

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E INOVAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Gabriel Penna Kanazawa**

**Signos em movimento: percepção e significado das fachadas  
urbanas**

**Sorocaba/SP**  
**2025**

**Gabriel Penna Kanazawa**

**SIGNOS EM MOVIMENTO: PERCEÇÃO E SIGNIFICADO DAS  
FACHADAS URBANAS**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.

**Sorocaba/SP**

**2025**

### Ficha Catalográfica

K24s Kanazawa, Gabriel Penna  
Signos em movimento : percepção e significado das fachadas urbanas / Gabriel Penna Kanazawa. – 2025.  
118 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2025.

1. Arquitetura. 2. Fachadas (Arquitetura) – Sorocaba (SP). 3. Comunicação visual. 4. Cidades e vilas. 5. Semiótica. I. Souza, Luciana Coutinho de, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Elaborada por Regina Célia Ferreira Boaventura – CRB-8/6179.

**Gabriel Penna Kanazawa**

**SIGNOS EM MOVIMENTO: PERCEPÇÃO E SIGNIFICADO DAS  
FACHADAS URBANAS**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Aprovado em: 10/12/2025

**BANCA EXAMINADORA:**



---

Prof.(a) Dr.(a) Luciana Coutinho Pagliarini de Souza  
Universidade de Sorocaba



---

Prof.(a) Dr.(a) Maria Ogécia Drigo  
Universidade de Sorocaba



---

Prof.(a) Dr.(a) Maria Lúcia Santaella Braga  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos concedida para a realização desta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza, pelo carinho e generosidade com que conduziu a orientação para a realização deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ogécia Drigo, por me acolher no programa e por ter confiado, antes de mim mesmo, no potencial do projeto que deu origem a esta pesquisa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Santaella, pelas decisivas contribuições na banca de qualificação, e pelo privilégio de aprender com suas falas repletas de conhecimento. Agradeço, igualmente, pela presença na banca de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Uniso, cujas aulas iluminaram os caminhos percorridos no trajeto desta pesquisa.

Aos colegas de mestrado e do GPIM, pelas trocas, contribuições e desabafos tão necessários e enriquecedores na pesquisa acadêmica.

Aos meus irmãos e à minha irmã, por terem me dado, mesmo sem saber, os maiores presentes que eu poderia ganhar: meus sobrinhos. Especialmente à minha irmã, que também me apresentou a arquitetura e a beleza deste saber.

Ao meu pai que, com seu amor e a dedicação de uma vida inteira, me abriu as portas do conhecimento. À minha mãe, por ser, ainda hoje, minha base e meu exemplo de inteligência e amor. A eles devo as oportunidades para escolher os caminhos que me trouxeram até aqui.

Ao Nero, Manju e Maria Júlia, pelo amor e pela presença sempre carinhosa.

À Amanda, pela paciência incansável, pelo apoio absoluto e pelo amor em toda a caminhada, não só deste trabalho, mas da minha vida.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A tríade semiótica	39
Figura 2 - Diagrama para dez classes de signos	56
Figura 3 - Os usos da cidade	58
Figura 4 - Cenário da vida cotidiana	59
Figuras 5 e 6 - Visualidade do contexto urbano	60
Figura 7 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro	62
Figura 8 - Pavilhão de Barcelona	64
Figura 9 - Fachadas comerciais, camadas que escondem a cidade	66
Figura 10 - Mapa de localização da Rua Dr. Braguinha, Sorocaba-SP	69
Figura 11 - Rua Dr. Braguinha, 1975-1976	70
Figura 12 - Obras, 1976	71
Figura 13 - O <i>boulevard</i> em construção	71
Figura 14 - Rua Dr. Braguinha, final da década de 1970	72
Figura 15 - Rua Dr. Braguinha, dias atuais	72
Figura 16 - Rua Dr. Braguinha - Contexto	73
Figura 17 - Início da deriva	76
Figura 18 - Fachadas, sombrinhas e cores	78
Figura 19 - Lateral da loja Rosa Morena	79
Figura 20 - Fachada da loja Rosa Morena	81
Figura 21 - Fachada da loja Foka	86
Figura 22 - Vista das fachadas Rosa Morena e Foka	89
Figura 23 - Fachadas das lojas Maria Bonita e Tiara	90
Figura 24 - Fachada da loja Tiara	91
Figura 25 - Fachada lateral da loja Tiara	94
Figura 26 - Fachada das lojas Y&Y e Mendes	95
Figura 27 - Fachada superior das lojas Y&Y e Mendes	96
Figura 28 - Fachada da loja Y&Y	98
Figura 29 - Fachada da loja Mendes	99
Figura 30 - Nova "Rua Direita"	102
Figura 31 - Fachada da loja Rs Cosméticos	103
Figura 32 - Final do percurso	105

