado um dos mais influentes livros do século XX, *Arquitetura da cidade* (1966), de Aldo Rossi, cujas teorias irão influenciar todo o debate da comunicação em arquitetura que se constrói no período, com contribuições às idéias de monumento, tipologia, analogia, arquitetura e cidade, etc⁷⁹. Também em 1966 é publicada a obra *Il Territorio dell'Architettura*, de Vittorio Gregotti, influenciada pela fenomenologia de Merleau-Ponty e de Enzo Paci, bem como pelo estruturalismo. Ainda no contexto italiano cabe destacar o trabalho teórico de Gillo Dorfles e Giovanni K. Koenig, professor do curso de linguagem arquitetônica da Faculdade de Arquitetura de Florença entre 1960 e 1961⁸⁰.

Seja no fervilhante contexto arquitetônico italiano da década de sessenta ou no incipiente contexto norte-americano de então, a preocupação com a arquitetura como sistema comunicativo se estabelece a partir do contexto apresentado e da crítica também já comentada à perda da capacidade conotativa da arquitetura moderna.

*“Este tipo de críticas surgiram nos escritos do que poderíamos chamar de crítica semiológica dos anos sessenta: Maria Luisa Scalvini, Renato de Fusco, Umberto Eco, Christian Norberg-Schulz, Vittorio Gregotti, Georges Collins e outros. Todos eles insistem na natureza lingüística e comunicativa do fato arquitetônico. De uma ou outra maneira, nas obras destes autores, detecta-se a constatação da perda de significados públicos de grande parte da arquitetura, expressada particularmente no nível da comunicação lingüística”*⁸¹.

⁷⁸ MONTANER, Josep Maria. *Op. Cit.*, p. 139. Tradução livre de: “*Las propuestas de estos arquitectos, que a la larga irán divergiendo, partirán en gran medida de los conceptos propuestos por Rogers: las preexistencias ambientales, el papel crucial de la historia de la arquitectura, la centralidad de la discusión sobre la tradición en la ciudad europea, la idea de monumento, la responsabilidad del artista y del intelectual dentro de la sociedad moderna así como el deber de continuar las enseñanzas de los maestros del Movimiento Moderno*”.

⁷⁹ Cabe aqui destacar a influência sofrida por Rossi e por Norberg-Schulz da obra *A imagem da cidade* (1960), de Kevin Lynch, um marco dos estudos de percepção ambiental em arquitetura.

⁸⁰ Koenig publica em 1970 *Architettura e comunicazione*, que inclui seu importante artigo de 1964, “Elementi di analisi del linguaggio architettonico”.

⁸¹ MONTANER, Josep Maria. *Op. Cit.*, p. 152. Tradução livre de: “*Este tipo de críticas se plantearon en los escritos de lo que podríamos llamar la crítica semiológica de los años sesenta: Maria Luisa Scalvini, Renato de Fusco, Umberto Eco, Christian Norberg-Schulz, Vittorio Gregotti, Georges Collins y otros. Todos ellos insisten en la naturaleza lingüística y comunicativa del hecho arquitectónico. De una u otra manera, en los escritos de estos autores se detecta la constatación de la pérdida de significados públicos de gran parte de la arquitectura, expresada particularmente al nivel de la comunicación lingüística*”.

Dentre as obras teóricas mais significativas que representam esta corrente de pensamento podemos citar *Intentions in Architecture* (1963), de Christian Norberg-Schulz, discípulo de Sigfried Giedion ⁸², o ensaio *Para uma teoria da arquitetura* (1969), de Maria Luisa Scalvini e *Architettura come mass medium: Note per una semiologia architettonica* (1967), de Renato de Fusco. De Fusco publica seu *Architettura come mass medium* no mesmo ano do importante *Appunti per una semiologia della comunicazioni visive*, de Umberto Eco, e três anos após sua obra anterior, *L'idea di architettura*, de 1964. É uma obra profundamente influenciada pelo pensamento de Saussure e Barthes, porém também bastante original na construção de uma metodologia semiótica no campo da arquitetura (Oriol Bohigas, em De Fusco, 1970, p. 15).

A influência original desta recém-nascida semiótica arquitetônica foi a semiologia de Saussure, que continuará influente em todos os estudos que se seguirão. Em 1969 Broadbent, por exemplo, a partir da semiologia saussureana, coloca-se a questão de qual das faces do signo é propriamente o edifício, a obra de arquitetura, – significante, significado ou referente – e responde à questão dizendo que, dependendo das circunstâncias, poderiam ser as três (Broadbent, 1981). Este é um exemplo do quão incipientes eram estes estudos, marcados, muitas vezes, por uma discussão teórica pouco vinculada à produção ou mesmo à crítica arquitetônica.

Neste ano de 1969 é também publicada uma das obras inaugurais do debate em língua inglesa, a coletânea de artigos *Meaning in Architecture*, editada por

Charles Jencks
(Fonte: Internet)

⁸² Autor que já na década de 40, junto com Fernand Léger e Josep Lluís Sert, destaca a necessidade de uma nova nova monumentalidade (Montaner, 1999). Em 1943 Giedion, Sert e Léger publicam o manifesto "Nove pontos sobre monumentalidade", que irá ecoar no importante ensaio de Louis Kahn de 1944, "Monumentality", um apelo por uma arquitetura cumulada de valores simbólicos e espirituais (Michael Bell, em Kahn, 2002).

Charles Jencks e George Baird ⁸³. Seminal, esta obra influenciará outras do gênero, inclusive a organizada por Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Charles Jencks em 1980, *Signs, Symbols, and Architecture* ⁸⁴.

Mas a semiologia não foi a única influência dos estudos de comunicação em arquitetura. Bastante significativa, principalmente em um segundo momento, é a contribuição da semiótica peirceana nesta discussão, cuja influência, como vimos, é fundamental nos estudos brasileiros de comunicação, dentre outros. De fato, a teoria peirceana abre maiores possibilidades para estudos de sistemas de signos que não os da comunicação verbal e escrita. Na década de 70 Broadbent (1981) já assinala um consenso entre estudiosos a respeito do potencial de aplicação superior de modelos da semiótica peirceana em relação àqueles da semiologia saussureana.

Geoffrey Broadbent
(Fonte: Internet)

Estas duas matrizes dos estudos de comunicação em arquitetura devem muito de sua divulgação no século XX a Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Umberto Eco. Ao observarmos as raízes destes estudos na virada do século XIX para o XX é surpreendente observar o quanto o trabalho de Saussure e, principalmente, o de Peirce, permaneceram em relativo desconhecimento até a divulgação tardia em meados do século.

⁸³ Com ensaios dos organizadores, de Françoise Choay, Gillo Dorfles, Geoffrey Broadbent, Reyner Banham, Martin Pawley, Kenneth Frampton, Aldo van Eyck, Paul Parin, Fritz Morgenthaler, Christian Norberg-Schulz, Joseph Rykwert, Alan Colquhoun e Nathan Silver.

⁸⁴ Com ensaios dos organizadores, de Umberto Eco, Xavier Rubert de Ventós, Mario Gandelsonas, David Morton, Juan Bonta, Judith Blau, Fernando Tudela, Emilio Garroni e Maria Luisa Scalvini.

Após seu nascimento na Itália na década de 50 a semiótica arquitetônica desenvolve-se na Europa, notadamente na França, Alemanha e Inglaterra, durante a década de 60. Na década de 70 difunde-se na América. Jencks, em sua introdução para Broadbent (1981), observa, acerca da difusão dos estudos de semiótica em arquitetura:

“Desta forma ela permaneceu, parcialmente uma disciplina como a sua paterna lingüística, e parcialmente uma disciplina política enraizada em um contexto histórico particular, como a sua materna retórica. (...) Em complemento, a semiótica arquitetônica tornou-se na América algo como uma moda na década de 70, sofrendo de todo o alargamento de raciocínio e precisão que isto implica, mas ganhando em amplitude e aplicabilidade ao mesmo tempo. Houve então Robert Venturi, Denise Scott Brown e suas equipes organizando uma exibição no Smithsonian – ‘Signos da Vida: Símbolos na Cidade Americana’ – uma abordagem bicentenária de anteriormente negligenciados códigos arquitetônicos”⁸⁵.

Os estudos de comunicação em arquitetura, apesar de terem adquirido vulto nos E.U.A. somente na década de 70, já possuíam representantes significativos com trabalhos publicados na década de 60. Escrito em sua maior parte em 1962 e publicado somente em 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*, do arquiteto norte-americano Robert Venturi, fora em sua publicação saudado com justo entusiasmo por Vincent Scully:

“É um livro muito americano, rigorosamente pluralista e fenomenológico em seu método; faz lembrar Dreiser, avançando laboriosamente em seu caminho. Entretanto, é provavelmente o mais importante livro escrito sobre criação e produção de arquitetura desde Vers une Architecture, de Le Corbusier, de 1923”⁸⁶.

Robert Venturi
(Fonte: Internet)

⁸⁵ JENCKS, Charles. “Introduction to Section 1”. In: *Signs, Symbols, and Architecture*. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981, p. 8. Tradução livre de: “So it has remained, partly a neutral discipline like its father, linguistics, and partly a political discipline rooted in a particular historical context, like its mother, rhetoric. Both attitudes will be found recurring throughout this book. In addition, architectural semiotics became in America something like a fashion by the seventies, undergoing all the loosening of thought and precision which this implies, but gaining in breadth and application at the same time. There were Robert venturi, Denise Scott Brown and their team orgnizing an exhibition at the Smithsonian – ‘Signs of Life: Symbols in the American City’ – a Bicentennial look at previously disregarded codes of architecture (Schlock and Trad)”.

⁸⁶ Retirado da introdução de Vincent Scully (p.XIII) a VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 232p.

Complexidade e contradição em arquitetura é uma reação ao international style e introduz muitas das questões que marcarão o pós-modernismo em arquitetura. Alguns anos depois Venturi publica, com a co-autoria de Denise Scott Brown e Steven Izenour (1940-2001) outra obra fundamental para os estudos de comunicação em arquitetura, *Learning from Las Vegas*, de 1972, reeditado com cortes e acréscimos em 1977 ⁸⁷. Com o sub-título de *O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*, a edição revisada de *Aprendendo com Las Vegas* deixa clara, em seu prefácio, que seu conteúdo fundamental não é Las Vegas, mas sim a questão do simbolismo na arquitetura. Partindo do mesmo princípio que norteia esta pesquisa, os autores esclarecem que “*Las Vegas é analisada aqui somente como um fenômeno de comunicação*”, e ressaltam a primazia dos símbolos em relação às formas nas relações espaciais da cidade de entretenimento ao sul de Nevada.

Robert Venturi e Denise Scott Brown
(Fonte: Internet)

Contudo, apesar de não necessariamente ligados ao debate da semiótica arquitetônica da segunda metade do século XX, muitos arquitetos e estudiosos contribuíram para com a formação de um pensamento de reação ao estilo internacional e uma revalorização da capacidade comunicativa em arquitetura. Não trataremos aqui destas contribuições mais isoladas, mas não

⁸⁷ Parte desta importante obra fundamentava-se em resultados do ateliê “Aprendendo com Las Vegas ou Análise da forma como pesquisa de projeto”, ministrado pelos três professores de arquitetura na Escola de Arte e Arquitetura de Yale no outono de 1968, bem como no ensaio anterior “Um significado para os estacionamentos A&P, ou Aprendendo com Las Vegas”, de março de 1968, publicado na *Architectural Forum*.

podemos deixar de citar uma figura fundamental para a prática e teoria arquitetônicas da segunda metade do século XX, Louis Isidore Kahn (1901-1974), cuja influência, na opinião de Montaner (1999) é evidente na obra de arquitetos como Robert Venturi, Charles Moore, Peter Eisenman, Aldo Rossi, James Stirling e Mario Botta, por exemplo ⁸⁸. Em seu *Después del Movimiento Moderno*, Montaner (1999) assim se refere a Louis Kahn:

“A experiência arquitetônica de Louis I. Kahn constitui um caso único na história da arquitetura do século XX. Kahn é não somente uma figura crucial na transição da arquitetura norte-americana dos anos cinquenta como também de todo o panorama internacional em sua evolução da tradição do Movimento Moderno à chamada situação pós-moderna” ⁸⁹.

Louis Isidore Kahn (1901-1974)
(Fonte: KAHN, 2002, p. 58)

Para Kahn o edifício deveria expressar as "instituições do homem" – em outras palavras, sua forma deveria ser, acima de tudo, simbólica.

É claro que a discussão do significado em arquitetura em resposta às dificuldades postas pelo modernismo levaria a tendências que voltariam seus olhos para o passado anterior às vanguardas do século XX. Algumas das linhas do chamado pós-modernismo flertaram, desta forma, com o historicismo do século anterior. Contudo, as últimas décadas do século passado foram marcadas por uma pluralidade de tendências arquitetônicas que não podem ser resumidas todas como frutos de uma revisão do potencial comunicacional da arquitetura, apesar da importância seminal desta questão na revisão dos antigos paradigmas do movimento moderno. Kate Nesbitt, na introdução de seu *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*, ressalta esta multiplicidade de vertentes, destacando como fundamentais as que se organizam a partir dos temas da *história e do historicismo*, do *sentido*, do *lugar*, da *teoria urbana*, das *agendas éticas e políticas* e do *corpo*. Estes temas foram, também segundo a organizadora, influenciados por paradigmas que, importados de outros ramos do conhecimento, modelaram a teoria

⁸⁸ Robert Venturi, aluno de Louis Kahn em Yale, por exemplo, demonstra profunda admiração por Kahn, considerando-o seu grande mestre (Montaner, 1999).

⁸⁹ MONTANER, Josep Maria. *Op. Cit.*, p. 62. Tradução livre de: “La experiencia arquitectónica de Louis I. Kahn constituye un caso único en la historia de la arquitectura del siglo XX. Kahn es no sólo la figura crucial en la transición de la arquitectura norteamericana de los años cincuenta, sino de todo el panorama internacional en su evolución de la tradición del Movimiento Moderno a la llamada situación posmoderna”.

arquitetônica da segunda metade do século XX: a *fenomenologia*, a *estética*, a *teoria lingüística*, o *marxismo* e o *feminismo*. Nesbitt reconhece a importância seminal das proposições de Venturi, e, para além da simbólica demolição do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe em 1972, destaca como um dos marcos iniciais desta revisão de pensamento, dentre outras obras, a já comentada *Complexity and Contradiction in Architecture*, de 1966.

“Uma visão geral da teoria da arquitetura nos últimos trinta anos mostra que uma multiplicidade de questões tem disputado a atenção dos estudiosos. De fato, uma das características do período pluralista imprecisamente designado de pós-moderno é a inexistência de um tópico ou de um ponto de vista predominante. Todas as tendências contraditórias coexistentes no pós-modernismo mostram claramente um desejo de ultrapassar os limites da teoria modernista, inclusive do formalismo e dos princípios do funcionalismo (‘a forma segue a função’), a necessidade de uma ‘ruptura radical’ com a história e a expressão ‘honesta’ da estrutura e do material. De modo geral, a teoria pós-moderna da arquitetura trata de uma crise de sentido na disciplina. Desde meados dos anos 60, a teoria vem-se caracterizando pela interdisciplinaridade e pelo recurso a um amplo espectro de paradigmas críticos”⁹⁰.

Se a discussão do pós-modernismo de uma maneira geral já é ampla e complexa, debatê-lo no contexto brasileiro oferece outras dificuldades, que não assumiremos nesta pesquisa. É interessante ressaltar, contudo, que, apesar da intensidade com que as questões do pós-modernismo são debatidas no exterior, no Brasil parece haver um relativo desinteresse por uma eventual revisão dos paradigmas do moderno, que continuam bastante influentes até a década de 80. Hugo Segawa observa em *Arquiteturas no Brasil* que o debate da pós-modernidade somente alcança por aqui alguma densidade, tardia, em meados da década de 80. Poucos são os autores que, então, tratam das questões de comunicação em arquitetura. Dentre estes não poderíamos deixar de citar Décio Pignatari e Lucrécia D’Aléssio Ferrara, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e J. Teixeira Coelho Netto.

Décio Pignatari
(Fonte: Internet)

⁹⁰ NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 15.

Contudo, no exterior ou no Brasil, apesar das linhas de pesquisa acerca da comunicação em arquitetura estarem baseadas até hoje fundamentalmente na dupla semiologia / semiótica, há também outras abordagens que estão fundamentadas na psicologia ambiental, na fenomenologia, no estruturalismo ou em outros ramos menos difundidos de pesquisa no campo da arquitetura. Atualmente estudos experimentais em neurologia têm contribuído para a consolidação de uma abordagem derivada da psicologia ambiental, a chamada *neuroarquitetura*. Todas estas abordagens tomadas em conjunto parecem ser mais adequadas ao estabelecimento de uma metodologia de estudo da comunicação em arquitetura do que antigos modelos sustentados em uma ou outra linha individualmente.

Por fim, não podemos dizer que a semiótica arquitetônica já encontrou modelos consistentes e duradouros, nem tampouco afirmar que o interesse pela questão permanece hoje o mesmo das últimas décadas do século XX, mas muito tem sido feito neste sentido. A maioria dos modelos propostos pode ser dividida em estudos cuja ênfase é dada em um dos tradicionais eixos da semiótica arquitetônica propostos por Charles Morris (De Fusco, 1970 / Jorge, 1993 / Broadbent, 1981): o *sintático* (que trata da estrutura da linguagem ou de seus modos de representação à parte de sua significação e que, em arquitetura, é representado pelo estudo do como os arquitetos produzem e dos elementos que se utilizam para tanto), o *semântico* (que trata da significação, da construção do sentido propriamente dito e que, em arquitetura, é representado pelo estudo das mensagens dos edifícios e componentes da arquitetura) e o *pragmático* (que trata dos efeitos dos signos na vida humana ou dos modos de recepção dos signos e que, em arquitetura, é representado pelo estudo da leitura das obras e de suas mensagens constituintes). É claro que nenhuma destas abordagens pode ser adequadamente tomada de maneira isolada, e que tais categorias são antes uma forma de definir o foco do olhar do estudioso, que jamais pode ser isolado do restante de seu campo visual.

I.2.3. Arquitetura como comunicação

“É do confronto entre o repertório do emissor, ou de seu interpretante, corporificado na mensagem, e o repertório do receptor (confronto histórico e dialético, que permanece, mesmo depois que os emissores e receptores originais já tenham desaparecido há séculos ou milênios) que flui o significado da arquitetura”

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 156

Os comentários feitos até o momento acerca de questões e conceitos fundamentais de comunicação, bem como o rápido histórico da evolução deste debate no campo da arquitetura, permitem-nos avançar de maneira mais bem situada para as questões centrais da *comunicação*, do *significado* e, por fim, do *símbolo em arquitetura*, foco desta pesquisa.

Como pudemos perceber, a arquitetura pode ser estudada desde um ponto de vista comunicacional, pois possui o potencial de transmitir determinadas mensagens, mesmo que de forma não discursiva e sim apresentativa. Esta dimensão informacional da arquitetura é inesgotável e a apreensão de suas mensagens encontra-se tanto no potencial do significante, a obra em si, quanto na operação de recepção, evento complexo que à obra mescla o usuário, seu repertório e o contexto cultural e imediato da percepção.

Da experiência do usuário, como receptor da mensagem arquitetônica, surge um sentido, uma leitura, uma compreensão. Tal sentido pode aproximar-se do pretendido pelo autor da obra ou não, desviando-se de sua intenção original devido às particularidades de cada nova leitura. A baixa taxa de comunicabilidade da obra arquitetônica decorre de sua realidade como texto apresentativo, pouco codificado, porém de alto potencial informativo, o que possibilita uma maior riqueza de possíveis leituras. A

ação interpretante do receptor é aqui o aspecto central da construção do sentido na arquitetura, que é somente sugerido pelo significante.

Na obra arquitetônica o espaço, suas proporções, dimensões, orientações, elementos, cores, texturas, arranjos, percursos, visuais, etc. são todos signos passíveis de interpretação por parte do receptor. Todos eles, individualmente ou em conjunto, possuem algo a comunicar acerca da obra, do seu uso, dos que estiveram envolvidos no seu projeto e execução, do período e cultura na qual foi construída e mesmo do contexto na qual hoje se insere. Estes significados podem não ser de tão simples apreensão, e mesmo passarem despercebidos aos usuários mais desatentos, mas não deixam de fazer parte de uma espessura significativa daquela obra. Significações descobertas ou atribuídas geralmente passam a fazer parte do repertório coletivo, sedimentando-se como cultura, e dando fundamento à cristalização de símbolos que poderão ser no futuro utilizados em outros textos, arquitetônicos ou não.

O estudo da arquitetura tomada como texto de cultura é fundamental para a crítica arquitetônica e para uma prática profissional consciente e consistente. É certamente uma abordagem indispensável, por exemplo, tanto para a compreensão dos mecanismos do mercado imobiliário em uma metrópole como São Paulo como para o sucesso de um projeto para uma comunidade

Museu de Arte Romana em Mérida (1980-1986), Arq. Rafael Moneo
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 201)

Museu de Arte Romana em Mérida (1980-1986), Arq. Rafael Moneo
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 200)

O museu de arte romana em Mérida, de Rafael Moneo, é certamente um exemplo de um habilidoso jogo de comunicação feito através da arquitetura. Abunda em signos que nos remetem à cultura romana antiga, como os caracteres com que a palavra *museo* é grafada, o uso de arcos e os acabamentos em tijolos aparentes. É interessante observar que os tijolos remetem à visão que hoje fixamos em nosso repertório de uma arquitetura romana antiga, que na realidade era toda revestida. Outra observação pertinente é quanto à função simbólica dos arcos de alvenaria, que em realidade são estruturas de concreto armado revestidas de tijolos. Fica clara aqui a função simbólica como dominante do espaço.

religiosa no interior do país ⁹¹. O desafio que se propõe nos próximos capítulos é o de investigar os mecanismos da existência, construção, recuperação e leitura de elementos de alta codificação na arquitetura, os *símbolos*. Não há como chegar a eles, contudo, sem aprofundar um pouco mais ainda a questão comunicativa rumo à sua derradeira fronteira, a do *sentido*.

Piazza d'Italia (1975-1978), Arq. Charles Moore
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 163)

⁹¹ Os dois exemplos citados, dentre tantos que poderiam ter sido escolhidos, ilustram a importância da dimensão comunicativa da arquitetura não de um ponto de vista crítico-acadêmico, mas profundamente pragmático. A polêmica questão da linguagem pseudo-neoclássica dos novos edifícios residenciais em São Paulo é um exemplo do como uma demanda pela comunicação de status e riqueza tornou-se fator preponderante de produção em detrimento da qualidade plástica, espacial e mesmo técnica dos edifícios. É somente através de uma leitura comunicacional que conseguimos compreender o porquê de um fenômeno como este e o como esta pretensa linguagem “clássica” distancia-se da plasticidade e intencionalidade dos verdadeiros clássico, renascentista, maneirista, barroco e neoclássico aos quais pretende remeter. Em outro extremo lembramos que a aceitação da arquitetura por uma determinada comunidade, fundamental à sua sobrevivência pelo uso, reconhecimento e identificação, está profundamente relacionada às expectativas comunicativas do público em relação à obra. No Brasil, modelos de arquitetura religiosa coloniais estabeleceram um repertório sócio que hoje faz parte da expectativa comunicacional de muitos núcleos comunitários, especialmente os mais populares. Tais repertórios por sua vez derivam de signos que, cada um em seu tempo e local, constituíram modelos profundamente associados à mensagem de religiosidade que o usuário esperava encontrar no espaço sagrado. Foi também o caso do neogótico, por exemplo, que resgata uma mensagem de religiosidade que a cultura do século XIX e princípios do século XX atribuía às sociedades medievais. Não há como não nos aproximarmos de obras como a Catedral Metropolitana de São Paulo na Praça da Sé de uma outra maneira que não através de uma abordagem arquitetônica comunicacional. A compreensão da evolução da arquitetura de templos evangélicos no Brasil também não pode prescindir, além de leituras sociais e econômicas, de uma abordagem comunicacional. Como estes, muitos outros exemplos poderiam ser citados para reforçar a importância de estudos nesta área e a muitas vezes centralidade da questão comunicativa na produção arquitetônica.

I.2.4. O sentido em arquitetura

“O sentido de uma coisa habita essa coisa como a alma habita o corpo; ele não está atrás das aparências”

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.428

Das particularidades do texto apresentativo surgem as inúmeras dificuldades de fixação de um significado positivo para a obra, diferente do texto discursivo, altamente codificado e de mais fácil tradução. O símbolo em arquitetura acresce à mensagem um elevado potencial comunicativo, mas é preciso estar familiarizado com o seu código, do contrário o símbolo submerge nas dimensões icônica e indicial da obra de arquitetura. Como observamos no começo deste trabalho *o simbolismo arquitetônico não abarca toda a questão do sentido em arquitetura*, mas compreende uma parcela intrigante deste enigma. Para aprofundá-lo é preciso partir de um quadro mais amplo.

Antes de qualquer coisa, é preciso adotar como premissa que *o sentido não é uma positividade isolada*. É impossível atribuí-lo ao objeto puro ou ao sujeito ideal, seja no texto apresentativo ou mesmo no texto discursivo. Já tratamos anteriormente desta questão mas tornaremos recorrentemente a ela.

Em segundo lugar, de Saussure, aprendemos que *o sentido é construído de maneira diacrítica*, ou seja, definido antes pelas relações e diferenças entre signos em uma mensagem e não pela positividade de significados denotados associados (*sentido contextual e não absoluto*). O sentido, além de não ser uma positividade resgatável somente na mensagem ou no receptor não é de forma alguma uma composição simples e analisável de significados presentes no texto e no sujeito. O sentido é a totalidade que significa suas partes e não resultado composto a partir delas. Nas palavras do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty:

“Voltando à língua falada ou viva, descobrimos que seu valor expressivo não é a soma dos valores expressivos que pertenceram a cada elemento da ‘cadeia verbal’. Pelo contrário, constituem um sistema na sincronia, na medida em que cada um deles significa apenas sua diferença frente aos outros – como diz Saussure, os signos são essencialmente ‘diacríticos’. E, como isso é verdadeiro para todos eles, na língua só há diferenças de significação. Enfim, se ela quer dizer e diz alguma coisa, não é porque cada signo veicule uma significação que lhe pertenceria, mas porque todos juntos aludem a uma significação, sempre em sursis se considerados um a um, e rumo à qual eu os ultrapasso sem que nunca a contenham. Cada um deles exprime somente por referência a uma certa aparelhagem mental, a um certo arranjo de nossos utensílios culturais e, todos juntos, são como um formulário em branco que ainda não preenchemos, como os gestos de outrem a visar e circunscrever um objeto do mundo que não vejo”⁹²

O paralelo desta abordagem epistemológica do sentido com a visão perceptiva da forma total é evidente. A noção de sentido diacrítico, saussureana e merleau-pontiana, remete à totalidade primordial da percepção, tal como a Escola Gestalt propõe para a forma:

“no campo originário não se tem um mosaico de qualidades, mas uma configuração total que distribui os valores funcionais segundo a exigência do conjunto”⁹³.

Aqui também o todo é anterior às partes e comunica através delas, que podem contudo sucumbir individualmente ante o sentido total da mensagem. Uma prova desta realidade é a maneira como as crianças aprendem uma nova língua: não é através de significados isolados, mas sim através do uso e dos sentidos totais, que elas, somente depois, irão abstrair significados⁹⁴. O importante aqui é destacar que não há uma correspondência ponto a ponto entre sentido e palavra. É nas lacunas dos signos que o sentido é construído. Em um texto apresentativo, onde o eixo sintagmático é enfraquecido, o modelo diacrítico de construção do sentido parece então ainda mais evidente.

Em terceiro lugar, o sentido, que não é uma positividade isolada e nem uma soma de significados, *estará sempre em flutuação na intersecção sujeito-objeto, que se reestrutura continuamente*. O sentido é, desta forma, uma experiência inesgotável e reincidente.

⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. “Fenomenologia da linguagem” in *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. pp. 322-323.

⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 324.

⁹⁴ Este exemplo é dado por Merleau-Ponty em sua obra.

A cada momento uma nova visada, uma nova experiência, desestabiliza um sentido sedimentado e traz à tona novas significações que levam a um novo sentido. O confronto de sentidos sedimentados com estes novos sentidos por sua vez permitirá sempre novas leituras e abordagens inéditas da mensagem. Nas palavras de Stroeter (1981):

“Não há em arquitetura um significado único e último. Há significados diversos, polivalentes, momentâneos e fugidios”⁹⁵.

Associando-se esta nossa terceira colocação à anterior veremos que esta estrutura que chamamos sentido, apoiada mas não limitada ao conjunto de signos que compõem o texto em estudo, é facilmente manipulável através do acréscimo ou retirada de signos chave que orientam nossa interpretação. A apreensão de um espaço como o de um galpão pode ser completamente reorientada pelo impacto de determinados símbolos, como ocorre quando um usuário desatento descobre que um simples sinal pode transmutar uma planta industrial em um templo religioso, para ilustrar com um exemplo comum de templos evangélicos neopentecostais que surgiram de reformas de galpões. Como este, muitos outros exemplos poderiam ser citados para reforçar a dinâmica da construção do sentido e sua flutuação intrinsecamente relacionada ao repertório do receptor.

Em decorrência da instabilidade, característica relacional e multiplicidade do sentido, consequências de nossas constatações anteriores, temos que, em quarto lugar, *o sentido em arquitetura é uma camada espessa de*

Church of the Light (1989), Ibaraki - Osaka, Arq. Tadao Ando
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

Extremamente simples e de uma espacialidade intimista, a Igreja da Luz de Tadao Ando impregna o símbolo máximo da cristandade em sua estrutura. As duas linhas que se cruzam são suficientes para reestruturar o espaço dando-lhe um novo significado.

⁹⁵ *Op. Cit.*, p. 118.

significações, algumas já sedimentadas, outras em elaboração e uso, e outras tantas possíveis devido à característica instituinte da linguagem arquitetônica. Estes “sentidos” todos não são necessariamente compatíveis ou de mesma qualidade. Com o passar do tempo a obra aprofunda sua espessura significativa, atualizando em cada contexto seus significados através da manutenção de alguns, do descarte de outros e do nascimento de novos sentidos.

Nesta multiplicidade de camadas da significação temos uma primeira categorização geral que nos é bastante útil para a compreensão do signo arquitetônico, e que nos é apresentada por Umberto Eco em seu ensaio *Function and sign: the semiotics of architecture*. Desta maneira, em quinto lugar, temos que *do signo arquitetônico, dentre seus inúmeros sentidos, podemos dizer que, em geral, denota o seu uso e conota significações simbólicas outras.* O signo arquitetônico é primariamente um signo icônico-utilitário tridimensional, caracterizado pelo uso que permite, comunica e induz; e secundariamente um signo simbólico – não devendo ser associado aos termos “primário” e “secundário” uma característica de hierarquização de importância, pois, como já vimos e também reforçaremos adiante, muitas vezes o significado simbólico prevalece sobre o significado de uso em arquitetura. Sobre a significação denotada do signo arquitetônico diz Eco (1981):

Catedral Metropolitana de Managua (1993), Arq. Ricardo Legorreta
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

Na Catedral de Managua Legorreta faz a estrutura aludir à cruz latina, utilizando um recurso simbólico semelhante ao utilizado por Tadao Ando em sua Church of Light. O pilar aqui possui uma função simbólica além de sua função estrutural.

“Desta maneira, o que nosso embasamento semiótico deve reconhecer no signo arquitetônico é a presença de um significante cujo significado denotado é a função que ele torna possível”⁹⁶.

No entanto, além deste significado denotado, há outras camadas significação, conotadas:

“A perspectiva semiótica a que demos prioridade – com sua distinção entre significantes e significados, os primeiros passíveis de observação e descrição independentemente dos significados que a eles atribuímos, pelo menos em certo nível da investigação semiótica, e os últimos variáveis porém determinados por códigos à luz dos quais lemos os significantes – permite-nos reconhecer no signo arquitetônico significantes passíveis de serem descritos e catalogados, que podem denotar funções precisas desde que sejam por alguém interpretadas através de determinados códigos, e significados sucessivos que são capazes de preencher tais significantes, cujas atribuições podem ocorrer, como veremos, não somente por meio da denotação, mas também por meio de conotação, com base em outros códigos”⁹⁷.

Mas é preciso entender “função” de maneira mais abrangente do que a utilitarista que nos foi legada pelo movimento moderno. Já vimos e reforçaremos adiante que simbólico pode também constituir “função” em arquitetura, e muitas vezes das mais importantes no edifício. Eco, mais adiante, sustenta uma posição semelhante:

“Então o termo função deveria ser estendido para todos os usos dos objetos utilitários (em nossa perspectiva, às várias funções comunicativas tanto quanto à função denotada), uma vez que em relação à vida em sociedade as capacidades ‘simbólicas’ destes objetos não são menos ‘úteis’ do que as suas capacidade ‘funcionais’. E deve ficar claro que não estamos sendo metafóricos ao chamar as conotações simbólicas de funcionais, porque elas podem não ser de imediato identificadas com ‘funções’ estreitamente definidas; elas efetivamente representam (e desta forma comunicam), em cada caso, uma utilidade social real do objeto. Está claro que a mais importante função do trono é a ‘simbólica’; e a roupa de noite (que, ao invés de servir para cobrir alguém como a vestimenta do dia-a-dia, geralmente ‘desveste’ a mulher e veste parcialmente o homem, estendendo-se em caudas para trás e deixando o peito praticamente nú) é claramente funcional porque, graças ao complexo de convenções que conota, possibilita certas relações sociais,

⁹⁶ Op. Cit., p. 19.

⁹⁷ ECO, Umberto. Op. Cit., p. 20. Tradução livre de: “The semiotic perspective that we have preferred – with its distinction between sign vehicles and meanings, the former observable and describable apart from the meanings we attribute to them, at least at some stage of the semiotic investigation, and the latter variable but determined by the codes in the light of which we read the sign vehicles – permits us to recognize in architectural signs sign vehicles capable of being described and catalogued, which can denote precise functions provided one interprets them in the light of certain codes, and successive meanings with which these sign vehicles are capable of being filled, whose attribution can occur, as we will see, not only by way of denotation, but also by way of connotation, on the basis of further codes”.

confirmando-as e demonstrando suas aceitações sociais por parte daqueles que comunicam, desta forma, seus status social, sua decisão de cumprir com certas regras e assim por diante”⁹⁸.

Feitas tais ressalvas, o semioticista italiano conclui por fim conceituando sua famosa distinção da “função primária denotada” e da “função secundária conotada”:

“Uma vez que seria inadequado falar daqui por diante, por um lado, em ‘funções’ para nos referirmos à utilitas denotada e, por outro lado, de conotações ‘simbólicas’, como se estas também não representassem funções reais, falaremos de uma função “primária” (que é denotada) e de um complexo de funções “secundárias” (que são conotativas). Deve ser lembrado, e isto decorre do que já havíamos dito, que os termos primário e secundário serão usados aqui para convencionar não uma distinção axiológica (como se uma função fosse mais importante do que as outras) mas sim um mecanismo semiótico, no sentido de que as funções secundárias baseiam-se na denotação da função primária (da mesma maneira que quando alguém assume a conotação de mau tenor pela palavra “cão” em italiano, cane, esta se sustenta no processo de denotação)”⁹⁹.

Esta distinção nos será útil para um aprofundamento da questão do simbolismo em arquitetura, que pode ser entendido como pertencente a esta profunda espessura conotada no signo arquitetônico.

⁹⁸ *Idem*, p. 24. Tradução livre de: “So the title function should be extended to all the uses of objects of use (in our perspective, to the various communicative, as well as to the denoted, functions), for with respect to life in society the ‘symbolic’ capacities of these objects are no less ‘useful’ than their ‘functional’ capacities. And it should be clear that we are not being metaphorical in calling the symbolic connotations functional, because they may not be immediately identified with the ‘functions’ narrowly defined; they do represent (and indeed communicate) in each case a real social utility of the object. It is clear that the most important function of the throne is the ‘symbolic’ one; and clearly evening dress (which, instead of serving to cover one like most everyday clothing, often ‘uncovers’ for women and for men covers poorly, lengthening to tails behind while leaving the chest practically bare) is functional because, thanks to the complex of conventions it connotes, it permits certain social relations, confirms them, shows their acceptance on the part of those who are communicating, with it, their social status, their decision to abide by certain rules, and so forth”.

⁹⁹ *Idem*, p. 25. Tradução livre de: “Since it would be awkward from here on to speak of ‘functions’ on the one hand, when referring to the denoted utilitas, and of ‘symbolic’ connotations on the other, as if the latter did not likewise represent real functions, we will speak of a “primary” function (which is denoted) and of a complex of “secondary” functions (which are connotative). It should be remembered, and is implied in what has already been said, that the terms primary and secondary will be used here to convey, not an axiological discrimination (as if the one function were more important than the others), but rather a semiotic mechanism, in the sense that the secondary functions rest on the denotation of the primary function (just as when one has the connotation of ‘bad tenor’ from the word for ‘dog’ in Italian, cane, it rests on the process of denotation)”.

Em sexto e último lugar, uma pequena reflexão ontológica acerca do sentido. É interessante perceber que *nossa presença no mundo condena toda percepção a um sentido*. Este ponto talvez precise ser mais cuidadosamente desenvolvido, uma vez que envolve questões que podem ser abordadas a partir de um viés não semiótico, e sim ontológico e fenomenológico.

Até o momento temos tratado do sentido de maneira a identificá-lo primordialmente como uma *descoberta de algo pré-existente*, uma *compreensão* ou mesmo uma *leitura*, todos em uma *fase de racionalização ou juízo*. Estes “sentidos” são desta forma todos categoriais, construídos a partir da percepção confrontada com o contexto e o repertório. Contudo é preciso tentar entender se não há sentidos outros que não os construídos pela cognição, ao menos para compreendermos que o debate do sentido pode implicar em revisões, inclusive, ontológicas. Desta forma, outra questão que poderia ser introduzida aqui é a do *sentido pré-categorial*, proposto pelo já citado Merleau-Ponty, e que nos remete antes de qualquer coisa à primeira colocação deste capítulo, a da impossibilidade de atribuir o sentido exclusivamente ao sujeito puro ou ao objeto puro.

Neste ponto é preciso mais uma vez ressaltar a questão da *recepção*, fundamental na construção do sentido, que pode ser desenvolvida em paralelo a esta proposição fenomenológica da *indissociabilidade sujeito-objeto*. Algumas categorias presentes na semiótica e nas teorias da informação e da comunicação podem apontar para uma tentativa de entrelaçamento destes métodos, o fenomenológico e o semiótico, desde que situados adequadamente, segundo uma visão coerente de mundo. O conceito de repertório, como introduzido anteriormente, bastante desenvolvido nos trabalhos de Ferrara ¹⁰⁰, é uma categoria que opera a amarração sujeito-objeto dentro da semântica da semiótica, aproximando-se de pressupostos conceituais da fenomenologia, em especial a merleau-pontiana.

¹⁰⁰ Ver, por exemplo, FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (2ª ed.). 206p. (Coleção Debates).

Ao falar sobre a experiência da obra de arte, por exemplo, Merleau-Ponty trata exatamente, com outras palavras, do conceito de repertório e da forma como ele fundamenta toda experiência de mundo do sujeito, enriquecendo-a além da (impossível) percepção pura. Em arte, por exemplo, há, em cada visível, toda uma espessura significativa. Este excesso na arte, falando em termos merleau-pontianos, a torna diferente para cada sujeito, em função de diferentes repertórios, contextos e experiências. “Sentidos”, sempre, e não “sentido”, como vimos. Em determinada passagem o filósofo francês reforça sua convicção e demonstra implicitamente como esta noção de repertório opera a amarração sujeito-objeto, impossibilitando um pensamento de objetividade pura:

*“A existência sempre assume o seu passado, seja aceitando-o ou recusando-o. Nós estamos, como dizia Proust, empoleirados em uma pirâmide de passado, e se não o vemos é porque estamos obcecados pelo pensamento objetivo. Acreditamos que para nós mesmos nosso passado se reduz às recordações expressas que podemos contemplar”*¹⁰¹.

Ao tratar da Teoria da Recepção¹⁰² Ferrara (1986) abre espaço para uma leitura cruzada com os conceitos merleau-pontianos de *sedimentação*, *advento*, *fala instituinte* e *fala instituída*, etc:

*“A teoria da recepção permite surpreender novas escolhas do receptor, seleções que revigoram ou revelam sentidos latentes do passado e desconhecidos nos cânones artísticos; a recepção permite descobrir, na produção, elementos imprevistos que colocam em questão os sentidos ou interpretações dogmatizados”*¹⁰³.

E, mais adiante:

*“Logo, o discurso, a fala de uma obra ocorre quando o receptor insere sua pré-compreensão do mundo e da vida no quadro de referências ou sentidos latentes e implícitos na obra. Ora, esta pré-compreensão supõe as expectativas, motivações, experiências e interesses plasmados numa sociedade e, concomitantemente, atualizados, ou não, na história individual”*¹⁰⁴.

¹⁰¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 526.

¹⁰² De origem alemã, alicerçada nos estudos de Hans Robert Jauss.

¹⁰³ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (2ª ed.), p. 46.

Igualmente, ao trabalhar o conceito de *dialogismo*, Ferrara não estaria colocando, em termos semióticos, a indissociabilidade sujeito-objeto que compreende o *sujeito-no-mundo* e o *objeto-no-mundo*? Será que também o achatamento do triângulo semiótico de Ogden e Richards proposto por Umberto Eco ¹⁰⁵, onde haveria uma coincidência entre as categorias símbolo-referente-referência também não apontaria para o conceito de indivisão e estrutura merleau-pontianos? O próprio conceito de interpretante na semiótica peirceana não é uma leitura da indissociabilidade sujeito-objeto? A colocação que Ferrara faz do uso como o significado em si do signo icônico-utilitário não aponta para a característica instituinte da linguagem?

Ao tratar da questão do sentido citamos o fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty porque este ressaltou, em suas obras, estas questões do sentido total, diacrítico e flutuante que consideramos chave para aprofundar o debate do sentido. Para Merleau-Ponty o sentido é *eidos* (essência), porém não mais estático, imutável, atributo de um dos pólos da estrutura sujeito-objeto, e sim de um campo fundamentado na diferenciação interna, por isso diacrítico. A reconfiguração deste campo, uma mudança estrutural interna, faz com que a cada instante surja um novo sentido, não um maior, melhor ou mais correto, mas sim uma nova totalidade, uma nova visada, novas significações constituídas a partir da reestruturação deste campo sujeito-objeto. A variação da percepção muda o sentido e a verdade é tomada sempre *em situação*. Todo sentido, quando submetido às tensões inevitáveis da reconfiguração desta estrutura, acaba por ser finalmente desestabilizado para ser substituído por um novo sentido.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)
(Fonte: Internet, <http://www.carnalsociology.com>)

¹⁰⁴ *Idem*, p. 47.

¹⁰⁵ De acordo com FERRARA (1986).

Os conceitos de forma e sentido podem aqui ser postos em paralelo de maneira a melhor entendermos o como um aponta para o outro. Para Merleau-Ponty “*a forma está grávida de seu significado*”. Este sentido é parte do mundo e não uma atribuição da mente reflexiva (entendamos mundo não em sua objetividade). Isto não quer dizer que não exista um *sentido categorial*, que é o que temos explorado até então (que é aquele, inclusive, que geralmente fundamenta o símbolo como estratégia semiótica, tomado na interpretação usual da conceituação peirceana de símbolo), mas simplesmente que há também um *sentido primordial*, presente em nossa experiência de mundo antes de abstrairmos um significado do fenômeno, de resgatarmos ou sedimentarmos um sentido pela reflexão (e que poderia ser utilizado, como formulação teórica, inclusive para um possível alargamento do conceito de símbolo, que estudamos no capítulo seguinte). É claro que este *sentido pré-categorial* não poderia existir aí se não fosse pela participação do sujeito em sua construção – voltamos desta forma à inevitável estrutura indissociável sujeito-objeto ou, se preferirmos, aos impactos contexto-repertório sobre a experiência de mundo.

A forma não traduz, deste ponto de vista, um sentido pré-existente. O sentido *habita* a forma. Uma vez percebido e racionalizado, este sentido passa a fazer parte da cultura. Extraído pela mente reflexiva do invisível *instituinte* o sentido sedimenta-se como *instituído*. É este então o *sentido categorial* (ou *significado*), que passa a fazer parte do repertório do sujeito e que estará sempre presente na espessura de cada experiência de mundo. Desta forma é construída no sujeito uma verticalidade do sentido. É importante perceber que a inversão provocada por Merleau-Ponty é ontológica – o ideal deixa de ser primeiro para tornar-se segundo, exatamente porque *a primordialidade da percepção engloba visível e invisível* ¹⁰⁶. Seria esta postura plenamente conciliável com a abordagem semiótica que temos adotado até então?

¹⁰⁶ Para um aprofundamento do pensamento merleau-pontiano sugerimos consultar as obras selecionadas em nossa bibliografia e o trabalho programado *Percepção, comunicação e significação em arquitetura: notas de uma pesquisa em metodologia*, onde desenvolvemos na segunda parte uma leitura do pensamento de Merleau-Ponty.

Assim, antes de ser uma categoria da reflexão, por exemplo, a cor vermelha nos atinge com toda a sua profundidade significativa ¹⁰⁷. Aquele vermelho possui uma *espessura*, diria Merleau-Ponty, *uma verticalidade composta de dimensões. Carrega em si a paixão, o sangue, toda uma experiência individual e cultural do vermelho. Tudo isto na percepção, no mundo primordial do pré-categorial. Antes de ser o vermelho categorial ele é pura diferença na minha experiência de mundo, é um afastamento de outras coisas*. O vermelho visível me aprofunda em vermelhos invisíveis, *simbólicos* (por trabalhar com a dimensão da *ausência*, como veremos no capítulo seguinte) – há aqui uma *verticalidade ontológica*. *O invisível torna o mundo vertical possível, sem ele achata-se a percepção e reinaugura-se o equívoco da primordialidade do categorial*.

Assim, Como vimos, a fenomenologia propõe também um *sentido pré-categorial que não é da ordem de aplicação de um juízo* e que só pode ser compreendido se assumimos a indissociabilidade sujeito-objeto. Este *sentido imanente* é como aquele que torna um gesto significativo, um invisível que habita o visível. Em um segundo momento este movimento, o *instituinte*, pode ser reconhecido e vir a fazer parte da cultura como repertório de *instituídos* – é quando o “sentido emocional” leva ao “conceitual”. Contudo, como vimos, há toda uma verticalidade que abre a forma à percepção e leitura de outros e de mim mesmo em outras situações, que por sua vez abre a forma ao desequilíbrio e a novos sentidos.

Assim, todos os objetos que nos rodeiam são encharcados pela significação e, *já na percepção, eu não posso me furtar do significado*. É neste sentido que Merleau-Ponty diz que estamos “condenados ao significado”. Neste mundo primordial não seria possível falar em representação, uma vez que signo e significação se confundem. Contudo, com o amadurecimento do processo cognitivo, a leitura traz à tona um sentido racionalizável, que a ciência pode categorizar e a cultura operar de maneira reincidente. *A tradição, a cultura e o símbolo são manifestações do sentido instituído*, que é como o magma da experiência de mundo que, ao brotar à superfície pela cognição, cristaliza-se em *sentido categorial*.