## SUMÁRIO

### **1 AS ORIGENS E O PERCURSO DA PESQUISA**

1.1 Origem do problema e pergunta norteadora	8
1.2 Estado da questão	9
1.3 Justificativa e objetivos	16
1.4 Aportes teóricos e metodológicos	17
1.5 Sobre os capítulos da pesquisa	21

### **2 O CORPO, O AMBIENTE E O SIGNO: TEORIAS DA PERCEPÇÃO APLICADAS À ARQUITETURA**

2.1 A experiência corporal como base fenomenológica da arquitetura	25
2.2 A percepção ecológica: o espaço como extensão do corpo	30
2.3 A percepção como ação sógnica	37

### **3 AS FACHADAS URBANAS COMO UM SISTEMA DE SIGNOS**

3.1 Semiótica peirceana: a gramática especulativa em foco	51
3.2 As fachadas urbanas como um sistema de signos	56
3.3 Signos em movimento: uma análise semiótica da Rua Dr. Braguinha	68

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>113</b>
-----------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>116</b>
--------------------	------------

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a comunicação no espaço urbano, entendendo-o como um sistema de signos, na perspectiva da semiótica peirceana, e busca responder à questão: como as fachadas urbanas produzem sentido para os pedestres? O estudo toma como *corpus* as fachadas dos edifícios da Rua Dr. Braguinha, via comercial no centro de Sorocaba, onde se observa uma efusiva interação entre signos arquitetônicos e publicitários, sobrepostos em camadas de significação, reconfiguradas por sucessivas reformas e adaptações. O objetivo geral é compreender o potencial sígnico das fachadas comerciais do centro urbano, e as possibilidades de leitura e interpretação desses signos. Para isso, busca-se: caracterizar a materialidade dos signos arquitetônicos e publicitários presentes nas fachadas; identificar seus potenciais sígnicos (icônicos, indexicais e simbólicos) no processo perceptivo; e inventariar possíveis leituras e interpretações feitas pelos transeuntes. Tratando-se de uma investigação empírica, as estratégias metodológicas incluem observação *in loco*, apoiadas por reflexões sobre a visualidade e a percepção urbanas; leitura semiótica das fachadas, envolvendo três tipos de olhar - contemplativo, observacional e generalizante - em consonância com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, que fundamentam a semiótica e a fenomenologia de Peirce; e registros fotográficos realizados pelo pesquisador, no sentido de ilustrar as leituras e guiar o leitor através das análises. Além de sua relevância para os estudos da comunicação, ao tratar o espaço urbano como um sistema de signos passível de leitura e interpretação, a pesquisa traz algumas reflexões que podem contribuir para o desenvolvimento de políticas de planejamento que contemplem o potencial significativo das fachadas urbanas.

**Palavras-chave:** Comunicação; cidade; fenomenologia; semiótica peirceana; fachadas urbanas.

## ABSTRACT

This research addresses communication in urban space, understanding it as a system of signs from the perspective of Peircean semiotics, and seeks to answer the question: how do urban facades produce meanings for pedestrians? The study takes as its *corpus* the facades of the buildings on Rua Dr. Braguinha, a commercial street in downtown Sorocaba, where an effusive interaction between architectural and advertising signs is observed, overlaid in layers of meaning, reconfigured by successive renovations and adaptations. The general objective is to understand the signifying potential of commercial facades in the urban center and the possibilities for reading and interpreting these signs. To this end, it aims to: characterize the materiality of the architectural and advertising signs present on the facades; identify their signifying potentials (iconic, indexical, and symbolic) in the perceptual process; and inventory possible readings and interpretations made by passersby. As an empirical investigation, the methodological strategies include on-site observation, supported by reflections on urban visibility and perception; semiotic reading of the facades, involving three types of gaze - contemplative, observational, and generalizing - in line with the categories of Firstness, Secondness, and Thirdness, which underpin Peirce's semiotics and phenomenology; and photographic records taken by the researcher to illustrate the readings and guide the reader through the analyses. In addition to its relevance for communication studies by treating urban space as a system of signs open to reading and interpretation, the research offers some reflections that may contribute to the development of planning policies that consider the meaningful potential of urban facades.

**Keywords:** Communication; city; phenomenology; Peircean semiotics; urban facades.

# 1 As origens e o percurso da pesquisa

## 1.1 Origem do problema e pergunta norteadora

A gênese dos questionamentos que orientam esta investigação remonta a uma percepção, inicialmente incerta e pouco clara, de como distintas materialidades e configurações espaciais das formas construídas poderiam ser capazes de engendrar sensações e experiências do espaço radicalmente diversas. No trajeto cotidiano entre a casa e a escola, durante a infância vivida no bairro do Sumaré, em São Paulo, as fachadas ao longo do caminho - em conjunto com as calçadas, com as árvores e com a própria rua - já se apresentavam como elementos intrigantes: os antigos casarões convidavam à contemplação demorada dos detalhes e ornamentos externos; as lojas atraíam o olhar mais curioso ou sugeriam a entrada no estabelecimento; os portões de garagens exigiam uma passagem rápida e atenta. O que parecia ocorrer, era que as fachadas atuavam não como meros pano de fundo, mas como interfaces dinâmicas que comunicavam uma variedade de significados.

Anos mais tarde, os trajetos e as vivências em função do trabalho, no centro de São Paulo, acrescentaram novas dimensões a essa percepção inicial ao revelar que as fachadas operavam, naquele contexto, como registros concretos da história urbana e dos modos de vida. Este repertório, somado às experiências em diferentes cidades da Europa e da América do Sul, suscitou ainda mais perguntas a respeito do papel das fachadas urbanas na percepção, na leitura e na interpretação de lugares específicos e da cidade em geral. Talvez elas se constituíssem como elementos complexos que comunicavam valores, histórias e modos de uso da cidade, conferindo identidade e legibilidade ao tecido urbano. É esta capacidade de configurar significado que esta pesquisa se propõe a examinar.

Caminhando pelo centro de Sorocaba, onde se observa um intenso e diversificado comércio de rua, deparamo-nos com uma infinidade de elementos visuais: placas de sinalização, anúncios publicitários, postes, fiações, viadutos e, é claro, os edifícios. Contudo, destes últimos, não observamos a estrutura como um todo, mas sim sua interface mais imediata com o espaço público: as fachadas. Elas

exibem seu desenho, ornamentos, cores e aberturas, muitas vezes encobertos por uma profusão de letreiros e anúncios sobrepostos aos edifícios.

Em alguns contextos, é possível notar uma certa regularidade entre as construções, e um generoso equilíbrio entre os edifícios e a comunicação das suas fachadas; em outros, é evidente, já à primeira vista, a total desconexão entre as formas construídas, assim como entre os estilos de comunicação visual, numa figuração onde cada arquitetura se encerra nela mesma. Neste contexto de descontinuidade, cada edifício, cada letreiro, procura se individualizar e se destacar do entorno, buscando, solitário, conquistar os olhares dos pedestres. Olhares que já não sabem mais para onde se virar, em que se fixar, pois a imagem se apresenta em fragmentos, em sobreposições algumas vezes ininteligíveis.

O usuário é, neste caso, tomado por um amontoado de palavras, cores, sons, odores e contato corpo a corpo com transeuntes [...]. O excesso de informações nubla o caminho. Nubla o olhar. Não permite que o pensamento flua (Drigo; Souza, 2012, p. 38).

Assim, talvez seja possível inferir que certos atributos presentes nas fachadas dos edifícios — sejam comerciais, residenciais ou de serviços — podem convidar ao encontro, sugerir uma pausa ou, ao contrário, desencorajar qualquer interação. Uma rua marcada por fachadas dinâmicas e abertas ao público, por exemplo, influencia diretamente o fluxo e a experiência das pessoas, operando na percepção e leitura do pedestre diferentemente de um trecho dominado por muros ou estruturas fechadas. Dessas observações, delineou-se o objeto de pesquisa — a fachada urbana —, a partir do qual emerge a pergunta central: como essas fachadas, constituídas por signos arquitetônicos e publicitários, são percebidas e lidas pelos pedestres? E quais significados emergem desse processo?