¹⁰⁷ Ver MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 129.

Em semiótica é o sentido categorial que fundamenta o símbolo, signo de hábito, crença, norma ou lei. Em psicanálise o símbolo traduz o imanente, pré-categorial, que só é trazido à superfície através de um processo de análise. Poderiam estes dois símbolos ser conciliados? Em arquitetura, de que símbolo estamos falando? Afinal, como se manifesta o chamado simbolismo arquitetônico e de que forma podemos utilizar esta abordagem no dia-a-dia do projeto e da crítica de arquitetura?

I.3. SIMBOLISMO EM ARQUITETURA

“Quando os arquitetos modernos abandonaram, de modo justificado, o ornamento nos edifícios, eles projetaram inconscientemente prédios que eram ornamentos. Ao promover o Espaço e a Articulação em detrimento do simbolismo e do ornamento, distorceram todo o edifício, fazendo dele um pato. Substituíram a prática inocente e barata da decoração aplicada sobre um galpão convencional pela distorção um tanto cínica e cara de programa e estrutura para promover um pato; as minimegaestruturas são geralmente patos. Chegou o momento de reavaliar a declaração outrora aterrorizante de John Ruskin, de que a arquitetura é a decoração da construção, mas devemos acrescentar a advertência de Pugin: está correto decorar a construção, mas jamais construa a decoração”

VENTURI, Robert; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D.
Aprendendo com Las Vegas: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 203

A arquitetura sempre significa algo para alguém, mesmo que o próprio receptor não se dê conta do sentido que o impacta, deixando-o de racionalizá-lo. Nosso comportamento é invariavelmente modificado por conta do espaço, consciente ou inconscientemente, não importa em que grau.

Determinados signos que resgatam para o usuário significados outros, conotados, que não os expressos diretamente ou apontados concretamente pelo significante em questão, ou seja, que por força da característica abstrata de seu significado o fazem em função de uma convenção, hábito ou analogia qualquer, são usualmente chamados de *símbolos*. Muitas vezes o símbolo pode surgir mesmo da espessura do índice ou do ícone, e com eles confundir-se. Há inúmeros simbolismos, desde os

explícitos aos implícitos, desde os que se pretendem simbolismos aos que, envergonhados, não podem contudo se furtar a serem simbólicos, passando pelos que, pretendendo ser simbólicos, iconizam a simbolicidade, alegorizando-a. A antiguidade teve e assumiu os seus simbolismos, o moderno pretendeu rejeitá-los mas construiu um outro ainda mais sutil, o pós-moderno pretendeu resgatá-los e por vezes alegorizou-os a tal ponto que quase chegou a perdê-los na iconicidade. Parafraseando Venturi, Brown e Izenour, há o galpão decorado e há o pato, mas poderíamos sugerir também a “decoreação-pato-assado” ou, simplesmente, o pato decorativo.

Veremos, finalmente, que esta aproximação genérica do símbolo inclui uma tentativa de alargamento em relação à usual abordagem peirceana (apesar de nela estar fundamentada), baseada na leitura de outros autores e no estudo de outras abordagens. Discutiremos neste capítulo se ela é pertinente ou não a um aprofundamento do simbolismo arquitetônico; para tanto é preciso explorar a complexa questão do símbolo e estudar de que maneira os símbolos são criados e utilizados em arquitetura. Este aprofundamento encerra esta primeira parte da dissertação, colocando as condições necessárias para uma leitura introdutória do simbolismo arquitetônico dos edifícios religiosos, que aqui utilizamos como objeto de verificação do conteúdo desenvolvido nesta primeira parte.

"Patinho de Long Island", de God's Own Junkyard
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 41)

I.3.1. A questão do símbolo

“Desta forma, pode-se dizer que, apesar de não sabermos o que é o símbolo, cada sistema sabe o que é o ‘seu símbolo’, e necessita dele para o funcionamento de sua estrutura semiótica”

LOTMAN, Iuri Mijáilovich. “El símbolo en el sistema de la cultura” in *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 144

A questão do símbolo é complexa e polêmica – e talvez nunca cheguemos a um consenso. Até o presente momento temos tratado do símbolo como uma estratégia semiótica específica, um tipo particular de signo altamente codificado que garantiria alta comunicabilidade à mensagem, algo vagamente relacionado à convenção e ao abstrato. O símbolo, dissemos inicialmente, é um signo cujo significado é dado por convenção e não semelhança ou relação concreta, portanto um signo de lei, hábito, crença, valor, tradição. Contudo, ao nos aprofundarmos nos diferentes usos que diversas abordagens filosóficas fazem deste termo, chegaremos à conclusão de que ele é efetivamente um dos conceitos mais polissêmicos das ciências semióticas, lembrando-nos de uma afirmação de Lotman ¹⁰⁸.

O símbolo é um conceito que se recusa a fixar-se. Ao estudar esta questão deparamo-nos com duas grandes dificuldades: por um lado, o uso indefinido – e por vezes inadequado ou mesmo contraditório – do termo e suas derivações na literatura menos especializada, como é o caso de boa parte da literatura teórica e crítica em arquitetura; por outro lado, a abundância de significados que o conceito assume em cada ramo específico que trata de maneira particular da questão, com abordagens e mesmo sentidos por vezes, inclusive, incompatíveis.

¹⁰⁸ “La palabra ‘símbolo’ es una de las más polisémicas en el sistema de las ciencias semióticas” (LOTMAN, Iuri Mijáilovich. “El símbolo en el sistema de la cultura” in *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 143).

Originada do grego *sýmbolon* (συνβολον), pelo latim *symbolu*, a palavra símbolo possui significados dos mais variados, desde os vulgares até aqueles específicos relacionados a diferentes campos de estudo, como os da lingüística, semiótica, psicologia e filosofia, só para citar algumas das abordagens mais conhecidas. Etimologicamente significa “uma coisa que corre junto com”, “convenção” ou “contrato” ¹⁰⁹, mas não só isso. Pignatari (2004), ao também admitir dificuldades ao abordar o conceito de símbolo, principia por sua etimologia, também polissêmica:

“Há um problema com a palavra símbolo. O grego symbolon aponta para acepções semelhantes às do uso corrente atual: signo, marca, alegoria, convenção, tratado, conjectura. Mas o étimo symbol recupera idéias e atos mais primitivos, genéticos: confluência, reunião, embate, trança (em cordoaria), local de encontro ou reunião de rebanhos” ¹¹⁰.

Partindo desde o princípio de dificuldades etimológicas e de uma multiplicidade de abordagens, uma primeira questão que se impõe ao pesquisador é a da possibilidade ou não, ao fim, de uma síntese conceitual do que seja o símbolo, enquanto significado e campo de estudo. Seria possível encontrar, em uma eventual intersecção, um conceito único de símbolo, adequado às diferentes abordagens da questão e que seja útil a uma leitura crítica e a uma teoria da arquitetura? Se sim, qual seria, então, este conceito? O conceito semiótico peirceano com que trabalhamos até então nos basta para os fins desta pesquisa? O que se deve entender por símbolo e qual a pertinência disto para a teoria, a história e a crítica da arquitetura, bem como para a estética? ¹¹¹

Para avançar em busca de uma resposta partiremos da famosa tricotomia do signo peirceano em relação ao seu objeto, já apresentada em capítulo anterior. Para Peirce, como vimos,

¹⁰⁹ Segundo Peirce (1977, p.73, § 298). Arrivé (2001, nota p.12) remete ao símbolo como sinal de reconhecimento, um objeto que, dividido em duas metades, serve para identificar os detentores de cada parte devido à coincidência exata das peças, sentido original de *συνβάλλειν*, “colocar juntas”.

¹¹⁰ PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 160.

¹¹¹ Partimos aqui da diferenciação dos objetos e métodos de abordagem colocados por Stroeter (1989) em sua tese de doutorado. Na conclusão (pp.313-326) o autor define claramente campos para a estética, a teoria da arquitetura, a história da arquitetura e a crítica da arquitetura. Assim, *Estética* não é um corpo de conhecimento, e sim indagação e reflexão filosófica sobre a arte, seu objeto, natureza e métodos; *teoria da arquitetura* é a discussão específica sobre a arquitetura e sobre o seu fazer; *história da arquitetura* é um apanhado sobre a evolução técnica e artística da arquitetura com o passar do tempo; *crítica da arquitetura*, por fim, é a atividade de análise, interpretação, explicação e, por vezes, julgamento da produção e pensamento arquitetônicos.

“um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto”¹¹².

Essa “lei” que define o signo simbólico nada mais é do que uma convenção social acerca do significado associado a um determinado significante ¹¹³. Pode também ser simplesmente um hábito, um potencial significativo que, por tradição (e independente das razões de sua origem), pertence a determinado significante ¹¹⁴. Ora, se o signo simbólico é definido por força de lei e não de semelhança ou relação concreta, como nos casos do ícone e do índice, poder-se-ia dizer, por oposição, do símbolo, que este é um signo completamente marcado pela *arbitrariedade* e *imotivação*. Contudo, veremos, esta conclusão, tão associada, em leituras superficiais, ao símbolo peirceano, não é tão precisa ou simples de ser estabelecida.

Em outra passagem de seus papéis coligidos, Peirce destaca a possibilidade de “afetação” do símbolo por parte de signos degenerados – índices e ícones:

“Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu interpretante deve obedecer à mesma descrição, e o mesmo deve acontecer com o objeto imediato completo, ou significado. Contudo, uma lei necessariamente governa, ou ‘está corporificada em’ individuais, e prescreve algumas de suas qualidades. Conseqüentemente, um constituinte de um símbolo pode ser um índice, e um outro constituinte pode ser um ícone”¹¹⁵.

¹¹² PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.52, § 249.

¹¹³ Um exemplo seria o do sinal de “dê a preferência” em trânsito, que só se traduz por meio de uma convenção. Nada nele que não um acordo social acerca do seu significado comunica tal mensagem.

¹¹⁴ A cruz cristã, ou, melhor ainda, o crescente islâmico (hilar), poderiam ser citados como símbolos que se consolidaram por hábito. O caso do hilar é ainda mais notável que o da cruz neste sentido, pois que sua associação com o islamismo é razoavelmente recente e jamais foi objeto de convenção por parte de qualquer escola islâmica.

¹¹⁵ *Idem*, p. 71, § 293.

Esta afetação ou “contaminação” do símbolo – chamemos assim – é normalmente compreendida pelos estudiosos de semiótica como um aspecto da inevitável superposição de funções simbólicas, indiciais e icônicas em quaisquer signos ¹¹⁶. Para fixar as categorias do signo em relação ao objeto os estudiosos, contudo, costumam observar que, apesar desta afetação, é no caráter primordialmente convencional do signo simbólico que se deve procurar a razão da existência do símbolo. No entanto, isto fica muito mais claro quando tratamos do signo lingüístico ou discursivo, pouco ou nada afetados por índices e ícones e claramente definidos por convenção. No signo apresentativo, aquele das linguagens não discursivas, é mais comum, por um lado, observarmos esta afetação ou sobreposição, e mais difícil, por outro, identificarmos claramente e de maneira independente desta sobreposição os tais códigos ou hábitos que definiriam sua essência simbólica. Para estes símbolos apresentativos precisaríamos verificar o quão pertinente e necessária seria a caracterização primeira da convenção e o quão possíveis seriam outras eventuais caracterizações, que poderíamos trabalhar a partir de uma leitura alternativa de Peirce ou a partir de um outro viés de leitura do símbolo que não o peirceano ¹¹⁷. De qualquer modo, retornando à questão da afetação, esta possibilidade abre espaço para a construção, senão de uma ponte, ao menos de um laço para com a idéia de símbolo para Saussure.

¹¹⁶ Ícone, índice e símbolo não são categorias estanques, muito pelo contrário, mesclam-se no signo e reequilibram-se constantemente não somente em função de sua complexidade, mas, sobretudo, em função das operações de recepção, como pudemos observar ao tratar da questão do sentido no capítulo anterior.

¹¹⁷ Aqui é importante abrir um parêntesis acerca da arquitetura como linguagem não-verbal, apesar do aprofundamento que faremos no capítulo seguinte acerca desta e de outras questões relacionadas ao simbolismo arquitetônico. Nosso interesse nesta pesquisa é tratar dos suportes e recursos simbólicos e alegóricos em arquitetura, ou seja, em princípio, aqueles que, de algum modo, procuram garantir certa comunicabilidade em uma linguagem marcada fundamentalmente por alta informação e baixa codificação (portanto, baixa comunicabilidade). A obra de arquitetura é um signo complexo e multissensorial, fundamentalmente icônico-utilitário. Em outras palavras, a arquitetura é antes de mais nada um signo de si mesma, na medida em que se torna sua própria mensagem, um signo do espaço, na medida em que o organiza, e um signo das funções que sustentam sua forma, o que se confunde com ela em si mesma, daí o achatamento icônico-utilitário. Em arquitetura, a tarefa do receptor é abundante, pois que é através de sua atividade interpretante que o significado, de baixa codificação, é constantemente estabelecido e instabilizado, para ser então restabelecido e re-instabilizado, *ad infinitum*. A operação de significação, dialógica, fundamentalmente dependente da operação de recepção, pode ir de encontro a elementos mais codificados (como, por exemplo, os da linguagem clássica da tradição greco-romana) e operar, a partir daí, sua desestabilização. A codificação em arquitetura ocorre de maneiras muito particulares e, pode-se dizer, encontra-se sempre em posição mais instável do que aquela das linguagens verbais, dada as características predominantemente icônico-utilitárias do signo arquitetônico e de sua grande abertura a uma leitura dialógica, especialmente a partir do modernismo. Uma escada, por exemplo, significa seu uso para subir e descer, mas também pode simbolizar ascensão, e não por meio de convenção ou hábito, mas de uma operação de figuração semântica, operada pelo receptor que praticamente constrói um símbolo possível. O altar na tradição cristã, especialmente a católica apostólica romana, simboliza o Cristo, neste caso porque houve sim uma operação de figuração de linguagem, mas que se consolidou na história e hoje é um símbolo que faz parte do

Na semiologia saussureana o conceito de símbolo é muito pouco explorado, diferentemente da semiótica peirceana. A acepção comum de signo em Saussure aproxima-se muito mais da concepção peirceana de símbolo do que o que o lingüista suíço entendia por símbolo em si. Para Saussure o signo é fundamentalmente o signo lingüístico, arbitrário e imotivado. Em outro extremo, o símbolo, para o lingüista, nunca é completamente arbitrário ¹¹⁸. Arrivé (2001), ao tratar do conceito de símbolo em Saussure, parte de um fragmento do *Cours de linguistique générale*:

“O símbolo tem por característica nunca ser totalmente arbitrário; ele não é vazio, há um rudimento de laço natural entre o significante e o significado” ¹¹⁹.

A partir de um esgarçamento da abordagem peirceana poderíamos entender este “rudimento de laço natural entre o significante e o significado” primeiramente como aquela possível afetação indicial e/ou icônica do símbolo. Esta abordagem peirceana do conceito de símbolo de Saussure possui a vantagem de aproximar ambos os conceitos sem a pretensão de uma revisão da terminologia consagrada dos dois autores, porém também o perigo de fazer supor uma coexistência na realidade impossível. É importante destacar que a oposição signo-símbolo em Saussure é completamente incompatível com a visão peirceana de signo e de símbolo como uma categoria de signo que reuniria tanto o símbolo saussureano (que flutua também em direção ao índice e mesmo ao ícone peirceano) como também o signo saussureano, que nada mais é do que o símbolo peirceano em sua mais perfeita acepção de imotivação e arbitrariedade.

repertório de determinados grupos. Casos como estes dois permitem-nos discutir a aplicabilidade do conceito peirceano puro, entendido tradicionalmente, a um simbolismo arquitetônico. Trataremos melhor a questão no capítulo seguinte.

¹¹⁸ Esta noção é ilustrada por Saussure no famoso exemplo da balança como símbolo de justiça, que não poderia ser adequadamente substituída por qualquer outro elemento. Esta oposição entre o símbolo peirceano e o saussureano é também percebida por Lotman em seu ensaio *El símbolo en el sistema de la cultura*, que principia destacando diferentes abordagens da questão do símbolo.

¹¹⁹ Saussure (1972, p. 101), citado em ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 9.

Motivação parece ser característica fundamental do símbolo saussureano, bem como do símbolo tomado pelo viés psicológico, que o afasta do símbolo peirceano, ao menos em sua apresentação menos degenerada, onde se confunde com o conceito de signo (lingüístico) de Saussure. Contudo, se assumirmos a realidade – inegável – da possibilidade de afetação icônica e indicial no símbolo peirceano (especialmente o apresentativo), já vimos, cumprir-nos reforçar a necessidade de reencontrarmos nesta conceituação de símbolo o conceito de *convenção* – ou mesmo *hábito* – como sua razão fundamental, muito mais do que a de imotivação ou arbitrariedade.

Se, desta forma, caracterizarmos o conceito de símbolo como sustentado, primordialmente, na necessidade de convenção ou hábito, afrouxaremos o laço que o vincula à imotivação e arbitrariedade, abrindo espaço para uma melhor compreensão da possibilidade de contaminação indicial e icônica no símbolo. Poder-se-ia dizer, de outra forma, que no símbolo tal qual Peirce o concebe a contaminação icônica e indicial não seria suficiente para que o significado desponte de maneira clara e inequívoca (como no caso da qualidade no ícone e da relação concreta no índice), necessitando, portanto, de uma fixação por norma ou hábito para garantir a comunicabilidade do mesmo. Contudo, e retomando a discussão anterior, uma brecha em Peirce permite-nos questionar também o conceito de convenção ou hábito e trabalhar a difícil relação entre o símbolo semiótico e o símbolo em psicanálise. Esta brecha é apontada por Coelho Netto (2003), que, no entanto, prefere manter-se fiel à leitura tradicional de Peirce:

“(...) é necessário destacar que a noção de símbolo apresenta-se, em Peirce, sob formas mutáveis. Do símbolo foi dito que se tratava de signo por convenção. Nos textos de Peirce há, no entanto, passagens em que o fato de um representamen assumir a função de símbolo é algo que depende ‘de um hábito, convenção ou disposição natural’. Este último determinante do símbolo poderia levar a falar-se na existência de símbolos naturais, ao lado dos convencionais. Assim, tem-se aceito como descrição mais pertinente do símbolo aquela em que Peirce o apresenta como um representamen cuja significância especial (i.e., aquilo que faz de um signo um símbolo e não um ícone ou índice) reside no fato de existir um hábito, disposição ou qualquer outra norma a fazer com que esse signo seja sempre interpretado como símbolo. Em outras palavras ainda, nada seria responsável pelo fato de um signo ser um símbolo a não ser a disposição das pessoas de interpretá-lo como tal”¹²⁰.

¹²⁰ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. Cit.*, p. 60.

Esta disposição a interpretar um símbolo como tal vai ao encontro de nossa discussão anterior acerca da pertinência do caráter convencional como determinante do símbolo, tal como estabelecido na leitura tradicional de Peirce, e também será uma questão que nos permitirá, mais adiante, desenvolver melhor a questão da recepção. Interessa-nos aqui, por hora, a abertura que Peirce oferece a uma motivação natural para a formação do símbolo, além daquela puramente convencional. Novamente, a afetação do símbolo por índices e ícones poderia oferecer esta disposição natural, ou “rudimento de laço natural entre significante e significado”, mas podemos ir ainda além. Esta leitura permite-nos aproximar o símbolo saussureano do peirceano, bem como de conceitos de símbolo em Freud, Jung e Lacan, uma vez que a trilha da motivação natural leva também aos processos inconscientes de simbolização, geralmente por motivação metonímica ou metafórica ¹²¹. Pignatari (2004), que também parte do símbolo peirceano, acaba utilizando uma abordagem semelhante, ao questionar sutilmente a arbitrariedade do símbolo e optar por utilizá-lo em sua acepção de metáfora icônica:

“Para Peirce, [o símbolo] é o signo que opera principalmente por contigüidade, por uma convenção entre ele e o objeto designado. Todos podem fazê-lo, mas a palavra é o símbolo típico. Quando as palavras apontam para uma iconicidade extracódigo, temos a metáfora. E quando um ícone aponta para um extracódigo também icônico? Podemos ter aqui uma metáfora icônica, onde a convenção e uma certa arbitrariedade (pelo menos, aparente) entram como processos formantes. A não ser quando expressamente referido em sentido peirceano, empregaremos símbolo na acepção de metáfora icônica” ¹²².

¹²¹ Consideramos importante este exercício especulativo de aproximação dos conceitos de símbolo em semiótica e em diferentes correntes da psicanálise, uma vez que, especialmente na psicanálise jungiana, há uma insistência recorrente no estudo do símbolo (não exatamente aquele ao qual temos nos referido, e que veremos no desenvolver deste capítulo). A psicanálise é uma escola de psicologia profunda cuja consolidação é atribuída ao médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939) em princípios do século XX. Suas principais contribuições foram as hipóteses do *inconsciente* e da *natureza sexual da conduta*. Interessa-nos, da psicanálise, aqueles conceitos que se relacionam à forma como interagimos com o mundo, a partir de condicionantes e fenômenos do inconsciente. No desenvolvimento desta pesquisa a questão do simbolismo levou-nos ao estudo introdutório de conceitos em Freud, Jung e Lacan. O simbolismo para Jung foi o que mais nos ocupou mas é importante destacar que há uma certa relação entre conceitos lingüísticos e psicológicos no campo do simbolismo, em especial quando tratamos de Lacan ou mesmo de Freud. Contudo, tamanho é o abismo que separa estas abordagens que quaisquer tentativas de aproximação parecem, a princípio, arriscadas. Tentaremos somente expor alguns conceitos fundamentais, sem a pretensão de construção de qualquer sistema conciliador.

¹²² *Op. Cit.*, pp. 160-161.

Esta acepção de *metáfora icônica* é bastante aceitável como abordagem do símbolo e soa ainda mais razoável mesmo dentro do sistema peirceano quando nos recordamos que *a metáfora representa a terceiridade no universo do ícone*. A terceiridade é uma relação abstrata, e não de qualidade ou concreta como nos casos da primeiridade e da secundidade. Ora, o signo arquitetônico é, como já o dissemos, fundamentalmente um signo icônico-utilitário tridimensional. Sua dimensão simbólica acaba por envolver seus particulares, índices e ícones, que em contigüidade levam à lei, ao abstrato, que este representa. Isto se analisarmos a partir da extremidade do símbolo, mas nada nos impede de enxergar esta relação de seu outro extremo, *a partir do ícone*, que, *pela metáfora*, pode levar a uma estrutura semiótica bastante semelhante à do símbolo. Alguns autores preferem chamar esta abordagem da metáfora icônica, para diferenciá-la do símbolo propriamente dito, de *alegoria* ¹²³. A *alegoria* estaria caracterizada, em relação ao símbolo, pela ausência de imediatez (Jeanne Marie Gagnebin, em Ferrara, 1986), que é conferida ao símbolo pela sua natureza essencialmente convencional. Adrian Frutiger, em *Sinais e Símbolos*, faz questão de diferenciar *símbolo* de *alegoria*:

A figura da justiça
(Fonte: FRUTIGER, 1999, p. 200)

Para Frutiger não devemos confundir *alegorias* com *símbolos*. A figura da justiça, no entanto, ao configurar signo icônico que metaforiza, para além de sua imagem, um significado oculto que depende do receptor para ser interpretado – um significado em nível de terceiridade – é comumente interpretada como um *símbolo* da justiça.

¹²³ Os significados convencionais de *alegoria*, tomados de Ferreira (1999), podem nos ser úteis ao aprofundamento das questões que se seguem. Assim, para *alegoria* “[do gr. *allegoría*, pelo lat. *allegoria*] S. f. 1. Exposição de um pensamento sob forma figurada. 2. Ficção que representa uma coisa para dar idéia de outra. 3. Seqüência de metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido. 4. Obra de pintura ou de escultura que representa uma idéia abstrata por meio de formas que a tornam compreensível. 5. Simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda uma narrativa ou quadro, de maneira que a cada elemento do símbolo corresponda um elemento significado ou simbolizado (...)” (p. 90).

“A alegoria consiste numa representação puramente figurativa. Geralmente é empregada como uma personificação de conceitos abstratos, com o objetivo de conferir uma ilustração pictórica e concreta a ações extraordinárias, situações excepcionais ou qualidades surpreendentes. A maioria das figuras alegóricas da cultura ocidental provém da mitologia greco-romana e é dotada dos chamados atributos. A combinação da figura histórica com o objeto carregado de significado simbólico resulta numa expressão abstrata e de fato alegórica”¹²⁴.

É interessante observar que Frutiger, mesmo fazendo questão de separar o que ele entende por símbolo do que ele entende por alegoria, não consegue se furtar a utilizar o conceito de simbólico para caracterizar aquele seu de alegoria. De qualquer maneira, seja pelo viés do *símbolo motivado* ou pelo do *ícone associado a um extracódigo*, alcançamos uma estrutura significativa que, chamada de símbolo, alegoria, metáfora icônica ou qualquer outro termo, expressa aquilo que em arquitetura faz sentido entendermos genericamente por *símbolo*. Para não nos perdemos em uma dispensável exegese semiótica, aproximaremos tais definições, de maneira indiscriminada, para o nosso uso daqui por diante, eventualmente utilizando o termo *alegoria* quando quisermos nos referir a uma espécie de símbolo com componentes altamente icônicos ou em casos onde a convenção não esteja tão claramente definida como aspecto primordial. Este novo horizonte conceitual permite-nos retomar a discussão da motivação natural nos processos inconscientes de simbolização tal como estudados pela psicanálise.

Tanto a lingüística quanto a psicanálise possuem estreitos laços com a palavra e a linguagem. Se, por um lado, o conceito de símbolo ocupa um lugar modesto na lingüística saussureana e pós-saussureana, em psicanálise este se torna um conceito recorrente e fundamental, apesar de extremamente flexível. Freud, ao contrário de Saussure ou Peirce, não procura esclarecer um único sentido para o seu símbolo, nem mesmo trabalha com sentidos fixados ao longo da evolução de sua obra. Ao tratar das psiconeuroses de defesa (histeria, angústia e obsessão), Freud introduz, em textos publicados por volta de 1895, o conceito de *símbolo mnêmico*, profundamente relacionado ao de *sintoma*, o primeiro funcionando como fator de determinação da

¹²⁴ FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 200.

especificidade do segundo ¹²⁵. Esta dupla articulação remete-nos também ao sentido imanente de Merleau-Ponty, comentado anteriormente, bem como se conecta a outros sentidos psicológicos do símbolo.

Mas a “comunicabilidade dos sintomas” em Freud não é a única abordagem do médico vienense em relação ao símbolo. Além do chamado símbolo mnêmico há também o *símbolo onírico*, que surge nos sonhos e que remete a conteúdos resgatáveis pelo terapeuta a partir de uma leitura analógica; em outras palavras, *uma idéia consciente surgida em sonho que representa e encerra a significação de outra inconsciente*. De qualquer forma, assim como para Saussure, também para Freud o símbolo nunca é totalmente arbitrário, o que leva o médico a colocá-lo no centro de sua teoria do inconsciente e Saussure, justamente, a marginalizá-lo, em uma perspicaz análise de Arrivé (2001).

O símbolo onírico é, ainda mais, tema central na psicanálise de Jung, apesar de suas diferenças em relação às teorias de Freud. Em *The man and his symbols*, Jung, não por acaso, introduz a questão do símbolo a partir de uma contraposição lingüística, diferenciando sinais de símbolos. Se, por um lado, sinais – cujo paralelo com o conceito de signo para Saussure ou mesmo com

Sigmund Freud
(Fonte: Internet, <http://www.Thoemmes.com>)

¹²⁵ Arrivé (2001, pp. 31-40) procura fazer uma comparação entre a dicotomia sintoma – signo mnêmico e a dicotomia significante – significado. O símbolo mnêmico não pode ser isolado da substância corporal em que ele se incarna para fazer aparecer o sintoma: desta forma a tosse, os tiques hísticos e a sensação de pressão sobre o tórax no caso de histeria de Dora (1905) são constitutivos do símbolo mnêmico, a face manifesta que faz par com a face não aparente da “representação inconciliável” que foi objeto da conversão corporal. Neste sentido o uso da expressão “simbolização” diz respeito não a um processo de formação de símbolo, mas sim ao de formação de sintoma sob o efeito de um processo simbólico. Este processo de formação de sintomas é um dos possíveis processos, que incluem também a produção de sintomas por contigüidade e por similaridade.

o de símbolo (imotivado) para Peirce é imediato – seriam aqueles signos que alcançaram, pelo seu uso generalizado ou por intenção deliberada, significação reconhecida,

“O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”¹²⁶.

Apesar de pouco clara, a primeira definição que Jung nos traz de símbolo, em sua última obra, abre vastos caminhos alternativos para estudos de simbolismo. De Jung trazemos a idéia do símbolo como *um signo que carrega consigo significados outros que não o seu primeiro e imediato* (ou, como já vimos, uma idéia consciente que representa e encerra a significação de outra inconsciente). Frutiger (1999) parece compartilhar de um ponto de vista semelhante:

“ (...) Nem sempre as figuras e os adornos são claros ou perfeitamente ‘legíveis’ em sua expressão. Geralmente o observador tem de supor um sentido oculto e procurar uma interpretação. Essa capacidade de representação muitas vezes indefinível também é designada pela expressão ‘conteúdo simbólico’.

“Esse elemento simbólico na imagem é um valor implícito, um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, da filosofia e da magia, estendendo-se, portanto, desde o que é conscientemente compreensível até o campo do inconsciente”¹²⁷.

Carl Gustav Jung
(Fonte: Internet, <http://www.Thoemmes.com>)

¹²⁶ JUNG, Carl G. (org.). *O Homem e seus Símbolos – Edição especial brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 20.

¹²⁷ *Op. Cit.*, p. 203.

Em comunicação podemos traçar um paralelo deste conceito de símbolo, como vimos, com o que chamamos de *signo conotativo*, que *envolve o signo (de)notativo aprofundando sua espessura significativa*, só que em uma direção sustentada em significados outros socialmente compartilhados. O sentido conotado pode ser chamado de *simbólico*, como faz Eco, e a profundidade da conotação vai além da superfície do significado denotado, que seria o que Jung chama de “significado primeiro e imediato”. Esta profundidade significativa que extrapola o signo tomado de maneira imediata é um importante conceito em nossos estudos de simbologia arquitetônica.

Assim, ao destacar a espessura “vaga, desconhecida ou oculta” do significado do símbolo, Jung parece apontar, em uma leitura cruzada possível, para aquela necessidade de fixação convencional do símbolo para que se garanta sua comunicabilidade. Aqui, contudo, é preciso destacar que o símbolo em Jung flutua mais livremente do que em Freud, dependendo sempre de uma leitura contextual. Mesmo para Freud, apesar de suas tentativas de fixação de significados positivos para determinados símbolos oníricos¹²⁸, cumpre lembrar a destacada tendência à significação de opostos por parte do símbolo ou, em outras palavras, sua aptidão para significar os contrários¹²⁹. Este potencial significativo reforça nossa leitura de base peirceana onde o signo simbólico, quanto menos motivado (i.e. afetado icônica e/ou indicialmente) mais estaria aberto a quaisquer significados e, desta forma, mais necessitaria de fixação convencional que garanta a leitura inequívoca desejada.

No entanto, a convenção é um processo mais evidente na fixação de significados naquilo que alguns chamam de “símbolos artificiais” (que nada mais seriam do que os símbolos completamente imotivados). A abertura da motivação natural em Peirce, que esgarçamos em paralelos com a sobreposição ícone-índice-símbolo, com a metáfora icônica e com conceitos de símbolo para a psicanálise, levaria a símbolos que, *nascidos do inconsciente*, teriam significados associados pela natureza geral de processos

¹²⁸ Tem-se, por exemplo, a fixação freudiana do chapéu como um substituto metonímico da cabeça, que metaforicamente funciona como símbolo fálico na medida em que pode ser cortada, e que, desta forma, traz à tona a angústia da castração.

¹²⁹ Arrivé (2001), ao falar da ambivalência do símbolo para Freud, recorda a aptidão do cavalo de angústia para representar ao mesmo tempo a mãe e o pai, e para apresentar este último simultaneamente como objeto de ódio e de amor (p. 71).

psicológicos profundos: estes poderiam ser aqueles chamados por alguns estudiosos de “símbolos naturais” (ou seja, fundados em algum tipo de motivação). A assim chamada “motivação natural” confundir-se-ia com uma espécie de “convenção natural”, operada a partir de arquétipos do consciente coletivo, tal como conceituados por Jung, e particularidades dos processos psicológicos humanos, sempre tomados em contexto. Nestes casos haveria sim um significado passível de resgate, mas que seria tão variável quanto o são as constituições individuais e os contextos em que são considerados. A “disposição natural” em Peirce poderia também ser entendida, desta forma, como uma espécie de convenção sim, mas uma estabelecida no universo interior de cada indivíduo, com raízes em traços fundamentais compartilhados por todos, dadas suas semelhanças psicofisiológicas e/ou a proximidade de suas experiências.

Esta superposição significativa, seja por contrários ou variantes, também será de utilidade em uma leitura do símbolo em arquitetura, tal como veremos nos capítulos seguintes. Mais adiante em *The Man and his Symbols*, Jung aprofunda sua colocação inicial:

*“Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de definí-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão”*¹³⁰.

Jung ressalta que *o símbolo tem por característica carregar consigo significados outros que não o seu manifesto e imediato*¹³¹. Se formos traçar um novo paralelo com o conceito de símbolo para Peirce ou mesmo Saussure, veremos que nem sempre o símbolo na semiótica ou na lingüística tradicionais implica claramente em mais de um significado (a não ser que tomemos a conotação

¹³⁰ JUNG, Carl G. (org.). *O Homem e seus Símbolos – Edição especial brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 20.

¹³¹ Esta abordagem de Jung é completamente diferente daquelas que temos visto até então. Não pretendemos forçar uma – impossível – conciliação entre significados tão díspares, mas sim, além de enriquecer o debate sobre o símbolo, aprofundar a espessura do conceito, abordando-o de vários ângulos, de forma a prepará-lo para o nosso uso posterior em arquitetura. As aproximações aqui operadas não pretendem alcançar uma intersecção possível para o uso deste conceito em cada uma destas disciplinas, mas uma nova e possível abordagem de símbolo que nos seja conveniente em uma teoria da arquitetura.

como uma espécie de processo de simbolização dos significados denotados nela submersos, que seriam então outros em relação aos significados simbólicos). Pode-se usar de exemplo determinado símbolo utilizado em linguagem discursiva ou mesmo um símbolo de trânsito cuja legibilidade dependa de sua associação, por convenção, a um significado único e claramente definido (ou ao menos indiscutivelmente predominante em relação a outros significados). É claro que é difícil para o signo resistir a um aprofundamento significativo, dado sua tendência a flexionar-se sob o peso do contexto e da leitura, mas a intenção da convenção é justamente acrescer comunicabilidade ao signo. Neste sentido a definição de Jung é pouco adequada a uma leitura semiótica do conceito, mas traz à tona novos fatores que flexibilizam nossa visão do símbolo e que nos serão úteis para uma aplicação mais flexível em arquitetura.

Uma outra abordagem psicológica do simbolismo diz respeito ao símbolo como termo do processo de simbolização:

“Trata-se aqui de um dos aspectos que toma aquilo que Laplanche e Pontalis chamam (...) de ‘simbolismo no sentido lato’, entendido como toda relação que une o conteúdo manifesto de um comportamento, de um pensamento, de uma palavra, a seu sentido latente, especificamente inconsciente”¹³².

Apesar de calcada no contexto psicológico – a definição de Arrivé é clara neste sentido – pode-se extrapolar esta concepção de simbolização para outras áreas ao flexibilizá-la e tomá-la, inclusive, de maneira bidirecional. Se, segundo a psicologia, nosso comportamento e experiência de mundo são tão profundamente marcados por estes sentidos latentes inconscientes, podemos pensar, por outro lado, a partir de uma abordagem fenomenológica, que estes sentidos, na via inversa, são construídos a partir desta nossa experiência de mundo, num processo contínuo e simultâneo de operação simbólica *da* realidade e operação simbólica *na* realidade.

¹³² ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 53.

Para algumas linhas da filosofia contemporânea, o processo de simbolização é inerente à própria experiência de mundo do homem, tornada símbolo de experiência de mundo pela mente interpretante – em semiótica poderíamos fazer um paralelo com o chamado processo de *semiose*. Dois importantes autores que estudaram a questão do símbolo deste ponto de vista foram Ernst Cassirer e Susanne Langer.

Cassirer é o autor do monumental *Filosofia das Formas Simbólicas* (1929) e do bastante conhecido *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* (1944). Suas pesquisas partem do conceito de símbolo como uma chave para a compreensão da natureza do homem. No capítulo II de seu *Ensaio sobre o homem*, Cassirer (1994) define o ser humano como um animal simbólico:

*“O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana. Comparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão da realidade”*¹³³.

Cassirer situa o homem neste universo que não é meramente físico, mas *simbólico*, do qual linguagem, mito, arte, religião e ciência fazem parte. O símbolo, para Cassirer, é parte do mundo humano do significado, e define aquilo que é exclusivo do ser humano, distinguindo-o dos demais seres.

Ernst Cassirer
(Fonte: Internet, <http://www.Thoemmes.com>)

¹³³ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pp.47-48.

Susanne Langer parte da obra de Cassirer e de Whitehead e aprofunda o estudo do simbolismo não discursivo, ou seja, o do mito, do ritual e da arte. Suas obras *Filosofia em Nova Chave* e *Sentimento e Forma* tratam fundamentalmente destas questões, sendo a primeira uma introdução geral à segunda. Langer (1971) reconhece três principais abordagens da questão do simbolismo: a da filosofia, na qual se enquadra, a da psicologia moderna, em especial a da psicanálise, e a da lógica moderna, ou lógica simbólica, que expandiríamos para uma abordagem perceptiva, comunicacional e lógica, tal como a apresentamos na primeira parte deste trabalho.

Em um eco da visão de Cassirer, Langer (1971) observa:

“(...) o simbolismo é a chave reconhecida para aquela vida mental que é caracteristicamente humana e está acima do nível da pura animalidade. Símbolo e significado constituem o mundo do homem, muito mais do que a sensação”¹³⁴.

Mas, afinal, o que se entende, aqui, por símbolo e simbolismo? Langer (1971) retoma o conceito de símbolo como o de signo cuja relação com o objeto ocorre na ausência de qualidades do objeto ou mesmo de relações concretas com o objeto. Seu foco, contudo, é a manifestação destes signos na mente humana; signos empregados não para *indicar* coisas, mas sim para *representá-las*, que nada apontam em nossos ambientes presentes mas que possuem *função substitutiva para objetos ausentes*. Diz Langer

Susanne K. Langer (1895-1982)
(Fonte: Internet)

¹³⁴ LANGER, Susanne K.. *Filosofia em nova chave – Um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.39.

que os signos utilizados nesta qualidade não são sintomas de coisas, mas sim, *símbolos* ¹³⁵. Este processo de simbolização, através do qual o homem traz para si o mundo em que está inserido e leva para o mundo aquilo que é, seria um processo natural e necessário à mente humana, que a diferencia da de outros animais.

“Na realidade, a simbolização não é o ato essencial do pensamento, mas um ato essencial ao pensamento, e anterior a ele. A simbolização é o ato essencial da mente; e a mente acolhe mais do que é comumente denominado pensamento” ¹³⁶.

A *simbolização* seria, desta forma, aquele processo de ideação característico do homem. Dele decorrem os conhecidos processos associativos, de raciocínio, da memória, de categorização, etc. O material fornecido pelos sentidos é constantemente elaborado em *símbolos*, ou, em termos semióticos, *interpretantes*. Esta abundância simbólica encontra vazão no ritual, na arte, na expressividade, no gestual, nos sonhos, enfim, na vida de uma maneira geral.

Contudo, onde nos leva este alargamento da noção de símbolo operado pela filosofia contemporânea? Não seria, como sugerimos, este processo de simbolização a própria operação sígnica da terceiridade peirceana, operada na inevitabilidade pré-categorial merleau-pontiana? Santaella (2003) desenvolve um pensamento que bem poderia ilustrar a posição de Cassirer ou Langer em relação à simbolização quando trata da terceiridade e de nossa posição no mundo como seres simbólicos:

“Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido” ¹³⁷.

¹³⁵ O que nos aproxima novamente do conceito peirceano. Se tomarmos a característica de lei do símbolo para Peirce recordaremos que toda lei é genérica e, portanto, abstrata, categorial. A abstração categorial é um processo *in absentia*, ou seja, não icônico e não indicial – em outras palavras, simbólico.

¹³⁶ LANGER, Susanne K.. *Op. Cit.*, p. 51.

¹³⁷ SANTAELLA, Lúcia. *Op. Cit.*, p. 51.

E, após desenvolver o raciocínio da significação do mundo pelo homem, que é praticamente aquilo que Cassirer e Langer denominam simbolização, a autora conclui:

*“Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta sgnica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível”*¹³⁸.

Por que tratar então dos interpretantes como símbolos? Esta sobreposição de conceitos de abordagens diferentes permite-nos extrair uma interessante hipótese, de certa forma já delineada anteriormente: o símbolo estrutura-se em uma *ausência* que se torna *presença*, ou se presentifica, em função de algo. Esta ausência surge também pela generalidade do símbolo: toda lei é uma abstração operada a partir da realidade. Quando Peirce define símbolo como um signo que aponta para seu objeto em função de uma lei ou hábito ele dá ênfase a um fator externo, não presente no símbolo, que opera a amarração significativa. Saussure, como vimos, usa o termo símbolo de maneira diferente, mas que também faz supor certa ausência, pois que o “rudimento de laço natural”, que não aparenta *concretude* alguma, não o tornaria propriamente índice ou ícone, em termos peirceanos. Em Freud tanto símbolo mnêmico quanto onírico são manifestações de um outro que não está presente em suas qualidades particulares, mas através de qualidades semanticamente figuradas – analogicamente associadas. Jung explica que o símbolo aponta para algo vago, desconhecido ou oculto. Cassirer, e ainda mais Langer, expandem o significado do símbolo para todo interpretante, criando um laço evidente entre os signos da ideação, cuja matéria é a ausência em si, e o conceito de símbolo.

Dada esta ausência, se não é no símbolo – ao menos não nele sozinho – que iremos encontrar a chave de seu significado, por mais que ela pareça lá estar em elementos que apontem em uma direção, onde mais a encontraríamos? Esta questão epistemológica, e mesmo ontológica, é fundamental à delineação de uma visão do símbolo que seja de utilidade para uma teoria

¹³⁸ *Idem*, p. 52.

da arquitetura. Aqui retomamos os comentários feitos anteriormente acerca do sentido, para também encontrar na intersecção sujeito-objeto (ou no processo de recepção, em outras palavras) o fundamento do significado do símbolo.

Aprofundando a linha de raciocínio apresentada no capítulo anterior, voltemos a Merleau-Ponty e sua filosofia sustentada na indivisão. Para ele sujeito e objeto não são categorias que possam ser tomadas de maneira isolada. O objeto não pode existir sem o sujeito e nem o sujeito abstrair o objeto, pois que nossa experiência é uma experiência de *ser-no-mundo*. Através de sua filosofia procura superar os enganos gêmeos do objetivismo científico e do subjetivismo filosófico, nascidos do berço comum do cartesianismo, onde sujeito do conhecimento e objeto do conhecimento são separados em substâncias distintas, relacionadas a partir de então pelo laço externo da representação.

Para Merleau-Ponty *a ausência estrutura a presença e vice-versa*. Como membrana, nervura do visível, o invisível não é antítese do visível, mas sua necessária *complementaridade*. Um *pelo* outro e não um *e* outro. É próprio do visível ser a superfície de uma profundidade inesgotável, invisível, é o que torna possível sua abertura a outras visões além da minha.

A *dimensão simbólica*, para Merleau-Ponty, está na percepção como a tensão presença-ausência que sustenta a verticalidade do ser e seu sentido. É esta dimensão que caracteriza o mundo humano – é neste sentido que Cassirer também trata do simbólico, bem como Langer. O invisível é próprio da ordem humana – os animais não trabalham com a ausência que nervura a presença. O macaco que utiliza um galho para pegar uma fruta fora de alcance não o converte em ferramenta. Esquece-o uma vez destacada a fruta. O homem vai além e trabalha com o invisível. O galho não deixa de ser ferramenta, pode ainda ser lembrado, trabalhado e melhorado.

Ao tratarmos do significado, seja ele do símbolo ou não, veremos que o invisível, em arte, engloba todo o excesso de significação imbricada na obra. Nas lacunas do visível constrói-se, diacriticamente, a espessura invisível do sentido. Este é o silêncio que

significa e a linguagem que é tecida nos vazios dos signos, remetendo-nos ao famoso ensaio merleau-pontiano *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* ¹³⁹.

Em outras palavras, reforçando o que aqui já apresentamos, o significado não pertence nem ao símbolo nem ao sujeito, mas flutua entre ambos e apoiado em ambos, pendendo mais para o símbolo ou para o sujeito dependendo de cada situação.

Apesar de termos aqui alcançado esta inevitável participação do sujeito na vida significativa do símbolo através do pensamento de Merleau-Ponty, também outras linhas de pesquisa permitem-nos chegar às mesmas conclusões. Se retomarmos nossa linha de pensamento semiótica, do início do capítulo, veremos que chegaríamos também à indissociabilidade sujeito-objeto por outras estradas. Coelho Netto, ao observar acima que nada seria responsável pelo fato de um signo ser um símbolo a não ser a disposição das pessoas de interpretá-lo como tal, remete à mesma revalorização da dignidade do receptor no processo de significação. Ferrara, como visto, também a partir de uma abordagem semiótica e calcada nas teorias da informação e da comunicação, também destaca o papel fundamental do receptor em várias de suas obras.

Contudo, poderíamos novamente objetar, os já apontados elementos indiciais e icônicos no símbolo não garantiriam a autonomia, por si, do significado que queremos lançar na intersecção sujeito-objeto? Certamente que não, já o vimos quando observamos que a característica convencional que caracteriza o símbolo para Peirce far-se-ia primeira exatamente pela insuficiência desta eventual afetação na determinação do sentido ou, de acordo com uma leitura possível a partir de Jung, necessária no sentido de aprofundar, simbolicamente, a espessura significativa de um signo notativo qualquer, índice ou ícone. Esta “contaminação” poderia apontar para um caminho, mas nunca operar no sentido de garantir a autonomia do signo em relação ao receptor. Aliás, se formos estritos, esta autonomia é uma ilusão mesmo no caso dos ícones não degenerados, ou *imagens* – que só significam, em última instância, *para alguém*.

¹³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” in *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. pp. 331-365.