Diante disso, torna-se relevante investigar como as fachadas e o contexto urbano são abordados no campo da comunicação em pesquisas recentes, o que será explorado no estado da questão a seguir.

## **1.2 Estado da questão**

Para nos aproximarmos do nosso objeto sob a ótica da comunicação, iniciamos com uma revisão bibliográfica, tendo como foco trabalhos que se voltavam para as

fachadas e para a cidade, a partir de diferentes recortes da realidade urbana. Algumas das pesquisas desenvolvidas na área exploravam a ideia de que a arquitetura e o contexto urbano podem ser entendidos como sistemas de signos, ou seja, são linguagem, e como tal, produtora de significados capazes de estabelecer uma forma de comunicação com o usuário.

No esforço de compor o presente estado da questão em pesquisas realizadas no portal de teses e dissertações da CAPES, em abril de 2024 e outubro de 2025, foram encontradas 257 teses e dissertações, produzidas entre 2020 e 2024, com recorte nas palavras-chave “fachadas” e “cidade”. Verificou-se que a grande maioria desses trabalhos se encontra dentro das áreas da engenharia e da arquitetura e urbanismo, tendo como preocupação principal os aspectos técnicos envolvidos nas fachadas (eficiência térmica e energética; resistência e conservação dos materiais; ventilação etc.). Inicialmente, nosso foco direcionou-se para os estudos que tomavam as fachadas como o ponto de encontro entre arquitetura e urbanismo. Nessa perspectiva, elas são entendidas como elementos que conformam a paisagem urbana e atuam como meio de transmissão de códigos, mediando a comunicação entre a construção, o espaço da cidade e seus habitantes. A partir desse entendimento mais localizado, ampliamos o olhar para os trabalhos que concebem a cidade como um sistema de comunicação mais amplo, produtora de linguagens e palco de experiências e vivências coletivas.

Martinez (2013), com tese de doutorado intitulada “Entre máscaras e peles: a fachada simulacro na cidade contemporânea”, investiga o papel da fachada na cidade contemporânea, propondo que ela deixou de ser um elemento estático e representativo do interior do edifício para se tornar uma superfície autônoma, comunicativa e mutável. A autora fundamenta sua análise em um referencial teórico que articula a transformação da paisagem urbana com a cultura visual, apoiando-se principalmente no estudo sobre Las Vegas de Venturi, Scott Brown e Izenour para compreender a fachada como superfície simbólica. Partindo das metáforas da “pele” e da “máscara”, discute-se como as fachadas atuam como interfaces visuais na paisagem urbana, frequentemente desvinculadas da estrutura interna que revestem. Em um contexto de verticalização, densidade e cultura da imagem, a fachada é interpretada através dos conceitos de simulacro de Baudrillard, exibindo uma

aparência efêmera, dotada de valor retórico e sujeita a rápidas transformações, refletindo a lógica do consumo e a busca por inovação estética.

A pesquisa estrutura-se em dois eixos: um embasamento teórico, que explora conceitos como superficialidade, decorativismo, leveza e autonomia da fachada, com contribuições de Kenneth Frampton sobre tectônica, Juhani Pallasmaa sobre a experiência sensorial e Paul Virilio sobre a aceleração temporal; e uma metodologia baseada em quatro polos conceituais — a máscara sobre o rosto, a superfície (in) diferente, as superfícies de sedução urbana e a desmaterialização da fachada. Por meio de análise de casos, a tese demonstra como essas superfícies emitem mensagens visuais, constroem identidades urbanas passageiras e contribuem para uma paisagem fragmentada, marcada pela colagem de imagens e pela valorização do transitório em detrimento do permanente.

Partindo de estudos de caso em Forquilha e Nova Veneza, no Rio Grande do Sul - cidades com expressiva presença de imigrantes alemães e italianos, respectivamente - Gislou (2021) examina o fenômeno da cenarização urbana, definida como a fabricação intencional de cenários urbanos por meio de arquiteturas que utilizam colagens, pastiches e citações de estilos históricos, frequentemente de forma alegórica e artificial. A cenarização é compreendida não apenas como uma estratégia estética, mas como uma ferramenta política e econômica que visa à atração turística e à reafirmação de identidades étnicas, revelando, ao mesmo tempo, disputas de poder e a transformação do cotidiano das cidades. O trabalho ancora-se nas reflexões teóricas de Fedric Jameson e David Harvey para discutir a pós-modernidade, em diálogo com Jean Baudrillard e Guy Debord, a respeito do simulacro e da sociedade do espetáculo. Recorre ainda a Walter Benjamin para explorar as dimensões alegóricas e memorialísticas, além da invenção da tradição, sob a perspectiva de Eric Hobsbawm. A autora conclui que a fabricação desses cenários revela-se menos sobre a autenticidade histórica e mais sobre performatividade, consumo e disputas pelo domínio simbólico do território, evidenciando como a cenarização fabrica tradições e reforça hierarquias simbólicas na paisagem urbana contemporânea.

Com a tese de doutorado intitulada "Ciberurbanidade: interface e interação na cidade digital", Assis Junior (2022) investiga como a linguagem visual da Internet —

especialmente através do design digital, da interface e da interação — altera a cognição humana e transforma a cultura e a vida urbanas. Partindo da premissa de que a web revoluciona a cultura urbana ao operar não apenas como ferramenta, mas como linguagem visual que influencia nosso entendimento do mundo, o autor estabelece uma analogia entre a fachada arquitetônica na cidade física e a interface digital no ciberespaço. Neste sentido, argumenta que, assim como uma fachada comunica a identidade, a função e atrai a interação do transeunte por meio de sua composição visual (cores, formas, tipografia), a interface da tela, composta por ícones, layouts e hierarquias visuais, cumpre o mesmo papel na cidade digital, sendo o ponto de contato primário que orienta, convida e determina a experiência de navegação do usuário. Nessa correlação, o design de interface revela a "arquitetura da informação" do ambiente virtual, onde a fachada digital (o *template* ou tema) não é mero ornamento, mas a pele funcional que medeia e estrutura a interação humana com o ciberespaço.

Em pesquisa intitulada "O ornamento na arquitetura contemporânea", Monticelli (2016) toma como objeto edifícios da Avenida Faria Lima, em São Paulo. Realizando análise semiótica sobre os aspectos formais dos edifícios selecionados, questiona quais os possíveis significados da ornamentação na arquitetura contemporânea. Lançando mão de autores como Lucrecia Ferrara, Lúcia Santaella e Kevin Lynch, conduz as reflexões a respeito dos signos arquitetônicos e suas interpretações na construção de significados sociais para além de suas funções práticas. A partir de conceitos e formulações de autores como Le Corbusier, Bruno Munari e Robert Venturi são fornecidas as definições de ornamento e sua relação com a arquitetura contemporânea.

Na esfera de uma abordagem antropológica e comunicacional do contexto urbano, Martins Filho (2013) se debruça sobre as diversas modalidades de práticas comunicativas que se desenvolvem ao longo da experiência transeunte no centro de Fortaleza. A partir de uma etnografia participante, apoiado por autores como Gilberto Velho e Massimo Canevacci, entrevistas com transeuntes e leituras de notícias de jornais, realiza uma descrição da paisagem urbana, dos trajetos, dos pontos focais, colocando em tensão essa percepção urbana, inesperada, heterogênea, autêntica e aberta, com as notícias dos jornais e seu discurso comercial e elitista. Os encontros,

as relações desenvolvidas nessa polifonia urbana são analisadas com base na teoria de Deleuze e Guattari e seu conceito de agenciamento, onde estes o definem como “[...] conexões ou arranjos concretos de elementos heterogêneos (de linguagem, de poder, formas sociais etc.) que se inscrevem e se estabilizam num meio, mas que mergulham numa zona incerta que os pode desestabilizar.” (Martins Filho, 2013, p. 25). O autor observa que as transformações nas cidades não ficam restritas apenas à esfera arquitetônica-urbanística, sendo preciso acrescentar ao debate as transformações à luz das práticas sociais, ou seja, em nível de uma cultura urbana. Essas transformações urbanas e as dinâmicas sociais envolvidas no contexto urbano são tratadas a partir das ideias de Lewis Mumford, Michel de Certeau e Richard Sennett.