O que nos resta, agora, desta introdução aos diferentes conceitos de símbolo aqui abordados? Após este rápido percurso chegamos a um ponto desta exposição em torno do símbolo certamente com mais dúvidas do que possuíamos no começo. Vimos que cada diferente abordagem possui uma visão particular do conceito de símbolo, adequada às investigações de suas especialidades, mas praticamente incompatíveis entre si, apesar de sugerirem algumas conexões e leituras cruzadas aqui tentadas. Não é objetivo deste trabalho chegar a uma nova definição de símbolo, mas sim delimitar e explorar um campo de estudo do simbolismo em arquitetura, experimentando uma metodologia possível de abordagem das questões decorrentes. Para fundamentar tal tarefa podemos adotar uma leitura, possível, de símbolo – aquela que julgaríamos a mais adequada ao desenvolvimento de estudos de simbolismo em arquitetura. Partindo de Peirce, mas distorcendo-o ao gosto de nossas necessidades, o símbolo, desta forma, poderia ser entendido como aquele signo que ampara em determinado sujeito a construção de um sentido ausente, não evidenciado ou apontado concretamente por seu significante, que se presentifica em função de uma convenção, hábito e/ou pré-disposição natural – por contaminação icônica e/ou indicial, por meio de quaisquer processos analógicos de figuração semântica, a exemplo da metonímia ou metáfora, ou sintática, a exemplo de analogias estruturais – operados pelo consciente ou inconsciente. O símbolo, desta forma, é sempre *símbolo para alguém*, sustentado em um código social externo, de hábitos particulares compartilhados ou não, em analogias semânticas ou sintáticas ou mesmo em uma pré-disposição psicológica individual, eventualmente compartilhada por grupos situados geográfica e historicamente. *Estes “diferentes símbolos” são promíscuos entre si, um levando ao outro e um sustentando o outro.*

Esta abordagem particular, contudo, apesar de necessária, acaba por fechar as portas a outras leituras válidas do simbolismo, na mesma medida em que pode abrir caminho para interpretações inadequadas a um estudo do simbolismo arquitetônico. Talvez melhor seria que permanecêssemos cientes do horizonte deste conceito, em termos merleau-pontianos, recusando-nos a fixar um único sentido para um conceito tão maleável. Assim, desta forma, poderíamos tratar do símbolo em arquitetura cientes de sua polissemia, julgando, a cada aplicação, a pertinência ou não de seu uso.

Quando, no começo deste capítulo, colocamos a questão da possibilidade ou não de uma síntese conceitual do que seja o símbolo, fazíamos isto de forma a encontrar uma resposta que nos permitisse avançar para uma teoria do simbolismo em arquitetura, talvez fundamentada em contribuições de todas as disciplinas envolvidas na discussão do símbolo e sua importância na vida humana. Não encontramos, no rápido percurso traçado, um conceito síntese, mas recolhemos informações que nos permitiram alcançar uma posição muito particular em relação ao símbolo, apesar de ainda aberta. Munidos desta maneira de abordar a questão do símbolo, pretendemos, em seguida, discutir o como o simbolismo manifesta-se em arquitetura e de que forma pode-se estudá-lo de maneira científica, contribuindo para o aprofundamento de uma teoria da arquitetura que enriqueça a produção e crítica arquitetônica.

I.3.2. A construção do símbolo

“Na catedral de Brasília, dois paradigmas, duas sinédoques/metonímias, postas em conjunção simbólica, armam uma impressionante hipérbole espaciotemporal que implica uma elipse e uma abreviatura. Hipérbole e elipse no sentido da velha retórica, não da geometria, embora a curva hiperbólica também esteja presente.

“Dois paradigmas – em oposição: o subsolo das passagens subterrâneas e das criptas paleocristãs – e a lanterna que encima a cúpula da igreja renascentista.

“Dois paradigmas metonímicos que armam um sintagma simbólico. Separadas por 1500 anos – as catacumbas de Priscila, em Roma, abrindo-se no pavimento de um templo, e a lanterna da cúpula renascentista e barroca – unem-se, passados outros 500 anos, sob um céu bem brasileiro, como queria Oswald de Andrade, numa abreviatura que elide a nave inteira”

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 163

Como, então, é criado o símbolo em arquitetura? Como é aplicado? Como o identificamos? Como resgatá-lo? Enfim, como compreendê-lo? Aqui será preciso retomar os conceitos de símbolo discutidos anteriormente e aprofundá-los ainda mais.

Antes de qualquer coisa é preciso separar duas categorias de símbolos em arquitetura: os que *estruturam e confundem-se com o espaço em si* e os que são *elementos isoláveis apostos à arquitetura*. Como veremos na segunda parte deste trabalho, a localização, a implantação, a forma e os elementos espaciais podem ser em si, por exemplo, simbólicos. Estes são símbolos que

subjazem ao espaço, e geralmente são mais difíceis de serem reconhecidos como tais pelo leigo do que os símbolos apostos à arquitetura, isoláveis, tais como elementos de identificação, sinalização, arte e decoração, que configuram usualmente signos do repertório de outras linguagens, das artes plásticas e da cultura.

Uma abordagem semelhante de categorização do simbolismo arquitetônico em duas categorias de símbolos, uma que é configurada pelo edifício em si e outra dependente de elementos a ele apostos, foi desenvolvida por Venturi, Brown e Izenour em *Learning from Las Vegas*, ao contraporem o “pato” ao “galpão decorado”. Esta questão será mais bem desenvolvida adiante, bastando por hora ressaltar que não há aqui uma fronteira precisa entre ambas as categorias, mas certamente dois extremos passíveis de serem discernidos. Trataremos aqui de ambos os tipos de signos, apesar de nos interessarmos mais por aqueles que são particulares da espacialidade arquitetônica¹⁴⁰.

Além destas duas abordagens do simbolismo, e confundindo-se com elas, a *linguagem* ou o *estilo*, também, em acréscimo, poderiam ser entendidos como

Símbolo apostado ou edifício como símbolo
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 41)

¹⁴⁰ Os símbolos isoláveis apostos à arquitetura enquadram-se de maneira mais clara e imediata às usuais definições semióticas de símbolo: são significantes cujos significados podem ser resgatados pelo receptor a partir de um código que fornece as chaves de leitura necessárias à sua tradução. Assim, uma cruz cristã remete ao cristianismo, uma estrela de seis pontas ao judaísmo e um crescente ao islamismo. São sinais gráficos cujo significado foi instituído por hábito. Outros símbolos não são tão óbvios e universais – poucos são os que estão familiarizados com o código que os traduz – mas também se enquadram nesta categoria de símbolos isoláveis apostos, como é o caso de uma flor de lótus real ou representada para os budistas ou dos atributos que identificam na arte os santos católicos. Diferentes destes símbolos estão as formas e relações que são em si simbólicas, por número, proporção, ritmo, harmonia, analogia, figuração, razão, cor, textura, etc, que levam o espaço a expressar em si significados codificados por estas relações e qualidades. Tais propriedades podem possuir valores simbólicos particulares e manifestam-se nos espaços e nas formas da arquitetura. A combinação de elementos de ambas as categorias compõe a espacialidade simbólica.

símbolos em arquitetura. O repertório plástico do classicismo como um todo já adquiriu, por exemplo, um caráter convencional de rigor, sobriedade e grandeza em muitas culturas ocidentais: tornou-se, como linguagem, um símbolo. Da mesma forma o gótico, por ter sido o estilo predominante em determinado período histórico que mais recentemente associamos a um auge de religiosidade no ocidente, ganhou, para si, uma conotação de piedade e religiosidade. Tais associações são, contudo, muito flexíveis, e podem variar de cultura para cultura no tempo e no espaço. Desta forma, um arco ogival ou um frontão, por suas plasticidades, remetem-nos a códigos estilísticos que, em nossos repertórios, associamos a determinadas posturas filosóficas e contextos culturais. Comunicam-nos algo, pois se sedimentaram na cultura humana associados a determinados significados. O valor simbólico das linguagens arquitetônicas é uma questão complexa em si mesma e não a aprofundaremos demais. É indispensável, contudo, lembrar que tal discussão é central para estudos de movimentos arquitetônicos inteiros tais como o classicismo, o maneirismo, o ecletismo e o pós-modernismo, por exemplo, bem como para quaisquer análises aprofundadas de obras tomadas isoladamente.

Assim como estilos podem se remeter a outros estilos, arquiteturas *também podem se remeter a outras arquiteturas ou mesmo a textos de outras linguagens*, daí operando simbolicamente ¹⁴¹. O diálogo intertextual também é

Marne-la-Vallée (1978-1982), Arq. Ricardo Bofill
(Fonte: MONTANER, 1999(A), p. 184)

O catalão Ricardo Bofill procura conciliar uma linguagem clássica e a alta tecnologia em sua arquitetura. Montaner (1999) observa que esta postura surge de uma intenção de recuperação de valores históricos e simbólicos da arquitetura a fim de reconvertê-la em fenômeno popular.

¹⁴¹ Ou, parafraseando Pignatari (2004), se o significado de um signo é um outro signo, o significado de uma arquitetura é uma outra arquitetura.

uma forma de construção do símbolo, da mesma maneira que o diálogo intersemiótico pode ser, quando, por exemplo, o caligrama arquitetônico remete a textos de outras linguagens (Pignatari, 2004). Em ambos os casos a citação pode ser direta ou fundamentada em releituras metafóricas, metonímicas, dinérgicas, etc. Estes símbolos geralmente dependem não somente de um conhecimento de um *código adequado*, mas também de um *repertório alargado da arquitetura e das linguagens com as quais ela pode operar traduções intersemióticas*.

Independente de que tipo de símbolo estamos falando é preciso compreender o como este alcança tal status – a construção do símbolo não se limita a um único processo universal, e em alguns casos sua identificação e/ou tradução são mais fáceis do que em outros. Esta diferença é particularmente sentida entre os símbolos apostos e os que fazem parte do edifício em si.

Assim, dentre os *signos isoláveis apostos ao espaço* há aqueles *particulares da arquitetura*, como cornijas, capitéis, almofadas, balaústres, etc. e *signos de linguagens outras* como as das artes gráficas, escultóricas e discursivas que podem ser utilizados no espaço arquitetônico ajudando a significá-lo e organizá-lo, como signos de identificação e orientação, textos explicativos, quadros, esculturas, etc. Também nesta categoria podem ser enquadradas partes dos elementos espaciais, construtivos e ornamentais que compõem o estilo, bem como elementos específicos tomados de outras arquiteturas do passado e que a elas se remetem de alguma maneira. De qualquer modo, de uma maneira geral para estes casos, quando estes possuem algum valor simbólico, é mais fácil isolar e procurar traduzir os significados destes símbolos do que no caso de símbolos estruturadores do espaço em si. Para penetrar nos significados destes símbolos mais “tradicionais” basta em geral estar *familiarizado com os códigos que os*

Catedral de Brasília (1959-1970), Arq. Oscar Niemeyer
(Fonte: BOTEY, 1996, p. 164)

A Catedral de Brasília, na leitura de Pignatari (2004), “dois paradigmas metonímicos que armam um sintagma simbólico”. Mais adiante Pignatari (2004, p. 163) completa:

“E o caligrama, o ícone extracódigo, montando o símbolo do símbolo: as mãos do sacerdote no ato da elevação do cálice e da hóstia (sol) consagrados, no ofício religioso católico”

“(...) Oscar Niemeyer poderá vir a ser considerado, um dia, precursor da chamada 'arquitetura simbólica' ”

definem, podendo estes significados então ser apreendidos por meio de “dicionários” adequados, como inclusive estão disponíveis nas artes plásticas. É o caso de símbolos religiosos presentes em pinturas e esculturas distribuídas em templos. A cruz ortodoxa, por exemplo, como símbolo, só comunica uma identificação de doutrina para aquele que consegue efetivamente associá-la ao significado convencional de ortodoxia oriental. Símbolos maçônicos presentes em muitas igrejas do barroco mineiro podem também ser traduzidos por meio de uma familiaridade com os códigos que os definem e nada significam para aqueles que desconhecem tais códigos. O mesmo se dá com a utilização de um determinado tipo de capitel ou com a reprodução direta, metafórica ou metonímica de determinadas arquiteturas do repertório universal, ou de frações destas. Em todos os casos, contudo, são signos que podem ser isolados da arquitetura e utilizados em diferentes textos apresentativos ou mesmo discursivos. Nem sempre tais signos serão símbolos, mas muitas vezes cumprem com esta função.

Mas como entender, por outro lado, determinadas estruturas simbólicas como a orientação de uma catedral, a geometria de um templo, a altura de um monumento, o espaço metassínico (ou metalingüístico) ou sutis alegorias estilísticas? *Como traduzir o símbolo quando ele é o edifício em si?* Nestes casos os símbolos que aí estão subjazem à arquitetura e diluem-se no edifício enquanto significante. Geralmente ocultam-se na sintaxe espacial: *se dos signos apostos pode-se dizer que pertencem fundamentalmente ao eixo paradigmático da linguagem arquitetônica, destes pode-se dizer que pertencem geralmente ao eixo sintagmático*. São estruturas carregadas de significado por força da própria ossatura, e que podem também incluir elementos de estilo, de outras arquiteturas ou de textos de outras linguagens. É claro que também nestes casos será preciso que o receptor esteja familiarizado com determinados códigos, mas também, em geral, estes são símbolos que exigem uma percepção mais aguçada e que não são tão facilmente identificáveis e traduzíveis. Para investigar mais a fundo todas estas questões é preciso procurar compreender melhor como são construídos, de uma maneira geral, os símbolos em arquitetura.

1.3.2.1. A função simbólica

“Cada opção tomada pelo arquiteto, cada traço do seu desenho resulta de uma intenção, consciente ou inconsciente. Normalmente poderá explicar e justificar todas essas opções. Mas o fará tanto melhor e mais honestamente quanto mais sabedor estiver de que suas escolhas não são meras respostas à função-uso – à função utilitária (ou primeira, no dizer de Umberto Eco), mas justificam-se também (ou principalmente) pela função segunda, que é de natureza simbólica, e portanto mais comprometida com os significados”

STROETER, João Carlos. *O enigma do significado em arquitetura*. São Paulo: Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky), Abril de 1981, p.5

Compreender a construção do símbolo em arquitetura começa pela abordagem da arquitetura como comunicação e pela investigação do que pode então ser entendido por símbolo, em toda a sua riqueza e polissemia. A partir daí é preciso esclarecer que a expressão do símbolo pode ser também uma *função* da arquitetura, tanto quanto outras funções técnicas, plásticas ou programáticas. A *função simbólica* pode em alguns casos ser secundária em relação ao cumprimento do programa ou em relação a determinadas intenções plásticas, mas pode também, em outros casos, ser primordial e impactar diretamente no arranjo, plasticidade e definição formal do edifício – como já apontamos anteriormente ao tratar da distinção que Umberto Eco faz das funções primárias e secundárias em arquitetura.

Pode-se dizer que toda obra arquitetônica é uma resposta muito particular a determinadas demandas, formulada em um determinado contexto a partir de determinadas diretrizes e intenções. Estas demandas, contexto, diretrizes e intenções que

concorrem para a concepção do projeto podem ser chamadas de *condicionantes do projeto*, e são das mais variadas: há condicionantes utilitárias, técnicas, normativas, econômicas, políticas, estéticas, filosóficas, culturais, subjetivas, etc. Há também *condicionantes simbólicas*, e são estas que fundamentam a *espacialidade simbólica*.

Como comentado no começo desta dissertação, o espaço simbólico é um espaço caracterizado pelo *símbolo*, estratégia semiótica que constitui o *processo comunicativo por excelência*. A *função simbólica* é, desta forma, *essencialmente comunicativa*, um meio, dando corpo a leis, normas, hábitos, valores, culturas, crenças. Os *valores simbólicos* podem ser inicialmente abordados, em resumo, como mensagens que podem ser transmitidas e recebidas por meio desta estratégia semiótica que vimos detalhando. Por se tratar de signo de ausência é preciso, para interpretá-lo, estar familiarizado ou inferir o código que o define. Se entendido como meio, ao ser decifrado, o símbolo cumpre com sua função e comunica algo que ocultava em seu próprio potencial significativo, revelado no confronto com o receptor situado. *Mas a função simbólica em arquitetura pode ser mais do que um meio*, e pode envolver questões mais profundas do que aquelas do processo comunicacional como usualmente o compreendemos. Para compreender melhor a complexidade da função simbólica em arquitetura é preciso enxergá-la em todo o seu potencial.

Em princípio, se o simbolismo discursivo visa primordialmente à manutenção de uma comunicação segura e minimamente controlável, nos textos

Mesquita espiral de Samarra, Iraque, século IX
(Fonte: HUMPHREY e VITEBSKY, 2000, frontispício)

apresentativos o simbolismo possui também, antes de qualquer coisa, um papel semelhante, que é o de garantir uma maior comunicabilidade, independente da forma como o símbolo foi construído e utilizado. O símbolo é uma estratégia semiótica que, intencionalmente ou não, tende a restringir a abertura de sentido, congelando o potencial informativo do texto arquitetônico e forçando leituras específicas, em geral aquelas desejadas pelos responsáveis pela obra, ou mesmo fixadas naturalmente por hábito ou tendência, como veremos em seguida. Por este potencial de fixação da mensagem o símbolo é uma estratégia recorrente em arquiteturas cujos aspectos centrais tenham algo a ver com a expressão de um determinado pensamento ou tradição, que nada mais são do que o patrimônio cultural de determinados grupos. Ilustraremos melhor esta relação na segunda parte da dissertação.

Contudo, por mais que reconheçamos o símbolo como uma estratégia de comunicação é preciso compreender o que exatamente é comunicar algo por meio do símbolo arquitetônico. A simbolização por meio da arquitetura não precisa ser somente um ato volitivo de comunicação fonte-receptor, como a costumamos caracterizar. O símbolo em arquitetura pode ser também *um fim em si*, uma dimensão da própria expressividade humana, e tais motivações não deixam de caracterizar também a função simbólica de muitos edifícios. Para culturas antigas, por exemplo, em muitos casos importava menos o que o edifício iria comunicar ou não aos seus usuários do que o fato de que ele,

Cenotáfio de Newton (1784), Arq. Étienne-Louis Boullée (1728-1799)
(Fonte: Internet)

Cenotáfio de Newton (1784), Arq. Étienne-Louis Boullée (1728-1799)
(Fonte: Internet)

Cenotáfio de Newton (1784), Arq. Étienne-Louis Boullée (1728-1799)
(Fonte: Internet)

por meio de recursos simbólicos, passava a se tornar como que um “espelho” de estruturas macrocósmicas. A harmonia do edifício com outros textos por meio do simbolismo poderia traduzir uma “correta” maneira de agir ou simplesmente dar vazão a uma necessidade humana de simbolização, tal como Susanne Langer sugere em sua obra. A função simbólica não deixa de ser uma função de comunicação, mas engloba aqui o símbolo não somente como um meio mas também como um fim em si, término de um processo natural de simbolização da experiência humana no mundo (tal como o sonho, o mito, a arte e o ritual) ou recurso utilizado para alinhar o edifício a estruturas outras com as quais deveria guardar relação e harmonizar-se. A meio caminho destes extremos situa-se também a função simbólica como função *mágica*, que exploraremos melhor na segunda parte da dissertação.

A função simbólica pode reunir todas estas motivações ou dar vazão a somente uma ou mais delas. Para decifrá-la é preciso abordar caso a caso de maneira situada, consciente das diferentes formas de se construir, em arquitetura, o símbolo.

*Detalhe – Allen Memorial Art Museum – Ampliação,
Arq. Robert Venturi
(FONTE: Internet)*

1.3.2.2. Qualidades, dimensões, quantidades e relações

“(...) a chamada escala humana é coisa relativa, o italiano da Renascença, por exemplo, se sentiria diminuído se a porta de sua casa tivesse menos de cinco metros de altura”

COSTA, Lúcio. “Sobre a construção de Brasília” in *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 343.
citação extraída de: GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p.53

Os elementos construtivos em si, suas relações e os espaços por eles definidos são caracterizados por determinadas qualidades e dimensões. Tais atributos podem em si carregar significados intencionalmente atribuídos por e para determinados indivíduos ou grupos, ou mesmo significados adquiridos por hábito. Contudo, sua interpretação por parte do receptor dependerá, em ambos os casos, de uma percepção de tais símbolos e, a partir disto, de uma decodificação orientada pelo conhecimento do mesmo código que foi utilizado para a construção do símbolo.

Elementos e espaços arquitetônicos possuem qualidades identificáveis que podem ou não ter sido consideradas como valores simbólicos da obra. Cores, texturas e formas carregam em si significados mais ou menos codificados dependendo da cultura e do contexto em que são tomados. Tais códigos variam desde complexos artifícios utilizados por antigas culturas até modernos recursos plásticos de atribuição de cores para se destacar elementos estruturais de uma obra, por exemplo. Neste último caso a cor é utilizada para *simbolizar* uma função, reforçando para o receptor a mensagem de que o elemento destacado possui importância estrutural porque cria, naquele contexto, uma lei de associação que pode ser inferida pelo receptor atento ¹⁴². Neste

¹⁴² Venturi, Brown e Izenour citam exemplos semelhantes, se não em relação ao uso da cor, em relação à simbolização da estrutura por meio de recursos de modernidade na arquitetura renascentista. Ver *Aprendendo em Las Vegas*, pp. 140-144.

caso há intenção de comunicação no uso de uma qualidade cromática, função simbólica de motivação comunicacional que é sobreposta a uma simples intenção plástica.

Da mesma maneira determinadas texturas podem ser utilizadas para comunicar mensagens específicas. Muitas vezes tais associações podem constituir símbolos por hábito, como é o caso do uso de materiais como a madeira não aparelhada e o tijolo não revestido para simbolizar rusticidade, por mais que seja uma rusticidade de alta tecnologia cuidadosamente projetada e dimensionada. Em um pólo oposto, materiais de alta tecnologia podem simbolizar modernidade, o que leva à utilização de recursos como o uso de revestimentos de alumínio composto em estruturas tradicionais para comunicar uma sofisticação construtiva muitas vezes inexistente por detrás da fachada ¹⁴³.

Em todos estes exemplos determinadas qualidades de acabamento do edifício possuem valores simbólicos que muitas vezes preponderam sobre valores outros, sejam funcionais, plásticos ou técnicos. Outras qualidades específicas, as dimensionais, podem também ser utilizadas de maneira a comunicar algo. Estruturas podem ser intencionalmente superdimensionadas para que, além de funcionarem estruturalmente, por exemplo, comuniquem estabilidade, simbolizando solidez.

“The ring” e “The Sacred Cast”
Ilustrações de Rudolf Schwarz em *The Church Incarnate* (1938)
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

A configuração espacial e as relações do usuário com os elementos que constituem a arquitetura são tratados como símbolos

¹⁴³ Aqui é difícil separar o símbolo de estruturas semióticas como o índice e o ícone, ou mesmo caracterizá-lo claramente. Poderia-se dizer que tais recursos apontam para os sistemas construtivos que aqui afirmamos simbolizar. No entanto partimos do pressuposto de que um usuário que não possui tais experiências em seu repertório não teria condições de interpretar claramente a mensagem comunicada. Também é preciso lembrar, mais uma vez, que tais categorias de signos não são estanques e confundem-se muitas vezes, em especial no caso do símbolo, que, como lei genérica, engloba os seus particulares. A questão da motivação do uso de tais recursos também pode ser importante para determinar claramente se faz sentido considerar o uso de uma técnica específica como simbólico ou não: não faria sentido dizer que uma tribo indígena trabalha com determinadas técnicas e materiais para simbolizar rusticidade, ao contrário, em arquiteturas alegóricas como a de parques temáticos, é muito mais provável que tais opções sejam essencialmente comunicativas e simbólicas do que “naturais”.

Pode-se, contudo, ir além. Não somente o hábito cria associações que suportam o símbolo, mas também códigos intencionalmente estabelecidos pelo autor ou pela sociedade, e utilizados pelo arquiteto. Cores e texturas podem possuir valores culturalmente associados. Algumas culturas ocidentais associam a cor preta ao luto, enquanto que em determinadas tradições orientais, por exemplo, a cor que simboliza o luto é o branco. Significados como estes podem ser utilizados na arquitetura de maneira consciente e planejada, e não estão limitados às qualidades de cor, textura e forma dos elementos e espaços arquitetônicos. Dimensões e relações proporcionais também podem simbolizar conceitos, como é o caso de sistemas de correspondência numérica (chamados de *gematria*) que relacionam a letras e, conseqüentemente, a palavras, valores numéricos que podem ser utilizados como dimensões na arquitetura. Um exemplo característico do uso de um símbolo semelhante será detalhado na segunda parte desta pesquisa, e envolve a tradução numérica de nomes de tradições religiosas no dimensionamento de templos.

O número com valor simbólico não se limita ao dimensionamento de elementos. A quantidade de elementos também pode traduzir conceitos associados a determinados valores. Não raro templos cristãos possuem repetições de elementos construtivos e de decoração múltiplas ou em número de três, cinco, sete, oito, dez ou doze, que estão relacionados a importantes conceitos teológicos na tradição cristã.

Crawford Manor, Arq. Paul Rudolph
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 124)

"A estrutura de Crawford Manor, que é de concreto moldado in loco e blocos de concreto canelados, é do mesmo modo uma estrutura convencional que sustenta paredes de alvenaria. Mas não aparenta isso. Ela dá a impressão de ser tecnologicamente mais avançada e espacialmente mais progressista. É como se seus suportes fossem eixos espaciais, que talvez abrigassem instalações mecânicas, feitos de um material plástico contínuo que lembra o béton brut com as marcas estriadas de seu processo de construção violentamente heróico gravadas em sua forma"
(VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 122)

"O simbolismo da Guild House envolve ornamento e é mais ou menos dependente de associações explícitas; ela se parece com o que é não somente devido ao que é, mas também devido ao que nos lembra. Mas os elementos arquitetônicos de Crawford Manor abundam em associações de outro tipo, menos explícito. Implícito em suas formas arquitetônicas puras encontra-se um simbolismo diferente do ornamento aplicado da Guild House, com suas associações explícitas, quase heráldicas. Lemos o simbolismo implícito de Crawford Manor na fisionomia sem decoração do edifício, por meio de associações e da experiência passada; ele oferece camadas de significação para além da mensagem 'expressionista abstrata' derivada das características fisionômicas inerentes às formas – o tamanho, a textura, a cor e assim por diante. Esses significados vêm de nosso conhecimento de tecnologia, da obra e dos escritos dos criadores modernos, do vocabulário da arquitetura industrial e de outras fontes"
(VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, pp. 126-127)

As diversas qualidades de um elemento podem ser utilizadas de maneira simbólica da mesma forma que as qualidades do espaço definido por estes elementos. Também o espaço possui dimensões, forma e articula relações entre elementos, apesar de em si não possuir cor ou textura que não aquelas dos elementos que o conformam ou que nele estão. Os comentários desenvolvidos acima acerca de valores simbólicos de características de elementos do edifício aplicam-se também aos espaços do edifício, ao edifício como um todo e ao edifício tomado em seu contexto imediato. Elementos de diferentes escalas relacionam-se com outros elementos, podendo estas relações estar também fundamentadas em valores simbólicos. Posições, orientações, proporções e seqüências são todos exemplos de relações presentes na arquitetura. A implantação de um edifício, por exemplo, pode ser traduzida como a sua relação com outros elementos externos a ele. Esta relação pode ser definida através de características simbólicas. Na segunda parte desta dissertação aprofundaremos esta questão tratando da localização e implantação de edifícios religiosos.

Qualidades, dimensões, quantidades e relações remetem também à forma do edifício e de seus elementos e espaços. A forma pode expressar valores simbólicos em qualquer um dos extremos do eixo figuração-abstração – desde o “patinho de Long Island” ¹⁴⁴ aos cubos brancos dos modernos. A forma do signo icônico-utilitário tridimensional também é a principal conexão

Ambulatório da Catedral de Saint-Etienne, Bourges, séculos XII-XIII
(Fonte: HUMPHREY e VITEBSKY, 2000, p. 160)

¹⁴⁴ Novamente recordamos o exemplo de *Learning from Las Vegas*, tomado pelos autores do livro *God's Own Junkyard*, de Peter Blake.

da arquitetura com outras arquiteturas e com outros textos, eventualmente traduzidos intersemioticamente. Mais uma vez a citação ou tradução podem ser feitas de maneiras desde as mais sutis e abstratas até as mais diretas, literais e figurativas. Geralmente, contudo, a arquitetura afasta-se da figuração e trabalha com formas que, em última análise, podem ser reduzidas a conjuntos de elementos matemáticos primários. A questão da forma em arquitetura sempre esteve profundamente relacionada, desta maneira, ao estudo e prática da geometria, que pode também possuir uma dimensão simbólica.

*Fronleichnamskirche (1928-1930), Aachen, Arq. Rudolf Schwarz (col. Hans Schwippert) - Foto Artur Pfau, Mannheim
(Fonte: GIESELMANN, 1972)*

Apesar de sua simplicidade geométrica o espaço interno da importante igreja de Aachen, de Rudolf Schwarz, é profundamente simbólico. Gieselmann (1972) fala de uma "dignidade gótica" neste importante marco da arquitetura religiosa do século XX

1.3.2.3. Geometria

“A geometria existe por toda parte na natureza: a sua ordem subjaz à estrutura de todas as coisas, das moléculas às galáxias, do menor vírus à maior baleia. Apesar do nosso distanciamento do mundo natural, nós, os seres humanos, ainda estamos amarrados às leis naturais do universo. Os artefatos singulares planejados conscientemente pela humanidade também têm sido baseados, desde os tempos mais antigos, em sistema de geometria. Esses sistemas, embora derivem inicialmente de formas naturais, freqüentemente as ultrapassaram em complexidade e engenhosidade e foram dotados de poderes mágicos e de profundo significado psicológico”

PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. 15ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, [S.d.], p. 7

Um aprofundamento do estudo da dimensão simbólica das qualidades, dimensões, quantidades e relações leva necessariamente a um estudo da *geometria*, que é a ciência que trata das formas e dimensões dos seres matemáticos. O termo “geometria” vem de raízes gregas que significam literalmente “medição da terra”, e o seu desenvolvimento no Egito antigo deveu-se precisamente a esse objetivo (Pennick, [1980]).

É interessante lembrar que as operações geométricas sempre estiveram na antiguidade relacionadas a conteúdos filosóficos, astronômicos, astrológicos, geomânticos e simbólicos – isto tem muito a ver com a maneira como o pensamento pré-cartesiano entendia o número e a forma não em suas dimensões *abstratas* e *quantitativas*, mas sim em suas essências *filosóficas* e *qualitativas*. Não raro atividades que envolviam o uso da geometria eram acompanhadas de rituais religiosos ou cívicos de

profundo significado simbólico. O processo de “cordagem”, por exemplo, baseado no uso de cordas de 12 nós para a obtenção de ângulos retos, era acompanhado no Egito antigo por rituais oficiados por sacerdotes ¹⁴⁵. A “cordagem do templo” deriva deste processo e será bastante utilizada para a determinação de orientações e traçados de edifícios, bem como o conhecido processo geométrico utilizado para a obtenção dos eixos cardeais por meio do traçado do eixo do movimento solar e da vesica piscis norte-sul ¹⁴⁶.

Desde o princípio da atividade arquitetônica esta geometria filosófica esteve profundamente entrelaçada com uma produção também cercada por mistério. Os segredos da construção envolviam conhecimentos práticos de manuseio de materiais, ferramentas, avaliação de sítios e traçado de geometrias adequadas, e eram dominados por poucos. Este caráter reservado da atividade do arquiteto foi mantido ao longo da história por meio de grupos fechados que começam a se desfazer a partir do renascimento com a mudança de mentalidade que daí adveio. A geometria filosófica relacionava-se ao conhecimento dos significados profundos das formas, dimensões e processos, e foi guardada na história antiga, no ocidente, por guildas como a do Colégio de Arquitetos de Roma, a dos Comacinos e a da Maçonaria operativa. Assim, a geometria relaciona-se, desde os seus princípios, a significados profundos que refletem realidades astronômicas, humanas e

Luca Paccioli (1445-1514)
(Fonte: LAWLOR, 1996, p. 108)

O mestre renascentista, autor da *Divina Proportione*, contempla um sólido transparente e tem à mesa a clássica obra *Elementos de Geometria*, de Euclides.

¹⁴⁵ Em *Geometria Sagrada* Nigel Pennick esclarece no quarto capítulo processos de agrimensura como a cordagem e investiga a geometria sagrada no antigo Egito. Neste capítulo cita duas inscrições ritualísticas usadas no processo de cordagem de Edfu, Denderah e Karnak citadas por Sir Norman Lockyer em *The Dawn of Astronomy*.

¹⁴⁶ Este processo de obtenção dos eixos norte-sul e leste-oeste são praticamente universais e foram descritos de maneira semelhante em tratados ocidentais e orientais, tais como no dez livros *Da Arquitetura* de Vitruvius (Hani, 1988) ou no *Manasara Shilpa Shastra* oriental (Pennick, [1980]). Na segunda parte deste trabalho trataremos desta questão em maiores detalhes.

posturas filosóficas. Não é de se estranhar, desta maneira, que formas, proporções e dimensões carreguem consigo, desde há muito, significados que, por hábito, passaram a ser simbolizados por determinados signos geométricos.

É importante destacar, neste momento, que o uso de relações proporcionais e formas consagradas e carregadas de simbolismos, por exemplo, não são exclusivos das antigas tradições, podendo ser identificados em arquitetos modernos como o franco-suíço Le Corbusier – como demonstrado no ensaio “The Mathematics of the Ideal Villa” de Colin Rowe. Pode-se, contudo, argumentar que as intenções e motivações na operação destes recursos sejam bem diferentes entre os construtores das catedrais góticas, Palladio ou Le Corbusier. Verdade, contudo, o fato é que não podemos negar a persistência de uma geometria de alto teor simbólico, independente de avaliarmos sua utilização pelo viés de uma comunicabilidade de conceitos filosóficos ou pelo de uma preferência fisiológico-perceptiva (ou mesmo “atavismo”) em relação a certas proporções e formas. O assunto é vasto e, infelizmente, não será aqui aprofundado por não constituir o foco deste trabalho.

De qualquer maneira, essa dimensão simbólica da geometria é apenas um aspecto desta ciência fundamental ao projeto e à arquitetura. Apesar de poder ser utilizada como ferramenta do projetista sem maiores implicações

Diagramas analíticos da Villa Malcontenta (Palladio, 1550-1560) e da Casa Stein, em Garches (Le Corbusier, 1927)
(Fonte: ROWE, 1999, p. 11)

simbólicas há em seus processos e formas significados que a tradição neles sedimentou ao longo dos séculos – e é esta dimensão que aqui destacamos. Na arquitetura religiosa, por exemplo, a chamada *geometria sagrada* sempre foi considerada um aspecto fundamental do edifício, pois através de formas, proporções e dimensões o ser humano é capaz de expressar suas mais elevadas crenças e de relacionar sua criação com o mundo em que está inserido. Na segunda parte deste trabalho aprofundaremos a questão da geometria sagrada, que faz parte do complexo campo da dimensão simbólica da geometria. Por hora é preciso tratar um pouco mais da questão da *forma*.

A *forma* pode ser livremente descrita como os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular (Ferreira, 1999). Toda forma complexa pode ser reduzida a conjuntos de formas matemáticas primárias, planas ou sólidas, tais como quadrados, círculos, triângulos, etc. Estas formas, sua construção e suas inter-relações podem simbolizar inúmeros significados, alguns deles universais, outros limitados a determinadas culturas e outros ainda dependentes de códigos comunitários específicos.

É fato reconhecido que as formas e os processos naturais respeitam determinadas regras e padrões matemáticos. O arquiteto húngaro György Dóczi foi um dos muitos teóricos que estudaram tais padrões recorrentes na natureza e utilizados inconsciente ou conscientemente nas artes, cultura e

Construção ad triangulum da Catedral de Guildford (1936-1961)
(Fonte: PENNICK, [1980], p. 125)

comportamentos do homem. Em sua famosa obra *O Poder dos Limites* o autor explora tais padrões e propõe, para conceituar sua criação, o neologismo *dinergia*:

“Muitos termos se referem a aspectos do processo de formação de padrões pela união dos opostos, mas nenhum exprime seu poder gerador. Polaridade refere-se a opostos, mas não há indicação de que algo novo esteja nascendo. Dualidade e dicotomia indicam divisão mas não significam junção. Sinergia indica junção e cooperação mas não engloba a idéia de opostos.

“Desde que não existe uma palavra adequada para este processo universal de criação de padrões, um novo vocábulo, dinergia, é proposto. Dinergia é um termo formado por duas palavras gregas: dia – ‘através, por entre, oposto’ – e ‘energia’ ”¹⁴⁷.

De acordo com a proposta de Dóczy, há dinergia na formação das estruturas naturais, como plantas e animais, bem como nos próprios seres humanos e em suas artes e criações. Os “opostos” englobam, em Dóczy, a idéia de diferença, tais como as diferenças dimensionais entre os componentes de uma proporção áurea, e “dinergia” a união destes opostos complementares na criação de padrões que subjazem às estruturas naturais e artificiais. Estes padrões podem ser expressos de maneira geométrica e, quando comuns, podem fundamentar analogias entre estruturas, motivando significados simbólicos compartilhados. Contudo, apesar de poderem ser utilizados de maneira consciente, muito do uso que fazemos de determinadas proporções e formas é inconsciente, e reflete exatamente nossa estrutura dinérgica do

Estudos de dinergia na elevação frontal do Partenon
(Fonte: DOCZI, 2003, p. 108)

¹⁴⁷ DOCZI, György. *O poder dos limites: Harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 2003, p. 3.

pensar e realizar diários. A descoberta da existência de tais padrões na arte, por exemplo, remete-nos aos conceitos de símbolo e arquétipo em psicanálise, e abrem espaço para reflexões acerca do que seriam e como são criados, mais uma vez, aqueles que alguns chamam de “símbolos naturais”. Dóczi não deixa também de ressaltar esta relação:

“A natureza dinérgica dos símbolos, que lança uma ponte sobre o abismo entre o tangível e o intangível, já foi resumidamente exposta. Devo salientar que a própria palavra símbolo revela sua origem dinérgica, pois vem da união de duas palavras gregas: sun, ‘junto’, e ballein, ‘atirar’, como bola, que também provém da mesma raiz”¹⁴⁸.

Ao utilizar a metáfora da ponte sobre o abismo entre o tangível e o intangível o autor se pergunta, em outras palavras, se a dinergia não seria o elemento que conectaria no símbolo o significante ao significado. Seria a dinergia uma das motivações essenciais da formação de tais símbolos naturais? Independente do que possamos ou não afirmar em relação a esta questão é inegável que determinadas estruturas fundamentam-se em padrões matemáticos reconhecíveis e passíveis de precisa descrição geométrica, e podem ter sido planejadas de maneira inconscientemente dinérgica, por uma simples ressonância de nossa realidade psicofisiológica, ou de maneira consciente, fruto do reconhecimento desta dinergia natural e intencional utilização de analogias. Exploraremos um pouco mais tal questão no capítulo seguinte.

Não é nosso objetivo expor exaustivamente as bases geométricas de estruturas naturais e artificiais, mas sim destacar sua importância na arquitetura. Duas das relações dinérgicas mais recorrentes, que merecem, contudo, ser citadas, são a da seção áurea e a da série de Fibonacci. O uso de proporções humanas, padrões astronômicos ou musicais são também recorrentes e não deixam de se relacionar uns com os outros e, novamente, com a proporção áurea e/ou a série de Fibonacci e outros padrões dinérgicos recorrentes em toda a natureza.

¹⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 25.

1.3.2.4. Motivações

“É verdadeiro, completo, claro e certo. O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma única coisa”

TRISMEGISTOS, Hermes. *Corpus Hermeticum: discurso de iniciação, a tábua de esmeralda*. São Paulo: Hemus, [S.d.], p. 126. ¹⁴⁹

Se qualidades, dimensões, quantidades, relações e formas podem ser utilizadas como símbolos na arquitetura é preciso procurar compreender como estes signos alcançam tal status. Mesmo elementos isoláveis apostos à arquitetura podem configurar símbolos por diferentes motivos, que também procuraremos explorar em seguida.

Como ponto de partida é preciso destacar que há *diferentes processos* que podem levar à construção do símbolo. *De uma maneira geral todos estes processos associam a determinados signos significados outros que não aqueles explicitados pelas qualidades imediatas do significante*. O símbolo lingüístico, por exemplo, possui significados a ele associados por meio de convenção. Geralmente a convenção lingüística é arbitrária e imotivada, exceto em casos de onomatopéias, que poderiam ser consideradas espécies de “índices lingüísticos”. No caso do simbolismo apresentativo há também, geralmente, *fixações de significados por convenção ou hábito*, mas estes muitas vezes refletem *motivações anteriores que contribuíram para acrescer a determinado significante um significado conotado, simbólico* ¹⁵⁰. A maioria destas motivações está, de certa maneira, relacionada a processos

¹⁴⁹ A citação é de escritos dos primeiros séculos da era cristã que a tradição atribui à figura mitológica de Hermes Trismegistos, pai e inventor dos hieróglifos e das artes praticadas no Egito. O trecho selecionado pertence à *Tábua de Esmeralda*, texto hermetista que influenciou enormemente a cultura esotérica ocidental, e que sintetiza as idéias fundantes de harmonia universal e ressonância analógica para os antigos.

¹⁵⁰ Há sempre exceções. Pode-se dizer que nenhuma característica evidente veio a motivar a associação dos evangelistas às quatro figuras que os identificam na iconografia cristã (homem-anjo, touro, leão e águia), por exemplo, somente uma adaptação por convenção em relação à visão de Ezequiel (I, 5-14) e ao texto do Apocalipse (IV, 6-8). Estes símbolos são, em princípio, imotivados, ou pelo menos suas motivações não nos são evidentes. Em muitos

de *analogia*, ou seja, à *comparação de pontos de semelhança entre coisas diferentes*. A analogia pode ser entendida como aquele “rudimento de laço natural entre o significante e o significado” observado por Saussure ou mesmo como os elementos indiciais e icônicos que estão presentes no símbolo uma vez que uma lei engloba seus particulares, como Peirce observa e que anteriormente chamamos de “contaminação icônica e indicial do símbolo”. É também o processo geral que funda a alegoria ou a metáfora icônica, e também o que nos permite compreender a estrutura geral de determinados metassignos¹⁵¹ ou certas traduções interssemióticas.

A analogia é uma chave ampla para a compreensão de determinados significados simbólicos presentes na arquitetura e no simbolismo apresentativo como um todo. Há mecanismos específicos de analogia e, dentre os mais comuns, exploraremos alguns daqueles que constituem as figuras de linguagem em semântica, bastante utilizadas no simbolismo discursivo.

Desta forma, o símbolo apresentativo pode ou não se consolidar por hábito ou convenção, mas anteriormente a isto, quando não totalmente imotivado, surge a partir de motivações específicas. Duas motivações freqüentes são a *metáforica* e a *metonímica*. A *metáfora* é um tropo que consiste na transferência de um signo para um âmbito semântico que não é o do objeto que ele designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança

Utriusque Cosmi (1621), Roberto Fludd
(Fonte: ROOB, 2001, p. 561)

As regiões dos três mundo e o corpo humano em relação, baseado em harmonias clássicas.

outros casos a tradição opera por analogias, como é o caso do cordeiro que simboliza o Cristo, metáfora evidente, no contexto judaico de então, daquele que é sacrificado para expiar pecados alheios.

¹⁵¹ Utilizamos o termo “metassigno” para tratar do signo arquitetônico que remete a outro signo arquitetônico. Segundo Pignatari (2004): “Quando uma igreja opera a redução signica de elementos de outras igrejas, diacrônica e sincronicamente, essa construção ganha caráter de signo metalingüístico – ou metassigno. O signo arquitetônico não se desenvolve apenas no espaço tridimensional, mas também no tempo” (p. 162).

subentendida entre o significado próprio do signo e o seu significado figurado (Adaptado de: Ferreira, 1999). A *metonímia* é um tropo que consiste em designar um objeto por signo designativo de outro objeto que tem com o primeiro uma relação de causa e efeito, continente e conteúdo, lugar e produto, matéria e objeto, abstrato e concreto, autor e obra, parte pelo todo, etc ¹⁵². (Adaptado de: Ferreira, 1999). Ambos estes tropos podem se confundir, especialmente em simbolismos apresentativos, mas são evidentes como motivação na formação de determinados símbolos. É por meio de tais figurações de linguagem que uma balança pode simbolizar justiça, chaves simbolizarem São Pedro ou a flor de lótus simbolizar a condição do homem que procura a iluminação.

Desta forma, tais motivações metonímicas e metafóricas podem justificar aquilo que em psicanálise costuma-se compreender por símbolo. Outra motivação analógica que poderia ser citada para a compreensão da formação do símbolo é a *dinérgica*, conceituada no capítulo anterior. Neste caso pode-se dizer que a analogia é menos semântica do que sintática, pois que se refere a semelhanças estruturais de padrões subjacentes. O simbolismo cosmológico presente no dimensionamento de diversos templos, por exemplo, é fundamentado nestas analogias dinérgicas entre a geometria arquitetônica e a geometria celeste.

A personificação da arquitetura e a cabana primitiva, segundo Laugier
(Fonte: RYKWERT, 2003, p. 42)

¹⁵² Uma variação da metonímia é a *antonomásia*, que consiste em substituir um signo por outro que facilmente o identifique. Outro tropo relacionado à metonímia é o da *sinédoque*, que se funda na relação de compreensão e consiste no uso do todo pela parte, do plural pelo singular, do gênero pela espécie, etc (Ferreira, 1999). Usaremos *metonímia* para designar todos os processos deste gênero.

Símbolos mais complexos podem surgir de um misto de motivações de figuração e dinérgicas, constituindo analogias por vezes evidentes e por vezes reservadas somente àqueles que possuem o conhecimento de determinados códigos pouco divulgados. Geralmente o número doze, por exemplo, quando utilizado em construções cristãs, seja na repetição de elementos ou no dimensionamento de formas, está associado aos doze apóstolos que, por sua vez, estão associados às doze tribos de Israel e que, por sua vez, estão associadas aos doze signos do zodíaco, uma divisão matemática da eclíptica em doze partes a partir do ponto equinocial de março nomeadas de acordo com os conjuntos de estrelas fixas identificados por povos da antiguidade quando os sistemas hoje chamados de “intelectual” e “natural” coincidiam. A presença de zodíacos em igrejas cristãs, como no Mosteiro de São Bento em São Paulo, está geralmente associada a tais fatos teológicos de bases astrológicas. Analogias dinérgicas entre a arquitetura e a música, comuns em obras da Idade Média e da Renascença, também são uma variação deste tipo de motivação simbólica.

Motivações gemátricas, conceituadas anteriormente, são também uma espécie de motivação analógica que pode contribuir para a construção de símbolos. A tradução numérica de palavras pode vir a fundamentar dimensões e formas, contribuindo para a construção da espacialidade simbólica.