Santos (2014), em tese de doutorado intitulada “Comunicação e Cidade: o habitar como invenção”, toma como objetos os edifícios Copan, no centro de São Paulo, e o edifício Niemeyer-Haus, no bairro Hansaviertel, em Berlim. A autora se debruça sobre a relação entre o espaço projetado (pelo paradigma do movimento moderno) e a cidade vivida, as formas de apropriação prática e simbólica dos moradores. A investigação é conduzida a partir da deriva – percursos pelo entorno dos edifícios – e pela análise de imagens como peças de comunicação dos edifícios produzidas durante seus respectivos lançamentos (como se pretendiam lançar sobre o imaginário dos potenciais moradores), pela imprensa local e pelos próprios moradores, como índices das práticas de habitar vivenciadas no seu cotidiano. Defende que “[...] estas apropriações pelos usuários podem promover uma incessante renovação comunicativa urbana, capaz de engendrar o conhecimento da cidade a partir do habitar como ato cultural.” (Santos, 2014, p. 26). Refletindo a partir das noções de visualidade e visibilidade de Lucrecia Ferrara, busca as manifestações de imagens e imaginários dos moradores. As elaborações sobre estratégias de vida e nos seus afazeres cotidianos, além do diálogo entre o morar e o habitar como invenção/transcrição partem das ideias de Michel de Certeau, Milton Santos e Jane Jacobs, associadas à perspectiva semiótica de C. S. Peirce, Haroldo de Campos e Julio Plaza.

A ressignificação dos espaços urbanos, como espaços de comunicação e memória, é a abordagem adotada por Pannunzio (2020), em dissertação de

mestrado intitulada “Ressignificações da cidade de Sorocaba por vestígios fabris junto à linha férrea”. Neste trabalho, a autora analisa os vestígios de cinco antigas fábricas junto à estrada de ferro que corta a cidade de Sorocaba, realizando percursos entre elas, ligadas pela linha férrea. Os remanescentes das antigas fábricas da cidade, ou cicatrizes, são entendidos como elementos possíveis de resignificação do espaço urbano, e analisados a partir da semiótica peirceana, através de fotografias comparativas (presente e passado das fábricas e da linha férrea), além do método da Deriva Fenomenológica: caminhar à *deriva* pelos caminhos a serem descobertos, conforme defendido pelos situacionistas. Apoiada na semiótica peirceana, entende que esses vestígios se constituem como signos. Dessa forma, “[...] o primeiro passo a ser dado é o fenomenológico: contemplar, então discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade.” (Pannunzio, 2020, p. 27). A partir deste olhar, a autora é capaz de explicitar o potencial de significados latente nesses vestígios, e como estes contribuem para a resignificação da imagem da cidade a partir de seus aspectos qualitativos, referenciais e simbólicos.

Com foco na visualidade do contexto urbano e as possibilidades de leitura pelo usuário, as pesquisas apresentadas a seguir direcionam seus questionamentos ao potencial significativo engendrado pela arquitetura em suas relações com a cidade e com as pessoas. Dentro desta perspectiva, Balbi (2012) toma como objeto a cidade de São Paulo, ou seus deslocamentos pela metrópole, problematizando a cidade como imagem, como visualidade urbana. Questiona como e em que níveis o usuário da cidade pode “projetar para fora do programa” e, com isto, evidenciar as características (denunciar) ou modificar de alguma forma (melhorar) as condições das espacialidades urbanas. A partir da metodologia da deriva, procura resgatar as relações psicogeográficas entre o usuário e o espaço público, no sentido de apreender as relações comunicativas que se estabelecem entre sujeito e cidade transformada em mercadoria. Dessa forma, são evidenciadas possíveis contradições entre programa e projeto, podendo revelar como se dá o julgamento e o controle exercido pelos poderes público/privado evidenciados na imagem da cidade e sua interferência sob (sobre) o usuário e seu cotidiano.