Mas, apesar de a analogia fundamentar muito do simbolismo implícito e explícito de uma edificação, há que se lembrar que muito do tecido do símbolo deve-se ao repertório do receptor e à inferência de leis a partir de arranjos particulares. Quando citamos o exemplo da simbolização da estrutura por meio do uso de cor introduzimos um processo geral onde, em um contexto, determinados elementos são igualmente destacados por meio do mesmo recurso plástico, fazendo supor ao receptor que um significado comum possa advir desta proximidade. A arquitetura moderna, por exemplo, é toda construída de símbolos que baseiam sua força no repertório e no hábito. A planta livre é uma expressão de uma qualidade estrutural que passou a ser utilizada como símbolo de modernidade, muitas vezes fazendo submergir o programa e o edifício como um todo tanto quanto a gematria

cristã o fez com a Catedral de Troyes (ver segunda parte da dissertação). O expressionismo estrutural moderno, diga-se de passagem, pouco difere do expressionismo estrutural gótico – em ambos os casos *uma intenção clara de comunicar a estrutura* tornou-se fundamento de recursos simbólicos baseados no hábito (repertório) e na capacidade de cognição e raciocínio do receptor. Venturi, Brown e Izenour de certa maneira reconhecem mecanismos de simbolização semelhantes entre a arquitetura moderna e um ícone do gótico, a catedral de Chartres, apesar de não o fazerem por meio da questão da expressividade estrutural: Chartres é um “pato” (embora seja um “galpão decorado” também), assim como os edifícios do moderno são “patos”.

Pela citação, normalmente analógica, vemos que a motivação do símbolo arquitetônico pode se encontrar no próprio repertório da arquitetura. Como dissemos, é muito comum que as obras arquitetônicas dialoguem entre si, remetendo umas às outras, rearticulando paradigmas direta ou analogicamente em novos sintagmas simbólicos, como nos fez ver Pignatari (2004) em sua leitura da Catedral de Brasília como combinação de duas metonímias de obras da tradição cristã ou na leitura do arco do triunfo como um metamorfismo que se contamina de simbolismo, ou metáfora icônica. A citação não precisa ser necessariamente metalingüística, mas pode operar também por meio de traduções intersemióticas, não raro analógicas também, como no caso do caligrama que Pignatari (2004) vê delineado nas formas do Palácio do Congresso em Brasília:

“Aqui, Robert Venturi e sua ‘arquitetura simbólica’ foram servidos, com vinte anos de antecedência: Oscar Niemeyer montou um caligrama arquitetônico com a chamada ‘balança da justiça’, claramente desenhada em seus signos paradigmáticos essenciais: a haste central e os dois pratos.”

As minimegaestruturas são principalmente patos
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 199)

“Para dar conta das implicações arquitetônicas e das questões sociais críticas de nossa época precisaremos deixar de lado nosso complicado expressionismo arquitetural e nossa errônea pretensão de estar construindo fora de uma linguagem formal e descobrir linguagens formais adequadas ao nosso tempo. Essas linguagens incorporarão o simbolismo e os apêndices retóricos. As eras revolucionárias são dadas ao simbolismo didático e ao uso propagandístico da arquitetura para promover os objetivos revolucionários. Isso vale tanto para o simbolismo dos reconstrutores dos quetos de hoje (militantes africanos ou conservadores de classe média) como valia para o simbolismo republicano romano-romântico da França revolucionária. Boullé era propagandista e simbolista, além de formalista. Ele via, como devemos ver, a arquitetura como símbolo no espaço, antes de ser forma no espaço. Para descobrir nosso simbolismo, devemos ir aos limites suburbanos da cidade existente, que são atraentes mais do ponto de vista simbólico do que formal e representam as aspirações de quase todos os americanos, incluindo a maioria dos habitantes urbanos de baixa renda e quase toda a maioria silenciosa branca. Então, a Los Angeles arquitetônica será nossa Roma e Las Vegas, nossa Florença; e, tal como o silo arquetípico de algumas gerações atrás, o letreiro do Flamingo será o modelo para chocar nossas sensibilidades e nos conduzir a uma nova arquitetura”
(VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 200)

“Como se sabe, esse símbolo, convencional e tradicionalmente, metaforiza e indicia o Poder Judiciário, e não o Poder Legislativo. O sintagma desse símbolo se compõe de dois paradigmas ou subparadigmas: a figura feminina, togada e de olhos vendados, simbolizando a justiça propriamente; e a balança, que se reparte em outros dois subsintagmas: a espada da lei (em cujo punho muitas vezes se inscreve LEX), empunhada pela figura feminina com a lâmina verticalmente voltada para baixo (haste da balança), e os pratos, que pendem do suporte transversal do punho da espada.

“O arquiteto, porém, em seu repertório de ícones convencionais e institucionalizados, não fez distinção entre lei e justiça, atribuindo àquela a balança desta.

“O símbolo da balança também se rebate no plano do grande sintagma monumental formado pelos subsintagmas da Praça dos Três Poderes e da Esplanada dos Ministérios, a similaridade ainda comandando a contigüidade que organiza o conjunto: pela perspectiva do eixo central da esplanada (haste da balança), privilegia-se o Poder Legislativo no Palácio do Congresso (cruzamento do punho da espada), lateralizando os poderes executivo e judiciário, bem como os edifícios dos ministérios e o Itamaraty, em feiras de ambos os lados.

“Dessa forma, arquiteto e urbanista, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, montaram um sintagma ideológico e hierárquico: a lei é o supremo poder, enfatiza-se a casa dos representantes do povo que a elaboram.

“A ‘balança’ do Palácio do Congresso é estruturada paramorficamente, em trocadilhos icônicos: para funções iguais ícones iguais ou semelhantes. Assim, as duas torres para os serviços administrativos formam a haste dupla da balança; os plenários das duas casas, Câmara e Senado, são os pratos-cúpula, o daquela em posição reversa, para romper a simetria rígida e não indicar de modo excessivamente manifesto o ícone-símbolo ‘balança’. O corpo do edifício é uma caixa-base. A articulação sintagmática se dá necessariamente por contigüidade, com a reunião de paradigmas. No universo icônico, porém, a contigüidade se vê contaminada pela similaridade, daí resultando uma paradigmática do sintagma”¹⁵³.

Caligramas de Niemeyer
(Fonte: PIGNATARI, 2004, p. 159)

¹⁵³ PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp. 163-165.

Como vimos, no caso de símbolos imotivados a fixação por convenção ou hábito é fundamental na construção do símbolo, e muito de seu resgate depende do receptor, seu repertório e sua capacidade de articulação dos signos que lhe são oferecidos e os de sua experiência até o momento. Da mesma maneira pode haver uma fixação do mesmo gênero para os significados conotados por símbolos que são criados a partir de motivações mais ou menos evidentes, e estes processos todos atuam de maneira inter-relacionada. Aqui, como em muitas das questões anteriormente abordadas, não há regras gerais e categorias estanques.

Notre Dame du Haut, Le Corbusier
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

O famoso centro de peregrinação de Le Corbusier, "Ronchamp", opera com alguns signos tradicionais da igreja católica, mas sua dimensão simbólica é discutível pois a espacialidade icônica é a predominante. A parede lateral, com suas perfurações, metaforiza iconicamente os vitrais das igrejas católicas tradicionais, apesar das diferenças no equilíbrio de cheios e vazios. Alguns autores consideram-na um desvio na evolução da igreja católica no século XX. Heathcote (1997, p. 46) chama-a, ao mesmo tempo, "um dos maiores momentos da arquitetura do século XX e um virtual desastre para a arquitetura eclesiástica do ponto de vista litúrgico; levando a uma série de 'gestos' sem sentido, edifícios que simbolizavam qualquer coisa de mãos em oração a pombas e edifícios surgindo de uma simples, simplória idéia, justificada em nome de um novo modernismo". Giulio Carlo Argan também critica o projeto e a postura de Le Corbusier em carta a Ernesto Rogers (ARGAN, 2001). Nesta carta Argan fala sobre o modernismo e a arquitetura religiosa a partir de uma crítica ao projeto de Le Corbusier, que, para o autor, "...é um leigo, tem sua cética filosofia e contenta-se com ela; mas considera a religião como uma filosofia *minorum gentium*, socialmente útil e politicamente oportuna", refletindo isto na estética de Ronchamp, onde a plasticidade livre é, para Argan, algo como uma apologia do irracional, identificado com a religião.

1.3.2.5. O estilo

“Com efeito, da configuração das colunas, fez-se a denominação das três ordens, dórica, jônica e coríntia, das quais a dórica foi a primeira a originar-se, e há muito tempo”

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec / FUPAM, 1999, p. 105

As regras de proporção e correção de uso que definiam as ordens clássicas da antiguidade, simbolizadas pelas colunas dórica, jônica, coríntia e variações posteriores, levaram à sedimentação do sentido moderno da palavra “estilo”, que deriva de uma raiz grega para “coluna”, através de seu correspondente em latim. O *estilo* é uma categoria, e como qualquer categorização, um abstrato, uma lei geral que reúne por semelhanças fundamentais determinados elementos. Em arquitetura o estilo reúne características particulares de um dado movimento artístico, caracterizando uma atividade arquitetônica típica, por exemplo, o românico, o gótico ou o renascentista (Koch, 1998).

Muitas são as abordagens possíveis da questão estilística. O estilo pode ser filtrado em diferentes escalas, dependendo do quanto abstraímos leis mais ou menos genéricas. Há desde grandes estilos artísticos englobando séculos de produção até estilos particulares de trabalho na carreira de cada artista. Merleau-Ponty abordava o estilo de maneira mais particular, porém sua definição de estilo pode ser aplicada a diferentes escalas de abordagem e nos é particularmente cara. No famoso ensaio *A dúvida de Cézanne* ¹⁵⁴ o filósofo francês observa que o artista produz e traz ao mundo um visível espesso que carrega toda uma verticalidade. Nesta produção o artista *imprime* na obra um modo de ser no mundo. A esta maneira de habitar o mundo que imprime na obra uma série de “deformações coerentes” Merleau-Ponty chama *estilo*. Este estilo instaura-se na nervura visível-

¹⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne” in *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. 456p. (Coleção “Os Pensadores” vol. XLI – Husserl / Merleau-Ponty).

invisível e tinge o sentido em determinada direção. Para o movimento de compreensão de uma obra de arquitetura é fundamental reconhecer as deformações que um contexto e um sujeito imprimem à obra ¹⁵⁵. Esta visão adequadamente situada nos permite compreender o gesto que se encontra em suas nervuras.

Mas afinal, por quê tal questão nos interessa em um estudo acerca do simbolismo arquitetônico? Como comentamos anteriormente há que se destacar o fato de que o estilo, ao configurar um conjunto de “deformações coerentes” na produção artística de um período, o faz como resultado de uma determinada maneira de “ser-no-mundo”. O estilo expresso através de seus individuais artísticos, como fruto visível deste contexto em que foram gerados, torna-se em si significativo de todo um período e um pensamento. Pode-se dizer, como afirmamos acima, que passa a simbolizar determinados valores que as gerações seguintes associam a ele por hábito. É então por familiaridade que determinados elementos plásticos e compositivos pertencentes a um estilo também adquirem status de símbolo de determinados valores. Esta é outra maneira de nos aproximarmos da questão da formação do símbolo em arquitetura.

Como ilustração deste potencial simbólico do estilo artístico podemos lembrar das associações tipologia-estilo comuns à época do historicismo arquitetônico

Quadro sinóptico das cinco ordens, Claude Perrault (1613-1688)
(Fonte: LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 255)

¹⁵⁵ Afinal, o que somos fundamenta nossa experiência no mundo e é de nosso repertório que retiramos o material necessário à expressão. Para Merleau-Ponty “a intenção significativa se dá um corpo e conhece-se a si mesma buscando um equivalente no sistema de significações disponíveis, que representam a língua que falo e o conjunto dos escritos e da cultura de que sou herdeiro” (MERLEAU-PONTY, Maurice. “Fenomenologia da linguagem” in Textos Escolhidos. São Paulo: Abril, 1975, p. 324). Apesar de referir-se à linguagem falada é evidente o quanto tal comentário pode ser utilizado em relação à expressividade artística como um todo.

de fins do século XIX e princípios do século XX ou mesmo do uso mais recente de fins do século XX de elementos de estilos pré-modernistas. Muitos arquitetos do chamado “pós-modernismo” arquitetônico abordaram a questão comunicacional e simbólica justamente através do resgate do potencial comunicativo de elementos associados a antigos estilos de arquitetura articulados de diferentes maneiras. Podemos citar desde a releitura crítica e sutil de Aldo Rossi até o evidente historicismo aliado à alta tecnologia de Ricardo Bofill, passando pelas leituras alegóricas de Charles Moore.

Em um outro exemplo, elementos espaciais do modernismo e do estilo internacional também adquiriram status de símbolos de uma abordagem da arquitetura. Em determinados casos expressar tais símbolos tornou-se função ainda mais importante do que produzir as reais espacialidades e refletir fielmente as tecnologias pregadas pelo modernismo do século XX. A obra pioneira de Gregori Warchavchik em São Paulo, por exemplo, cumpria seu papel de discurso modernizador mais por simbolizar o modernismo europeu do que por efetivamente realizá-lo, devido a questões de limitações técnicas do contexto de então (Segawa, 1999 / Kamita, 2000). Artigas expressara certa vez seu desgosto com as adaptações que pretendiam preservar o “estilo” em detrimento da verdade construtiva:

“O que me irritava, na arquitetura de Warchavchik e de outros, é que as coberturas das casas modernistas deles, tinham um telhado e uma platibanda que escondiam a estrutura e que davam margem a eles fazerem

Projetos de fachadas ecléticas
Robert Venturi – *A Garden Party Of Styles* (1977)
(Fonte: LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 798)

casas com esse aspecto, mas que não tinham nada a ver com a moral construtiva”¹⁵⁶.

A contradição entre o que a obra comunica e o que ela é realmente foi bastante debatida no século XX, em especial em sua segunda metade. *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Venturi, fundamenta-se neste debate, e pode ser considerada uma das mais importantes obras teóricas de arquitetura do século XX, como observamos em um capítulo precedente. Algum tempo depois o mesmo autor publicará uma outra obra fundamental ao debate da dimensão comunicativa da arquitetura, *Learning from Las Vegas*, que explora a questão do simbolismo arquitetônico e que servirá de ponto de partida para a nossa discussão, no capítulo seguinte, da aplicação efetiva do símbolo na arquitetura.

Casa na Rua Santa Cruz (1928), Arq. Gregori Warchavchik
(Fonte: SEGAWA, 1999, p. 45)

¹⁵⁶ INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI; FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 20.

1.3.2.6. O edifício e o discurso – pato ou galpão decorado?

“Por que defendemos o simbolismo do banal via galpão decorado, contra o simbolismo do heróico via pato escultural? Porque esta não é a época, nem o nosso ambiente é propício para a comunicação heróica via arquitetura pura. Cada meio de comunicação tem seu momento e as declarações ambientais retóricas de nossa época – cívicas, comerciais ou residenciais – virão de meios mais puramente simbólicos, talvez menos estáticos e mais adaptáveis à escala de nosso ambiente. A iconografia e os meios mistos de beira de estrada apontarão o caminho, se quisermos ver”

VENTURI, Robert; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D.
Aprendendo com Las Vegas: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 165

Debater o papel do *edifício como discurso*, como principiamos a fazer com o último exemplo do capítulo anterior, sobre as primeiras obras modernas de Warchavchik, nada mais é do que uma forma prática de abordar a questão da função simbólica como dominante (seja de produção e/ou de leitura) ou, em outras palavras, da aplicação efetiva do símbolo na arquitetura. O “edifício-discurso” ou “edifício-símbolo” foi discutido por muitos teóricos do século XX. Venturi, Brown e Izenour talvez tenham conseguido sintetizar, como ninguém, este debate das abordagens simbólicas da arquitetura ao opor, em *Learning from Las Vegas*, o “pato” ao “galpão decorado”:

“Enfatizaremos a imagem – a imagem acima do processo ou da forma – ao sustentar que a arquitetura depende, para sua percepção e criação, de experiências passadas e associações emocionais, e que esses elementos simbólicos e representacionais podem, com frequência, contradizer-se à forma, à estrutura e ao programa com os quais estão associados no mesmo edifício. Examinaremos essa contradição em suas duas manifestações principais:

“1. Quando os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global, chamamos esse tipo de edifício, que se converte em escultura, de pato, em homenagem ao ‘Patinho de Long Island’, avícola em forma de pato, ilustrado por Peter Blake em seu livro *God’s Own Junkyard*.

“2. E damos o nome de galpão decorado ao tipo de edifício cujos sistemas de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento se aplica sobre estes com independência.

“O pato é a edificação especial que é um símbolo; o galpão decorado é o abrigo convencional a que se aplicam símbolos. Sustentamos que ambos os tipos de arquitetura são válidos – Chartres é um pato (embora seja um galpão decorado também), e o palácio Farnese é um galpão decorado – mas achamos que o pato é raramente relevante hoje, embora permeie toda a arquitetura moderna”¹⁵⁷.

O simbolismo para os três professores de Yale é um elemento-chave na relação entre aquilo que o edifício é e o que ele *aparenta ser*. Como recurso comunicacional o símbolo é estudado em suas mais diversas formas de aplicação pelos autores, que defendem para a atualidade (de então) a pertinência do símbolo apostado em detrimento da estrutura simbólica, marca de muitas arquiteturas do passado e, inclusive, do modernismo do século XX:

“Ao jogar fora o ecletismo, a arquitetura moderna anulou o simbolismo e promoveu o expressionismo, concentrando-se na expressão dos próprios elementos arquitetônicos: na expressão da estrutura e da função. Por meio da imagem do edifício, ele sugeriu objetivos sociais e industriais reformistas-progressistas que raramente pôde alcançar na realidade. Ao limitar-se às articulações estridentes dos elementos arquitetônicos puros de espaço, estrutura e programa, a expressão da arquitetura moderna tornou-se um expressionismo seco, vazio e tedioso – e, no fim das contas, irresponsável. Ironicamente, a arquitetura moderna de hoje, ao mesmo tempo em que

Simbolismo do “pato” versus simbolismo do “galpão decorado”
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 118)

¹⁵⁷ VENTURI, Robert; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D. *Aprendendo com Las Vegas: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, pp. 117-118.

*rejeita o simbolismo explícito e o ornamento aplicado frívolo, faz com que todo o edifício degenere em um grande ornamento. Ao substituir a decoração pela 'articulação', converteu-se em um pato"*¹⁵⁸.

Curiosamente, ao negar o simbolismo explícito que foi marca do historicismo arquitetônico, os modernos não deixaram de, inadvertidamente, retornar ao simbolismo implícito que de uma maneira ou outra sempre esteve presente na arquitetura, porém com mais força nas profundamente simbólicas sociedades medieval e antiga. Este simbolismo implícito pode não ter sido tão abertamente motivado por analogias – é antes resultado de um programa ideológico de expressionismo estrutural e funcional – mas nem por isso deixa de ser um simbolismo tão determinante na definição do edifício quanto o são os baseados em analogias. O simbolismo no moderno também está a serviço de uma mensagem, que pode ser resgatada pelos que estão familiarizados com o código do modernismo – os demais não o penetram da mesma maneira que o vulgo não penetrava nos sutis significados analógicos dos templos da antiguidade. O simbolismo explícito é, em outro extremo, um simbolismo geralmente mais acessível, mesmo porquê pode ser mais facilmente isolado do que o implícito. Em nossa sociedade contemporânea, marcada cada vez mais pela similaridade, o simbolismo explícito, dos letreiros e frontões pseudo-classicos, parece ser mesmo a estratégia comunicacional dominante em arquitetura – em oposição às sutilezas simbólicas do modernismo. No entanto, não é nosso objetivo debater a apologia que os autores de *Learning from Las Vegas* fazem do simbolismo do galpão decorado em detrimento do pato. Apresentar esta dicotomia, tal como por eles formulada, é que é fundamental para reforçar, no final desta primeira parte da dissertação, o como são aplicadas em arquitetura as estruturas simbólicas cujo funcionamento geral vimos estudando. Na seção seguinte procuraremos tornar este debate menos árido com a verificação de algumas de nossas afirmações e hipóteses através de um estudo introdutório da arquitetura religiosa. Antes de encerrarmos este capítulo, no entanto, trataremos um pouco mais dos símbolos isoláveis aplicados ao edifício, do qual pouco falamos acima. Estes símbolos apostos vão desde as ricamente esculpidas fachadas das Catedrais góticas aos abundantemente iluminados letreiros dos cassinos de Las Vegas, passando pela ordenada modernatura clássica e pela hermética iconografia renascentista.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 132.

1.3.2.7. O símbolo isolado apostro

Sobre a construção do símbolo faltaram-nos alguns comentários acerca do que havíamos chamado acima de *elementos isoláveis apostos à arquitetura*, ou seja, aqueles símbolos que não são o edifício em si mas sim estruturas semióticas aplicadas ao edifício e que Venturi, Brown e Izenour chamam genericamente de símbolos do *galpão decorado*. Deixamos tais símbolos para o final porque deles em si pouco resta a dizer que não possa ser adaptado do que já dissemos anteriormente – no que diz respeito à forma como se estruturam e às motivações envolvidas. Interessa-nos, contudo, introduzir as questões de sua *aplicação* na arquitetura e do como podemos entendê-los no *contexto pós-moderno*.

Ao longo de toda a história da arquitetura o edifício contou com recursos de identificação, orientação, reforço significativo, arte e decoração que não estruturam o espaço físico em si, tão somente o perceptivo. O *ornamento* em arquitetura é um exemplo deste tipo de signo *aplicado* ao edifício, e contra o

“Fiz a seguinte descoberta e ofereci-a ao mundo: a evolução da cultura é sinônimo de supressão de ornamentos no objeto utilitário”

LOOS, Adolf. *Ornamento é crime*. In LAMERS-SCHÜTZE, Petra (coord.). *Teoria da arquitetura: do renascimento até aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2003, p. 676

Pátio do Belvedere, Vaticano
(Fonte: VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003, p. 139)

A modernidade renascentista envolve a aplicação de ornamentação que poderia ser considerada antes apostro ao edifício do que implícita. Não há como, contudo, separar claramente tais dimensões. No "galpão decorado" renascentista a modernidade simboliza a estrutura.

qual foram erguidas as armas do modernismo do século XX. É fato que tais signos possuem profundo teor comunicacional, e muitos deles são altamente simbólicos. No renascimento a modernidade e a arte eram freqüentemente apostas a estruturas espaciais relativamente simples – “galpões” – de forma a aprofundar a espessura significativa do edifício. A iconografia medieval aplicada às edificações, por sua profundidade simbólica, foi por sua vez muitas vezes comparada a palavras que comporiam o grande livro dos que não eram alfabetizados, uma “bíblia dos pobres”. Muitos autores debruçaram-se sobre todos estes significados e há obras inteiras que se propõem a traduzí-los para os que hoje não estão familiarizados com os códigos que os definem. Em arquitetura religiosa muito da espacialidade simbólica deve-se a eles, combinados ou não com um simbolismo mais sutil, aquele que permeia o edifício em si. Isto, principalmente nos períodos anteriores ao modernismo, quando então foram agressivamente combatidos em prol de um espaço “puro”, onde a estrutura e o programa poderiam se “expressar livremente”.

Mas o expressionismo modernista, por mais que tivesse tentado abolir o simbolismo explícito em sua cruzada contra o que parecia ser o principal recurso do historicismo contra o qual insurgira, não pôde deixar de ser simbólico de uma outra maneira. Ocorre que esta maneira era visível somente aos que possuíam domínio do código e do repertório arquitetônico. Aos demais, restava a insatisfação que se revelava nas adaptações sobre obras modernas ou na arquitetura comercial de beira de estrada. Os símbolos

*Portal da Basílica de São Lázaro em Autun
No tímpano, o Juízo Final; na arquivolta exterior, o Zodíaco e os
trabalhos dos meses; na arquivolta interior: o friso vegetal, substituto
da árvore cósmica
(Fonte: HANI, 1998, encarte)*

do feio e do banal, do comércio, e da não-arquitetura fizeram-nos ver, por fim, que o moderno havia malogrado de alguma maneira. Nas já citadas palavras de Montaner (1999, p. 152), o homem real não correspondia ao usuário ideal para o qual projetaram as vanguardas. O simbolismo explícito do galpão decorado contra o qual ergueu-se a dialética modernista abriu espaço, no moderno, ao pato heróico. Ocorre que o pato só comunica claramente aos iniciados em sua religião e, como vimos anteriormente, esta incapacidade comunicacional do moderno, ao menos para as massas, condenou-o a elites e fez por fim ressurgir na segunda metade do século XX, com veemência, o debate do simbolismo em arquitetura. Pato ou galpão decorado, parece que não há como fugir dele.

Las Vegas Boulevard, antiga Las Vegas Strip
(Foto: Ricardo Bianca de Mello, dez. 2006)

Las Vegas é um grande amontoado de signos, todos trabalhados de maneira a criar identidades particulares para cada cassino e hotel. À esquerda, mais adiante, o casino New York, New York, onde símbolos da cidade nova iorquina, como a estátua da Liberdade e o Empire State, são reproduzidos em escala. À direita, o MGM, cujo leão remete ao mais tradicional símbolo da empresa de entretenimento. À direita, ao fundo, a réplica da torre Eiffel, que junto com reproduções de outros símbolos da capital francesa, como a ópera, compõem o clima do casino Paris.

II. O ESPAÇO DA CRENÇA: O SIMBOLISMO NA ARQUITETURA RELIGIOSA

“Sem palavras e sem voz? – que dizemos! Se estes livros lapidares têm as suas letras esculpidas – frases em baixos-relevos e pensamentos em ogivas, - não falam menos pelo espírito imorredouro que se exala das suas páginas”

FULCANELLI. *O Mistério das Catedrais*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1998, pp. 43-44

O simbolismo arquitetônico não se limita a uma ou outra tipologia. Este estudo introdutório da espacialidade simbólica na arquitetura religiosa não tem por objetivo esgotar o tema e muito menos restringi-lo a um determinado enfoque ou programa arquitetônico. O edifício religioso é aqui o nosso objeto de estudo porque nele o símbolo sempre deixou marcas, e porque, para esta dissertação, não poderíamos alargar demais nosso campo de comprovações e análise.

Os títulos desta dissertação bem como o desta segunda seção devem-se aos valiosos comentários tecidos pelos professores Dra. Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Dr. Sylvio Barros Sawaya e Dr. Bruno Roberto Padovano, nosso orientador, pela ocasião do exame de qualificação. O “espaço da crença” reúne a ambigüidade de sentido da crença enquanto valor – o simbólico – e da crença enquanto prática – o religioso. É nesta sobreposição que iremos trabalhar, de forma a ilustrar as colocações feitas na primeira seção deste trabalho.

II.1. O HOMEM E O SAGRADO

“Não sabeis que sois um templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós? Se alguém destrói o templo de Deus, Deus o destruirá. Pois o templo de Deus é santo e esse templo sois vós”

Primeira Epístola aos Coríntios, cap. III, vv. 16-17

Em sua existência, o homem atribui significados àquilo que o cerca e relaciona-se de maneira particular com cada objeto, criatura ou local inseridos nesta experiência de mundo. Dentre todas, uma das dimensões mais importantes de sua vida sempre foi a chamada “espiritual”, aquela que, em poucas palavras, compreende a relação que o homem estabelece com forças ou realidades invisíveis ou superiores a si mesmo ¹⁵⁹.

Permeando sua vida cotidiana, esta dimensão espiritual aflora em suas ações e maneiras de viver e de se relacionar com o mundo, mesmo que de modo não explícito. Além do impacto no seu agir, sentir e pensar, o homem vive esta dimensão espiritual também através da sacralização de elementos interiores ou exteriores a si mesmo. Toda cultura operou e ainda hoje opera esta sacralização de objetos, criaturas, processos e locais, não importa se naturais ou criados pelo homem ¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Não pretendemos aprofundar a questão da espiritualidade para o ser humano, por si só extremamente complexa e variável no tempo e no espaço, bem como em cada cultura e, em última análise, indivíduo. Por hora basta-nos introduzir tal questão de maneira simples, de forma a definir o campo de análise desta seção.

¹⁶⁰ Se restringirmos nossa análise a esta dimensão espiritual, tal como introduzimos rapidamente neste trabalho, poderemos então permanecer no sentido mais estreito do termo “sacralização”. Se, por outro lado, ampliarmos nossa visão para toda e qualquer dimensão invisível da experiência de vida do homem, “espiritual” ou não, abarcaremos a questão do *sentido* em um aspecto mais amplo e tomaremos este processo de sacralização como uma possibilidade do processo maior de *significação* ou *simbolização*, tal como entendido por autores como Ernst Cassirer (1874-1945) ou Susanne K. Langer (1895-1982). Particularmente enriquecedores para uma pesquisa neste sentido são os trabalhos de Joseph Campbell (1904-1987), estudioso de mitologia histórica e da mitologia viva de nossos dias, religiosa ou não.

Além do processo de sacralização, aspecto particular da simbolização do mundo operada pelo homem, cabe destacar as necessidades de abrigo físico às atividades da vida cotidiana do ser humano. Seus ritos, reuniões e liturgias, como dimensões desta vida, sempre necessitaram de abrigo adequado. As necessidades funcionais do homem e sua natural tendência como *animal symbolicum*, nos termos de Cassirer, são conceitos fundamentais para este estudo aqui proposto do simbolismo na arquitetura religiosa.

A arquitetura religiosa, muitas vezes também chamada de “sagrada”, é, geralmente, uma arquitetura imbuída de um sentido de sagrado, e faz parte daquele universo mais amplo da “sacralização” de objetos, criaturas, processos e locais, comentado anteriormente. É também uma arquitetura que abriga as atividades religiosas do ser humano, e que é tão variável quanto o são as crenças religiosas dos homens. A arquitetura que responde com forma a tais questões e demandas é, por consequência, vasta, complexa e abundante. Antes de avançar será preciso delimitar claramente nosso universo de estudo, começando por destacar o que entendemos por arquitetura religiosa.

*Interior do Panteão em Roma, por Giovanni Paolo Panini (c. 1750).
Antigamente um templo dedicado a todos os deuses pagãos, hoje uma
igreja católica dedicada a todos os mártires
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 123)*

II.2. A ARQUITETURA E O SAGRADO

“O desenho e a construção de edifícios sagrados é a forma de arte em maior escala e também, por certo, a mais ambiciosa, porquanto o homem procura recriar o reino dos deuses na Terra, num espaço a três dimensões, onde os crentes tanto podem entrar física como espiritualmente”

HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Arquitectura sagrada: modelos do cosmo, forma simbólica e ornamento, tradições do leste e do oeste*. Cingapura: Evergreen / Taschen, 2002, p. 10

Não é toda produção cultural humana imbuída de sacralidade que se enquadra no universo possível de uma pesquisa em arquitetura religiosa. É importante, pois, principiar este trabalho estabelecendo alguns limites a este vasto universo.

A primeira distinção necessária é também a mais questionável, pois implica em uma tomada de posição em relação a uma definição que é sempre passível de discussão, a da *arquitetura*. Para os fins desta dissertação definiremos como *arquitetura* aquela produção cultural e tecnológica *humana* cuja escala a torna *passível de exploração* pelo homem através de seu movimento por sobre e/ou por dentro dela, *independente de configurar abrigo ou não*, e que é em si *um fim* e não uma ferramenta do homem¹⁶¹. De acordo com esta despretensiosa definição entendemos por arquitetura, por exemplo, tanto as grandes catedrais góticas quanto as pirâmides egípcias, o conjunto de megálitos de Stonehenge, os arcos de triunfo romanos ou o câmara artificial de Silbury Hill. Há uma sobreposição e indefinição lógica quando nos aproximamos de determinados objetos que deixamos de considerar arquitetônicos e passamos a considerar simplesmente escultóricos, por sua escala e características particulares. Não

¹⁶¹ Não entraremos no mérito da intenção, do valor artístico ou do uso, tantas vezes justamente evocados na difícil tarefa de definir o que seria a arquitetura. Nossa “definição” não pretende esgotar o assunto ou mesmo expressar uma posição definitiva do autor neste sentido. Procura, tão somente, servir às pretensões de cercar um universo de estudo no contexto exclusivo deste trabalho.

nos preocuparemos muito a respeito desta nebulosa fronteira, mas não trataremos nesta dissertação de esculturas de caráter sagrado, tais como totens indígenas, megálitos isolados ou as grandes estátuas da ilha de Páscoa. Esta definição também implica na distinção de estruturas naturais consideradas sagradas e estruturas religiosas produzidas pelo ser humano. Excluimos de nosso estudo locais sagrados naturais, tais como cavernas, rios, lagos e montanhas, usualmente tomados por determinadas comunidades como locais de culto, interiorização e adoração. Não deixaremos de destacar, contudo, a importância da percepção e/ou atribuição do sagrado a determinados sítios, característica esta muitas vezes responsável pela escolha de certa localidade, em detrimento de quaisquer outras, para a construção de um edifício religioso.

Uma segunda distinção diz respeito à arquitetura sacralizada e à arquitetura erigida com finalidade religiosa (exclusiva ou parcial, nunca eventual) ou adaptada para tanto. É desta segunda que trataremos. Faz-se necessária tal distinção uma vez que é muito comum que determinadas culturas (normalmente pré-industriais) considerarem sagrados também os locais de residência e/ou de atividades comunais, tais como algumas sociedades indígenas, aborígenes ou de esquimós, que não possuem edifícios destacados com finalidade especificamente religiosa. Nestes casos, toda a natureza assume caráter sagrado e toda edificação erigida pelo homem poderia, indistintamente, abrigar práticas religiosas. Nosso foco, nesta dissertação, são os edifícios erigidos com intenção de uso religioso fundamental e não eventual ou secundário.

Silbury Hill
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002)

Uma terceira distinção diz respeito às atividades e finalidades do espaço religioso. Não trataremos, senão de forma eventual, daqueles edifícios

voltados às atividades administrativas e operacionais que acompanham o ofício religioso em si, somente de locais de ritual, adoração, interiorização, etc. Nem toda arquitetura de bases ou inspiração sagrada possui fins estritamente religiosos, tais como aqui nos interessam, podendo estar voltadas para atividades de suporte ou afins ¹⁶². Esta também é uma distinção pouco clara, mas que se faz necessária para fins de delimitação do universo de estudo.

Um último comentário é antes uma constatação que é preciso deixar registrada e não uma distinção propriamente dita, uma vez que atinge diretamente nosso objeto de estudo. Recentemente tem sido bastante perceptível um movimento que poderíamos chamar de “dessacralização do espaço religioso”. O pesquisador Edin Sued Abumanssur aborda este fenômeno pelo viés da subjetivação dos espaços sagrados. Segundo Abumanssur (1999), que estuda em especial a arquitetura de igrejas pentecostais,

Stonehenge
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002)

“o pensamento iconoclasta produziu uma ordem de relação entre o mundo visível e a subjetividade humana que desaguou numa estética de negação da realidade. Como herdeiro desse mesmo pensamento, o homem religioso contemporâneo não reconhece a - priori uma sacralidade nos espaços tradicionalmente vistos como tal. Ao mesmo tempo qualquer e nenhum lugar pode ser sagrado, ficando essa atribuição dependente da única coisa que de fato sagrada, a saber, o indivíduo e sua liberdade” ¹⁶³.

¹⁶² Certos cânones, paradigmas, símbolos e elementos associados a determinadas tradições religiosas podem ser utilizados em edifícios cuja finalidade não é ritualística, tais como sedes administrativas, residências, memoriais ou monumentos fúnebres.

¹⁶³ ABUMANSUR, Edin Sued. “A Arte, a Arquitetura e o Sagrado”. In: IX JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA, 1999, Rio de Janeiro.

Esta abordagem de Abumanssur parece-nos correta, apesar de, em nossa opinião, parcial. Não poderíamos deixar de destacar o impacto que o sentimento de sacralidade sofreu em nosso mundo com o avanço da ciência moderna, em especial nos últimos dois séculos. Novas concepções de mundo, esvaziadas de quaisquer noções de espiritualidade, têm sido bastante difundidas e adotadas em substituição a visões de mundo de cunho espiritual, o que não deixa de impactar profundamente nas operações simbólicas que constituem antes um fim do que um meio de comunicação, como estudamos na seção anterior. Parece-nos que, se por um lado, a subjetivação do espaço religioso é uma tendência bastante palpável, por outro, não podemos negar a influência de um “desencantamento do mundo”, cujas conseqüências são visíveis nas operações simbólicas do homem contemporâneo ¹⁶⁴. A arquitetura moderna na Europa e na América do Norte são exemplos bastante significativos deste processo como um todo. Como já observamos anteriormente, sua baixa capacidade comunicacional para as massas foi a principal razão de sua superação, nas últimas décadas do século XX, por uma arquitetura abundantemente e explicitamente simbólica, reunida sob o rótulo generalista de “pós-moderna”.

Ainda em relação ao comentário de Abumanssur, é digno de nota traçar um paralelo entre as teorias de Venturi, Brown e Izenour estudadas na primeira parte desta dissertação e os recentes templos religiosos erguidos no Brasil, especialmente neopentecostais, que geralmente caracterizam o que os autores chamavam de “galpão decorado”, onde a espacialidade simbólica que suporta perceptivamente o senso de sacralidade é construída principal ou unicamente através de um simbolismo explícito apostado à arquitetura. Pouco encontramos nestes novos espaços arquitetônicos vestígios do simbolismo analógico do passado ou mesmo do expressionismo simbólico do moderno, marca da arquitetura religiosa ocidental do século XX.

¹⁶⁴ A expressão “desencantamento (entzauberung) do mundo” foi usada por Max Weber para caracterizar o advento da idade moderna (Nöth, 1989). Podemos aqui fazer um paralelo com a tese já destacada das diferenças de mentalidade entre o homem pré-cartesiano e o pós-cartesiano, introduzida anteriormente.

Todas estas colocações criam uma área de intersecção com fronteiras bastante nebulosas, mas fundamentais para uma primeira definição de nosso objeto de estudo. Esta intersecção reúne aquilo que chamamos genericamente de *templos*, independente da tradição à qual estão associados ¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Alguns autores diferenciam templos de igrejas, destacando-os do conjunto maior dos edifícios de cunho religioso. Segundo frei Alberto Beckhäuser, em sua obra *Símbolos Litúrgicos*, “*templo e igreja não significam bem a mesma coisa. Na antiguidade o templo não era tanto o lugar de culto das pessoas como o lugar da especial habitação de Deus*”. Eventualmente abordaremos tal distinção mas, por enquanto, adotaremos a expressão “templo” como uma designação genérica para o edifício religioso, independente da tradição na qual está inserido ou de seu uso particular dentro do culto. Quando necessário destacaremos a visão da comunidade acerca do edifício religioso, entendido como local de culto dos fiéis e/ou local de moradia da divindade.

II.3. O SIMBOLISMO NO EDIFÍCIO RELIGIOSO

“A irradiação do conhecimento metafísico se faz pela doutrina, que alimenta o conjunto das ciências ditas cosmológicas. Além do desdobro destas ciências nas artes, técnicas e na organização social, política e administrativa, a doutrina, em sua maior pureza, se apresenta enquanto sistema analógico e emblemático de uso amplo e geral, do qual nenhum indivíduo pode se ausentar, através da língua, do rito e do símbolo”

COSTA, Carlos Zibel. “A arquitetura oriental e o símbolo”. In *Nova Stella*. São Paulo: CEFISMA-USP, n. 8, pp. 45-59, 1986. Citação retirada de cópia do artigo disponível na biblioteca da FAU-USP, p. 2

Abordaremos o simbolismo dos templos em paralelo a uma introdução geral à arquitetura religiosa, através de algumas categorias fundamentais à análise da espacialidade simbólica. Como comentado, o simbolismo arquitetônico pode se manifestar tanto de maneira implícita, quando define e/ou se confunde com o edifício em si, como de maneira explícita, geralmente “aplicado” ao edifício. Independente da forma como se manifesta sua presença sempre foi, contudo, reconhecida pelos estudiosos da arquitetura religiosa. Mais do que isto, o fiel geralmente está familiarizado ou intui um significado comunicado pelo templo e seus elementos constituintes. Ao tratar do templo cristão Jean Hani (1998) observa:

“O simbolismo das igrejas não é uma coisa totalmente ignorada pelos fiéis. Observações, por vezes pertinentes, feitas durante um sermão da festividade da Consagração, indicações recolhidas aqui e ali através de leituras, deixam vestígios na memória. É sabido que a igreja de pedra representa a Igreja das almas, o corpo místico; que as pedras do edifício designam alegoricamente as ‘pedras vivas’ que são os fiéis; que o templo terreno evoca a Jerusalém celeste, etc. Mas tudo isto só mediocrementemente fala à alma porque, na maioria dos casos, nos contentamos em proceder por afirmações puras e simples, fundadas na Sagrada Escritura, sem dúvida, e portanto dignas de fé, mas que a alma do ouvinte não compreende nem saboreia em profundidade, porque não estimulam o espírito, por não serem colocadas no contexto de um simbolismo mais vasto, que as esclareceria. Todavia, quando tentamos aprofundar um pouco o

tema da significação mística do templo, limitamo-nos em geral a mencionar, sempre sem qualquer outra explicação séria, os esquemas engenhosos transmitidos por Durand de Mende no seu Racional dos Ofícios Divinos: aprendemos assim que as janelas das igrejas significam a hospitalidade franca e a caridade afectuosa, que os vitrais representam as Sagradas Escrituras, que o pavimento representa o fundamento da nossa fé ou os pobres de espírito, em virtude da sua humildade, que as vigas que unem as diferentes partes da igreja são os príncipes deste mundo ou os pregadores que defendem a unidade da Igreja e a sustentam, que as cadeiras do coro são os emblemas das almas contemplativas, a sacristia, onde se depositam os vasos sagrados, é o seio da Ditosa Virgem Maria, etc., etc. Talvez estas significações não devam ser rejeitadas totalmente, mas não subsistem dúvidas que são muito secundárias e superficiais, e de que a proliferação desse alegorismo e o abuso que dele se tem feito contribuíram, em larga medida, para lançar o descrédito sobre o verdadeiro simbolismo. De facto, que importância poderá atribuir-se a este último se ele se cingir a esta anódina emblemática? Na verdade, quanto a nós, importa distinguir cuidadosamente dois tipos muito diferentes de símbolo: o símbolo intencional (ou convencional) e o símbolo essencial”¹⁶⁶.

Apesar de claramente dirigidos por um raciocínio teológico, os comentários de Hani apontam-nos alguns caminhos para o estudo do simbolismo religioso como um todo, não somente o do templo cristão. O autor nos aponta, antes de tudo, um conjunto de símbolos de fraca motivação analógica, podendo até ser considerados imotivados, fundamentalmente fixados por meio de uma convenção conhecida pelos fiéis e registrados em uma espécie de dicionário de símbolos da Igreja Cristã¹⁶⁷. Constituem tais símbolos parte de uma herança simbólica válida, que não merece ser oposta pelo autor a um incompreensível “verdadeiro simbolismo”, apesar da razoabilidade de sua percepção de que este tipo de simbolismo não constitui a totalidade do potencial simbólico em arquitetura. A divisão que Hani (1998) estabelece em seguida também nos interessa, e pode nos ajudar a aprofundar o estudo do simbolismo religioso.

O que o autor francês chama de *simbolismo intencional* confunde-se com o que muitos autores entendem como símbolo de uma maneira geral, em oposição ao que outros chamam de símbolo natural ou sinal, e que para Hani constitui o chamado *símbolo essencial*. O *símbolo intencional* de Hani nada mais é do que aquele signo cujo significado é imotivado e fixado por convenção ou hábito – o símbolo peirceano por excelência. Para o autor este é um símbolo “menor” da arquitetura religiosa, devido à sua

¹⁶⁶ HANI, Jean. *O simbolismo do templo cristão*. Lisboa: Edições 70, 1998, pp. 17-18.

¹⁶⁷ O *Racional dos Ofícios Divinos*, diz Hani (1998) em outro trecho de sua obra, é o resumo mais completo da simbólica litúrgica da Idade Média, transmitindo o essencial dos autores anteriores que abordaram o mesmo tema: Beleth, Sicard e Honório d’Autun.

característica de intermutabilidade do sentido – o significado é fixado tão somente por convenção, não sendo justificado pela natureza do significante.

Em oposição, o *símbolo essencial* ganha em Hani o status de “verdadeiro simbolismo”, aquele que é definido por um “laço íntimo e indissolúvel que liga o objeto material ao seu significado espiritual” (Hani, 1998, p. 18). Em outras palavras, o símbolo essencial de Hani é claramente um símbolo motivado, aquele saussureano por excelência, que explicita uma realidade espiritual já implicitamente existente no objeto, como seria o caso da água do batismo ou do pão eucarístico.

Logo adiante Hani introduz outra distinção na categoria dos símbolos essenciais, que também nos será útil:

*“Nos símbolos essenciais, fundados na própria natureza dos objectos, há símbolos de ordem cosmológica e símbolos de ordem teológica”*¹⁶⁸.

Tanto o símbolo “teológico” quanto o “cosmológico” estão fundados em motivações analógicas, semânticas ou matemáticas, baseados na crença de um mundo harmonioso e hierarquizado, onde o menor reflete o maior e o interno reflete o externo. O *símbolo teológico* é para o autor um símbolo essencial cujo significado é de ordem teológica, ou seja, faz parte do corpo filosófico de uma determinada religião. A igreja de pedra como *corpus mysticum* é um exemplo de símbolo teológico cristão, que só não é intuitivamente percebido pelo homem contemporâneo porque sua estrutura mental atual, seu próprio sistema de valores e crenças, já não é mais, como outrora, baseado em uma visão de um mundo harmonioso e hierarquizado, mas sim em uma visão moderna, analítica e cartesiana, fundamentada em fenômenos, e puramente quantitativa.

O *símbolo cosmológico* possui estrutura semelhante ao teológico. É um símbolo essencial cujo significado, contudo, está baseado em analogias cosmológicas e dinérgicas. O que o fundamenta é “uma unidade quase espiritual que une as partes do Universo [e

¹⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 18.

que] permite descobrir analogias e correspondências em primeiro lugar, entre essas partes, e em seguida entre elas e o seu modelo ontológico que está em Deus, e pelo qual Deus as criou, as realizou na ordem do espaço e do tempo” (Hani, 1998, p. 19).

“Assim se funda o simbolismo cosmológico, que se desenvolve a dois níveis hierárquicos: simbolismo da parte com o todo no Universo e, num plano superior, simbolismo do Universo e das suas partes com o mundo divino”¹⁶⁹.

Este simbolismo cosmológico pode ainda ser abordado de maneira “vertical”, do mundo para Deus, ou “horizontal”, das partes para o todo e das partes entre si. O fundamento em ambos os casos é o mesmo: uma visão das ressonâncias e analogias que sustentam todos os níveis de manifestação da criação, harmonizando-os. Analogias verticais permitem associar simbolicamente o cosmos à natureza terrena e ambos ao ser humano. Analogias horizontais desvendam a dinergia comum entre todas as estruturas naturais e artificiais. Este simbolismo cosmológico é fundamento, muitas vezes, de simbolismos teológicos específicos. Esta é uma chave já repetidamente pesquisada por estudiosos de psicologia e mitologia, e que Hani admite e toma por ponto de partida para seu estudo do simbolismo do templo cristão:

“Com efeito, esses símbolos teológicos apenas são compreensíveis, na maioria dos casos, por referência a símbolos cosmológicos que lhes estão subjacentes e, por assim dizer, lhes servem de suporte, e isto pela simples razão de que o homem, estando imerso no mundo sensível, deve unir-se ao divino através da ‘figura’ deste mundo, justamente com o auxílio da arte. Para o homem tradicional, que respira e pensa com todo o seu ser num universo orgânico e hierárquico, a situação não apresentava qualquer dificuldade: o símbolo cosmológico, chave do símbolo teológico, estava para ele presente e era evidente, embora quase sempre implícito, nas criações da arte. Para o homem moderno, deixou de existir e importa fazê-lo reviver”¹⁷⁰.

Não entraremos aqui na discussão da pertinência ou não de um resgate deste simbolismo subjacente, ou (aproximadamente aquele) do “pato”, nas palavras de Venturi, Brown e Izenour, da mesma maneira como não o fizemos ao expor os argumentos dos mesmos para uma defesa do simbolismo do “galpão decorado”, na primeira parte deste trabalho. É claro que tais categorias não

¹⁶⁹ HANI, Jean. *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 20.

são assim tão claramente isoláveis e nem podemos atribuir a uma exclusivamente os atributos de um tipo de simbolismo e nem a outra exclusivamente os de outro. Mas em termos gerais é o que mais se aproxima, e permaneceremos próximos desta associação.

Independente de fundamentado ou não em simbolismos cosmológicos subjacentes, o simbolismo teológico conceituado por Hani estrutura-se em códigos, signos e relações que pertencem à *teologia* e à *liturgia*. O domínio destes conhecimentos é fundamental para o desenvolvimento do projeto do edifício religioso. Antes de avançar será preciso detalhar melhor tais ferramentas do artífice do sagrado.

Antes de qualquer outra coisa, o conhecimento da tradição religiosa em que é inserido o edifício é base fundamental para uma empreitada deste porte. Cada tradição, mesmo que compartilhe de elementos básicos que possam ser bastante semelhantes, possui características únicas que poderão ou deverão transparecer no edifício. Este conhecimento da tradição é, em outras palavras, conhecimento da *teologia* que caracteriza a tradição, bem como de suas histórias, mitologias, ritos e códigos de conduta. A expressão “teologia” deriva de duas raízes gregas que significam literalmente “ciência dos deuses”, e pode ser entendida modernamente como um estudo das questões referentes ao conhecimento da divindade, de seus atributos e relações com o mundo e com os homens, e à verdade religiosa (Ferreira, 1999) ¹⁷¹.

Cada templo está repleto de símbolos implícitos ou explícitos que comunicam aspectos teológicos. As estações da via sacra, por exemplo, são usualmente simbolizadas explicitamente em templos cristãos católicos (geralmente através de quadros ou esculturas), e sua representação depende de um conhecimento de uma doutrina em particular. Apartadas desta tradição as cenas da via sacra pouco significam teologicamente, tornando-se apenas uma sucessão de imagens. Em outro exemplo, o

¹⁷¹ Dizemos *modernamente* porque o termo “teologia” durante muito tempo esteve associado ao estudo racional dos textos sagrados, dos dogmas e das tradições do cristianismo somente. Hoje podemos falar de uma teologia cristã, uma teologia judaica, e assim por diante.

posicionamento e dignidade do altar em uma igreja católica estão sustentados em uma visão teológica de sua importância como símbolo do próprio Cristo, conceito que não está presente na teologia protestante, que não valoriza o altar como símbolo máximo na dinâmica espacial do templo. Pelo contrário, é o ambão ou púlpito que adquirem máxima dignidade em muitas igrejas protestantes, por simbolizarem a Palavra, característica fundamental da teologia e liturgia protestantes.

Como no último exemplo, muitas vezes os campos da *teologia* e da *liturgia* são sobrepostos na simbólica do edifício religioso. O conhecimento da *liturgia* é também fundamental na arquitetura religiosa, seja por questões simbólicas seja por questões da prática ritual, que definem as necessidades programáticas do edifício enquanto estrutura de suporte ao ofício religioso. A palavra “liturgia” deriva das palavras gregas “leiton” (“pessoas”) e “ergon” (“trabalho”). A *liturgia* pode ser assim entendida como o culto público e oficial instituído por uma determinada tradição religiosa. Fala-se em liturgia católica, liturgia anglicana, liturgia judaica, etc. Aqui separaremos sempre *liturgia* de *ritual* de forma a destacar o caráter oficial do primeiro e permitir que o segundo termo abarque toda diversidade ritualística e litúrgica, independente de canônica ou não, sagrada ou não.

Assim como no caso da teologia o conhecimento da liturgia específica da tradição em questão é fundamental para o projeto adequado do edifício religioso, sem o qual se corre o risco de não prover o templo de ambientes, percursos e elementos indispensáveis à prática religiosa cotidiana. Em consequência, uma profunda consciência da liturgia é ferramenta valiosa na construção e leitura do simbolismo arquitetônico do templo. O altar, o deambulatório e o púlpito foram e são alguns dos elementos relacionados à liturgia cristã em determinados momentos de sua evolução, freqüentes, quando não indispensáveis, em templos católicos de determinados períodos e contextos. É importante recordar que a liturgia não é algo estático, mas que varia com o tempo. Esta evolução da liturgia é uma das grandes responsáveis pela necessidade de revisão constante dos princípios de desenho de um edifício religioso.

Pode-se assim dizer, retomando os argumentos anteriores acerca dos condicionantes da forma arquitetônica, que *a liturgia e a teologia são os principais condicionantes da forma do edifício religioso*, pois que determinam o uso do edifício, sua dimensão, distribuição de ambientes e elementos espaciais, características formais, pontos focais, percursos e elementos comunicativos. São eles, fundamentados ou não em aspectos cosmológicos, que *configuram os códigos fundamentais do simbolismo religioso*. Em arquitetura a teologia e a liturgia expressam-se através do edifício e de suas partes como signos inacessíveis àqueles que desconhecem tais códigos da tradição. No caso do simbolismo implícito tais mensagens muitas vezes são estruturadas através de linguagens matemáticas e, mais especificamente, *geométricas*. Na primeira parte desta dissertação tratamos de maneira introdutória do potencial comunicativo da geometria. Agora é preciso tecer alguns comentários acerca da chamada *geometria sagrada*, uma outra importante ferramenta tradicionalmente utilizada pelos construtores de templos.

Assim, além do conhecimento da doutrina e da liturgia, muitas vezes os arquitetos lançaram mão de sistemas de analogias matemáticas e relações proporcionais de alto significado simbólico, e que muitos autores chamam de “geometria sagrada”. O uso de geometrias imbuídas de significado especial não é particular da arquitetura de cunho religioso, como apontamos na primeira parte da dissertação, mas é neste tipo de arquitetura que podemos verificar sua maior e mais significativa utilização. Não entraremos em grandes detalhes acerca desta geometria ou de suas razões de ser, relacionadas a questões perceptivas, naturais,

*Interior de igreja calvinista,
com as paredes nuas e ao centro o púlpito em lugar do altar*
(Fonte: SEFFNER, 1993)

Diferentemente das igrejas católicas, onde o altar é o elemento focal, teológica e liturgicamente, no protestantismo há uma valorização do ambão ou púlpito, onde é feito o sermão. No primeiro caso o altar, símbolo de Cristo, é um dos principais elementos que organizam o espaço arquitetônico; no segundo caso o púlpito, símbolo da Palavra, é que organiza o espaço.

arquetípicas, filosóficas e culturais, mas destacamos aqui sua importância no estudo da arquitetura religiosa, dentro do contexto e dos objetivos desta pesquisa ¹⁷².

É central destacar que a *geometria sagrada* não é somente uma geometria aplicada a uma finalidade sagrada, mas uma geometria filosoficamente sustentada. Robert Lawlor (1996) observa em seu *Geometria Sagrada*:

*“A geometria trata da forma pura, e a geometria filosófica reconstrói o desenvolvimento de cada forma a partir de outra anterior. É uma maneira de tornar visível o mistério criativo essencial. A passagem da criação à procriação, da idéia pura, formal e não manifestada para o ‘aqui em baixo’, o mundo que surge desse ato original divino pode ser tratado mediante a geometria, e ser experimentado através da prática da geometria (...)”*¹⁷³.

Esta é uma geometria cuja matemática também não é uma matemática abstrata, puramente quantitativa. Lawlor (1996) observa, mais adiante:

*“Inseparável deste processo é o conceito de número e, como veremos, para os pitagóricos, o número e a forma a nível ideal eram um só. Porém neste contexto, o número deve ser entendido de maneira especial. Quando Pitágoras dizia: ‘Tudo está ordenado ao redor do número’, não pensava nos números em sentido enumerativo ordinário. Além da simples quantidade, a nível ideal os números estão impregnados por uma qualidade, de tal maneira que a ‘dualidade’, a ‘trindade’ ou a ‘tétrada’, por exemplo, não são simples compostos de 2, 3, 4, ou 6 unidades, mas sim um todo ou uma unidade em si mesmas, cada uma delas com suas correspondentes propriedades. O ‘dois’, por exemplo, considera-se uma essência original da qual procede e em que se fundamenta na sua realidade o poder da dualidade”*¹⁷⁴.

Este fundamento filosófico, qualitativo, é o que diferencia a geometria comum da geometria sagrada:

¹⁷² Indicamos em particular o estudo de três obras citadas na bibliografia deste trabalho, às quais já recorremos na primeira parte da dissertação: *O poder dos limites* de György Doczi, que trata das harmonias e proporções na natureza, na arte e na arquitetura de uma maneira mais ampla; *Geometria sagrada* de Nigel Pennick, que trata especialmente do uso da geometria em templos, com uma abordagem místico-histórica, e o também *Geometria sagrada* de Robert Lawlor, com o mesmo escopo da obra de Pennick, mas com uma abordagem mais naturalista e com destaque para exercícios matemáticos ilustrativos.

¹⁷³ LAWLOR, Robert. *Geometria Sagrada*. Madrid: Edições del Prado, 1996, p. 10.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

“A antiga geometria não repousa em axiomas ou presunções apriorísticas. Contrariamente aos euclidianos e à geometria mais recente, o ponto de partida do antigo pensamento geométrico não é uma rede de definições ou de abstrações intelectuais, mas uma meditação sobre uma unidade metafísica, seguida de uma tentativa por simbolizar visualmente e contemplar a ordem pura e formal que surge desta incompreensível unicidade. É o enfoque do ponto de partida da atividade geométrica o que separa radicalmente o que podemos denominar de geometria sagrada, da mundana ou secular. A geometria antiga começa com o um, enquanto as matemáticas e a geometria modernas começam com o zero”¹⁷⁵.

Nigel Pennick ([1980]), em uma pequena porém bastante abrangente obra acerca do simbolismo e intenção nas estruturas religiosas – também intitulada *Geometria Sagrada* – reforça o fundamento filosófico e místico da geometria para as antigas civilizações:

“A geometria sagrada está inextricavelmente ligada a vários princípios místicos. Talvez o mais importante deles seja aquele que se atribui ao fundador da alquimia, Hermes Trismegisto, o Três Vezes Grande Hermes. Esta máxima é o fundamental ‘Acima, como abaixo’ ou ‘O que está no mundo menor (microcosmo) reflete o que está no mundo maior ou universo (macrocosmo)’. Essa teoria da correspondência subjaz a toda a astrologia e também a grande parte da alquimia, da geomancia e da magia, no sentido de que a forma da criação universal está refletida no corpo e na constituição do homem. O homem, por sua vez, na concepção hebraica, foi criado à imagem de Deus – o templo que o Criador estabeleceu para hospedar o espírito que eleva o homem para cima do reino animal.

“Assim, a geometria sagrada diz respeito não só às proporções das figuras geométricas obtidas segundo a maneira clássica com o uso da régua e compassos, mas também às relações harmônicas das partes de um ser humano com um outro; à estrutura das plantas e dos animais; às formas dos cristais e dos objetos naturais – a tudo aquilo que for manifestação do continuum universal”¹⁷⁶.

Essas relações podem ser entendidas nos termos da *dinergia* de Doczi, mas devem ser necessariamente abordadas dentro de uma visão de mundo pré-cartesiana se quisermos compreender adequadamente o como esta geometria sagrada ajudou a dar forma às antigas estruturas simbólicas da humanidade.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 16.

¹⁷⁶ PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas* (1980). 15ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, [S.d.], p. 8.

Desta geometria que sustenta o espaço construído caminhamos para a descoberta das características espaciais, analogias, metassignagem e traduções intersemióticas que, pela experiência do usuário, comunicam intelectual ou emocionalmente determinadas realidades. O simbolismo arquitetônico está profundamente relacionado à experiência espacial, que é perceptiva, cognitiva, dinâmica, sinestésica, repertorial e altamente flexível. A percepção ambiental, como vimos, é uma operação unificada de influxo sensorial e construção de sentido, inseparáveis, a partir de um repertório e um contexto, para aquele que experimenta o mundo. A percepção ambiental possui bases culturais, psicológicas e fisiológicas. O conhecimento acumulado, muitas vezes empírico, desses processos, é fundamental para o projeto de espaços que pretendem comunicar certas mensagens e induzir determinados estados emocionais, como é freqüente na arquitetura religiosa. Como vimos na primeira parte da dissertação, o *repertório* é fundamental para a experiência simbólica, pois que reúne a experiência acumulada do receptor e, com ela, os códigos, signos e padrões que lhe permitem penetrar no dialogismo e no simbolismo arquitetônicos. O resultado em última análise da experiência espacial, contudo, é sempre imprevisível.

A experiência espacial pode assim adquirir valor simbólico. O movimento visual ascendente associado à percepção de uma rara amplidão espacial, por exemplo, é uma experiência que geralmente está ligada a edifícios religiosos e que desperta um deslumbramento que pode servir de indutor a uma reflexão de cunho religioso, se convenientemente direcionada neste sentido por outros signos adequados à construção desta leitura. Vários estudos em campos como o da semiótica, teoria da informação, percepção ambiental, filosofia, psicologia e neurociência, entre outros, procuram construir modelos que sirvam à compreensão de como percebemos e interagimos com o mundo, dando-lhe sentido.

Neste jogo de comunicação algumas vezes as mensagens despontam em intrincadas operações subjetivas que são, desta forma, tanto mais imprevisíveis quanto mais abertas. Os recursos simbólicos, associados à ausência, tais como os da geometria sagrada, deixam profundas lacunas a serem preenchidas pelo leitor quando este desconhece os códigos que os definem. Analogias, como vimos, são mecanismos comuns na comunicação arquitetônica que também, quando exige maior clareza, utiliza recursos mais

diretos e inequívocos, como o da representação, através do figurativo, do pictórico, do literal. Como observado na primeira parte da dissertação, a alta comunicabilidade implica em baixa informação, mas garante maior proximidade das leituras decorrentes, o que é fundamental para a transmissão de certas mensagens religiosas mais objetivas, como as históricas ou algumas doutrinárias. A arte religiosa tem sido extensamente utilizada neste sentido em tradições que permitem o figurativo, tal como a cristã católica apostólica romana.

Estas chaves que desenvolvemos a partir de uma investigação direcionada do simbolismo arquitetônico em estruturas religiosas permitem-nos aprofundar a análise da aplicação do símbolo em arquitetura. Em sua atividade, o arquiteto de edifícios religiosos utiliza-se freqüentemente destas ferramentas que são a teologia, a liturgia, a geometria sagrada, a experiência espacial, o repertório do receptor, a analogia e mesmo a representação (estratégias semióticas que além de simbólicas podem também ser profundamente indiciais e icônicas). Com elas define a localização, a implantação, a forma, os elementos espaciais, os percursos e a própria sinalização, arte e decoração do templo.

Contudo, se o modelo geral de estrutura do simbolismo religioso de Hani (1998), do qual partimos no início deste capítulo, e as extrapolações que dele fizemos, em seguida, nos são úteis para estudar o *como* o símbolo se manifesta na arquitetura religiosa, eles não nos fornecem ainda com clareza uma chave do *por que*. Na primeira parte deste trabalho ressaltamos que o símbolo poderia ser utilizado com diferentes finalidades. Aqui é preciso aprofundar um pouco mais este comentário, situando-o especificamente no universo da arquitetura religiosa.

Apesar de termos abordado o símbolo por um viés fundamentalmente *comunicacional*, o papel da função simbólica nas estruturas religiosas pode ser também *mágico*: o símbolo pode ser usado para atuar no mundo, por vezes de maneiras sobrenaturais. Há uma semiótica dos processos mágicos, e muito do simbolismo religioso, arquitetônico ou não, possui fins ritualísticos. Palavra e

magia há muito se relacionam, e esta afinidade pode ser estendida à relação dos signos de uma maneira geral com uma visão mágica do mundo ¹⁷⁷. O semioticista Winfried Nöth (1989) observa:

“Magia é um processo semiótico. O signo mágico é um signo humano usado com a intenção e a promessa de obter uma influência imediata sobre o mundo dos objetos. Enquanto na nossa vida cotidiana o signo atua como um mediador entre os mundos mentais e o mundo dos objetos, o mago pretende que os seus signos tenham o poder de causar transformações e efeitos imediatos no mundo não-humano. O racionalismo da modernidade quis desmascarar a magia como uma falácia semiótica ou até como um grande erro da civilização, mas o pensamento mágico conseguiu resistir à sua desconstrução analítica e até encontrou um novo reconhecimento na era pós-moderna” ¹⁷⁸.

O signo mágico é assim mais do que um mediador comunicacional, é um signo cuja finalidade é uma ação *imediata*, e não *mediata*, e cujo receptor não é necessariamente um outro munido do código necessário à tradução da mensagem. O signo mágico visa a um efeito, e dirige-se ao mundo, aos objetos e aos seres diretamente. Muito do simbolismo cosmológico e mesmo teológico da arquitetura religiosa pode possuir características mágicas. As analogias e dinergias presentes em suas estruturas podem visar antes a uma manutenção da harmonia universal do que a um registro de crença. Neste ponto o simbolismo da arte, do mito e do ritual tornam-se um único.

Porém, tanto o simbolismo com fins de registro quanto com fins de comunicação e o simbolismo com finalidades mágicas, de certa maneira, são operações simbólicas que visam, como meio, a um *fim utilitário* (por mais que isto possa ser questionado no que diz respeito ao uso mágico do símbolo). Contudo, *nem sempre há uma intenção utilitária do símbolo*, o que pode parecer contraditório se o abordarmos somente do ponto de vista semiótico, mas que é plenamente compreensível se voltarmos nossa atenção ao simbolismo na psicologia e na filosofia contemporânea. Voltando a Langer (1971):

¹⁷⁷ O estudo moderno das relações entre a linguagem e a magia, segundo Nöth (1989), pode ser traçado através de uma tradição que principia pelo capítulo “O Poder das Palavras” de *O Significado do Significado* de Ogden e Richards (1923) e prossegue através da crítica da linguagem dos semanticistas gerais (Korzybski, 1933) e suas advertências contra a “tirania das palavras” (Chase, 1938) na língua cotidiana até a teoria conotativa da palavra mágica (Izutu, 1956; Tambiah, 1968) que se baseia na hipótese de que a linguagem e o pensamento estão totalmente permeados pela magia.

¹⁷⁸ NÖTH, Winfried. “Semiótica da Magia” in *Revista USP*. São Paulo: USP (CCS), n. 31, pp. 30-41, 1989.

“O amor à magia, o alto desenvolvimento do ritual, a seriedade da arte e a atividade característica dos sonhos são, antes, amplos fatores a não serem levados em conta na construção de uma teoria da mente. Está claro que a mente faz outra coisa, ou pelo menos algo mais, além de apenas conectar itens experimentais. Ela não funciona simplesmente no interesse daquelas necessidades biológicas que a psicologia genética reconhece. Trata-se, todavia, de um órgão natural e, presumivelmente, nada faz que não seja relevante ao comportamento total, a resposta à natureza que constitui a vida humana. A moral desta longa crítica é, portanto, a de reconsiderar o inventário das necessidades humanas, que os cientistas estabeleceram com base na psicologia animal e erigiram algo precipitadamente como a medida de um homem. Um motivo que não foi registrado poderia bem ser responsável por muitas ações inexplicadas. Proponho, portanto, tentar um novo princípio geral: conceber a mente, ainda como órgão a serviço de necessidades primárias, mas de necessidades caracteristicamente humanas; em vez de pressupor que a mente humana procura fazer as mesmas coisas que a mente de um gato, mas com o emprego de um talento especial, que aborta quatro vezes em cinco, vou pressupor que a mente humana está tentando fazer outra coisa; e que o gato não age humanamente porque não precisa fazê-lo.

“(…). Esta diferença nas necessidades fundamentais, creio, determina a diferença da função que situa o homem tão longe de todos os seus irmãos zoológicos; e o reconhecimento disto é a chave para aqueles paradoxos da filosofia da mente que nosso modelo, por demais consistentemente zoológico, da inteligência humana, engendrou”¹⁷⁹.

Mais adiante Langer (1971) esclarece qual é esta diferença:

“Essa necessidade básica, que certamente é óbvia apenas no homem, é a necessidade de simbolização. A função de fazer símbolos é uma das atividades primárias do ser humano, da mesma forma que comer, olhar ou mover-se de um lado para o outro. É o processo fundamental de sua mente, e este continua o tempo todo. Às vezes, estamos cientes dele, às vezes, deparamos meramente seus resultados, e compreendemos que certas experiências passaram por nosso cérebro e foram ali digeridas”¹⁸⁰.

Esta “natureza simbolizadora da mente” leva-nos a uma expressividade simbólica que não pretende ser meio para determinados fins, mas, como término de um processo de simbolização, um *fim em si mesma*: é *expressividade*, e pode não possuir qualquer intenção de tornar-se *mensagem* (apesar de não deixar de sê-lo, de certa maneira). O simbolismo em arquitetura religiosa em muito se aproxima de outras modalidades de simbolismo que também admitem, no todo ou em parte, esta abordagem comum à arte, ao ritual, ao mito e ao sonho.

¹⁷⁹ *Op. Cit.*, pp. 48-49.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 51.

II.3.1. A localização

“Sempre se deve explorar o caráter do sítio, a sua essência, porque o sítio está lá. Não há como jogar um edifício em algum lugar, desconsiderando a influência do que o rodeia. Sempre há uma relação”

KAHN, Louis Isidore. *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 47

Aprofundaremos o estudo do simbolismo do edifício religioso aproximando-nos dele progressivamente, procurando analisar as diferentes escalas e estratégias de simbolização na arquitetura sagrada. Começaremos por abordar sua localização, que também possui, em geral, fundamentos simbólicos.

Raramente a localização de um templo é ocasional, em especial nas culturas pré-industriais. Em geral, um templo é erigido em determinado local por conta de uma relação peculiar e significativa com outros elementos do entorno imediato ou distante (rios, lagos, vegetação de porte, acidentes de relevo, outras edificações de importância, etc.).

A relação do edifício com o relevo e os elementos da paisagem em geral carrega consigo significados importantes para aquela tradição religiosa responsável pelo templo. Muitos dos templos hindus, por exemplo, são construídos na confluência de dois rios, ou “sangam”, considerada uma posição favorável para tanto. Montanhas são outro acidente de relevo cujo significado tem sido bastante explorado na arquitetura religiosa, dado configurarem o elemento natural que mais perfeitamente aspiraria atingir o céu. O simbolismo da montanha parece fortemente ligado a imagens religiosas tradicionais e, além da presença em grandes visões religiosas do mundo, a montanha parece ter sido influência direta para o desenvolvimento de determinadas tipologias, tais como pirâmides, zigurates, stupas e pagodes. Além da montanha outros elementos de força ascendente carregam o mesmo simbolismo de aspiração aos céus e/ou conexão entre o mundano e o celestial, como árvores, totens, espirais, torres, colunas de fumaça, etc.

É freqüente o uso ou apropriação de tais elementos na arquitetura religiosa ou mesmo na liturgia, além de sua importância na localização e implantação do edifício. Humphrey e Vitebsky (2002) destacam inúmeros exemplos do gênero em seu primoroso *Arquitectura Sagrada*.

Questões estratégicas, de infra-estrutura e salubridade muitas vezes confundem-se com motivações simbólicas. Um dos mais tradicionais sistemas de avaliação e interferência no meio físico a partir de códigos simbólicos é o do *feng shui* chinês, cuja etimologia da expressão aponta tanto para o seu conteúdo filosófico quanto para uma valorização do conhecimento empírico dos mecanismos naturais do ambiente: *feng* significa *vento*, e está associado com formas abstratas e intangíveis; *shui* significa *água*, e está relacionado com o meio físico tangível. No *feng shui* procura-se por um lado o equilíbrio entre os princípios opostos porém complementares do *yin* e do *yang* e por outro lado o encorajamento do *qi* (energias positivas) e a deflexão do *sha* (energias negativas). Uma vez que o *qi* é soprado pelo vento e transportado pela água, sua presença e movimento nas edificações levam a uma propagação destas energias positivas, enquanto que sua ausência ou estagnação prejudica o ambiente. Independente de sua dimensão energética e simbólica tais princípios evidentemente se confundem com as necessidades básicas de ventilação e abastecimento da edificação, que garantem por fim a sua salubridade. Há duas grandes escolas no *feng shui*, a Escola da Bússola, baseada na astrologia e em cálculos numerológicos, e a Escola da Forma, que se assenta no significado dos símbolos (Humphrey e Vitebsky, 2002,

Profissional chinês trabalhando com princípios do feng shui
(Fonte: WILKINSON, 2000, p. 69)

A bússola lo pan é usada por peritos em feng shui para analisar a posição do edifício
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 28)

"Muitos dos edifícios de Hong Kong – incluindo ultramodernos arranha-céus – situam-se de acordo com os princípios do feng shui. Um exemplo famoso é o Banco de Hong Kong e Xangai, desenhado pelo arquitecto Norman Foster após consultar um perito em feng shui"
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 29)

p.28). O simbolismo da Escola da Bússola é um simbolismo cosmológico, geométrico, filosófico e dinérgico. Envolve o princípio oriental dos cinco elementos (fogo, metal, madeira, água e terra), relacionados a direções, formas na paisagem, edifícios, indivíduos, animais astronômicos e cores específicas. A paisagem é o centro da Escola da Forma, que determina orientações simbólicas para a localização de edifícios, como a preferência por regiões entre um dragão (colina) a leste e um tigre (montanha) a oeste. Há orientações gerais quanto à forma do terreno e da edificação, que até hoje são considerados na arquitetura chinesa ¹⁸¹.

Além da geografia as estruturas celestes e sua dinâmica também são elementos fundamentais para a compreensão da localização e implantação de muitas das grandes obras construídas pelo homem. Há um simbolismo cosmológico presente em grande parte das realizações da arquitetura e que nos permite compreender melhor decisões e partidos que, caso estudados sem uma devida consideração aos aspectos simbólicos, poderiam ser considerados arbitrários ou mesmo inadequados.

A geometria da paisagem ao redor da Catedral Xanten, na Alemanha. Josef Heinsch observou que o mosaico descoberto no piso estava orientado para o plano das igrejas do distrito e o continha
(Fonte: PENNICK, [1980], p. 38)

¹⁸¹ Recentemente o candidato pôde comprovar a persistência desta tradição no contexto atual da arquitetura chinesa, por meio de seu envolvimento em uma série de trabalhos profissionais pela Padovano Arquitetura em Rede, em parceria com o escritório chinês AMP – Architecture of Metropolitan Post – que culminaram em experiências de projeto para algumas cidades chinesas. Apesar das respostas limitadas em relação às questões simbólicas e do uso do feng shui na moderna cultura arquitetônica chinesa, pudemos perceber que em alguns casos houve certa influência destas questões em resultados de concursos. Podemos citar concretamente o caso em que a proposta da equipe da Padovano/AMP para a nova Biblioteca de Yiwu foi criticada por seus ângulos agudos – formas que no feng shui constituem áreas de estagnação do sha.

O mais significativo e explorado campo de estudos desta dimensão simbólica da localização de estruturas arquitetônicas parece ser o das estruturas megalíticas da antiga Grã-Bretanha. Em *Geometria Sagrada* Nigel Pennick dedica todo um capítulo a um histórico destes estudos e à exemplificação dos complexos alinhamentos que parecem ter ajudado a definir a localização de megálitos, câmaras artificiais, complexos astronômicos e edifícios religiosos da região. Alguns destes alinhamentos foram identificados por um perito em estradas romanas, William Henry Black, entre 1870 e 1872, e configuravam um sistema de “grandes linhas geométricas” radiais e poligonais ligando os maiores marcos de fronteiras da Grã-Bretanha. Em 1915 o antiquário escocês Ludovic MacLellan Mann chega à conclusão de que sinais de cálices e anéis encontrados em megálitos por toda a antiga Inglaterra, com mais de 30 000 anos, fariam parte de um sistema coerente de fundamentos geométricos e astronômicos. Esta descoberta será depois aprofundada por outros estudiosos, dentre eles Boyle Somerville, Thom e Sir Norman Lockyer, famoso por seu trabalho em Stonehenge e arredores, que irá inspirar toda uma geração posterior de pesquisadores. No começo do século XX o pesquisador Alfred Watkins anuncia a descoberta de alinhamentos entre sítios antigos, aos quais dá o nome de *leys*, que teriam surgido a partir de uma rede de antigas veredas. Os estudos ingleses despertaram a atenção de pesquisadores alemães que descobriram sistemas de alinhamentos semelhantes no continente, tais como Josef Heinsch e Wilhelm Teudt. Teudt anuncia em 1929 a descoberta de alinhamentos de motivações astronômicas conectando sítios significativos da Alemanha, aos quais dá o nome de *heilige linien* (linhas sagradas). Estudos posteriores, como os de John Michell, de fins do século XX, desvendaram alinhamentos e esquemas geométricos complexos conectando antigos sítios sagrados por toda a Grã-bretanha e o continente europeu. Todas estas pesquisas, mesmo que inconclusivas em relação a determinados aspectos, reforçam uma dimensão significativa na escolha do sítio de grandes obras de arquitetura do velho mundo. Nas palavras de Pennick ([1980]):

“Os pesquisadores, de Black a Michell, encontraram os padrões antigos fixados indelevelmente na paisagem. As linhas que ziguezagueiam pelo país têm obviamente a mesma antiguidade dos círculos de pedra, mas as igrejas cristãs mais modernas e as granjas podem ser invariavelmente enquadradas no mesmo modelo. Todas essas descobertas – tanto na escala das gravações em pedra e nos círculos feitos com esse material quanto através de toda a extensão da paisagem – apontam para a existência de uma civilização mais antiga, agora completamente desaparecida, cuja tecnologia espiritual da geometria não foi superada. Sua importância pode ser avaliada pela sobrevivência de seu conhecimento nas escolas de mistério da Idade Média.

*“Podemos, assim, traçar uma linha progressiva em que as primitivas gravações em rocha de antiguidade inimaginável levam, com a astronomia, à construção de observatórios de pedra complexos e sofisticados que também estavam ligados a uma matriz geométrica mais ampla. Por imposição da religião cristã, esses sítios foram freqüentemente apropriados pelas igrejas. Todavia, as orientações e as posições foram preservadas e a geometria estava diretamente relacionada à estrutura antiga. O professor Lyle Borst demonstrou em seu livro *Megalithic Software* que os padrões geométricos que subjazem às capelas orientais das catedrais de Wells, Lincoln, Canterbury, Gloucester, Winchester e de muitos outros lugares derivaram da geometria megalítica exposta por Thom e, portanto, indicam a presença naqueles locais de círculos de pedras. Nos casos das catedrais góticas e românicas, os geômetras fizeram uma síntese da geometria megalítica antiga com o *ad triangulum* e o *ad quadratum* maçônicos. A geometria dos céus, traduzida na pedra, foi novamente transmutada para o serviço de outros deuses, mas permanece até hoje reconhecível para aqueles que sabem o que devem buscar”*¹⁸².

Mas não somente na antiga Grã-Bretanha a localização de sítios e estruturas significativas fazia parte de um esquema geométrico de motivações simbólicas cosmológicas. Ao redor de todo o mundo vários exemplos podem ser evocados para reforçar a universalidade de tais esquemas. A antiga cidade tolteca de Chichen Itzá, no México, é um grande complexo cujas posições dos edifícios parece constituir um grande símbolo cosmológico com finalidades rituais e de observação astronômica. Estátuas da serpente emplumada Kukulcan adornam algumas das estruturas e simbolizam o movimento de Vênus, que morre como estrela da noite e renasce como estrela da manhã (Humphrey e Vitebsky, 2002, p. 16). Outras cidades da América pré-hispânica também possuíam alinhamentos e implantações de motivação cosmológica:

*“Em Cuzco, a capital inca do Peru, o Templo do Sol situava-se no centro ritual da cidade e dele irradiavam quarenta e uma ceques (linhas de vista), passando através de locais significativos, que não só eram astronômicos como estavam associados a acontecimentos da história inca. A região circundante continha trezentos e vinte e oito pontos ao longo ou adjacentes a estes alinhamentos sagrados, em correspondência com o número de dias do calendário inca”*¹⁸³.

As motivações de traçado das linhas de vista irradiadas do Templo do Sol em Cuzco levam-nos a outras possibilidades que devem ser consideradas quando falamos da sacralização de sítios e estruturas: as características naturais e artificiais da geografia de

¹⁸² *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁸³ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Arquitectura sagrada: modelos do cosmo, forma simbólica e ornamento, tradições do leste e do oeste*. Cingapura: Evergreen / Taschen, 2002, p. 15.

uma região, bem como sua relação com estruturas celestes, não são as únicas motivações para a sacralização de um sítio. A crença em um acontecimento histórico ou mitológico que se desenrolou em determinado lugar também contribui para sacralizá-lo, dando suporte simbólico à existência de uma edificação religiosa no lugar. Muitas tradições religiosas consideram sagrados sítios de relíquias ou peregrinação de figuras de suma importância para a tradição. Humphrey e Vitebsky (2002) observam:

*“Um local torna-se sagrado através de um acontecimento ou ação no tempo mítico ou histórico e os homens respondem frequentemente a tal evento erigindo um edifício sagrado no local. Alguns dos templos mais importantes em honra da deusa hindu situam-se em locais onde se diz que caíram partes do seu corpo depois do seu suicídio e desmembramento. O budismo e o cristianismo têm um forte culto por relíquias e constroem-se muitas vezes santuários nos locais onde aconteceu algo de estranho na vida de uma figura importante. As localizações das fases e incidentes do percurso de Buda são assinalados por stupas, tal como os locais associados com a vida e morte dos santos e mártires cristãos são marcados por relicários”*¹⁸⁴.

O reconhecimento de uma sacralidade em determinado lugar pode não ser resultado direto, contudo, de processos geográficos, geomânticos, geométricos, cosmológicos, mitológicos ou históricos tão complexos. Pode-se simplesmente se perpetuar uma leitura de sacralidade anterior atribuída a este lugar, seja pelo reconhecimento de algo particular e especial no sítio, como rapidamente expusemos, seja pela pré-existência de espaços de culto, como comentado acima na citação de Pennick acerca da sobreposição de igrejas a sítios megalíticos.

Fenômenos bastante freqüentes na arquitetura religiosa são os da adaptação, modificação e reconsagração de um templo anterior, não importa se pertencentes ou não a mesma tradição. É o caso do Panteão em Roma, construído pelo imperador Adriano entre 117 e 128 d.C. e tornado o primeiro templo pagão de Roma a ser convertido para uso cristão, em 609 d.C. Antes da atual construção havia ainda no local um templo anterior, erigido em 27 a.C. Outros exemplos que poderiam ser citados são o da igreja construída no centro do antigo círculo de pedras pagão de Avebury (que data de aproximadamente 2500 a.C.), na Inglaterra; o da catedral e praça central da Cidade do México, construídos no local do templo asteca de Tenochtitlán; o da Cúpula da Rocha (691

¹⁸⁴ *Op. Cit.*, p. 30.

d.C.), construída no local do antigo templo de Salomão, em Jerusalém; o da Caaba, em Meca (630 d.C.), anteriormente dedicado a divindades pré-islâmicas; e o da Catedral de Siracusa (séc. VII d.C.), resultante da conversão do antigo templo de Atena (séc. V a.C.).

Contudo, ainda em relação à sobreposição de edifícios religiosos, é preciso destacar que, muitas vezes, não foi um simples reconhecimento de uma “sacralidade imanente” em determinado local ou mesmo a conveniência da existência de um edifício sagrado anterior que incentivou, por si só, a implantação de um templo em sítio já utilizado como sagrado por outras tradições. O desejo de sobrepor-se em relação a tradições anteriores, ou já decadentes ou ainda representando obstáculo ao desenvolvimento de nova tradição, motivou a ocupação e modificação de templos bem como a apropriação de rituais e festividades tradicionais. Um exemplo notável deste fenômeno é o da Grande Mesquita de Córdoba, na Espanha. Mesquita do século VIII (785), ela foi construída pelo governante mouro Abdul-Rhaman em local sagrado para os romanos (onde antes havia um templo pagão dedicado ao deus Jano) e para os visigodos cristãos (que dedicaram o templo a São Vicente). No século XIII (1236) foi novamente convertida em local cristão pelo rei Fernando III e no século XVI (1523) foi construída, no centro da mesquita, uma catedral cristã em forma de cruz. Assim como este, muitos outros exemplos ilustram esse processo freqüente de utilização religiosa contínua de determinados locais.

Mesquita de Córdoba. Ao fundo, à esquerda, catedral católica
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 156)

Catedral de Siracusa, antigo Templo de Atena
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 157)

Os fundamentos simbólicos da localização de um templo, por mais que pareçam constituir dominante da escolha do sítio, podem contudo estar relacionados também a fatores práticos, como no caso de igrejas coloniais ou missões católicas na América do Sul, geralmente posicionadas de maneira estratégica na paisagem. A inserção do edifício em paisagens mais ou menos urbanizadas tem também relação com o uso que se pretende abrigar e, não raro, tal inserção acaba causando profundos impactos em seu entorno. Uma igreja paroquial possui usos diferentes dos de um mosteiro, por exemplo. Neste sentido poderíamos citar a construção de monastérios em áreas isoladas, muitas vezes selvagens, de difícil acesso ou em paisagens inóspitas, visando antes a servir de retiro de religiosos e não de local de culto público e catequese. Alguns destes edifícios podem se tornar centros de peregrinação, o que altera o entorno e estabelece rotas de acesso que rapidamente são ocupadas por atividades de suporte. Como na maioria de nossos exemplos, nem sempre é simples compreender quais as condicionantes reais de projeto de cada edificação e qual o peso da função simbólica em cada caso.

De qualquer modo, há geralmente uma dimensão simbólica na localização do templo, que pode ser ilustrada, em acréscimo significativo aos exemplos anteriores, com o posicionamento de muitos edifícios religiosos e fúnebres do Egito antigo em relação ao Rio Nilo: a leste de suas margens as “estruturas dos vivos”, identificadas com o lado em que nasce o sol, a oeste, as “estruturas dos mortos”, que repousam tal qual o sol ao término de sua jornada diária.

Apesar da antiguidade da maioria dos exemplos deste capítulo, contudo, a função simbólica presente na localização de um edifício não é uma motivação exclusiva das culturas pré-industriais. Até hoje muito de nossas obras refletem preocupações simbólicas em suas muitas escalas de abordagem, inclusive a da localização. Memoriais em especial são estruturas cuja localização geralmente reflete um evento histórico associado ao lugar. Mesmo em nossa moderna sociedade edifícios religiosos continuam sendo implantados em sítios com algum significado reconhecido pela comunidade, principalmente quando fora de áreas urbanas (que implicam em dificuldades adicionais para a manifestação deste tipo de motivação significativa).

Por fim, não menos importante que a escolha do local é o processo de marcação do sítio, que pode constituir-se em um símbolo em si. A edificação sagrada reforça e perpetua a importância do sítio, da mesma maneira que o potencial sagrado de um local é reforçado por meio de rituais. Muitas vezes *o próprio ato de construção é o ritual*. Já citamos anteriormente os ofícios sagrados que acompanhavam o processo de cordagem no antigo Egito. Em praticamente toda cultura o início de uma construção é marcado por um ritual específico, como até hoje fazemos com o lançamento da pedra fundamental de uma obra de importância cívica. Edifícios religiosos também, e principalmente, possuem rituais de fundação. O início de uma obra geralmente marca uma ordenação do sítio, de raízes em simbolismos cosmológicos e teológicos:

“O local adequado para a ereção de um altar, de uma casa ou de uma cidade, que é visto em uma cultura tradicional como atualização da cosmogênese, deve reproduzir as mesmas condições de in illo tempore. Toda fundação tradicional remete-nos assim, à própria cosmogonia, onde o local escolhido será o Cosmo e o seu entorno será o Caos, em correspondência com a situação primeva do surgimento da luz no centro das trevas e o conseqüente ordenamento do universo.

“Cosmo em grego significa ordem portanto, será por meio da ordenação ritual (trata-se de uma redundância já que também a palavra rito em sânscrito significa ordem) do local escolhido, que se dará a fundação de um empreendimento. O termo fundação indica em princípio, que foram lançadas as sementes da edificação, mas, como para que tal aconteça deve se realizar a união primordial do Céu com a Terra, o terreno terá que ser conformado à situação cosmogenética; assim, a forma arcaica deste rito é a ereção de uma pedra, menir, phallos ou lingam no centro do terreno. Assim, tal centro corresponderá analogicamente ao próprio centro da Terra, e como neste momento se dará a concepção do chamado ovo do mundo, esse centro corresponderá também ao centro do Céu, ou seja, a pedra erguida representa, ao final, o Centro e o Eixo do Mundo”¹⁸⁵.

Os rituais de marcação do local da obra também envolvem, geralmente, a definição dos principais eixos e alinhamentos do edifício. Veremos em seguida que também a implantação pode possuir uma dimensão simbólica, da mesma maneira que a localização do edifício.

¹⁸⁵ COSTA, Carlos Zibel. “A arquitetura oriental e o símbolo” in *Nova Stella*. São Paulo: CEFISMA-USP, n. 8, pp. 45-59, 1986. Citação retirada de cópia do artigo disponível na biblioteca da FAU-USP, p. 3.

II.3.2. A implantação

“Por causa desta disposição, uma das três rosáceas que ornamentam os transeptos e o grande portal nunca é iluminada pelo sol; é a rosácea setentrional, que se abre na fachada do transepto esquerdo. A segunda incendeia-se com o sol do meio-dia; é a rosácea meridional, aberta na extremidade do transepto direito. A última ilumina-se com os raios coloridos do pôr-do-sol; é a grande rosácea, a do portal, que ultrapassa em superfície e em brilho as suas irmãs laterais. Assim se desenvolvem no frontão das catedrais góticas as cores da Obra, segundo um processo circular que vai das trevas – figuradas pela ausência de luz e pela cor negra – à perfeição da cor rubra, passando pela cor branca, considerada como ‘intermédia entre o negro e o vermelho’ ”

FULCANELLI. *O Mistério das Catedrais*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 59

Assim como a escolha do local, também a implantação de um templo é raramente ocasional. Sua forma, estruturada a partir de eixos predominantes, percursos e distribuição dos ambientes, acessos e objetos, geralmente possui um sentido simbólico bastante relacionado com histórias, fatos, lendas, alegorias e dogmas pertencentes à doutrina.

Mais uma vez, uma das mais recorrentes analogias é a do templo em relação a modelos naturais do cosmos, tais como percebidos ou entendidos por cada tradição. O simbolismo cosmológico serve de base, como observou Hani, a simbolismos teológicos que fundamentam a orientação do edifício religioso através de uma geometria subjacente que pode também estar imbuída de significados simbólicos. Templos ao longo de toda a história foram implantados de forma a reproduzir mecanismos ou estruturas celestes, por exemplo. Poderíamos citar desde o complexo posicionamento dos megálitos de Stonehenge em relação às posições

solares e lunares em solstícios e equinócios até as naves de igrejas cristãs orientadas no eixo oeste-leste, com a entrada voltada para o sol poente e o altar para o sol nascente.

A questão da implantação do edifício religioso cristão merece um aprofundamento. A freqüente orientação oeste-leste possui uma série de significados que se sobrepõem. Por analogia ao movimento poente-nascente é, antes de qualquer coisa, uma alusão ao percurso do fiel, da escuridão para a luz e da morte na carne à vida eterna em Cristo. A exata posição do eixo em muitos casos, especialmente na Inglaterra, está relacionada a precisa posição do sol nascente no dia do santo a quem a igreja é dedicada. A orientação no eixo oeste-leste também coincidia, para o europeu, com a direção da Terra Santa em relação às igrejas da Europa que, de uma maneira geral, para lá apontavam. O místico Fulcanelli (1998) observa em seu *O Mistério das Catedrais*:

*“Todas as igrejas têm a sua ábside virada para sudeste e a sua fachada para noroeste, enquanto os transeptos, formando os braços da cruz, estão orientados do nordeste para o sudoeste. Trata-se de uma orientação invariável, de tal maneira que fiéis e profanos, entrando no templo pelo Ocidente, caminham em direcção ao santuário, a face voltada para o lado onde o sol se ergue, na direcção do Oriente, a Palestina, berço do Cristianismo. Saem das trevas e dirigem-se para a luz”*¹⁸⁶.

E Hani (1998), apela para textos da própria tradição cristã:

*“Encontramos no texto de Coripo, como nos de Santo Agostinho e de Orígenes, a indicação do motivo essencial da orientação: o Sol que desponta no Oriente é o símbolo de Cristo, chamado ‘Sol da Justiça’ e ‘Oriente’ (‘Conduzirei o Meu servidor Oriente’ – Zac. 3, 4). São Tomás de Aquino resume assim as razões que justificam a regra da orientação: ‘É conveniente que adoremos, com o rosto voltado para o Oriente: em primeiro lugar, para demonstrar a majestade de Deus, que nos é manifestada pelo movimento do céu que parte do Oriente; em segundo lugar porque o Paraíso terreno existiu no Oriente e procuramos voltar para lá; em terceiro lugar, porque Cristo, que é a Luz do mundo, é denominado Oriente pelo profeta Zacarias e, segundo Daniel, ‘subiu ao céu do céu, no Oriente’; finalmente, porque é ao Oriente que Ele regressará no último dia, segundo as palavras do Evangelho de São Mateus: ‘Como o relâmpago que parte do Oriente ilumina em seguida até ao Ocidente, assim será o advento do Filho do Homem’.”*¹⁸⁷.

¹⁸⁶ FULCANELLI. *O mistério das catedrais*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1998, pp. 58-59.

¹⁸⁷ *Op. Cit.*, pp. 44-45.

Como vimos no capítulo anterior o processo de marcação do sítio e o de definição dos principais eixos que irão orientar a implantação e a forma estão profundamente relacionados. A mais tradicional técnica de marcação dos eixos foi descrita de maneira idêntica em todas as culturas e é fundamentalmente baseada na observação da sombra de uma vareta fincada no solo, à qual damos o nome de “gnomon”. Ao falar da marcação do templo hindu Pennick ([1980]) detalha o processo:

“Dos círculos de pedra e dos templos mais antigos até as catedrais do período medieval, o ato inicial da construção foi relacionado ao nascer-do-sol de um dia predeterminado. Esse nascimento simbólico do templo com o novo sol é um tema universal e sua conexão com o vesica de forma genital não é mero acidente. A geometria do templo hindu, como a das suas contrapartidas espirituais da Ásia Menor, da África Setentrional ou da Europa, está registrada como sendo diretamente derivada da sombra de um poste ou gnomon. O Manasara Shilpa Shastra, um antigo texto sânscrito sobre construção de templos, detalha a derivação do plano a partir da orientação.

“Escolhido o sítio por um praticante de geomancia, um poste era cravado no chão naquele local. Um círculo era desenhado ao seu redor. Esse procedimento produz um eixo leste-oeste verdadeiro. De cada ponta desse eixo, desenhavam-se arcos, produzindo-se então um vesica piscis que, por sua vez, fornecia um eixo norte-sul. Assim o vesica universal era fundamental para a construção do templo. Com base nesse vesica inicial, desenhava-se um outro a partir do ângulo reto e, com base nele, um círculo central e depois um quadrado dirigido para os quatro quartos da terra”¹⁸⁸.

E, em Hani (1998), vemos o como ele se assemelha ao processo ocidental descrito por Vitruvius:

“A fundação do edifício começa pela orientação, que é já de certo modo um rito, porque estabelece uma relação entre a ordem cósmica e a ordem terrestre, ou ainda, entre a ordem divina e a ordem humana. O procedimento

Planejando o templo, segundo o Manasara Shilpa Shastra
(Fonte: PENNICK, [1980], p. 22)

¹⁸⁸ Op. Cit., p. 20.

tradicional e, pode-se dizer, universal, porquanto se encontra em toda a parte onde existe uma arquitetura sagrada, foi descrito por Vitruvius e praticado no Ocidente até o final da Idade Média: os fundamentos do edifício são orientados graças a um gnômon que permite referenciar os dois eixos (cardo, norte-sul, e decumanus, leste-oeste). No centro do local escolhido, ergue-se um mastro em torno do qual se traça um círculo largo; observa-se a sombra projectada nesse círculo; a distância máxima entre a sombra da manhã e a da tarde indica o eixo leste-oeste; dois círculos centrados nos pontos cardeais do primeiro indicam, na sua intercepção, os ângulos do quadrado. Este último é a quadratura do círculo solar. Importa fixar de forma precisa as três operações da fundação: o traçado do círculo, o traçado dos eixos cardeais e da orientação e o traçado do quadrado da base, pois são eles que determinam o simbolismo fundamental do templo, com os seus três elementos, correspondentes às três operações: o círculo, o quadrado e a cruz, por intermédio do qual se passa do primeiro para o segundo”¹⁸⁹.

Não somente os percursos do sol e da lua eram utilizados para a implantação do edifício, mas também os de certos planetas, estrelas e constelações. Na antiga China o palácio real ocupava, na cidade, uma posição análoga à da estrela polar no firmamento, recriando na terra uma estrutura celestial e reforçando, simbolicamente, a figura do imperador. Templos mesoamericanos como o de Chichen Itzá (600-830 d.C), já citado, relacionavam-se com os movimentos de Vênus e das Plêiades. Toda a implantação e forma dos edifícios eram precisamente calculadas de forma a demarcar pontos significativos na trajetória celeste de Vênus. No Egito, vários pesquisadores já sugeriram o alinhamento dos grandes dutos nas pirâmides de Gizé com determinadas estrelas na constelação de Órion, associadas ao deus Osíris e ao seu drama de morte e renascimento. As orientações das pirâmides,

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, p. 28.

Plano do observatório do caracol,
em Chichen Itzá (c.600-830d.C.), México
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 17)

"Plano do observatório do caracol, mostrando as linhas principais da orientação astronômica: (a) pôr do Sol a meio do Verão; (b) ponto do ocaso mais setentrional de Vênus; (c) pôr do Sol no dia da passagem do astro-rei pelo zênite (isto é, quando passa directamente na vertical do lugar); (d) nascimento do Sol a meio do Verão; (e) nascimento do Sol a meio do Inverno"
(VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 17)

Observatório do caracol,
em Chichen Itzá (c.600-830d.C.), México
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 16)

desnecessário dizer, relacionam-se também de maneira precisa com o movimento solar. Desta maneira, em todas as culturas humanas, a mecânica celeste serve de fundamento a um simbolismo mitológico e teológico que por sua vez sustenta as orientações e formas dos edifícios sagrados.

Além das relações com mecanismos celestes muitos templos também são implantados de acordo com elementos da paisagem ou mesmo estruturas sociais. Os arranjos dos edifícios em um complexo e daí dos ambientes em um edifício representam a fronteira entre a implantação e a forma arquitetônica em si. A distribuição de estruturas, atividades e percursos muitas vezes é determinada por códigos religiosos de fundamentos sociológicos, mitológicos, teológicos e cosmológicos. Há uma inter-relação entre a implantação e o arranjo geral do edifício, que pode ser determinado por regras de cunho prático-religioso, tais como as do já citado feng shui chinês. O traçado geral de uma mesquita, por exemplo, faz sempre coincidir o *mihrab*, um nicho no interior da sala de orações, com a direção em que se encontra Meca, cidade que simboliza o centro do universo islâmico. Humphrey e Vitebsky (2002) citam alguns exemplos de culturas aborígenes e indígenas onde a distribuição de edificações e de ambientes são símbolos da organização social da tribo. Na cultura amazônica dos Bororos, por exemplo, as aldeias são divididas em duas metades pela linha leste-oeste. Na estrutura das aldeias há as “casas das mulheres”, onde os homens vivem suas vidas de adultos, as “casas dos homens” e a casa de encontro, um dormitório para

Mihrab da Grande Mesquita de Córdoba, na Espanha
(Fonte: WILKINSON, 2000, p. 108)

Minbar
(Fonte: WILKINSON, 2000, p. 108)

"O imã prega o sermão de sexta-feira num púlpito com degraus chamado minbar. Numa grande mesquita o minbar pode ter muitos degraus, mas o imã nunca ocupa o degrau mais alto, simbolicamente reservado para o Profeta"
(WILKINSON, 2000, p. 108)

homens solteiros e um local de ócio para homens casados, e ao mesmo tempo o local da aldeia onde são realizados rituais, onde é partilhada a caça e onde todas as transações materiais e simbólicas são realizadas. A aldeia bororo também reflete uma ordem cósmica, através do anel de habitações arranjado de acordo com os clãs totêmicos. Dentre muitos outros exemplos vale citar também o da organização da aldeia dos Nias, na Indonésia, que destaca o como a implantação pode constituir símbolo de uma estrutura social:

“Um edifício sagrado situa-se geralmente de tal modo que domina a comunidade, tema que se repete desde a catedral europeia sobranceira à paróquia até à casa-templo do chefe a dominar as aldeias do Sudoeste asiático. Na cultura tradicional da ilha dos Nias, na Indonésia, as aldeias são ordenadas de acordo com uma elaborada hierarquia social, encabeçada pelos chefes, e formadas pelo cruzamento de duas grandes ruas, intersecção onde se situam as pedras de fundação sagradas e os megálitos, assim como a casa do chefe. Nesta cultura, não há templos separados e as pessoas têm a obrigação de melhorar a sua situação social erigindo monumentos de pedra e celebrando festas – processo que culmina com a construção de uma ‘casa grande’.

“A imponente residência do chefe demonstra uma situação ritual visivelmente acima de toda a comunidade e as casas dos ‘nobres’ situam-se próximo, mais altas do que as da gente vulgar. Assim, tudo na aldeia – a disposição, estilo, altura e posicionamento das casas – demonstra claramente as diferenças na ordem social e ritual”¹⁹⁰.

Ao estudar tais analogias deixamos a escala da implantação do edifício e adentramos sua forma e espacialidade interior.

¹⁹⁰ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 31.

*Aldeia Bororo, na Amazônia,
com a casa de encontro ao centro*
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 43)

*Aldeia dos Nias, na Indonésia,
mostrando a casa do chefe e a avenida processional*
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 31)

II.3.3. O edifício

“Para os arquitetos da atualidade, é importante que se expressem com símbolos novos.

“Os novos símbolos são irmãos das novas técnicas, e filhos dos velhos símbolos”

ARTIGAS, Vilanova. “O Desenho” in *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 80

Neste nosso rápido estudo do edifício religioso e suas condicionantes simbólicas já tratamos dos mais característicos elementos que subjazem à determinação de sua localização e definição de sua implantação. Mais intrincado ainda é o conjunto de condicionantes que configuram a forma arquitetônica em si, que abordaremos de maneira introdutória e geral devido à enorme complexidade do tema. É importante ressaltar que os elementos aqui destacados não são exclusivos da arquitetura religiosa (e nem excludentes em relação a outras condicionantes usuais da arquitetura de uma maneira geral) – somente optamos por tratá-los a partir de uma abordagem da arquitetura religiosa por considerarmos este o mais profícuo campo de verificações das colocações acerca do simbolismo arquitetônico feitas na primeira parte desta dissertação.

Assim, ao partir para o estudo das condicionantes simbólicas do edifício religioso, é preciso começar pelo edifício em si. Tanto o edifício quanto as suas partes podem possuir fundamentos simbólicos, e a presença da obra *per se* já é, muitas vezes, um símbolo. Introduziremos esta questão a partir da apresentação de quatro exemplos bastante ilustrativos da dimensão simbólica em arquitetura.

Um primeiro belo exemplo da capacidade de suporte simbólico da arquitetura religiosa é aquele do processo que envolve as reconstruções periódicas do Grande Santuário de Ise, no Japão:

“O Grande Santuário de Ise é o mais sagrado do Japão, datando do século III ou IV d.C. Num ritual que se realizou pela primeira vez no século VIII, os edifícios que integram este santuário são destruídos de vinte em vinte anos, construindo-se outros novos num local adjacente cuidadosamente preparado. Os novos locais de culto, embora idênticos aos antigos, não são considerados uma réplica de Ise, mas antes recriados de novo. O processo revela o entendimento da natureza pelo xintoísmo, em que aquela é constantemente renovada, tendo os santuários sido reconstruídos pela última vez em 1993”¹⁹¹.

Ise torna-se assim, por seu processo de reconstrução periódica, um símbolo da visão xintoísta de renovação. Mas todo edifício religioso pode ser entendido de certa maneira como um símbolo de uma fé, e alguns o fazem por analogia explícita a determinados elementos. Muitos templos possuem um formato piramidal que remete, por exemplo, à imagem da montanha sagrada. Um notável exemplo moderno é o da sinagoga de Beth Sholom, na Filadélfia, um dos últimos projetos de Frank Lloyd Wright (1867-1959), que contou com a colaboração do rabi Mortimer Cohen. A partir deste segundo exemplo, mais recente, poderemos explorar esta característica analógica e alguns outros aspectos do simbolismo do edifício religioso.

Beth Sholom possui uma abundante base simbólica que repercute em seus elementos desde a forma total até a ornamentação. Sua forma piramidal remete ao Monte Sinai, local onde Moisés recebe de Deus as tábuas dos

*Parte do Grande Santuário de Ise, no Japão
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 95)*

¹⁹¹ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 94.

mandamentos. As paredes e telhados em vidro branco e fibra de vidro creme permitem com que a iluminação natural inunde o ambiente de dia e que a luz artificial faça Beth Sholom brilhar como a presença Divina a Moisés às noites. As três vigas mestras da cobertura simbolizam os três grandes patriarcas do povo hebreu, e são adornadas de forma a representar menorahs judaicas. Uma robusta parede de doze metros de altura, simbolizando as Tábuas da Lei, é posicionada logo atrás da arca que contém os pergaminhos da Torah, e domina o salão onde são distribuídos mil lugares de maneira radial. Acima da arca um ornamento de vidro e alumínio remete a asas e, sempre iluminado, é encimado pela palavra hebraica para “sagrado”, simbolizando a presença de Deus. O lustre central, colorido, simboliza as cores através das quais diz-se na Cabala que Deus se manifesta aos homens. Do lado de fora do edifício um pequeno lago simboliza a pureza e remete ao local de abluções no exterior do templo. Um dossel à entrada simboliza as mãos unidas dos sacerdotes estendidas em benção. Visto de cima a forma de hexágono distorcida e as duas projeções laterais simbolizam as mãos em taça de um sacerdote (Humphrey e Vitebsky, 2002). Em *Wright*, Bruce Brooks Pfeiffer escreve:

“Para a Sinagoga de Beth Sholom, Wright concebeu um edifício que seria a própria essência da luz: uma forma translúcida que se elevava a partir de arcobotantes de betão. Quando o Rabino recebeu os desenhos, telegrafou imediatamente para Wright: ‘os esboços chegaram em segurança. Todos profundamente inspirados pela (sua) beleza e majestade. Segue carta.’ Na longa carta de Cohen, escrita no dia seguinte, podia ler-se: ‘O senhor captou o supremo momento na história e experiência judaicas – a revelação de Deus a Israel através de Moisés e o Monte Sinai e traduziu esse momento com

Sinagoga Beth Sholom, em Filadélfia, Arq. Frank Lloyd Wright
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 111)

Sinagoga Beth Sholom, em Filadélfia, Arq. Frank Lloyd Wright
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 110)

todos os seus significados para um desenho de beleza e reverência.’ Os vários níveis inclinados do auditório representam mãos em concha. Wright chamou a isto ‘a congregação em descanso nas mãos de Deus’, enquanto que o baldaquino que se projecta sobre as portas da entrada representa ‘as mãos do Rabino oferecendo a bênção à sua congregação quando ela entra no templo’.”¹⁹²

Outra notável obra de arquitetura religiosa moderna que merece ser comentada por sua dimensão simbólica é a igreja da Sagrada Família, em Barcelona, projeto iniciado em 1882 pelo arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926) a partir de um projeto anterior de Francesc de Paula Villar i Lozano. Repleta de símbolos cristãos, imagens e representações de santos, figuras bíblicas, da flora e da fauna da Catalunha, possui uma rica narrativa interpretativa escultural, aposta a uma estrutura que também é, em si, simbólica. O plano da igreja desenvolve-se em cruz latina, com uma grande nave principal e quatro laterais em sua extensão (com três no transepto). No cruzamento da nave com o transepto ergue-se uma grande abóboda que serve de base à torre (zimbório), que simboliza Jesus Cristo, por sua vez cercada de outras quatro torres menores, simbolizando os evangelistas. A leste a fachada do nascimento, a oeste a da paixão e a sul, contendo a entrada principal, a fachada da glória, com quatro imponentes campanários que se destacam no conjunto. Cada fachada possui esculturas identificadas com o seu tema principal e os campanários são coroados pela representação dos atributos dos bispos que sucederam os apóstolos: o báculo, a mitra, o

ABOVE AND CENTRE: Church of the Sagrada Família, Barcelona, 1884-, A Gaudí; plan of the Sagrada Família; BELOW: Colonia Güell Chapel, Barcelona, 1898-1914, plan of structural elements, A Gaudí

Sagrada Família, Arq. Antoni Gaudí (1852-1926)
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

¹⁹² PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Köln: Paisagen (Taschen), 2004, p. 81.

anel e a cruz. No projeto original de Gaudí há ainda um claustro retangular ao redor da igreja, onde também estariam sacristias e escritórios (Crippa, 2003). Edwin Heathcote (1997), em seu excelente *Church Builders*, assim se refere à Sagrada Família:

*“A incrível Igreja Expiatória da Sagrada Família de Gaudí, em Barcelona, combina o misticismo e o racionalismo estrutural que definiram o gótico e um expressionismo, devoção e nacionalismo que eram genuinamente seus. Sua gênese foi uma igreja neo-gótica, porém, nas mãos de Gaudí, tornou-se um notável monumento ao turbulento levante cultural e intelectual da virada do século”*¹⁹³.

Apesar de definida expressivamente pelo estilo único de Gaudí, a Sagrada Família e muitas outras igrejas cristãs do mesmo período ainda possuíam forte influência do gótico¹⁹⁴, como seria freqüente na maioria das igrejas católicas da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX¹⁹⁵. Mesmo igrejas de outras tradições cristãs encontravam então no gótico a resposta aos seus anseios por uma expressividade sacra. O estilo, nestes casos, foi usado como símbolo de uma forma e intensidade de fé. A superação do neogótico décadas depois significaria uma superação de um

Sagrada Família, Arq. Antoni Gaudí (1852-1926)
(Fonte: CRIPPA, 2003, p. 89)

Anglican Cathedral (1903-1978), Liverpool, Arq. Giles Gilbert Scott
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

¹⁹³ HEATHCOTE, Edwin e SPENS, Iona. *Church builders*. Singapore: Academy Editions, 1997, p.21. Tradução livre de “Gaudí’s incredible Expiatory Church of the Sagrada Familia in Barcelona combines the mysticism and structural rationalism which defined the gothic and an expressionism, piety and nationalism which was purely his own. Its genesis was a neo-gothic church but, in the hands of Gaudí, it became the most remarkable monument to the turbulent cultural and intellectual upheaval that occurred at the turn of the century”.

¹⁹⁴ No caso da Sagrada Família, não só plasticamente, mas principalmente na definição espacial como consequência da tecnologia, neste caso representada não pelos arcos ogivais, mas pelos arcos parabólicos.

¹⁹⁵ Para um estudo pormenorizado da evolução da arquitetura religiosa cristã, especialmente na tradição da Igreja Católica Apostólica Romana, sugerimos a leitura do trabalho programado *Introdução à arquitetura religiosa e evolução da igreja cristã na tradição católica apostólica romana*, desenvolvido pelo candidato no contexto desta pesquisa de mestrado.

anseio por tais formas medievalizadas de fé, e coincidiria com novos significados para a liturgia e para o templo cristão, trazidos pelo movimento litúrgico que marcou a arquitetura religiosa do século XX. Contudo, um último exemplo, também moderno, que citaremos nesta introdução geral ao edifício como símbolo, nos revela o como mesmo no contexto do historicismo vigente de então, estruturas religiosas, também de raízes cristãs, poderiam reunir um vasto simbolismo desconectado daquele predominante. Assim, um exemplo notável da arquitetura religiosa de princípios do século XX que alia uma plasticidade de vanguarda a uma densa dimensão simbólica é o Goetheanum em Dornach, projeto de Rudolf Steiner ¹⁹⁶. Templo dedicado a Goethe, considerado pai espiritual da antroposofia – movimento de raízes teosóficas e neo-rosacruzistas inaugurado pelo mesmo Steiner – o primeiro Goetheanum foi erigido entre 1913 e 1920, tendo sucumbido ao fogo mais tarde. Em seu lugar foi erguido, entre 1924 e 1928, um segundo edifício, em concreto armado, radicalmente diferente do primeiro, de grande plasticidade ¹⁹⁷. Heathcote (1997) e Gieselmann (1972), ao tratarem da evolução do edifício religioso no século XX, dão ao Goetheanum uma posição de destaque. Pennick ([1980]) aborda o edifício de uma perspectiva menos histórica e mais simbólica:

*Saint-Jean-de-Montmartre (1894), Paris,
Arq. Anatole de Baudot (1834-1915)
(Fonte: DURET, 1950)*

A pioneira Saint-Jean-de-Montmartre foi a primeira igreja de concreto do mundo, projetada por Anatole de Baudot, discípulo de Labrouste e Viollet-le-Duc. Apesar de lançar mão da expressividade do concreto armado, expondo internamente o esqueleto estrutural, a igreja ainda é nitidamente influenciada pelo gótico e pela art nouveau.

¹⁹⁶ Rudolf Steiner foi um homem de inúmeras habilidades. Destacara-se por suas pesquisas acadêmicas acerca de Goethe e, tempos depois, envolvido com escolas de pensamento esotérico, particularmente teosóficas e neo-rosacruzistas, funda uma corrente filosófico-esotérica particular, a Antroposofia. Uma de suas contribuições mais duradouras foi a pedagogia Waldorf, que até hoje é adotada em algumas escolas ao redor do mundo.

¹⁹⁷ Décadas mais tarde o arquiteto italiano Terragni projetaria em homenagem a outro pensador humanista um templo também influenciado por fontes exteriores ao catolicismo, o *Danteum*.

“Steiner acreditava que o Goetheanum era um desenvolvimento do desenho do templo que provinha da antiguidade até sua época por linha direta. Suas idéias enquadravam-se perfeitamente na tradição que esbocei nos primeiros capítulos – o templo como um símbolo do corpo do homem. Para o Goetheanum, erigiu-se toda uma teoria corrente da evolução espiritual simbólica da arquitetura. Desde os tempos antigos, afirmou Steiner, até a época do Templo de Salomão, reinou o princípio humano. Várias características de sua maneira de ser foram expressas no templo. À época de Cristo, o arco e o domo simbolizavam a encarnação do vivo e a excarnação do morto, e as catedrais góticas, baseadas no padrão da cruz, simbolizavam o sepulcro de Cristo.

“Steiner acreditava que, no período medieval tardio, brotara um novo estilo de arquitetura que pretendia abranger toda a humanidade e levá-la a um Cristo subido aos céus. Todavia, esse edifício sobreviveu apenas na poesia, o perfeito Castelo do Graal. Foi na direção desse símbolo ideal que Steiner trabalhou.

“O Goetheanum, construído, era uma estrutura de dois domos que os incorporava de uma maneira sem precedentes. Como os templos pagãos antigos, estava orientado na direção leste-oeste, com entrada pelo lado oriental. Um desenho engenhoso, baseado no triângulo 3:4:5 pitagórico, serviu como base para esses dois domos que simbolizavam não só a fusão dos princípios masculino e feminino, mas também a estrutura do cérebro humano. É nessa analogia que a geometria é especialmente engenhosa. No cérebro, a intersecção focal dos dois círculos que compõem a geometria básica do templo, está o corpo pineal. Em termos ocultistas, esse órgão é a sede da alma, o antigo terceiro olho de nossos antepassados arcaicos. Steiner via a pineal em termos do Graal.

“Steiner disse várias vezes que as formas arredondadas, art nouveau, do Goetheanum foram exigidas por uma modificação na função de um templo. Na antiguidade, o homem tinha de encarnar e vir das Esferas Cósmicas à Terra, de maneira que o templo devia ser construído de forma retangular para que o ego divino aí pudesse residir. Na época moderna, todavia, o homem elevava-se do túmulo e se manifestava em sua forma etérea. Por essa razão, a forma arredondada era a mais apropriada. E, também porque simbolizava antes o mundo orgânico do que o terreno, o templo foi feito de

*Primeiro e Segundo Goetheanum, Rudolf Steiner
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)*

*Segundo Goetheanum (1925-1928), Dornach, Rudolf Steiner
Foto Wehrli AG, Zurich
(Fonte: GIESELMANN, 1972)*

madeira, um material que se conforma à teoria goethiana da metamorfose. Infelizmente, a insistência de Steiner na madeira tornou-o um alvo ideal dos incendiadores que o queimaram no final de 1922.

“Como uma catedral antiga, o Goetheanum foi aborrotado de simbolismo esotérico. Janelas de vidro colorido com motivos adequados expunham a função simbólica do templo. Na entrada, a janela simbólica Ich shaue den Bau (Eu contemplo o edifício) demonstrava que a elevação pretendia representar um homem em pé, apesar de o templo pretender ser um homem. Este planejamento esotérico como parte de um ethos consistente é típico de Steiner, o gênio místico. Quão atípico ele é em relação ao espírito moderno!”

¹⁹⁸

O Goetheanum configura desta maneira um grande monumento ao simbolismo em arquitetura – todas as suas definições, materiais, geométricas, espaciais, parecem ter sido elaboradas de forma a comunicar alguma teoria pertencente ao complexo sistema filosófico de Steiner. Junto com os exemplos anteriormente citados, permite-nos ter uma visão geral do como o simbolismo arquitetônico pode se manifestar através do edifício. Priorizamos para estes exemplos iniciais projetos mais recentes, de forma a incentivar na leitura dos capítulos seguintes, recheados de exemplos geralmente mais antigos, a questão da pertinência ou não destes recursos significativos na arquitetura que hoje produzimos. Em seguida abordaremos analiticamente as principais camadas do simbolismo arquitetônico do edifício.

Derivação geométrica das duas cúpulas do Primeiro Goetheanum, baseada no triângulo pitagórico 3:4:5, medido em côvados egípcios (Fonte: PENNICK, [1980], p. 134)

¹⁹⁸ *Op. Cit.*, pp. 133-135.

II.3.3.1. A forma

“Eu não conheço melhor serviço que um arquiteto possa prestar, como profissional, do que o de compreender que todo edifício deve servir à instituição do homem, quer seja ela a instituição do estado, quer a da casa, ou a da aprendizagem, da saúde, ou do lazer. Uma das grandes deficiências da arquitetura, hoje, é que essas instituições não estão sendo definidas, mas apenas dadas por um programa, e transformadas em um edifício”

KAHN, Louis Isidore. *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 21-22

São muitas as maneiras através das quais a forma vem a ser símbolo de algo ou reúne em si símbolos de uma tradição. Neste capítulo trataremos de algumas delas.

Para começar, é comum que o edifício religioso tenha sua forma relacionada a determinados *modelos* que procura evocar por analogia. Os modelos mais comuns são, como já observado, modelos cosmológicos e humanos, que a arquitetura religiosa evoca mediante a utilização de determinadas formas e a organização de ambientes e funções de acordo com determinados princípios.

No Templo do Céu, em Pequim, o teto da sala de oração por uma boa colheita reproduz a estrutura geométrica do céu de acordo com a crença confucionista. Templos hindus, budistas e jainistas são geralmente edificadas de acordo com modelos do cosmos representados por *mandalas*, que conciliam formas circulares, quadradas e triangulares em representações de conceitos cosmológicos, antropológicos e teológicos. A *mandala* é um símbolo recorrente na arquitetura sagrada e merece ser mais bem explorada.

“Seja produto da cultura oriental ou da ocidental, o mandala circular ou diagrama sagrado é uma imagem familiar e onnipresente através de toda a história da Arte. A Índia, o Tibet, o islamismo e a Europa medieval produziram-no em abundância e grande parte das culturas tribais também o utilizaram, seja em forma de pinturas, de edifícios, ou em danças. Tais diagramas costumam estar baseados na divisão do círculo em quartos, e todas as partes e elementos implicados estão inter-relacionados com um desenho unificado. As mais das vezes, são de certa forma cosmológicos, isto é, representam num símbolo o que se considera como estrutura essencial do universo; por exemplo, as quatro direções espaciais, os quatro elementos, as quatro estações, por vezes os doze signos do zodíaco, diferentes divindades e com frequência o próprio homem. Mas o mais notável e constante desta forma de diagrama é o que expressa a noção de cosmos, isto é, a realidade concebida como um todo organizado e unificado”¹⁹⁹.

“Mandala”, palavra de origem sânscrita, significa “círculo”. Nem todas as mandalas, contudo, possuem forma circular, mas seu significado está sempre profundamente relacionado com o *simbolismo do círculo*, independente da forma que assume. O *círculo* é um símbolo usual de *unidade*, *integração* e *continuidade* e por isso sempre esteve relacionado à comunicação dos conceitos de *sistema*, *ordem* ou *cosmos*. A mandala é sempre um símbolo de um sistema organizado, um modelo, um arquétipo. Por meio deste significado torna-se freqüentemente guia para a estruturação de edifícios que pretendam reproduzir, analogicamente, modelos cosmológicos. Nestes casos é usada em planta, de forma a orientar a organização dos ambientes e percursos.

“O plano horizontal de um edifício mostra os seus pontos de contacto com o solo e é a partir daqui que as paredes se devem lançar para cima, em

Mandala Kalachakra, Tibete, século XVIII
(Fonte: ROOB, 2001, p. 337)

“Nos níveis inferiores dos cinco elementos, no centro do mundo sobre o Monte Meru, fica o Palácio Mandala. Este palácio precioso está dividido, tal como o homem enquanto medida divina de todas as coisas, em três níveis, corpo, língua e espírito, a que correspondem, nesta Mandala da Roda do Tempo, precisamente 722 divindades tibetanas”
(ROOB, 2001, p. 337)

¹⁹⁹ LAWLOR, Robert. *Op. Cit.*, p. 16.

oposição às forças da gravidade. Na arquitetura sagrada, o plano é a visão dos deuses, e, na verdade, estes são muitas vezes chamados arquitectos, tal como se o mundo fosse um grande edifício. Alguns planos, como a mandala, são concebidos como se reproduzissem a forma do universo”²⁰⁰.

O magnífico templo budista de Borobudur em Java, iniciado no século VIII d.C., é um exemplo desta composição baseada em círculos e quadrados, com cada uma de suas faces voltada em direção a um ponto cardinal:

“De acordo com a ideia de mandala, os numerosos aspectos da realidade superficialmente diferentes partilham uma forma comum. O templo budista de Borobudur foi edificado de acordo com um plano perfeito de mandala e é simultaneamente stupa (relicário), altar, eixo cósmico, centro do mundo, corpo e ensinamentos de Buda”²⁰¹.

Por ressonância ou dinergia, como vimos anteriormente, modelos cosmológicos estão usualmente em sintonia com modelos estruturadores das realidades microcósmicas, tais como o ser humano. Há mandalas que desvendam as estruturas arquetípicas do universo e há mandalas que revelam as mesmas estruturas no ser humano. Um modelo tradicional para a construção de templos hindus, por exemplo, é a *vastupurusha mandala*, que reúne as representações do ser humano, planetas e deuses em um esquema que orienta a construção de edifícios.

Templo budista de Borobudur, em Java
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 25)

Vastupurusha mandala,
esquema de organização para o templo hindu
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 36)

²⁰⁰ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 162.

²⁰¹ *Idem*, p. 12.

“Os edifícios têm sido muitas vezes considerados, não somente como reproduções do cosmo, mas também do corpo humano, correspondência que pode até ser considerada como fazendo parte do seu carácter sagrado. Os túmulos megalíticos foram por vezes construídos com a forma do corpo humano, com o espaço interior a assemelhar-se ao útero, do qual se acreditava por vezes que o morto renasceria. O templo grego de Delfos, tal como a Caaba de Meca, era designado de umbigo do mundo, ao passo que o falo (lingam) do deus hindu Xiva se encontra ao centro de todos os templos que lhe são dedicados. Entre os Dogons do Mali, o plano da casa representa um homem deitado de lado durante o acto sexual. A cozinha é a cabeça, o quarto central a barriga e as pedras de moer os órgãos sexuais”²⁰².

Não muito diferente disto (e é o que nos permite falar em *mandalas* no ocidente) é, por exemplo, a imagem do Cristo como plano para a organização de uma igreja, com o presbitério no local da cabeça e a nave representando o corpo. Na tradição cristã esta associação da igreja com o corpo de Cristo e, de maneira semelhante, com seu corpo na cruz, ou somente com a cruz, latina ou grega, é bastante recorrente. Em algumas igrejas inglesas, por exemplo, a capela-mor é ligeiramente tombada para o lado de forma a simbolizar a cabeça descaída do Cristo crucificado, tornando ainda mais evidente esta analogia diretora da forma em planta do edifício a partir de um modelo organizador geral.

Partindo de nosso último exemplo, a evolução da igreja na tradição católica apostólica romana traduz uma sucessão de visões teológicas e permite-nos

Plano em cruz latina da Catedral de Pisa, na Itália
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 164)

“Um transepto corta a nave em ângulos rectos, para simbolizar a cruz de Cristo, e em virtude de não levarem a lado algum os braços salientam o sentido de uma única jornada para frente, em direcção ao
(VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 164)

²⁰² HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 36.

aprofundarmos-nos no estudo do simbolismo na forma arquitetônica ²⁰³. No catolicismo a Igreja em si é a comunidade de fiéis, e o templo tão somente o seu corpo. Não é moradia da Divindade (como no caso do Templo Judaico de Jerusalém), mas local da celebração de Seu Mistério. O próprio termo “enklesía”, raiz grega do qual deriva “igreja”, revela, por sua etimologia – “assembléia de cidadãos” – esta concepção. Nascido em meio às residências de fiéis e por vezes lugares escondidos, tais como catacumbas, o edifício religioso cristão só veio a se desenvolver como tipologia com a aceitação da religião cristã pelo Império Romano. As primeiras igrejas reproduziam muitas das condições das residências e das catacumbas, e, dentre elas, muitas surgiram da adaptação de edifícios pré-existentes doados às comunidades cristãs, especialmente quando o culto cristão passou a ser considerado o culto oficial. Antigas e novas *basílicas* foram então adaptadas ou erguidas para o culto, trazendo para a igreja a forma fundamental de naves adjacentes ²⁰⁴. Com a evolução deste tipo *transeptos* começaram a separar o *corpo*

Mausoléu de Galla Placidia (425-450),
na realidade uma capela da primeira arte bizantina
(Fonte: Revista História Viva 23)

Fig. 46.
Chapelle de Galla
Placidia à Ravenne.
Mausoléu de Galla Placidia
(Fonte: DURET, 1950)

²⁰³ Um estudo detalhado do edifício religioso do catolicismo foi feito no trabalho programado *Introdução à arquitetura religiosa e evolução da igreja cristã na tradição católica apostólica romana*, desenvolvido pelo candidato. Os dados que se seguem foram daí extraídos.

²⁰⁴ As basílicas romanas – lugares de atividades cívicas, de justiça, de negócios, de discussão e de encontro – eram facilmente adaptáveis às necessidades litúrgicas e simbólicas do culto cristão. Um exemplo ilustrativo é o da facilidade de disposição dos fiéis na basílica, de acordo com a liturgia e os costumes de então: homens na nave esquerda, mulheres na nave direita, o clero na nave principal (presbitério) e na parte superior viúvas e mulheres solteiras. Paralelos simbólicos também são evidentes entre os usos pagão e cristão. Schubert (2004, original de 1976) recorda as semelhanças no uso: “Era o Tribunal de Justiça, local da jurisprudência. Amplas, dignas, influíram com sua disposição para a arquitetura sacra e orientaram a renovação litúrgica atual em vários pontos. Vejamos: no centro da ‘abside’ a cadeira do pretor que julga os casos. Ao seu lado os juízes assistentes, pois ele raramente era jurista, mas político, administrador. Em frente dele um pequeno altar em forma dum bloco decorado, no qual se oferecia incenso a Minerva, deusa da justiça (como hoje temos o crucifixo nas salas do juri para lembrar aos juizes a responsabilidade diante de Deus, eterno Juiz). Dentro do recinto do público dois ambões, espécie de tribunas, ligeiramente elevadas, para que os oradores fossem vistos pelo público: um para os depoimentos das testemunhas, outro para a defesa dos advogados. E a aplicação na Basílica cristã? E na liturgia renovada atual? No fundo da abside a cátedra do Bispo ou celebrante principal, o sacerdote ‘que preside’. A seu lado os presbíteros assistentes, diáconos, auxiliares. No lugar do altar da Minerva, o altar cristão, em várias formas, às vezes bastante

central e a *abside*, que ganhara por sua vez salas de suporte adjacentes chamadas de *pastofórios*. Neste período inicial é que começam a surgir as primeiras regras de construção para as igrejas cristãs, bem como as primeiras práticas que, por repetição, tornar-se-ão habituais. A evolução da planta basilical com transepto leva naturalmente à forma de cruz latina, que se tornará a de uso mais frequente nos próximos séculos, e ao hábito românico de utilização do *cruzeiro* como unidade de medida do sistema de tramos quadripartido. Ocorre que a planta em cruz latina é uma marca fundamental da igreja que se desenvolve sobre o patriarcado de Roma, e que se tornará a dominante no ocidente. No oriente, outras visões teológicas e contextos culturais e tecnológicos diversos contribuirão para com o desenvolvimento de tipologias de uso mais raro no mundo ocidental, como a da planta quadrangular, a da planta em forma de cruz grega, a da planta octogonal e a da planta circular. Interessam-nos particularmente as estruturas octogonais e circulares, que servirão de mote para a discussão do *simbolismo do número e da forma geométrica*.

O *número como símbolo* pode ser exemplificado pela questão da planta octogonal, que introduz um importante condicionante simbólico da tradição cristã, fundamentado na qualidade do *número oito como símbolo de Cristo*. O oito já possuía para os romanos uma qualidade positiva: estava relacionado à

Antiga basílica de São Pedro, em Roma
(Fonte: DURET, 1950)

Igreja de São Vital, em Ravena (522-547)
(Fonte: DURET, 1950)

complicadas em seus desníveis como nas Basílicas Romanas (S. Clemente, S.Lourenço por exemplo). Próximos dele, os ambões para o evangelho, a epístola e outras leituras. Acrescentaram à Basílica um bloco a mais na entrada: um pequeno claustro, com o batistério (ou uma fonte) no centro, criando um ambiente de preparação”.

eternidade, e a uma *eternidade feliz*. No cristianismo este valor é preservado e aprofundado através de diferentes leituras e associações. Ao tratar da forma arquitetônica do batistério antigo Vincenzo Gatti, em seu *Liturgia e Arte: I Luoghi della Celebrazione*, destaca os fundamentos simbólicos das formas tradicionais dos batistérios separados do corpo principal da edificação:

Batistérios
(Fonte: DURET, 1950)

“A forma arquitetônica do batistério antigo á quase sempre de planta centrada. Da análise das plantas dos batistérios que foram recuperados pela arqueologia e pelas miniaturas que os ilustram nos livros antigos, podemos elencar uma série de formas que nem sempre correspondem às regiões de proveniência. Às vezes as formas são puras: circunferência, quadrado, octógono. Outras vezes estas formas são articuladas entre si: o quadrado com a circunferência, etc. Foram usadas também as formas de cruz grega e, mais raramente, de cruz latina. O octógono é a forma mais usada. Era a forma dos mausoléus dos imperadores, trazendo o significado semelhante ao dado pelos cristãos ao número oito: eternidade feliz. Para os cristãos o octógono propõe, contudo, uma riqueza simbólica bem maior. A celebração do sacramento do batismo atualiza para o catecúmeno o cumprimento do dia de salvação, o oitavo dia, aquele da Páscoa do Cristo no qual com o batismo se é incorporado (Col 2,12). Santo Ambrósio utilizou as instalações do mausoléu imperial para o batistério, e na Igreja de Santa Tecla quis que fosse construído seguindo o número que trouxe ao povo a verdadeira salvação, a luz do “Cristo Ressuscitado”. Temos ainda toda a simbologia ligada ao número oito inspirada nos oito personagens que se salvam do dilúvio – Noé e a mulher, e os 3 filhos com as 3 mulheres. A pomba após oito dias retorna com o ramo de oliveira no bico. Oito são também as bem-aventuranças de Jesus. Por sua vez o quadrado, segundo a simbologia medieval, indica a terra. Na simbologia batismal usa-se o cubo indicando o advento do mistério no contexto terreno. A simbologia do apocalipse dá à Jerusalém celeste a forma quadrada (Ap. 22,16), no centro da qual está a fonte da vida e o trono do cordeiro (Ap. 22,1). O quadrado é também símbolo dos 4 pontos cardeais, assim como a cruz. O hexágono indica o tempo. Não temos muitos batistérios com esta forma, um exemplo é o batistério de Deir Seta na Síria (século IV). O hexágono faz lembrar também o monograma de Cristo X P. A junção deles constrói o hexágono. As letras do nome grego IHΘΥΣ são seis. Na bíblia temos diversas passagens que lembram o 6. Seis dias depois Jesus vai ao monte - transfiguração. Seis dias antes da Páscoa Jesus vai a Betânia. A forma da cruz grega caracteriza mais a fonte, sinal imediato de salvação. A forma circular era considerada a forma dos céus, sublinhava o mistério da ressurreição e da novidade de vida trazida pelo sacramento do batismo. Às vezes as formas arquitetônicas dos batistérios se encontravam reproduzidas nas fontes ou banheiras batismais. Por exemplo, num batistério octogonal ou quadrado era inserida uma fonte redonda, ou em forma de cruz grega, ou em forma de quadrifolha, ou octogonal, ou como uma rosácea ou estrela. As bacias tinham em geral 75cm de profundidade e, às vezes, eram totalmente cavadas no piso, outras vezes levemente embutidas e outras ainda totalmente sobrepostas. Algumas apresentavam uma série de 3 degraus para entrar e 3 para sair. A entrada era geralmente pelo ocidente e a saída pelo oriente. Quem entra deixa para trás as trevas e vai para a luz, como uma nova criatura. “Agora sois luz no senhor” (Ef 5,8)”²⁰⁵.

²⁰⁵ Trecho livremente traduzido de GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte: I Luoghi della Celebrazione*. Bologna: Grafiche Dehoniane, 2001 – distribuído em documento digital no fórum virtual “Arte Sacra”.

Mas os batistérios não são as únicas estruturas a utilizar números com qualidades simbólicas. Igrejas estão repletas destes símbolos, que definem dimensões e relações, além de formas. Outros números recorrentes na arquitetura cristã, além do oito, são o três (que remete à Trindade), o cinco (número da harmonia, da beleza e do homem, que os pitagóricos chamavam de número nupcial, pois resultava da soma 2+3 – do primeiro número par, chamado “matriz”, ao primeiro número ímpar, chamado macho), o sete (sagrado em muitas culturas, resultante do número do espírito, o três, somado ao número da matéria, o quatro), o dez (a década ou tetraktys pitagórica) e o doze (que remete aos apóstolos). Da mesma maneira toda tradição possui associados a valores numéricos diferentes significados. Na China o número quatro é um número de azar, e o seu uso é extremamente negativo. O oito, pelo contrário, traz boas influências.

Mas não somente um hábito ou lei desconhecida infunde significado ao número. Eles podem também estar relacionados a palavras, e delas herdar significados. Ainda sobre o número oito é importante destacar que a gematria do nome de Jesus em grego possui por valor 888²⁰⁶. Hani (1998), partindo de outros autores como Ch. J. Ledit e Matila C. Ghyka, demonstra o como tal símbolo gemátrico foi utilizado, bem como outros, na definição da forma interior da Catedral de Troyes:

“Pretende-se um exemplo dessas harmonias numéricas? A catedral de Troyes oferece-nos um exemplo notável. O corpo do edifício, da entrada até ao semicírculo do santuário, inscreve-se num retângulo ‘dourado’ e a

Batistério. Albenga, séc. VI, batistério paleocristão. Vista externa, vista interna com a piscina.

Batistério
(Fonte: KOCH, 1998, p. 113)

²⁰⁶ Segundo Hani (1998, p. 38). Como observamos anteriormente, a gematria é uma ciência tradicional que se propõe interpretar simbolicamente as palavras pelo valor numérico correspondente de suas letras – operação possível em alfabetos como os semíticos ou o grego, onde as letras possuem valores numéricos associados. Assim, o nome de Jesus em grego, IHCOVC, possui o valor de I (10) + H (8) + C (200) + O (70) + V (400) + C (200) = 888. (HANI, 1998, p. 38).

semicircunferência do santuário num semidecágono de lado 4,40. Este lado está em relação 'dourada' com o raio da circunferência que passa pelo eixo das colunas do santuário (raio=7,10). Ora, não o esqueçamos, o decágono proveniente da tetraktys é, segundo o Timeu, a figura ideal de que Deus se serve para dispor o Universo. As medições efectuadas na nave central revelaram que as bases da nave se dilatam ligeiramente, à medida que se aproximam do santuário, segundo uma modulação dourada, pelo que 'o fiel que avança para o altar transpõe em cada galeria uma nova porta de ouro'. Da mesma maneira, nas colaterais, a relação de altura entre os capitéis do fecho de abóbada é 'dourada', assim como a distância entre as bases em relação à altura dos capitéis de enquadramento. A esta harmonia plástica junta-se, aliás, uma harmonia ainda mais misteriosa, de ordem mística. Já se observou que o fecho da abóbada do coro está à altura que, medida, como deve ser, em pés e polegadas, dá 88 e 8, respectivamente. Ora, 888 é o número correspondente ao nome de Jesus em grego. Além disso, o Cordeiro degolado e o Cristo triunfante estão figurados nos fechos de abóbada do coro a essa altura de 88,8 e a algumas toesas do vitral em que São João escreve sua profecia. O número 888 encontra-se igualmente em volta do altar (símbolo de Jesus): o santuário está rodeado por 8 colunas e as suas aberturas dão para as 7 ábsides pentagonais que representam a irradiação das 7 igrejas do Apocalipse. O Livro joanino parece dominar a inspiração desse edifício, porque outras colunas, à excepção das do coro, tem 6 pés e 6 polegadas e a igreja possuía 66 colunas para sustentar as abóbadas. Este facto relaciona-se com outro número do Apocalipse: 666, que é o número da Besta (Apoc. 13, 11 e 18) que as colunas devem esmagar. Depara-se-nos um terceiro número joanino: 144 000, o número dos eleitos. Há, com efeito, no trifório, 144 janelas, de onde irradian, da parte circular até à rosácea ocidental, todos aqueles que ostentam o selo do Cordeiro. Finalmente, o triângulo traçado desde o fecho da abóbada do santuário, tomado como topo, até à base das grandes arcadas é medido por 26° (ângulo no topo); ora, 26 é o número do grande nome divino: YHWH.

"No que se refere a estas últimas conclusões, o exemplo de Troyes não é um caso isolado. É certo que a maior parte dos edifícios religiosos tradicionais era construída, não só segundo a 'proporção dourada', mas também em conformidade com relações 'gemátricas', ou seja, as suas medidas eram dadas pelo valor numérico de 'nomes divinos' hebraicos ou gregos. Deste último ponto de vista, o templo apresentava-se como um nome divino

Catedral de Troyes
O fecho da abóbada da ábside, contendo a figura de Cristo, eleva-se a 88 pés e 8 polegadas (888 é a gematria do nome de Jesus em grego)
Foto Tetraktys Ch.-J. Ledit
(Fonte: HANI, 1998, encarte)

*petrificado, enquanto, do ponto de vista das relações douradas, era a forma petrificada dos números arquetípicos espirituais*²⁰⁷.

Mais adiante Hani apresenta inúmeros outros exemplos extraídos de *Notes relatives à l'architecture sacrée et en particulier au rôle de la gématrie* de Ms. Devoucoux (in Edme Thomas, *Histoire de l'antique cité d'Autun*). Tais exemplos reforçam a existência de uma simbólica numeral e gemátrica em obras de diferentes culturas da antiguidade e do medievo.

Como vimos também na leitura de Hani a presença da seção áurea é outra constante em muitas obras de arquitetura, especialmente quando de cunho religioso. Mais adiante retomaremos a questão das proporções na geometria sagrada. Por hora, após introduzir a discussão do simbolismo numérico na arquitetura religiosa, avançaremos para o simbolismo geométrico.

Na arquitetura religiosa católica a questão da planta circular leva-nos ao impacto extremamente relevante do *simbolismo da forma geométrica* em arquitetura. Como observado, a forma do batistério octogonal é simbólica por sustentar-se no número oito, signo que carrega consigo um significado teológico valioso para a tradição cristã. Há geralmente uma sobreposição do significado da forma com o significado do número na simbólica arquitetônica, mas também pode ocorrer da forma simbolizar diretamente determinados conceitos.

Os relativamente poucos exemplos de igrejas de planta circular no cristianismo até o século XX possuem uma história interessante. Seria a predominância do simbolismo da cruz e do modelo do Cristo crucificado a única razão da relativa raridade desta forma na história do catolicismo?

O templo circular no cristianismo remete, em princípio, à forma escolhida para o Santo Sepulcro – que marca para a teologia cristã o centro do mundo – mas também possui raízes pagãs menos evidentes. O círculo sempre esteve tradicionalmente relacionado à

²⁰⁷ *Op. Cit.*, pp. 38-39.

marcação de pontos sagrados de profunda significação geomântica – são *omphalos* (centros), comuns na simbólica da antiguidade (apesar da forma circular em si ser pouco comum na arquitetura religiosa romana). As igrejas redondas no cristianismo possuem certa conexão, desta forma, com os templos pagãos primitivos, como os romanos de Tivoli – baseado em modelo grego – e Spalato – de forma octogonal – que são típicos santuários radiais que posteriormente inspiraram os geômetras cristãos (Pennick, [1980]).

Estes templos possuíam um simbolismo cosmológico evidente – eram microcosmos do mundo. Na Idade Média tardia esta carga simbólica cosmológica e a conexão com o Santo Sepulcro fizeram com que o círculo simbolizasse em si a forma ideal do templo para a Ordem dos Cavaleiros Templários, que o utilizaram em capelas e igrejas. Até a extinção da Ordem em 1314 muitos templos radiais foram então construídos e associados aos Templários. Com a queda da Ordem a forma radial cai em desuso até sua “redescoberta” na renascença, diretamente a partir das fontes pagãs primitivas. Alberti defende o uso do círculo (a forma primária favorecida pela natureza) e de formas poligonais (influenciado pelos sólidos platônicos) em seu *De re aedificatoria*. Outros fazem o mesmo, porém, a retomada do uso da forma radial foi rapidamente desestimulada e mesmo combatida por outros arquitetos e pelas autoridades da Igreja, que reconheciam nesta forma uma conexão com o paganismo e a heresia – postura que permanece de certa maneira até princípios do século XX (Pennick, [1980]).

Pennick ([1980]) sugere que a forma redonda foi considerada não-cristã pela Igreja por não representar o corpo de um homem ou o corpo de Deus, mas o próprio mundo, relacionado ao diabo (apesar de seus defensores sempre terem-na associado à universalidade de Deus). O cubo que os templários posicionavam no centro do círculo possuía o significado simbólico do mundo fusionado aos céus – homem e espírito – conceito considerado herético pelos cristãos medievais. Independente da possibilidade ou não destas teorias corresponderem ao que de fato sentenciou esta baixa aceitação dos templos circulares para o cristianismo, o fato é que poucas são as igrejas cristãs de forma circular que chegaram a nós.

No século XX propostas pioneiras de igrejas cristãs radiais surgem pelas mãos de Otto Bartning e Rudolf Schwarz. As propostas de Schwarz são esquemáticas porém bastante influentes, e estão presentes em seu famoso *The Church Incarnate*, de 1938. Bartning, por sua vez, efetivamente projeta uma igreja radial, fundamentada no uso dos números 3 e 7, sagrados em muitas culturas. O projeto da *Sternkirche*, publicado por Bruno Taut na revista expressionista *Frühlicht* em 1922, é considerado por autores como Heathcote (1997) como um dos mais visionários projetos de igreja do século XX. Dominikus Böhm, importante arquiteto do expressionismo e do modernismo alemão, certamente influenciado por Bartning, desenvolve a idéia de igrejas de planta circular ou elíptica. Contudo, sua *Circumstantes*, de 1922, também não sai do papel. A planta circular só será modernamente realizada em 1926, por Theodor Fischer, na igreja protestante octogonal de Phanegg. A primeira igreja católica moderna de planta circular, contudo, só será construída anos depois, em 1930, em Riehl. É a importante igreja de *Saint Engelbert*, projeto de Dominikus Böhm. É fundamental destacar que tais feitos só parecem ter sido possíveis porque modernamente a perda do conteúdo simbólico tradicional da igreja circular aliou-se a um novo simbolismo do círculo na liturgia cristã, nascido do moderno movimento de reforma litúrgica da Igreja Católica ²⁰⁸. Esta nova visão associa a planta circular à democratização da liturgia, até então marcada pela profunda separação entre o clero e a

Sternkirche (1919), Arq. Otto Bartning
(Fonte: GIESELMANN, 1972)

Sternkirche (1919), Arq. Otto Bartning
(Fonte: HEATHCOTE e SPENS, 1997)

²⁰⁸ O chamado “movimento litúrgico” é fundamental para a compreensão da arquitetura religiosa cristã do século XX, e levará a muitas das reformas do Concílio Vaticano II. No trabalho programado *Introdução à arquitetura religiosa e evolução da igreja cristã na tradição católica apostólica romana*, desenvolvido pelo candidato, expomos um estudo pormenorizado deste movimento e da evolução da tipologia religiosa cristã ao longo da história.

comunidade, e está também relacionada ao resgate do altar único como símbolo de Cristo e foco do ritual católico. Não fossem estes antecedentes, uma das mais significativas obras do modernismo brasileiro, a Catedral de Brasília (1970), de Oscar Niemeyer, poderia jamais ter saído do papel ²⁰⁹.

Como vimos até o momento, a forma arquitetônica pode possuir fundamentos simbólicos relacionados a modelos cosmológicos, antropológicos e filosóficos que direcionam seu plano geral, ou mesmo expressar símbolos que se baseiam em qualidades numéricas e formais. Mas número e forma podem também se relacionar de maneira direta, quantitativa e geométrica, e nos levar à questão da *proporção* como símbolo em arquitetura.

Assim, as proporções presentes nas estruturas naturais e no homem também podem relacionar a forma arquitetônica a modelos outros ou traduzir conceitos específicos, uma vez que a matemática e a geometria podem ser utilizadas como código comum à leitura do mundo e do homem e à construção do edifício. As proporções presentes no corpo humano talvez sejam as mais evocadas no *simbolismo proporcional* em arquitetura, mesmo porque, dinergicamente, encontramos também tais proporções em toda a natureza. O código proporcional de bases humanas que talvez seja o mais conhecido no mundo ocidental é o da arquitetura clássica, com suas ordens tradicionais. Vitruvius, em seu terceiro livro *Da Arquitetura*, comenta a importância das proporções no projeto do edifício religioso, relacionando-as às proporções humanas:

²⁰⁹ Interessante observar que Niemeyer, que se declara ateu, não deixa de se utilizar de um discurso religioso profundamente simbólico para justificar seu projeto para a Catedral de Brasília. Sua forma é circular para que, segundo o autor, apresente-se sempre com a mesma pureza de qualquer ângulo. Sua composição e ritmo sugerem uma ascensão ao céu e a entrada do fiel, feita através de uma escura passagem que desemboca na amplidão iluminada da catedral, é um símbolo poderoso do nascimento e renascimento na Igreja. A idéia de Niemeyer era “construir uma catedral que não teria necessidade de uma cruz ou imagens de santos para simbolizar a Casa de Deus, uma escultura monumental transmitindo uma idéia religiosa, um momento de oração. Um bloco uniforme simples e puro. Um trabalho de arte” (BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 164). É importante destacar aqui que, apesar da forma circular, a organização interna da Catedral de Brasília é bastante conservadora, diferentemente das propostas de Bartning, Schwarz, Böhm, Fischer e outros importantes arquitetos expressionistas e modernos ligados ou não ao movimento litúrgico, onde a distribuição dos fiéis muitas vezes é também radial em relação a um altar central.

“A composição dos templos depende da proporção, cujas relações os arquitetos devem observar muitíssimo diligentemente. É engendrada também pela semelhança, que em grego é denominada (analogia). Semelhança é a correspondência entre as medidas de cada um dos elementos das partes da obra e ela como um todo, de onde resulta a relação entre as proporções. De fato, nenhum templo pode ser bem composto sem que se considere alguma proporção ou semelhança, a não ser que tenha exatas proporções, como as dos membros segundo uma figura humana bem constituída. A natureza compôs o corpo humano de tal forma que o rosto, do queixo até o alto da testa, onde começam a brotar os fios de cabelo, fosse a décima parte de sua altura, assim como a palma da mão estendida, do pulso à ponta do dedo médio, a mesma coisa. A cabeça, do queixo até o sincipúcio, a oitava parte; se da cerviz até a base do nariz dos cabelos, a sexta parte; do meio do peito até o sincipúcio, a quarta parte. A terça parte da altura do rosto vai do queixo até a base do nariz; o nariz, das narinas até a região intermediária do supercílio, outra terça parte; e daí até a base da raiz dos cabelos, a testa guarda ainda uma terça parte. O pé possui a sexta parte da altura do corpo; o antebraço a quarta parte, e o tronco, o mesmo. Os demais membros também guardam suas relações de proporção, fazendo uso das quais, antigos pintores e escultores célebres alcançaram reputação magnífica e eterna. Semelhantemente, as partes dos edifícios sacros devem corresponder com muita exatidão ao conjunto em toda a sua grandeza a partir de cada um dos elementos. Analogamente, o umbigo é o centro médio natural do corpo porque, de fato, se um homem for posto deitado, com mãos e braços estendidos, e a ponta de um compasso for colocada em seu umbigo, descrevendo-se uma circunferência, os dedos das mãos e dos pés serão tocados pela linha. E ainda, assim como o corpo sujeita-se ao esquema da circunscrição, do mesmo modo submeter-se-ia à quadratura. Com efeito, se o corpo fosse medido da planta dos pés até o sincipúcio, e essa medida fosse transportada para os braços estendidos, encontrar-se-iam as mesmas altura e largura, da mesma forma que nas superfícies quadradas traçadas com esquadro. Logo, se a natureza assim compôs o corpo humano, de modo que seus membros, medidos até o extremo de sua configuração, se relacionassem com base em proporções, parece que os antigos estabeleceram com razão que, na execução das obras, a figura como um todo mantivesse relações de medida com a forma de cada um dos

O homem vitruviano de Leonardo da Vinci sobreposto à divisão pela metade nos órgãos sexuais e pela proporção áurea no umbigo
(Fonte: LAWLOR, 1996, p. 59)

elementos. Assim, ao serem aplicadas as regras a todos os edifícios, principalmente aos recintos sagrados, o mérito e os defeitos dessas obras costumam permanecer expostos para sempre.

“Não menos, as relações entre as medidas que parecem ser necessárias em todas as obras, basearam-se nas partes do corpo, como dedos, mãos, pés, braços, e as distribuíram segundo um número perfeito, que os gregos denominaram (último), e o número que os antigos definiram como perfeito é o dez”²¹⁰.

É significativo que a descrição que passou a ser conhecida como *o homem vitruviano* tenha sido feita no livro de Vitruvius que trata “dos recintos dos deuses imortais” (Polião, 1999). As proporções humanas, tomadas assim como modelo para justificar as proporções do edifício religioso, tornam-se também relações matemáticas que fatalmente serão utilizadas, ao longo da história, na construção de edifícios, carregando consigo um significado dinérgico profundamente antropológico na maioria dos casos. No homem encontramos também a mais famosa proporção utilizada em arquitetura e em inúmeras outras áreas da produção artística e tecnológica humana, a *seção áurea*. Presente em inúmeras estruturas naturais, é a singular relação recíproca entre duas partes desiguais de um todo, na qual a parte menor está para a maior na mesma proporção em que a maior está para o todo (a soma das duas partes). Extremamente recorrente na natureza, a seção áurea vem sendo repetidamente utilizada em arquitetura, tal como vimos acima nos comentários de Hani acerca da Catedral de Troyes. Por sua recorrência e singularidade tornou-se desde há muito um *símbolo de perfeição*.

A descoberta do número de ouro, resultante da proporção áurea, remonta à antiguidade, bem como as proporções musicais e a tetraktys pitagórica, esta última também citada por Vitruvius. As proporções musicais foram também bastante utilizadas em arquitetura, em especial na renascença, e significavam no edifício conceitos musicais de harmonia ²¹¹. A tetraktys é ao mesmo

²¹⁰ POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec / FUPAM, 1999, pp. 92-93.

²¹¹ As principais foram conceituadas, reza a tradição, por Pitágoras: *Uníssono*, que é a relação de 1:1, *diapason* (oitava), que é a relação 1:2, *diapente* (quinta), que é a relação 2:3 e *diatessaron* (quarta), que é a relação 3:4.

tempo uma série e um número, o dez, composto pela soma dos números (simbólicos) 1, 2, 3 e 4. Outra importante série numérica de profundo significado simbólico é a Série de Fibonacci, apelido de Leonardo de Pisa, que foi descoberta pelo mesmo mais recentemente, há cerca de oitocentos anos, mas também vem sendo utilizada pelo homem em suas realizações desde há muito. É interessante observar que a série de Fibonacci, onde cada número corresponde à soma dos dois que o antecedem, está profundamente relacionada à seção áurea, e também ocorre na natureza com enorme frequência. György Doczi, em seu *O Poder dos Limites*, faz diversos estudos de proporção em obras arquitetônicas, desvendando a presença estruturadora destas relações nas obras de arquitetura. É importante lembrar que nem sempre o uso de tais relações possui intenção simbólica, podendo ocorrer simplesmente por dinergia inconsciente, resultante de particularidades do processo fisiológico e perceptivo. Pode ser provável que tal tenha acontecido em Borobudur, já citada, que possui geometrias relacionadas por meio de harmonias musicais básicas e da série de Fibonacci.

De qualquer maneira, a questão do simbolismo do modelo, do número, da forma e da proporção é tão delicada e recorrente na arquitetura religiosa que já foi cerne de violentas discussões por parte de projetistas. Um exemplo bem documentado é apresentado por Pennick ([1980]), que no décimo capítulo de seu *Geometria Sagrada* expõe as discussões de arquitetos, construtores, inspetores, consultores, matemáticos e políticos acerca da geometria da Catedral de Milão. Havia controvérsias acerca dos modelos geométricos que seriam utilizados, *ad quadratum* ou *ad triangulum*, e acerca das “medidas de comprimento, largura e altura que as regras prevêm para uma igreja”. Modificações em dimensões provocaram demissões enfurecidas e as discussões entre as partes se estenderam por décadas. A controvérsia da Catedral de Milão insere-se no contexto geral do Renascimento, onde a

Xilografia de Cesariano do desenho *ad triangulum* da Catedral de Milão
(Fonte: PENNICK, [1980], p. 101)

atitude dos arquitetos em relação aos mistérios da geometria sagrada e do simbolismo medieval muda significativamente. Casos como este expuseram os princípios da geometria sagrada maçônica ao leigo, contribuindo para a derrocada da maçonaria operativa.

Por fim, não somente mecanismos de analogia estrutural – por meio de modelos, números, formas e proporções – definem o simbolismo da forma do edifício. O simbolismo formal pode também ocorrer de maneira mais explícita, conectando formas a significados analogicamente e/ou tradicionalmente relacionados, seja a formas outras que não as da arquitetura seja a formas conhecidas do repertório arquitetônico. Universalmente, por exemplo, as formas da pirâmide, do pilar (torre) e da espiral têm sido utilizadas para traduzir uma ânsia por conectar a terra e o céu, como vimos anteriormente. A stupa budista, o pagode chinês, o campanário cristão e o minarete islâmico cumprem papéis simbólicos semelhantes, apesar de derivados de intenções funcionais diversas. O templo como montanha, seja piramidal ou na forma de stupa, é uma imagem recorrente em diversas tradições. Nestes casos um significado mais amplo sustenta uma forma geral, infundindo-lhe um valor simbólico, que também poderíamos chamar de indicial ou mesmo icônico. Seu uso em arquitetura pode por sua vez associar-se, por hábito, a determinados contextos, passando a simbolizar, a partir daí, sua utilização consagrada. As pirâmides egípcias, símbolo da montanha sagrada, tornam-se por sua vez símbolos do Egito e de sua antiga cultura. Nada melhor do que

Pirâmides de Gizé (c. 2690-2600 a.C.), Egito
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 148)

"Embora as pirâmides sejam ainda hoje um mistério, é claro que reúnem idéias de permanência e renascimento através do uso da astronomia, ao serviço de uma realeza divina. Tal como a pintura egípcia, a concepção das pirâmides é bidimensional, e a sua construção foi concebida para serem vistas de lado. Sobre a sua base quadrada, transmitem simultaneamente uma sensação de subida e descida, de contracção e expansão, projectando-se para cima como escadas até ao céu, enquanto os raios do deus Sol se espalham desde o vértice à terra.

"O corpo mumificado do faraó era preservado numa câmara interior e perto das pirâmides existiam covas destinadas a receber barcos, pois considerava-se que ele viajava no submundo e que renascia, tal como o deus Sol. A evidência sugere ainda uma religião orientada para os ciclos de aparecimento e desaparecimento das estrelas. Há poços estreitos orientados segundo ângulos precisos e que conduzem desde a câmara fúnebre até ao exterior da Grande Pirâmide de Quéops, orientados segundo as estrelas do cinto de Orion, as quais estão associadas ao deus Osíris, que foi assassinado e renasceu"
(VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, pp. 149-150)

uma reprodução moderna de uma pirâmide, então, para resgatar, no hotel e cassino Luxor de Las Vegas, o “clima” do antigo Egito. Aqui, mais uma vez, transitamos na fronteira símbolo-índice-ícone.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para ilustrar o simbolismo da forma arquitetônica. Contudo, para não nos estendermos, passaremos a tratar da expressividade simbólica em outra escala e forma de abordagem, a dos elementos espaciais e construtivos.

Hotel e cassino Luxor, Las Vegas
(Foto: Ricardo Bianca de Mello, dez. 2006)

O edifício como símbolo e os símbolos isoláveis, todos contribuindo para a construção de um significado aludido ao receptor. Aqui a pirâmide é utilizada como símbolo da cultura egípcia antiga, e a função simbólica, dominante, exerce seu peso sobre todo o edifício, distorcendo-o e hierarquizando seus demais constituintes. Aqui o sentido sedimentado da pirâmide como montanha cósmica oculta-se na espessura simbólica da forma, tornando-se secundário em relação ao significado de cultura egípcia que é explorado.

II.3.3.2. Elementos espaciais

“Já Bramante tinha observado este dualismo. Seu projeto para São Pedro, em Roma, ele o definiu a princípio como – quatro colunas – os quatro Apóstolos, que sustentavam uma cúpula – o céu. A cúpula é o projeto da comunidade (vive no céu); sustentam-na, permitam-me a imagem, não colunas – mas Apóstolos”

ARTIGAS, Vilanova. “Arquitetura e Comunicação” in *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 103

Como no caso da forma, cada tradição religiosa possui particularidades em relação aos ambientes e elementos que compõem seus templos. De maneira a introduzir a questão destacaremos alguns dos elementos espaciais que geralmente estão associados a importantes significados simbólicos para a maioria das culturas.

Em uma aproximação gradual, o primeiro elemento espacial que devemos considerar é o interior do templo em si. Toda arquitetura define uma dicotomia *exterior / interior*, que é geralmente carregada de profunda significação simbólica nas estruturas religiosas. O próprio termo “templo” remete a essa oposição entre o espaço exterior, mundano, e o interior, sagrado: o sentido etimológico das raízes latina “templum” e grega “temenos” é o de “cortar”, “separar”. O ambiente interno do templo é um ambiente sagrado apartado do mundo externo, no qual o fiel pode estabelecer um contato especial com a divindade. Esta oposição é garantida pelas *fronteiras* e pelos *acessos* ao interior, geralmente tratados de maneira significativa.

“Limitar um espaço estabelece uma distinção entre o que está lá dentro e o que fica cá fora e combina a necessidade humana de abrigo com um princípio cosmológico poderoso, largamente divulgado. No interior do lar, a fronteira pode separar o espaço privado do público; no limite de uma aldeia da selva, isola, por exemplo, o humano do selvagem. Assim, a fronteira do templo distingue um espaço sagrado, que é puro e poderoso, de um espaço exterior, que é ordinário e impuro, sendo aquele espaço interior frequentemente tão sagrado que só pode ser atingido através de degraus, como se o visitante passasse por sucessivas barreiras antes de atingir o ponto

mais interior e mais sagrado. Todos devem purificar-se antes de entrar neste espaço e o acesso para a área interior só é geralmente autorizado a categorias especiais de pessoas”²¹².

Mesmo quando já no interior do templo há geralmente uma *sacralidade progressiva* em direção ao *centro* do edifício ou a algum *lugar especial*, como é o caso das igrejas cristãs em relação ao altar, do antigo Templo de Jerusalém em relação ao Santo dos Santos ou dos templos na Índia que são dedicados a Shiva em relação ao “lingam” (falo) de Shiva no centro do edifício. Esta sacralidade progressiva normalmente define *percursos* que podem ser tratados de maneira simbólica, e que discutiremos mais adiante. A fronteira entre exterior e interior é, de qualquer forma, o primeiro passo do fiel neste percurso simbólico.

Portões, limiares e aberturas assinalam, na arquitetura, a transição entre exterior e interior. Como signos de transição, podem ser trabalhados de maneira simbólica, de forma a comunicar a importância desta passagem entre duas realidades; geralmente a porta que dá acesso ao recinto interior reflete em suas dimensões e ornamentação esta espessura significativa. Também são, na prática, os pontos mais vulneráveis de um edifício, sendo assim, em muitas culturas, freqüentemente protegidos por orações, encantos e bênçãos. Assim, no oriente, as portas são geralmente adornadas com orações ou, para os hindus, a imagem de Ganesha, o deus dos inícios. Também em templos cristãos da Idade Média, templos chineses e templos

A pedra cônica, omphalos, que marcava o umbigo do mundo em Delfos
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 143)

Entrada de mosteiro no Tibete
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 133)

²¹² HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 130.

budistas utilizam-se imagens especiais nas entradas para impedir o acesso de demônios e forças negativas. Em algumas culturas, ainda, onde o edifício está simbolicamente relacionado ao corpo humano, uma entrada de serviço nos fundos serve para a saída do lixo e simboliza o “ânus” da casa, em contraponto à entrada principal. Todos estes exemplos reforçam a importância simbólica dos acessos em arquitetura, importância esta ainda mais significativa quando a edificação possui fins religiosos.

“A sacralidade da passagem e da porta assume todo o seu valor quando se trata do templo, razão pela qual se colocavam à entrada dos edifícios sagrados ‘guardas do limiar’, estátuas de archeiros, de dragões, de leões ou esfinges, personagens semidivinas, e até divinas, como o Jano dos Romanos, deus da porta – janua – e do primeiro mês do ano, aquele que ‘abre’ o ano – januarius. Esses guardas do limiar tinham por missão recordar a quem se dispunha a entrar o carácter temível do acto que se preparava para executar ao penetrar no domínio sagrado. ‘Tu que entras, volta-te para o céu’, adverte uma inscrição sobre a porta da igreja de Mozat”²¹³.

Portal do Santo Salvador, Catedral de Notre-Dame d'Amiens. No tímpano, o Juízo Final; na arquivolta, as Hierarquias Celestes; no mainel, o 'Bom Deus'
(Fonte: HANI, 1998, encarte)

Nos templos cristãos a porta, resumo do Templo-Cristo, simboliza também o Cristo como “a porta por onde entram as ovelhas” (João X, 7-9). É também um símbolo cosmológico que remete aos pontos solsticiais e equinociais, as grandes “portas celestes” das estações, e geralmente possui abundante ornamentação baseada nestes simbolismos cósmicos e místicos (Hani, 1998). Jean Hani desenvolve todo um capítulo de sua obra sobre o simbolismo do templo cristão detalhando o significado dos elementos de ornamentação dos portais das igrejas e, em *O Mistério das Catedrais*, o místico Fulcanelli faz uma longa leitura do simbolismo alquímico de imagens presentes em importantes obras do gótico francês. Elementos como o zodíaco, a videira, o Cristo Pantocrator, João Batista e João Evangelista, a roda, os quatro “animais evangélicos” e outros são freqüentes na ornamentação

²¹³ HANI, Jean. *Op. Cit.*, p. 77.

dos portais de igrejas católicas e possuem todos um simbolismo cosmológico e/ou teológico que reforça o significado de passagem. Não nos aprofundaremos em tais detalhes, ainda mais porque são próprios de uma simbólica das ornamentações e dos elementos artísticos de que trataremos no próximo capítulo, e avançaremos para o interior do recinto sagrado.

Em nosso percurso rumo ao centro do edifício religioso nem todo ambiente é necessariamente coberto. O *pátio* é também um elemento importante em muitas culturas, tendo sido usado como elemento de transição nas igrejas cristãs primitivas ou como foco meditativo na tradição monástica ocidental. Talvez a principal utilização do pátio na arquitetura religiosa seja por parte da tradição islâmica, onde o pátio da mesquita (*sahn*) é uma estrutura onde é sustentada, simbolicamente, a cúpula do céu, e onde é reproduzido o próprio paraíso, com representações de sua geografia no mármore do piso. Em algum lugar deste pátio encontra-se uma fonte de forma octogonal, que marca um centro relativo das mesquitas, pois simboliza o trono de Deus que, segundo o Alcorão, possui esta forma. O conceito de *centro* geralmente carrega consigo um significado simbólico que sustenta sua importância, e pouco tem a ver com uma eventual centralidade geométrica. O centro pode ser um conceito *espacial* ou mesmo *temporal*, marcando uma aproximação de um tempo passado histórico ou mítico. Humphrey e Vitebsky (2002) exploram em *Arquitectura Sagrada* alguns diferentes conceitos de centro encontrados em diversas culturas do planeta, reforçando desde o princípio sua característica conceitual:

Pátio da grande mesquita de Damasco (c. 706-715), na Síria
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 136)

*Claustro do mosteiro de San Domingo de Silos (séc. XIII),
na Espanha*
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 137)

“O centro não é uma localização geográfica literal, mas um conceito cosmológico que aponta para um foco de poder espiritual, um lugar onde se juntam o espaço e o tempo”²¹⁴.

Apesar do centro ser talvez o elemento espacial mais significativo de qualquer estrutura religiosa – muitas vezes marcado por algum elemento vertical, estrutura especial ou ambiente de maior sacralidade – nem sempre ele se encontra no interior desta estrutura. Mais uma vez cumpre aqui reforçar a característica simbólica e relacional do centro na arquitetura religiosa. Assim, em uma escala mais ampla, cada cultura pode estabelecer centros de fé significativos, que não são centros geográficos, mas cosmológicos e temporais. Para o Judaísmo, assim como o umbigo é o centro do ser humano, Israel é o centro do mundo, Jerusalém o centro de Israel, o Templo o centro de Jerusalém, O Santo dos Santos o centro do Templo e a Arca da Aliança o centro do Santo dos Santos. À frente da arca encontrar-se-ia a pedra de fundação do mundo ²¹⁵. Delfos representava o umbigo do mundo para os gregos. Meca o centro do mundo islâmico, com a Caaba como o centro de Meca e todas as mesquitas do mundo e seus fiéis em oração para ela voltados.

Nas igrejas católicas o centro é o altar, símbolo de Cristo, para o qual o fiel se dirige. Um estudo aprofundado deste elemento da arquitetura religiosa cristã desvenda inúmeras conexões simbólicas com o altar hebraico e todo um simbolismo cosmológico, teológico e místico por detrás desta associação. Jean Hani, mais uma vez, explora exaustivamente o simbolismo do altar cristão nos capítulos XII e XIII de seu *O Simbolismo do Templo Cristão*. Não nos aprofundaremos nos significados profundos deste elemento, mas partiremos dele para tratar, de maneira introdutória, de outros elementos recorrentes na arquitetura religiosa e que usualmente possuem uma base simbólica significativa.

Assim, um elemento recorrente não somente no templo cristão mas também em muitas outras estruturas religiosas é a *torre*, seja em forma de campanário, minarete, pilar, stupa, pagode, etc. Como já observado, a torre pode remeter ao tema universal da

²¹⁴ *Op. Cit.*, p. 140.

²¹⁵ Atualmente o Templo de Jerusalém encontra-se destruído e a arca, desaparecida desde os tempos antigos, presumivelmente encontra-se na Etiópia, em posse de uma comunidade judaica de raízes na antiguidade.

montanha sagrada, e as especulações de Hani (1998) acerca das origens do campanário cristão apontam para a primazia da condicionante simbólica acima da utilitária também para esta estrutura:

“O facto de a torre não ter servido originalmente para conter os sinos tem importância porque nos permite rejeitar imediatamente a objecção fácil dos partidários da tese ‘utilitária’. De rejeitar é igualmente a tese que consiste em afirmar que as primeiras torres de igreja tinham uma função ‘puramente decorativa’. Esta ‘explicação’, tantas vezes apresentada a propósito de partes ou figuras dos nossos antigos monumentos religiosos e que parece como o derradeiro refúgio da ignorância que não se atreve a dizer o seu nome, é inaceitável para quem tiver uma ideia, ainda que sumária, da verdadeira concepção da arte sacra tradicional, em que a fantasia pura e a ‘gratuidade’ não têm qualquer espécie de lugar. Os que afirmam o contrário enganam-se a si mesmos, atribuindo aos nossos antepassados a sua própria concepção moderna da arte e do artista, que nada tem a ver com a de então”²¹⁶.

Em seguida Hani desenvolve teorias acerca do simbolismo cosmológico da torre, que fundamenta um *simbolismo ascensional* que já comentamos anteriormente. Um outro simbolismo comum deste “pilare cósmico” relaciona-se à conexão deste mundo com os mundos “acima” e “abaixo” deste, e é o que sustenta especialmente o significado de estruturas como totens indígenas (Humphrey e Vitebsky, 2002).

Retomando o comentário de Hani, ressaltamos sua “indignação” em relação às teorias que propõem a gratuidade ou o utilitarismo como hipóteses para a origem de elementos em arquitetura religiosa. Mesmo que possamos não concordar completamente com seus argumentos destacamos aqui, mais uma vez, a real abundância de significado por detrás das formas da arquitetura religiosa e, por que não, por detrás de toda a arquitetura, tradicional ou não, ao longo da história. Seu comentário reforça-nos a linha de abordagem desta pesquisa, *ressaltando as condicionantes simbólicas como primordiais na definição de arquiteturas religiosas*. Mais adiante, na conclusão, trabalharemos um pouco melhor com esta teoria e com a aplicação desta visão na arte contemporânea.

²¹⁶ *Op. Cit.*, p. 66.

Apesar de não possuírem originalmente esta finalidade, os campanários cristãos, com o tempo, passam a receber sinos. O *sino*, além de instrumento de chamamento do fiel (função que fundamenta analogicamente parte de sua espessura significativa), também possui um significado simbólico na cultura ocidental de raízes cristãs, associado à evocação do sagrado e ao exorcismo do mal. O *som* possui, contudo, a mesma importância simbólica em muitas culturas, mesmo primitivas, como a dos Bangoras ou a dos Akambas na África, onde é usado para indicar a presença do sagrado através de guizos presos às vestes de sacerdotes. No judaísmo antigo os mesmos artifícios eram usados nos mantos dos sumos-sacerdotes (Êxodo XXVIII, 31ss) e, na Índia, ascetas também usam recursos semelhantes para se identificarem (Hani, 1998). Nestes casos, apesar de ser difícil entender claramente as razões desta associação, fica bastante evidente que o cristianismo ocidental herdou do passado um hábito que levou a este significado simbólico do som. O *caráter difusor do som* também faz parte de sua espessura significativa universal. Por conta dele, em sinos são usualmente gravadas conjurações, invocações e orações, de forma que se espalhem junto com o som. É uma função análoga à dos moinhos de prece tibetanos, que, quando movimentados, espalham as orações dos fiéis pelo espaço.

Muitos outros elementos específicos poderiam ser aqui analisados, mas não pretendemos uma exposição exaustiva, somente uma análise suficiente ao estabelecimento de bases de ilustração aos conceitos expostos na primeira parte da dissertação. Para encerrar este capítulo é importante ressaltar, contudo, dois modelos gerais que freqüentemente são encontrados associados a simbolismos cosmológicos e teológico-místicos, que são a *simbólica sexual* e a *ontológica*.

Assim como os elementos verticais – a montanha sagrada, o pilar cósmico, a árvore da vida – outro arquétipo recorrente em arquitetura sagrada é o da caverna ou gruta cósmica, que se opõe ao elemento vertical na camada significativa de um *simbolismo sexual* presente em todas as culturas. Alguns autores vêem aí o arquétipo fundador de estruturas como a abside católica ou o mihrab islâmico, ou mesmo a geometria da vesica piscis, mas não precisamos ir tão longe. O tema da simbólica sexual é explícito em todas as culturas pré-cristãs e, pode-se dizer, implícito em todas as demais. Os templos da antiguidade estavam repletos de símbolos sexuais, como é visto de maneira explícita nas cenas eróticas retratadas em templos hindus ou nas esculturas de falos

em Delos, na Grécia. O estudo dos antigos cultos de mistérios expõe o papel central do simbolismo sexual na antiguidade. A este respeito indicamos as conferências do professor Walter Burkert reunidas no excelente *Antigos Cultos de Mistério*, onde são expostos alguns dos ritos e símbolos sexuais presentes nos cultos de Dioniso, Sabásio, Elêusis, Eros, Ísis e outros. O tema da simbólica sexual na arquitetura religiosa é complexo e vasto o suficiente para dele limitarmos-nos a esta breve introdução. Ressaltamos que o modelo masculino-feminino, contudo, pode ser utilizado de maneira válida e é universalmente aplicável ao simbolismo de uma maneira geral. Da mesma forma modelos ontológicos de formação do mundo também são motivos freqüentes na arquitetura religiosa.

Assim, os elementos tradicionais da cultura ocidental (fogo, ar, água e terra), por exemplo, também constituem base para a leitura do simbolismo de diversas estruturas religiosas. Particularmente recorrentes são elementos de *simbolismo aquático*, uma vez que a água possui um significado de vida, purificação e renascimento em muitas culturas. O batistério cristão, do qual já falamos, possui este significado geral, para além de seu significado teológico específico. A forma octogonal, da qual também já tratamos, é justificada por alguns autores como um símbolo de renascimento, uma vez que marca o recomeço da série numérica após a ocorrência do sete, número que representa o criado e o velho homem, que se atualiza em Cristo ($7+1=8$). A pia de água benta nas igrejas cristãs faz eco ao batistério e atualiza o batismo a cada nova visita ao templo; por este motivo costumava se localizar fora do templo antes de ser colocada em sua entrada. O simbolismo de purificação também justifica sua existência e remete ao lavabo de bronze à frente do tabernáculo judeu, possuindo também significado parecido com o do banho ritual que os hindus fazem no rio sagrado. A presença da água é também fundamental para culturas como a egípcia, ou, de maneira equivalente, a khmer, cujo magnífico complexo de Angkor Vat no Camboja (séc. IX-XIII d.C.) possuía canais e reservatórios de água com capacidade para bilhões de litros, em reverência a este elemento que possibilitava, através das cheias do Mekong, a vida da população. Os canais de Angkor simbolizavam o grande oceano que cerca a montanha sagrada de Meru, por sua vez simbolizada pelo templo-pirâmide que se ergue no centro do complexo.

II.3.3.3. Percursos

“O objectivo da religião – a reunião com Deus – é espelhado na estrutura dos edifícios sagrados pela maneira como convidam o adorador a progredir através deles a partir de um reino secular exterior, através de portões e ao longo de percursos, num movimento em direcção ao centro – geralmente a parte mais sagrada do edifício. A aproximação pode ser guardada por barreiras e monstros, numa representação arquitectural da dificuldade da jornada espiritual da separação para a unidade”

HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Arquitectura sagrada: modelos do cosmo, forma simbólica e ornamento, tradições do leste e do oeste*. Cingapura: Evergreen / Taschen, 2002, p. 128

Os elementos espaciais em um edifício religioso relacionam-se de maneira significativa e estabelecem, para o fiel, *percursos* imbuídos geralmente de profundo significado espiritual. Tais percursos são muitas vezes organizados a partir da oposição *fronteira-centro*, mas não necessariamente. Se encararmos o percurso como o suporte espacial do ritual, devemos entendê-lo dentro do contexto mais amplo das operações ritualísticas e litúrgicas da tradição religiosa a que pertence o edifício. Dentre as principais cumpre destacar a consagração e purificação de um templo, os rituais de sacrifícios e oferendas, as atividades de oração, sermão e dança e os eventos de procissão e peregrinação (Humphrey e Vitebsky, 2002).

“Um edifício sagrado relaciona-se com os adoradores humanos através dos ritos da consagração e purificação, que o tornam um ponto de encontro adequado entre a humanidade e a divindade. No interior deste espaço, esse encontro é geralmente encenado através de um acto religioso de sacrifício (literal ou simbólico), que também se desenvolve e realiza noutros tipos de acção, como seja a oração e a dança. Estes actos humanos são combinados com gestos dos deuses, os quais concedem favores e abençoam os adoradores dentro do edifício, comunicação que, realizada em dois sentidos, intensifica o poder sagrado do local, transformando-o por vezes em

atração para peregrinos – estes vêm, geralmente com grande sacrifício pessoal, procurar uma transformação das suas vidas nesta porta de acesso aos deuses”²¹⁷.

Na tradição islâmica as sete voltas ao redor da Caaba, a *tawaf*, são o começo e o final da *hajj*, a peregrinação a Meca que todo muçulmano apto para tanto deve fazer ao menos uma vez na vida. Nas igrejas católicas o percurso da entrada da nave em direção ao altar simboliza o caminho para Deus, que é geralmente marcado pela pia batismal em seu início e o altar em seu final. No antigo Templo de Jerusalém cada ambiente em direção ao centro possuía maior sacralidade, até o espaço mais sagrado do Santo dos Santos, acessível somente pelos sacerdotes. Em Tenochtitlán as vias concêntricas representavam as quatro principais divindades. No oriente e no ocidente vias processionais estão profundamente ligadas aos ritos religiosos coletivos e reverberam na estrutura das cidades e dos edifícios religiosos.

Os desafios do percurso do fiel são tradicionalmente simbolizados em arquitetura por meio de elementos como escadas, labirintos ou corredores extensos ou escuros. Ao final destes, a realização ou a epifania.

A escada possui um simbolismo ascensional muito próximo ao da torre ou montanha sagrada. Em acréscimo, a dificuldade da subida reforça para o fiel as dificuldades da ascensão. No barroco a escada foi bastante utilizada em igrejas católicas para simbolizar uma jornada espiritual. A igreja do Bom

Caaba, em Meca
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 81)

Templo Minakshi, em Madurai, Índia
(Fonte: WILKINSON, 2000, p. 42)

Em Minakshi os peregrinos seguem ao longo de vias processionais ilustradas com cenas do *Mahabharata*. O complexo de sanctums e pátios é conectado por nove monumentais portais em torre (gopuram), que diminuem à medida que se aproximam dos santuários centrais (VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 102)

²¹⁷ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 60.

Jesus, perto da cidade portuguesa de Braga, possui uma enorme escadaria à sua frente, adornada por representações das estações da cruz. O fiel reproduz em seu percurso, através deste elemento arquitetônico, os passos de Cristo em direção ao seu local de crucificação. Na escadaria espanhola de Roma, que dá acesso à Igreja de Santa Trinitá, três lances de escadas e três patamares representam a Santíssima Trindade. Em Borobudur o percurso ascensional do fiel é feito por fora da grande estrutura piramidal. A cada nível os relevos transmitem artisticamente visões teológicas e cosmológicas do budismo, desde as ilustrações do mundo como o conhecemos, em sua base, até visões do mundo interior, em seu topo – repleto de budas em meditação escondidos por treliças de pedra em forma de sino. No alto, a stupa superior, eixo do universo, onde uma estátua perdida do Buda primordial, totalmente invisível ao fiel, provavelmente simbolizava a ausência de forma e o Nirvana. Este movimento de “circum-ambulação” também se repete em outras estruturas religiosas, como nos templos católicos onde eram comuns corredores ao redor da abside principal – chamados de *deambulatórios* – que serviam aos fiéis em procissão. A própria geometria do movimento geralmente possui profundo significado simbólico, muitas vezes relacionado ao movimento dos astros ou a jornadas históricas ou míticas descritas na tradição. No hinduísmo, por exemplo, movimentos em direção oposta ao sol estão relacionados com morte e feitiçaria.

Escadaria da igreja de Bom Jesus, em Portugal
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 77)

O percurso tortuoso na vida do religioso que finalmente o levará a Deus também pode ser simbolizado por *labirintos* ou *espirais*.

“O mais antigo labirinto conhecido data do século XIX a.C., no Egito, onde representava o caminho através do mundo subterrâneo, mas também se encontram alguns nos mosteiros budistas, onde constituem vias complexas para o esclarecimento. Todavia, o labirinto arquetípico da cultura europeia foi construído, conforme o mito grego, por Dédalo de Minos, rei de Creta, e consiste num desconcertante emaranhado de caminhos onde se perdem os incautos, mas onde se acaba por encontrar a via correcta para o centro”²¹⁸.

Nas catedrais góticas o labirinto era um motivo comum, como no caso de St. Omer, St. Bertin e Chartres (séc. XIII), na França, onde o labirinto era usado como símbolo do caminho para Deus e como recurso de penitência, que o fiel percorria de joelhos. Em Chartres a rotação da parede ocidental sobre o piso faria a rosácea ocidental, que simboliza o julgamento final, coincidir exatamente com o enorme labirinto que, diz-se, encontra-se sobre um poderoso omphalos geomântico, e simboliza a jornada espiritual da alma através da vida humana. Hani (1998) aprofunda o simbolismo do labirinto na tradição cristã, partindo da constatação de sua ampla utilização:

Labirinto na Catedral de Chartres, na França
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 139)

“A utilização dos labirintos parece ter sido muito generalizada, pelo menos em alguns países. Em França, ainda se conservam os de Saint-Quentin, Amiens, Bayeux, Chartres, Poitiers e Gingamp, mas havia muitos outros, hoje desaparecidos, como os de Arras, Auxerre, Reims e Sens. Eles existem também na Inglaterra, na Alemanha, em Itália – Pavia, Placência, Cremona, Luca, etc. A sua origem remonta sem dúvida muito longe, já que foi encontrado um nos vestígios da antiga basílica cristã de Orleansville (Castellum Tingitanum). A sua relação, pelo menos ‘literária’, com o famoso labirinto de Creta é certa e comprovada por inscrições e figurações, como adiante veremos. Mas teremos que ir mais longe e procurar nessa direcção a origem histórica dos nossos labirintos, tendo em

²¹⁸ HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 138.

conta, tal como Evans, o facto de o tipo 'basilical' dos edifícios poder ter tido origem em Creta? Trata-se apenas de uma hipótese. Refira-se ainda a interessante observação de Autran sobre a distribuição dos labirintos nas igrejas da Europa, coincidente, segundo ele, com a dos megálitos. Por outro lado, foram encontrados labirintos gravados em pedras megalíticas, como a do Museu de Dublin. A hipótese de uma transmissão pela civilização megalítica não é, pois, de excluir”²¹⁹.

Mais adiante Hani recorda o símbolo tradicional da tecelagem como representação do mundo e sua associação com a complexa tessitura do labirinto. Nesta representação da vida humana, da entrada-nascimento à saída-morte, o fio que, na simbólica cristã, conduz o homem com segurança, é a Graça Divina. Esta exegese alegórica cristã baseada em um mito pagão faz sentido para o pensamento da Igreja primitiva, que enxergava no passado a revelação cristã alegorizada. No labirinto de Chartres, inclusive, está representada ao centro a cena do combate de Teseu. Este centro é também um marco cosmológico e ontológico, e pode relacionar-se com um omphalos, com a cidade Sagrada de Jerusalém, com a Igreja ou com o próprio Deus: em Orléansville o centro é ocupado por um quadrado mágico cujas letras formam as palavras *Sancta Ecclesia* (Hani, 1998). A viagem rumo ao centro do labirinto é assim uma viagem interior, em busca do Eu,

“E, em toda acção espiritual, o objectivo único da vida, o unum necessarium, consiste em ‘realizar’ esse Eu, ou seja, em tomar consciência, com a graça de Deus, de uma forma não discursiva, mas vital e ontológica, pois só ele é o nosso verdadeiro ser, pelo que todos os envoltórios do indivíduo se fundem nesse centro vivo e luminoso, que é o ‘reino de Deus em nós’ e, que em virtude da analogia entre o macrocosmo e o microcosmo humano, se identifica com o Centro do Mundo. O homem que, pela graça de Deus, se estabeleceu nesse centro, vê tudo, o mundo e a si próprio, com os mesmos olhos que Deus.

“No esforço, longo e difícil, de concentração que tem de fazer sobre si mesmo para operar essa penetração no centro, o espírito necessita de ser apoiado por suportes exteriores, que canalizem as correntes sensível e mental e as façam entrar na perspectiva do objectivo, ajudando assim o homem a encontrar o seu próprio centro. É essa a função das imagens, independentemente da sua natureza. Além dos santos ícones, houve desde as origens figuras simbólicas abstractas, geométricas, construídas de forma a realçar o ponto central que as produz. É razoável supor que o labirinto é uma delas. Ele entra, sem margem para dúvidas, na categoria dos yantras, termo hindu que designa todas as figuras que servem de suporte à meditação e à concentração. O mandala é, como vimos, um yantra de utilização ritual. Ora, a analogia entre o mandala e o labirinto é demasiadamente evidente para que se não pense muito naturalmente numa utilização similar do segundo”²²⁰.

²¹⁹ *Op. Cit.*, pp. 87-88.

²²⁰ *Idem*, pp. 91-92.

Assim, em consonância com as palavras de Hani, avançamos para uma exposição básica da simbólica artística aposta à arquitetura, constituída pela modenatura do edifício, pela identificação, sinalização, arte e decoração, na qual de certa maneira o autor posiciona o labirinto cristão. Este último nível de abordagem do simbolismo arquitetônico no edifício religioso compreende praticamente o que Venturi, Brown e Izenour chamavam de simbolismo do “galpão decorado”, mas não deve, contudo, ser entendido como uma categoria estanque àquelas que vimos trabalhando. O simbolismo arquitetônico mescla diferentes estratégias ao espaço, na construção de um edifício-discurso que comunica uma história, contextos, intenções e filosofias.

II.3.3.4. *Modenatura, identificação, sinalização, arte e decoração*

“Não tenho dúvidas de que o único estilo adequado às obras modernas nos Países do Norte seja o gótico setentrional do século XIII”

RUSKIN, John. *Seven Lamps of Architecture*. 2a ed., in BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.86

A discussão da *ornamentação* é uma das mais sensíveis à arquitetura do século XX, e engloba de maneira geral as últimas categorias do simbolismo arquitetônico que aqui expomos através de um estudo introdutório da arquitetura religiosa. O ornamento é geralmente entendido como adorno, enfeite, floreio ou elemento decorativo, e possui uma conotação, para o arquiteto do modernismo, de elemento supérfluo, apostroado ao edifício, dele destacável sem prejuízos à “especialidade”. As artes aplicadas à arquitetura poderiam ser também, de alguma forma, enquadradas nesta categoria, mesmo que “pequemos” ao “rebaixá-las em dignidade”, colocando-as lado a lado com os elementos acessórios de decoração, identificação ou sinalização. *Ornament und Verbrechen* (Ornamento é crime) de 1908, ensaio de Adolf Loos (1870-1933) inaugura simbolicamente uma era de animosidade contra o ornamento e contribuirá para com uma nova visão da arquitetura a partir de então. É conveniente opor neste capítulo a estética utilitarista do modernismo em seus princípios à profusão simbólica da requintada modenatura que esteve em vigor até então. A própria falta de ornamento adquirirá nos anos seguintes uma carga simbólica de vanguarda, e será criticada pelos movimentos da segunda metade do século passado.

A crítica ao ornamento é uma atitude compreensível e coerente com o pensamento do homem moderno, marcado pelo objetivismo científico e inserido em um contexto capitalista progressivamente mais liberal e agressivo. O ornamento, que geralmente exige recursos e capacidade artesanal, possui um aspecto comunicacional que até então se destacava como uma de suas principais condicionantes. Desvalorizados os símbolos tradicionais em prol uma nova linguagem e dentro de um contexto de rápido

crescimento mundial e avanço tecnológico é razoável supor que os significantes do simbolismo explícito de outrora fossem também relegados a segundo plano ou abertamente atacados. Nas artes, o pictórico, tradicional veículo do simbolismo aplicado, é também criticado e desnudado progressivamente. A arquitetura da primeira metade do século XX é uma arquitetura de um simbolismo implícito, e mesmo este geralmente de características muito diferentes do simbolismo ao qual demos prioridade nos capítulos anteriores. Na segunda metade do século XX o simbolismo apostó ressurge em massa seja no discurso da sinalização e identificação explícitas de *Learning from Las Vegas*, seja nas alegorias e recontextualizações do adorno nos pós-modernistas, seja na recuperação do status dos antigos símbolos em um novo historicismo. Na terceira parte da dissertação desenvolveremos comentários adicionais a respeito destas questões; por hora retornemos ao simbolismo apostó, cientes das mudanças pelas quais passou ao longo do último século.

Em arquitetura religiosa a arte e a decoração sempre tiveram um papel comunicacional de relevância, transmitindo de maneira mais ou menos simbólica mensagens de cunho teológico e moralizante. Quadros, vitrais, relevos, esculturas e o trabalho artístico aplicado aos elementos arquitetônicos e utilitários do espaço geralmente possuíam motivos simbólicos.

As características da arte religiosa variam profundamente de cultura para cultura, mas geralmente possuem caráter doutrinário, narrativo e/ou mágico. Já citamos as características narrativas e teológicas da arte mural de Borobudur, com a ilustração das várias vidas de Buda e, nos níveis superiores, das excursões espirituais do discípulo Sudhana. Em igrejas católicas é comum a representação de passagens da vida de Cristo e das

Igreja de São Pedro, em Roma
(Fonte: DUFFY, 1998)

estações da via sacra. Nas tradições judaica e muçulmana a proibição em relação à representação artística de Deus e seus profetas levaram a uma arte fundamentada em complexos padrões geométricos e tipográficos, especialmente na segunda. O simbolismo discursivo é uma marca da ornamentação islâmica, e na cultura árabe é dito que o bom calígrafo vai para o paraíso.

A arte religiosa nunca é arte pela arte, mas sim uma arte com *finalidades religiosas*, sejam doutrinárias e catequéticas, seja por uma intenção de deslumbramento ou simplesmente expressão de fé. Este é outro assunto amplo e necessariamente vinculado à discussão da arquitetura, e precisa ser tomado dentro de cada tradição, dado sua complexidade. A arte como meio de comunicação é campo perfeito para a utilização de símbolos. Humphrey e Vitebsky (2002) comentam a este respeito:

Mesquita do Xá (1611-1638), Isfahan, Irã
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 98)

“Durante grande parte da história humana, o ensino tem sido inseparável da religião em virtude de as principais lições a aprender respeitarem ao significado da vida e ao destino da alma. As escolas têm estado geralmente ligadas ao templo, mesquita, sinagoga ou igreja e a sua finalidade principal consiste geralmente em treinar uma nova geração de sacerdotes e monges, que, por sua vez, ensinarão a fé a uma camada mais ampla da população.

“A arquitectura pode conter a reverência pela palavra escrita – por exemplo, a arca, numa sinagoga, contém os pergaminhos da Tora –, mas, simultaneamente, a maioria das populações tem sido incapaz de ler e, em algumas tradições, os próprios edifícios transformam-se em grandes sistemas cheios de imagens que se destinam a ser compreendidas pelos diversos níveis dos letrados e iletrados. Tal como a palavra falada e escrita que ilustram, tais imagens baseiam-se num repertório de símbolos e gestos convencionais: São Pedro a segurar a chave da porta do céu ou o gesto de mão de Buda chamando a Terra para testemunhar a sua vitória sobre Mara, o demónio da ignorância”²²¹.

²²¹ *Op. Cit.*, p. 48.

Figurativas ou abstratas as imagens da arquitetura religiosa possuem sempre algum nível de significância simbólica. Na tradição cristã os *vitrais* são um exemplo deslumbrante desta estratégia semiótica. Seus motivos geralmente envolviam cenas do antigo testamento e cenas do novo testamento, prefiguradas por aquelas. Esta estratégia simbólica era chamada de *tipo e contratipo*, segundo a qual, por exemplo, a fuga de Jonas da barriga da baleia prefigurava a ressurreição de Cristo.

*“Tais cenas, tiradas do livro devocional Bíblia Pauperum (Bíblia dos Pobres), eram um auxiliar de ensino visual, exprimindo ideias teológicas complexas por intermédio de alegorias, de modo que todas as pessoas, mesmo as que não sabiam ler, podiam compreender”*²²².

Mas nem todos os símbolos religiosos sustentam-se em narrativas claras como estas. Muitos elementos são de difícil tradução, e exigem do receptor uma familiaridade com o código da simbólica tradicional da tradição em questão. Um exemplo notável é, também dentro da tradição cristã, o da concha e o da pérola. A concha é um símbolo universal para o renascimento, por semelhança à matriz e à espiral e por sua relação com as águas originais. É comum que esteja associada às pias batismais, ainda mais relacionada à pérola, símbolo da união da água e do fogo. Tradicionalmente diz-se que a pérola é produzida pelo relâmpago que penetra na ostra, e por isso é o

Fachada oriental da Capela do King's College (séc. XVI), em Cambridge, Inglaterra. Dois terços de toda a área de parede da capela são de vidro
(Fonte: VITEBSKY e HUMPHREY, 2002, p. 50)

²²² HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers. *Op. Cit.*, p. 50.

símbolo perfeito do duplo batismo pela água e pelo fogo, este último associado ao nascimento do Cristo na alma. Este tipo de símbolo abunda na ornamentação religiosa e pode possuir diversos níveis de significado. O já citado Fulcanelli faz uma leitura alquímica da ornamentação e arte de muitos edifícios, religiosos ou não, tanto em *O Mistério das Catedrais* quanto em *As Mansões Filosóficas*. Assim como soam inéditas as interpretações do místico acerca de imagens cujas motivações hoje temos dificuldades em especular, muito da simbólica antiga pode ter sido perdida, deixando para sempre um patrimônio artístico cuja interpretação só será possível por meio de hipóteses e pesquisas de códigos que um dia foram conhecidos.

O trabalho de exploração da simbólica antiga é imenso, e não nos cabe desenvolver nesta dissertação. Apontar sua existência e mecanismos fundamentais é suficiente para fornecer condições para o estudo das manifestações modernas do simbolismo em arquitetura, bem como para introduzir a discussão mais ampla da utilização deste tipo de recurso na arquitetura contemporânea. A intenção desta segunda seção foi, fundamentalmente, a de posicionar a condicionante simbólica como uma motivação válida, recorrente e muitas vezes primordial na arquitetura, ilustrando tais ocorrências através de uma análise introdutória da tipologia religiosa, onde são abundantes tais exemplos. Ter consciência desta importância livra-nos do equívoco de uma leitura moderna da tradição arquitetônica fundamentada na visão do homem contemporâneo, bem como

Escudo simbólico na Capela São Tomás de Aquino
(Fonte: FULCANELLI, 1998, p. 134A)

abre-nos novas possibilidades de leitura e produção em arquitetura. Na terceira parte desta dissertação procuraremos dar forma às questões que julgamos as mais importantes, suscitadas até então.

A alquimia – Notre-Dame de Paris
(Fonte: FULCANELLI, 1998, p. 28A)

"O pórtico principal da Catedral de Notre Dame em Paris mostra uma sequência de doze altos-relevos de finais do século XIII, que, segundo Fulcanelli, representam temas da alquimia. De acordo com Victor Hugo, a catedral constitui, no seu conjunto, a síntese mais perfeita da ciência hermética; é o seu Livro Mudo em pedra. "A figura feminina é a encarnação da alquimia, cuja cabeça toca o céu. Os dois livros que segura na mão direita remetem para o lado exotérico e acessível e para o lado oculto da doutrina alquimista. A escada é um hieróglifo da paciência que a Obra requer. Os nove degraus têm a ver, presumivelmente, com os ensinamentos do Pseudo-Dionísio Areopagita"
(ROOB, 2001, p. 506)

Para nós a figura da Alquimia pode bem sintetizar a questão do símbolo, em suas dimensões acessível e oculta. É o sujeito que possui, consigo, as chaves de sua interpretação.

III. CONCLUSÕES

“A ciência descobre o que já existe, enquanto o artista cria aquilo que não existe”

KAHN, Louis Isidore. *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 29

No exercício do projeto cabe ao arquiteto definir o como a nova edificação responderá aos *anseios do cliente*. Sua resposta deverá levar em consideração as *necessidades percebidas* tanto como as *não percebidas* daquele que o contrata para dar forma aos seus *sonhos*. Como *indivíduo*, o arquiteto carrega consigo toda uma experiência acumulada, não somente aquela do exercício de sua profissão como também aquela toda que o distingue como ser humano. Esta *experiência* – a consciência do quando errou e do quando acertou, sua história, suas crenças, a maneira como enxerga o mundo, suas idiossincrasias, seu estilo particular – acabará por tingir o projeto de determinada maneira, diferenciando-o de qualquer outra resposta que seria dada por outro profissional. Além da sensibilidade de enxergar no cliente o que ele espera do projeto e da inevitável assinatura que o profissional deixará na obra, sabe-se que tal exercício estará sempre inserido em um *contexto mais amplo*. A *cultura* exerce o seu inexorável peso sobre o cliente, o arquiteto e o projeto. Além das marcas invisíveis que compõem a trama da objetividade arquitetônica, material e visível, que o contexto impõe silenciosamente à obra, pede-se do arquiteto que tenha também a sensibilidade de, em um exercício consciente, fazer uma *leitura de seu meio* e dar à obra também uma *pertinência cultural e social* particular, de caráter intencional. Nem sempre é fácil, mas todas as grandes obras possuem estas marcas. É importante lembrar sempre desta dimensão da atividade do arquiteto, que Umberto Eco nos faz recordar:

“Obrigado a encontrar formas que enformem sistemas de exigências sob as quais não tem poder, o arquiteto está condenado, pela natureza do seu trabalho, a ser a única e última figura de humanista da sociedade contemporânea”²²³.

²²³ ECO, Umberto in INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI; FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 13.

Lúcio Costa, por outro lado, soube sintetizar tanto esta dimensão de leitor e tradutor de sua cultura quanto a dimensão técnica e subjetiva do ofício do arquiteto, ao equilibrar a dimensão comunicacional conotada em “época, meio e intenção” à dimensão utilitária conotada em “técnica e programa”, sem desvalorizar a questão da construção:

“A mais tolhida das artes, a arquitetura é, antes de mais nada, construção, mas construção concebida com o propósito de organizar e ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica, de um determinado programa e de uma determinada intenção”²²⁴.

Disto tudo – condicionantes, leituras, intenções – resulta uma *idéia* e, então, um *projeto – desígnio*. *Desta idéia, pelo projeto, nasce a obra*, tanto mais fiel à idéia quanto mais competente tiver sido o profissional na tradução da complexa mescla de *condicionantes* que deve ser manipulada. Da obra, por fim, pode nascer a *arquitetura*, que não se confunde necessariamente com aquela. Da arquitetura pode-se dizer que seja a dimensão espiritual da construção. A boa arquitetura não prescinde, obviamente, da construção – e da boa construção. A má arquitetura, no entanto, é a que nos deixa somente a construção – mesmo que boa construção. É um julgamento difícil, e não deixa de ter suas nuances de subjetividade. É um julgamento que parte essencialmente do que a obra significa para nós – do que ela nos *comunica*. Boa ou má arquitetura, contudo, ela tem algo a dizer – pelo cliente, pelo arquiteto, pela sociedade de então e pelo contexto de sua leitura. *A arquitetura sempre nos dirá algo*, e cabe a cada um preparar os seus ouvidos para poder escutar mais ou menos. *Esta é a dimensão comunicacional da arquitetura, inevitável, pois que depende não somente do edifício, mas também do usuário. É aí que nasce o sentido – fugidio, instável, profundo, múltiplo, instituinte.*

A construção do sentido em arquitetura envolve uma enorme quantidade de fatores e uma de suas dimensões mais intrigantes é a do *simbolismo*, verdadeiro veículo do patrimônio cultural humano. Não é sua única dimensão, mas talvez seja a principal – isto porque *o símbolo é a estratégia comunicacional por excelência*, é a estrutura semiótica que nos afasta dos processos de dúvida e

²²⁴ COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: MEC-FENAME/BLOCH, 1980, p. 7 in GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p. 60.

nos traz para perto da certeza, isto se soubermos reconhecê-lo e traduzi-lo. Se o sentido é o inevitável ponto (móvel) de chegada na jornada da semiose do texto arquitetônico, o símbolo é freqüentemente um atalho. Independente do que dele possamos dizer, na difícil tarefa de conceituá-lo, sua essência resume-se no fato de que ele está lá para nos dizer algo – e dirá, se estivermos familiarizados com o código que o suporta.

O que torna o signo um símbolo? *No símbolo há um significado outro que não aquele explícito no significante ou em relação concreta com ele – uma dimensão oculta, uma ideação, uma ausência.* Em termos peirceanos, a relação deste tipo particular de signo com o seu objeto não se dá por meio de uma qualidade que o signo compartilha com o objeto e nem por meio de uma relação concreta entre ambos, mas sim por meio de uma alusão dependente do intérprete – em outras palavras, é um signo “*cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu interpretante*” (Peirce, 1977). Se o significado do ícone é o que ele é e o do índice um que com ele estabelece uma relação concreta, no símbolo o significado está conectado ao significante por forças outras que não a de sua realidade ou concretude relacional. A pegada, enquanto ícone, é uma marca; enquanto índice a presença de alguém que já não mais está lá; enquanto símbolo, sem deixar de ser aquilo que é enquanto ícone e índice, aprofunda-se sem limites, torna-se um significante para realidades mais sutis – fala-nos de um caminho, de uma lembrança dos passos trilhados, de uma orientação dos passos a trilhar ou mesmo da materialidade de nossa presença, para toda a posterioridade preservada. *Esta dimensão abstrata, especulativa e eternamente instituinte é exclusiva do ser humano* – a simbolização o distingue de todas as outras criaturas que, no máximo, vêem no signo um indício de algo concreto, como o fogo anunciado pela fumaça. Só o homem vê na coluna de fumaça uma conexão transcendente com um céu, este também simbólico, pois é mais do que o azul e é mais do que a chuva que se prenuncia nas negras nuvens.

No símbolo é preciso resgatar um significado que, mais do que nunca, *depende do sujeito para ser encontrado*. Este significado pode ser encontrado porque uma *convenção* qualquer o amarrou ao veículo que nos foi oferecido à percepção. Conhecer ou inferir esta convenção, este código, é então fundamental. Esta convenção, contudo, nem sempre é uma *lei* arbitrariamente imposta,

como as que impõem ao vermelho o sentido de “pare” e ao verde o de “siga”. Pode surgir de *hábitos*, e aí os culpados pelo símbolo seremos todos nós. O hábito pode soar tão arbitrário quanto a convenção, mas geralmente nos é menos agressivo enquanto código seja porque na repetição não vislumbramos tão facilmente a imposição seja porque a repetição muitas vezes possui raízes na mecanização de uma atitude que, em algum momento, nos soou natural. Nas raízes do hábito, e até da convenção, podem ser encontradas por vezes as *motivações* que levaram às associações que hoje podem nos parecer arbitrárias. Nessas motivações muitas vezes está a magia do símbolo, pois que então ele se nos revela tão óbvio, tão sintético, tão claro, mesmo que outrora enigmático.

Mas se este símbolo caminha desta forma para a *alegoria*, se então passa a se confundir com outras estruturas semióticas e se revela *metáfora icônica*, então podemos ainda chamá-lo de símbolo? Não se nos fixarmos primordialmente no veredito peirceano da convenção inescapável mas sim se nos permitirmos enxergar no símbolo antes esta dimensão abstrata, este sentido oculto que somente o ser humano é capaz de alcançar. O *horizonte do conceito de símbolo* pode ser assim traçado desde as estruturas semióticas totalmente imotivadas e dependentes de convenção até aquelas de alguma maneira motivadas e que se sustentam sem a necessidade de convenção, todas, no entanto, no *nível da terceiridade*, do significado abstrato, do humano. Como nossos antepassados, se enxergarmos as analogias fundamentais de todas as estruturas veremos que uma linha de amarração que vai da terceiridade no ícone à mais ampla terceiridade da relação do signo com seu objeto poderá ser sempre chamada de *símbolo*. *A linha mestra será sempre a do significado ausente, abstrato, oculto.*

Assim, o símbolo que aqui nos interessa para falarmos de *arquitetura* não é o da precisão semiótica, semiológica, psicanalítica ou filosófica. *É preciso eleger um símbolo para a arquitetura*, com reverência sim para com os campos do saber que nos trouxeram até aqui, mas sem nos limitarmos por eles. *O símbolo em arquitetura é algo que carrega um oculto que só o humano é capaz de captar, e que pode ser encontrado em muitas de suas realizações ou, talvez, em todas elas.* O fato é que, por ser característico do homem, e por depender do homem, a dimensão simbólica do mundo não está limitada ao símbolo que se proclama símbolo. Esta

dimensão contamina tudo que é passível de observação pelo homem, porque, em última instância, *somente dele depende enxergar algo além da concretude do significante*. Procurar sentido nas coisas sempre fez parte da experiência humana. Cremos, e crer é ter fé no invisível, no não manifestado, no que pode ser simbólico, em sentido semiótico ou em sentido ontológico, porque o símbolo pode ser a única carne possível daquilo que não nos é dado tocar. Por isso o impulso de encontrar sentido é o impulso da ciência e é o impulso da religião. Por isso buscamos sentido nos templos, sentido para nós e sentido fora de nós. Talvez por isso a arquitetura religiosa seja tão passível de simbolização – porque ela está lá no momento em que procuramos aquele sentido que nos escapa aos sentidos.

Em nossa introdução dissemos que nem toda arquitetura é simbólica e aqui parecemos nos contradizer, ao dizer que toda arquitetura poderia ser simbólica, dependendo do usuário. Neste ponto talvez seja melhor esclarecermos estas duas abordagens aparentemente inconciliáveis. *A espacialidade simbólica, sustentada na dimensão simbólica da arquitetura, pode sim ser conseqüência da expressão ou função simbólica como dominantes – intencionalmente consideradas no projeto de arquitetura*. Eis o simbólico como *dominante de produção*, e eis aqui *arquiteturas que são simbólicas porque há arquiteturas que não o são*, onde a espacialidade simbólica inexistente ou dilui-se perante a dominância de outras condicionantes. Aqui, sim, *nem toda arquitetura é simbólica*.

No entanto, em sua busca por sentido, nada impede que o homem – *animal symbolicum* - aprofunde simbolicamente o que quer que se coloque diante dele. Eis a busca do simbólico em tudo, eis o simbólico como *dominante de leitura*, seja porque o homem não pode se furtar ao raciocínio abduutivo – abordagem científica da questão – seja porque não pode se furtar a descobrir as tramas que magicamente sustentam a materialidade – abordagem místico-poética da questão. Na primeira parte desta dissertação citamos Coelho Netto (2003), que observara que, em última análise, *nada mais seria responsável pelo fato de um signo ser um símbolo a não a disposição que o homem possui em interpretá-lo como tal*. Faz-nos lembrar a decepção com que Guilherme de

Baskerville conclui que a engenhosa trama dos assassinatos que vinha investigando no romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, nada tinha a ver com suas suposições:

*“Eu. Por causa de uma frase de Alinardo estava convencido que a série dos crimes seguia o ritmo das sete trombetas do Apocalipse. A nevasca para Adelmo, e foi um suicídio. O sangue para Venâncio, e foi uma idéia bizarra de Berengário. A água para o próprio Berengário, e foi um fato casual; a terceira parte do céu para Severino, e Malaquias o golpeará com a esfera armilar porque era a única coisa que tinha encontrado à mão. Finalmente os escorpiões de Malaquias... Por que lhe disseste que o livro tinha a força de mil escorpiões?”*²²⁵.

Da mesma maneira como Guilherme de Baskerville havia fabricado um esquema falso para interpretar os movimentos do culpado, ao qual o culpado veio a se adequar, a procura de um sentido em arquitetura, a todo custo, parece também flutuar entre o justificado e o fantasioso. Em outro romance do semiótico italiano, *O Pêndulo de Foucault*, uma irônica leitura de Agliè ilustra esta questão:

“ ‘Senhores’, disse, ‘convindo-os a avaliar as medidas daquele quiosque. Verão que o comprimento do patamar é de 149 centímetros, vale dizer um centésimo milionésimo da distância da Terra ao Sol. A altura posterior dividida pela largura da janela dá $176/56 = 3,14$. A altura frontal é de 19 decímetros, o que é equivalente ao número de anos do ciclo lunar grego. A soma das alturas das duas arestas anteriores e das duas posteriores perfaz $190 \times 2 + 176 \times 2 = 732$, que é a data da vitória de Poitiers. A espessura da base é de 3,10 centímetros e a largura das molduras da janela é de 8,8 centímetros. Substituindo os números inteiros pelas correspondentes letras alfabéticas teremos $C_{10}H_8$, que é a fórmula da naftalina.’

“ ‘Fantástico’, disse eu, ‘o senhor mediu?’

*“ ‘Não’, disse Agliè. ‘Mas um certo Jean-Pierre Adam fê-lo em relação a um outro quiosque. Presumo que os quiosques de loteria tenham mais ou menos as mesmas dimensões’”*²²⁶.

Mesmo que nossos exemplos possam parecer tendenciosos em relação a uma desvalorização da *leitura livre do texto arquitetônico*, não é a esta conclusão que queremos chegar. Poderíamos objetar que a investigação científica deveria prescindir de

²²⁵ ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 528.

²²⁶ ECO, Umberto. *O Pêndulo de Foucault*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 274.

tais leituras abduativas, mas, se assim o fizéssemos, pareceria que as consideramos não válidas, e não é este o caso. *A procura de significados é um mecanismo válido da investigação* e, se eles surgem, é pelo potencial implícito na obra de arte como advento. Por isso mesmo estes novos significados tornam-se camadas válidas do aprofundamento simbólico de uma obra. São *leituras possíveis*, não mais ou menos válidas que outras dedutivas ou indutivas, apesar de *valiosas para determinadas investigações e inadequadas para outras*, como nos casos em que procuramos compreender efetivamente o contexto e as intenções reais de um autor e de uma obra – é a questão da validade da leitura versus a descoberta objetiva das intenções. Se tivermos por objetivo alcançar as condicionantes históricas que contribuíram para a elaboração de um projeto talvez não seja adequado percorrer um caminho como este, mas se pretendemos sacar metaforicamente um potencial significativo de uma determinada referência histórica para com ela operar um novo sintagma arquitetônico, então talvez devamos considerar tais operações.

Mas, voltando à questão proposta, mesmo que toda arquitetura possa então suportar um aprofundamento simbólico, seria adequado dizer que a espacialidade simbólica é uma realidade inexorável? Apesar de ser possível falar, em um sentido ontológico, de uma inescapável dimensão simbólica em toda arquitetura, como vimos, *acreditamos contudo que esta hiperabundância do simbólico em arquitetura não nos é prática em relação a uma delimitação de um campo de pesquisa, um objeto de estudo e um método de abordagem*. Permanecemos na concepção primeira que vincula o conceito de espacialidade simbólica à dominante de produção e não à dominante de leitura e proclamemos *simbólico*, pragmaticamente, *o espaço que se fundamenta na expressão ou função simbólica enquanto dominante de sua concepção e concreção* – não porque a outra leitura não seja válida, mas porque não nos é metodologicamente adequada.

Partindo desta mesma discussão, será que a consciência de tais mecanismos nos levaria, por um outro lado, a um *ceticismo* em relação ao simbolismo na arquitetura religiosa e na arquitetura como um todo? Se a irônica justificativa numerológica de Agliè para o quiosque de loteria nos faz nos tornarmos mais precavidos em relação a uma eventual justificativa simbólica para quaisquer estruturas também não devemos cair no outro extremo, procurando para tudo uma justificativa utilitária ou mesmo a “gratuidade”.

Ao analisarmos estruturas simbólicas na arquitetura religiosa procuramos selecionar *exemplos onde a intenção simbólica constituía, se não comprovadamente a dominante, certamente uma hipótese válida na concepção do projeto dentro de seu contexto cultural*. Citamos Jean Hani (1998), que demonstra indignação em relação às hipóteses utilitária e decorativa como condicionantes primárias de elementos em arte sacra. Talvez não pudéssemos aqui sustentar uma posição tão taxativa quanto a que o autor sustenta em relação à inexistência de gratuidade na arquitetura religiosa, mas certamente devemos concordar com sua linha geral de raciocínio no que diz respeito à *predominância da função simbólica na determinação da espacialidade religiosa*, especialmente em um contexto pré-iluminista e em culturas pré-industriais. A abundância de fatos, a pertinência da hipótese do simbólico como dominante e a fragilidade de outras hipóteses de bases estritamente utilitárias ou de certa maneira “gratuitas” nos inclina certamente a uma posição semelhante à de Hani.

Contudo, apesar disto parecer bastante óbvio para a produção arquitetônica de nossos antepassados mais distantes, surge a questão do que seria o simbolismo arquitetônico para a moderna mentalidade humana, que já não mais parece convencida dos modelos holísticos, integradores, analógicos, míticos e qualitativos de outrora. Retomamos aqui a questão da pesquisa situada, que nos permitirá abordar, mesmo que brevemente, todo um outro viés de desenvolvimento de uma investigação do simbolismo arquitetônico.

A pesquisa situada parte de uma leitura contextualizada do objeto de estudo. Procurar compreender as intenções e condicionantes que fundamentaram as grandes obras do passado, em especial as religiosas, sem levar em consideração a maneira como pensavam tais culturas, seria incorrer em sérios equívocos. Como nesta pesquisa tão somente principiemos por aprofundar a ampla questão do simbolismo arquitetônico, procuramos ilustrá-lo dentro de uma tipologia específica – a religiosa – e fundamentalmente em uma visão de mundo razoavelmente coesa – a dos antigos. Tratamos também de algumas obras modernas, que de certa maneira ilustram pontos de semelhança e permitem-nos arriscar certas hipóteses em relação à *permanência de determinados modelos tradicionais de estruturação do simbolismo arquitetônico na modernidade*. Aludimos à matemática filosófica

dos planos reguladores de Le Corbusier ao sugerir a leitura de artigos de Colin Rowe (1999); constatamos a característica estrutural da temática religiosa nas fachadas e elementos arquitetônicos e decorativos da Igreja da Sagrada Família de Gaudí; verificamos a presença de inúmeras metáforas icônicas na sinagoga de Beth Sholom de Wright; destacamos a profusão de um simbolismo místico no Goetheanum de Steiner; citamos Pignatari (2004), que enxerga na Catedral de Brasília, de Niemeyer, um sintagma simbólico construído a partir de metonímias de outras arquiteturas da tradição cristã; ressaltamos o como uma mudança de postura litúrgica levou à construção de novos símbolos espaciais que levaram à revalorização da igreja circular e do altar único no século XX; e assim por diante. Contudo uma pesquisa acerca do simbolismo arquitetônico na modernidade pode explorar muito mais, parecendo-nos em princípio que seus temas centrais seriam os do *valor simbólico do ornamento*, o do *estilo como sistema simbólico*, o *simbolismo implícito da ideologia modernista*, a *função simbólica na espacialidade moderna*, os *recursos simbólicos de identificação explícita da tradição “não-arquitetônica”* e a *revalorização do símbolo no debate pós-moderno*. Mesmo se nos mantivermos dentro da tipologia religiosa há um vasto campo para o estudo de um simbolismo religioso na arquitetura moderna, com obras que possibilitariam leituras valiosas, como as de Anatole de Baudot, Auguste Perret, Karl Moser, Rudolf Schwarz, Otto Bartning, Dominikus Böhm, etc. Alguns ícones da arquitetura religiosa do século XX também poderiam ser explorados, como as duas igrejas unitárias projetadas por Wright; o centro de peregrinação de Notre Dame du Haut e o Monastério de Sainte Marie de La Tourette, de Le Corbusier; a capela do IIT de Mies van der Rohe; Saint John The Baptist e Saint Francis de Sales, de Marcel Breuer; a capela da força aérea norte-americana, da S.O.M.; a basílica de Saint Pius X de Pierre Vago e Eugène Freyssinet; Vuoksenniska e a Igreja em Riola de Vergato de Aalto; a Igreja da Pampulha e a Catedral de Brasília de Niemeyer; dentre tantas outras obras significativas.

Um eventual estudo do simbolismo no modernismo permitiria aprofundar algumas das questões propostas por Venturi em suas obras, bem como trabalhar mais detalhadamente com a historiografia do debate da semiótica arquitetônica no século XX – todas estas questões que somente pudemos introduzir nesta pesquisa. Permitiria-nos também procurar respostas ao questionamento da *validade de uma camada simbólica na arquitetura contemporânea*, em contraposição à superficialidade significativa do mundo pós-

iluminista. Não cremos, ressalte-se, em uma exumação dos símbolos de outrora, mas sim em um *resgate de uma dimensão simbólica* que nunca efetivamente teria se perdido, pois que o símbolo pode se conservar vivo, sob formas renováveis, mesmo durante um período como o nosso, onde a predominância da iconicidade tem condenado nossos novos símbolos a rápidos ciclos de nascimento, amadurecimento, degeneração e morte.

O moralismo pós-iluminista, na ânsia de sobrepujar os antigos modelos e visões de mundo, parece ter confundido o conteúdo da mensagem com sua maneira de expressão. Ao procurar novos significados para o mundo, calcado na razão, esforçou-se por *superar o simbolismo de outrora* e equivocadamente tomou a estratégia pelo significado que veiculava. A visão de um mundo transparente e passível de ser inteiramente dominado pela razão parece ter soado incompatível com aqueles signos de ausência, que aludiriam a dimensões não palpáveis e mensuráveis em laboratório. *Não é do simbolismo em si que o pensamento moderno deve abdicar, mas dos símbolos de outrora, que talvez já não sejam mais adequados ao mundo de hoje – talvez, porque talvez alguns ainda o sejam.*

Em termos mais diretos, voltando-nos à práxis arquitetônica, *não devemos confundir aqui a pertinência do simbólico como função ou mesmo expressividade em arquitetura com o julgamento que possamos fazer das crenças que fundamentam tal simbolismo.* Ao citarmos o exemplo do Goethenium de Rudolf Steiner apontamos, através de Pennick ([1980]), algumas das crenças do autor que foram traduzidas em símbolos que condicionaram a forma, o método construtivo e a decoração do templo. Não o fizemos porque os símbolos que estruturam o Goetheanum possam expressar uma realidade cientificamente comprovável mas sim porque *o simbolismo que o conforma não deixa de ter sua validade e realidade como condicionante da arquitetura por conta da qualidade das crenças que ele expressa.* Neste sentido, não importa para uma pesquisa do simbolismo arquitetônico se o símbolo é ou não “cientificamente pertinente”, importa que ele simplesmente seja um *símbolo* e tenha sido *utilizado na estruturação de uma espacialidade arquitetônica.* A espacialidade de Troyes não será menos simbólica se suas operações gemátricas basais se

provarem inadequadas a uma visão moderna da espiritualidade cristã tanto quanto o templo hindu não deixará de ser uma estrutura simbólica se viermos a considerar a vastupurusha mandala um código completamente arbitrário.

Porém – retomando o raciocínio anterior à nossa digressão acerca do simbolismo no mundo moderno – independente do universo de pesquisa que elegemos, *a questão do simbolismo em arquitetura pode ser relacionada essencialmente com o equilíbrio entre as muitas condicionantes que definem o projeto. A arquitetura que pode ser chamada de simbólica é aquela onde a força do símbolo pode ser considerada dominante ou crucial em sua definição.* Como vimos, a localização, implantação, forma e conteúdo de um edifício são consequência de inúmeros fatores – utilitários, técnicos, sociais, econômicos, políticos, culturais, subjetivos, etc. Todos estes fatores impactam na definição da arquitetura, contudo, em última análise, sua manifestação será resultado tão somente de determinadas *decisões do projetista*, que irá ponderar entre todas as condicionantes. Estas decisões, balizadas sempre por determinadas condições inescapáveis impostas pelo programa, pela tecnologia e por outras eventuais limitações, revelam uma *intenção*, e a forma decorrente, comunica inexoravelmente uma *mensagem*. *Quando o símbolo se faz perceber na estruturação do espaço arquitetônico, então está evidente a espacialidade simbólica; que não exclui, no entanto, outras dimensões de espaço.* Chartres, por exemplo, é simbólica e monumental enquanto a pequena Notre Dame du Haut é intimista e alegórica e as exuberantes igrejas barrocas são antes icônicas do que simbólicas. Estas diferentes espacialidades estão todas relacionadas às intenções que definiram o edifício e aos significados sedimentados ao longo da história.

De qualquer modo, o *simbolismo* é uma dimensão recorrente em nossa história e uma camada perceptível em nossa produção artística. Nem sempre predomina, mas muitas vezes faz notar sua presença. *Na arquitetura religiosa encontramos um terreno fértil à sua manifestação, pois que nela uma das principais condicionantes do edifício é a da funcionalidade simbólica.* Por vezes, como vimos, a *função simbólica*, essencialmente comunicativa, pende para uma *expressividade simbólica*, que pode ser considerada antes um fim do que um meio, apesar de não deixar de constituir comunicação. Função e expressividade simbólica são

ligeiramente diferentes, pois que da segunda podemos destacar uma intencionalidade mais natural que não se propõe ser funcional.

O símbolo relaciona-se a uma busca por sentido. Também a religião é uma jornada em busca de significado. Se o símbolo traduz uma dimensão exclusivamente humana – uma dimensão de valores, cultura e idéias – também a religiosidade é dimensão exclusiva da experiência humana. Ambas as estruturas, a do símbolo e a da religião, confundem-se em uma camada da experiência humana que está profundamente relacionada com o abstrato. Em arquitetura os espaços do símbolo e da religião são espaços da crença. Tratar desta espacialidade simbólica é penetrar no fascinante universo de pesquisa desta dimensão humana, desta cultura da crença.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Também incluímos nesta lista as referências bibliográficas completas de obras que tenham sido utilizadas como fonte de citações e das imagens que ilustram o texto (que são citadas junto às ilustrações no formato autor/ano/página).

ABUMANSSUR, Edin Sued. “A Arte, a Arquitetura e o Sagrado”. In: *IX JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA*, 1999, Rio de Janeiro.

ANDRADE, Flávia D’Albuquerque. *Design, Cenografia e Entretenimento: Uma análise da evolução dos espaços temáticos*. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao Departamento de Artes e Design da PUC-RIO para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Prof. Alberto Cipiniuk), Abril de 2004.

ANSON, Peter. *A construção de igrejas*. Rio de Janeiro: Renes, 1969.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1993. 396p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001. 334p.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. 172p.

ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001. 148p. (Ensaio de Cultura; 3)

BECKHÄUSER, Alberto. *Símbolos Litúrgicos*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004. 104p.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 816p.

BENSE, Max. *Introducción a la estética teórico-informacional*. Madrid: Alberto Corazon, 1972.

_____. *Pequena estética*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971. 237p. (Debates; 30).

BONNES, Mirilia; SECCHIAROLI, Gianfranco. *Environmental Psychology*. Londres: Sage, 1995. 230p.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer: Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 256p.

- BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles.** *Signs, symbols and architecture*. [S.l.]: John Wiley & Sons, 1981. 446p.
- BURKERT, Walter.** *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: EDUSP, 1991. 152p. (Coleção Ponta; v.2)
- BUYSENS, Eric.** *Semiologia & comunicação linguística*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1972. 218p.
- CASSIRER, Ernst.** *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 392p. (Coleção Tópicos).
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill; FLOWERS, Betty Sue (org.).** *O Poder do Mito*. 20ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2002. 250p.
- CARVALHO, Ayrton et al.** *Arquitetura religiosa*. São Paulo: FAUUSP / MEC-IPHAN, 1978. 164p.
- CHAUÍ, Marilena.** *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995. 440p.
- _____. *Experiência do Pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 326p. (Coleção Tópicos).
- COELHO NETTO, J. Teixeira.** *A Construção do Sentido na Arquitetura*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 180p.
- _____. *Semiótica, Informação e Comunicação: Diagrama da teoria do signo*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 222p.
- COSTA, Carlos Zibel.** "A arquitetura oriental e o símbolo". In *Nova Stella*. São Paulo: CEFISMA-USP, n. 8, pp. 45-59, 1986.
- _____. "O construtor de catedrais". In *Nova Stella*. São Paulo: CEFISMA-USP, n. 3, pp. 42-59, março 1985.
- CRIPPA, Maria Antonietta.** *Gaudí*. Köln: Taschen, 2003. 96p.
- DE FUSCO, Renato.** *Architettura come mass medium*. Bari: Dedalo libri, 1967.
- DEL RIO, Vicente e OLIVEIRA, Livia de (org.).** *Percepção Ambiental: a experiência brasileira*. São Paulo: Studio Nobel, 1996. 270p.
- DOCZI, György.** *O poder dos limites: Harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 2003. 150p.
- DONDIS, Donis A.** *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 236p.
- DUFFY, Eamon.** *Santos & Pecadores: história dos Papas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

DURET, D.. *Architecture religieuse: notions élémentaires*. 3ª ed. Paris: Letouzey & Ané, 1950.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1971. 426p.

_____. *O Nome da Rosa*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 564 p.

_____. *O Pêndulo de Foucault*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. 624 p.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 206p. (Coleção Debates).

_____. "Arquitetura como signo do espaço". In *Os significados urbanos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000. (Acadêmica; 31).

_____. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2004. 72 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128p.

FREY, Edward S.. *This Before Architecture*. Jenkintown: Foundation, 1963. 128p.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 334p.

FULCANELLI. *As mansões filosóficas*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1990. 450p. (Coleção Esfinge; 15)

_____. *O mistério das catedrais*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 1998. 212p. (Coleção Esfinge; 4)

GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte: I Luoghi della Celebrazione*. Bologna: Grafiche Dehoniane, 2001 (distribuído em documento digital no fórum virtual "Arte Sacra").

GIESELMANN, Reinhard. *Contemporary church architecture*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1972. 176p.

GLUSBERG, Jorge. *Para uma crítica da arquitetura*. São Paulo: Projeto, 1986. 216p.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 2ª ed. São Paulo: Escrituras, 2000. 128p.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985. 72p.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 200p.

- GUÉNON, René.** *Symboles de la science sacré.* [S.l.]: Gallimard, 1962. 440p.
- HALL, Edward T..** *A dimensão oculta* (1966). Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. 200p.
- HAMMOND, Peter.** *Liturgy and architecture.* London: Barrie and Rockliff, 1960. 192p.
- _____. *Towards a church architecture.* London: The Architectural Press, 1962. 262p.
- HANI, Jean.** *O simbolismo do templo cristão.* Lisboa: Edições 70, 1998. 176p. (Coleção Esfinge; 43).
- HEATHCOTE, Edwin; SPENS, Iona.** *Church builders.* Singapore: Academy Editions, 1997. 224p.
- _____. *Monument builders: modern architecture and death.* [S.l.]: Academy Editions, 1999. 224p.
- HEMLING, Heinz.** *Livro de ouro da psicologia.* Rio de Janeiro: Tecnoprint / Ediouro, 1979. 224p.
- HENZE, Anton; FILTHAUT, Theodor.** *Contemporary Church Art.* New York: Sheed&Ward, 1956. 128p.
- HOFF, August.** *Dominikus Böhm.* München-Zurich: Verlag Schnell & Steiner, 1962.
- HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers.** *Arquitetura sagrada: modelos do cosmo, forma simbólica e ornamento, tradições do leste e do oeste.* Cingapura: Evergreen / Taschen, 2002. 184p.
- INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI; FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS.** *Vilanova Artigas.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997. 216p.
- JAKOBSON, Roman.** "La dominante". In *Quéstions de poétique.* Paris: Éditions du Seuil, 1973, pp. 145-151. (Collection Poétique).
- JENCKS, Charles.** *The language of post modern architecture.* London: Academy Editions, 1990.
- JENCKS, Charles; BAIRD, George.** *Meaning in architecture.* [S.l.]: Barrie & Jenkins, 1969. 288p.
- JORGE, Luís Antônio.** *A sintaxe da janela.* São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Décio Pignatari), 1993.
- JUNG, Carl G. (org.).** *O Homem e seus Símbolos – Edição especial brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. 322p.
- KAHN, Louis Isidore.** *Louis I. Kahn: Conversa com estudantes.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 96p.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 128p.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 232p.

LAMERS-SCHÜTZE, Petra (coord.). *Teoria da arquitetura: do renascimento até aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2003. 848p.

LANGER, Susanne K.. *Filosofia em nova chave – Um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 306 p.

_____. *Sentimento e Forma: Uma teoria da Arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 444p.

LAWLOR, Robert. *Geometria Sagrada*. Madrid: Edições del Prado, 1996. 112p.

LOTMAN, Iuri Mijáilovich. “Acerca de la semiosfera”. In *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 21-42.

_____. “El fenómeno de la cultura”. In *La Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 25-41.

_____. “El símbolo en el sistema de la cultura”. In *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 143-156.

_____. “La arquitectura en el contexto de la cultura”. In *La Semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 103-112.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 228p.

MACHADO, Regina Céli de Albuquerque. *O local de celebração: arquitetura e liturgia*.

MELLO, Ricardo Bianca de. *Memorial de Qualificação – Simbolismo em arquitetura: reflexões sobre a função simbólica a partir da arquitetura religiosa cristã na tradição da Igreja Católica Apostólica Romana*. São Paulo: Memorial de qualificação apresentado à Comissão de Pós-Graduação da FAU-USP (orientação do Prof. Dr. Bruno Roberto Padovano), 2006.

_____. *Projeto de Pesquisa – Estudo da Expressão Simbólica em Arquitetura através da Análise de Edifícios Religiosos Produzidos no Brasil durante o Século XX*. São Paulo: Projeto de Pesquisa apresentado à Comissão de Pós-Graduação da FAU-USP (orientação do Prof. Dr. Bruno Roberto Padovano), 2003.

_____. *Trabalho Programado – Introdução à arquitetura religiosa e evolução da igreja cristã na tradição católica apostólica romana*. São Paulo: Trabalho programado apresentado à Comissão de Pós-Graduação da FAU-USP (orientação do Prof. Dr. Bruno Roberto Padovano), 2006.

_____. *Trabalho Programado – Percepção, comunicação e significação em arquitetura: notas de uma pesquisa em metodologia*. São Paulo: Trabalho programado apresentado à Comissão de Pós-Graduação da FAU-USP (orientação do Prof. Dr. Bruno Roberto Padovano), 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662p. (Coleção Tópicos).

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990. 93p.

_____. “A dúvida de Cézanne”. In *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. 456p. (Coleção “Os Pensadores” vol. XLI – Husserl / Merleau-Ponty).

_____. “Fenomenologia da linguagem”. In *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. 456p. (Coleção “Os Pensadores” vol. XLI – Husserl / Merleau-Ponty).

_____. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. 456p. (Coleção “Os Pensadores” vol. XLI – Husserl / Merleau-Ponty).

_____. “O olho e o espírito”. In *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. 456p. (Coleção “Os Pensadores” vol. XLI – Husserl / Merleau-Ponty).

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates).

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 272p.

_____. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 236p.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 664p.

NÖTH, Winfried. “Semiótica da Magia”. In *Revista USP*. São Paulo: USP (CCS), n. 31, pp. 30-41, 1989.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 496p.

PADOVANO, Bruno Roberto. *Legibilidade da paisagem urbana: o caso de Santo Amaro*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura (orientador: Prof. Dr. João Carlos Cauduro), 1987.

PALLAMIN, Vera M. *A Construção da Espacialidade Plástica: Plano e voluminosidade sob abordagem fenomenológica*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Roberto José Goulart Tibau), 1992.

_____. *Princípios da Gestalt na Organização da Forma: Abordagem bidimensional*. São Paulo: Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Profa. Dra. Elide Monzeglio), Setembro de 1985.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada: simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. 15ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, [S.d.]. 152p.

PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Köln: Paisagen (Taschen), 2004. 96p.

PICHARD, Joseph. *Les églises nouvelles à travers le monde*. Paris: Éditions des Deux-Mondes, 1960. 184p.

PIGNATARI, Décio. *Por um pensamento icônico*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Livre-Docente em Arquitetura, 1979.

_____. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 186p.

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec / FUPAM, 1999. 248p.

ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo: O museu hermético*. [S.l.]: Taschen, 2001. 714p.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 1977.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 218p.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso: A idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos; 189). 264p.

- SANTAELLA, Lúcia.** *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003. 88p. (Coleção primeiros passos; 103)
- SANTOS, Milton.** *A natureza do espaço: Técnica e tempo*. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996. 308p.
- SEFFNER, Fernando.** *Da reforma à contra-reforma: O Cristianismo em crise*. São Paulo: Atual, 1993. 82p.
- SEGAWA, Hugo.** *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 224p.
- SCHUBERT, (Mons.) Guilherme.** “A influência da liturgia na arquitetura cristã”. In *Separata de Liturgia e Vida* (1976). [S.l.]: Documento digital distribuído pela lista de discussões “Arte Sacra” (yahoogrupos), 2004.
- SILVA, Luis Octavio de Faria e.** *Pátio do Colégio: o centro tradicional paulistano*. São Paulo: Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Sylvio Barros Sawaya), 2001.
- STROETER, João Carlos.** *Arquitetura: Imagens, reflexos*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Doutor em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky), Fevereiro de 1989.
- _____. *O enigma do significado em arquitetura*. São Paulo: Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura (orientação do Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky), Abril de 1981.
- TAMAKI, Teru.** *Arquitetura sob a luz da filosofia*. São Paulo: Parma, 1997.
- TELES, Antônio Xavier.** *Introdução ao estudo de filosofia*. São Paulo: Ática, 1991.
- THIRY, Paul.** *Churches and temples*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1953.
- TUAN, Yi-Fu.** *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980. 291p.
- UEHBE, Maria Zarria J..** *Projeto de igreja: um estudo da relação espaço-liturgia*. São Paulo: Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI) apresentado à FAU-USP (orientação do Prof. Sergio Tepermann), 1975.
- VENTURI, Robert.** *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 232p.
- VENTURI, Robert; IZENOUR, S.; SCOTT BROWN, D..** *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectonica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

_____. *Aprendendo com Las Vegas: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. 224p.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado das religiões: o fascinante universo das crenças e doutrinas que acompanham o homem através dos tempos*. São Paulo: Publifolha, 2000. 128p.

WILSON, Colin. *Atlas dos lugares sagrados*. Cajamar: Três, 1997. 192p.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 286p.