Também tomando a metrópole paulistana como objeto de análise, Valle

(2018), em tese de doutorado a respeito das visualidades da cidade intitulada “Caminhar imagens: visualidades de São Paulo”, se debruça sobre os registros iconográficos (fotografias, pinturas, jornais) para “percorrer” um itinerário visual na capital paulista, distinguindo as operações cotidianas no “rés do chão”, onde o corpo e os sentidos estão envolvidos na visualidade e na experiência do espaço urbano, das leituras de fotografias da cidade, onde os recortes intencionais do fotógrafo privilegia visualidades e experiências construídas na e pela urbe. Apoiado pelas reflexões de Lucrecia Ferrara, defende que “compreender a cidade como um texto que é fabricado pelas práticas que nela são realizadas é compreendê-la tanto como a materialidade onde esse texto emerge e se inscreve, quanto como o índice dessas práticas que a identifica e a referência, e que ambos, os textos e as práticas, são signos que a compõem em semiose com outros.” (Valle, 2018, p. 8). Como metodologia, adota a “caminhada” aqui entendida como a leitura de análise de fotografias da cidade, tal como um passeio pelos lugares fotografados. Dessa forma, toma essas visualidades como índices de práticas sociais cotidianas convencionadas pelos grupos, cujos códigos traduzem de maneira diversa os textos visuais que se apresentam no espaço urbano.

Zagui (2018) destaca a Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, como “avenida síntese da modernidade, como consequência do impacto visual criado pela imponência da sua verticalidade, calçadas planejadas e uma organização espetacular que pode condicionar o olhar.” (Zagui, 2018, p. 13). A autora questiona como opera a interferência da comunicação no espaço urbano, transformando-o em cidade. Observando as manifestações do espaço urbano e os processos comunicativos que produzem a cidade, busca discriminar e compreender “o confronto comunicativo e político que se estabelece entre espaço urbano construído pelo poder público e o uso imponderável da cidade.” (Zagui, 2018, p. 13). Conclui que a comunicação pode construir e desconstruir o espaço urbano, a partir de mediações e interações, afetando a leitura da cidade como “espaço vivido”. Desse modo, a comunicação de desconstrução redesenha o espaço, criando a possibilidade de interações na cidade.

Direcionando o olhar para as relações entre a produção fotográfica contemporânea e a cidade, Oliveira (2017) lança um olhar para a cidade de São

Paulo para além de sua materialidade visível, buscando “suas relações com o acaso, com a vivência e com os rastros de quem a habita” (Oliveira, 2017, p. 9). A autora adota a caminhada como processo metodológico, evidenciando historicamente as relações entre o caminhar, como “estratégia para se colocar em comunicação com a cidade” (Oliveira, 2017, p. 9), o espaço (através da caminhada descoberto, explorado, modificado e transformado em “lugar”) e a fotografia. A partir das reflexões e conceitos de Warburg, Benjamin e Flusser, delimita dialeticamente o conceito de “imagem”, a fim de fornecer subsídios conceituais a respeito da imagem fotográfica. As ambivalências da fotografia (como elemento documental que pode criar ficção) e da cidade (ao mesmo tempo espaço programado e de vivências cotidianas) são tratadas a partir de Bauman e Ferrara respectivamente. Desse modo, as *assinaturas* da cidade são encontradas em confabulações, ou exercícios de imaginação, construídas nas relações entre o caminhar, o ato de fotografar e a cidade que se abre (ou se fecha) ao olhar do cidadão.

A relevância destes estudos para a nossa pesquisa encontra-se nos alicerces teóricos, ancorados nas relações entre comunicação e arquitetura no contexto urbano, entendido como um sistema de comunicação - produtor de linguagens e significados - bem como nas metodologias de análise, direcionadas à leitura e interpretação da cidade em seus elementos arquitetônicos e comunicacionais.

### **1.3 Justificativa e objetivos**

Investigar a comunicação engendrada entre a paisagem urbana e os pedestres torna-se essencial para desvendar as relações que tornam alguns espaços mais acolhedores do que outros. Em que medida esses elementos impactam na percepção e na relação dos pedestres com as fachadas dos edifícios e quais seriam as possibilidades de leitura e interpretação desses espaços ainda constitui uma questão bastante instigante e fomenta novos artigos e pesquisas, tanto no campo da arquitetura e urbanismo como no campo das ciências sociais e da comunicação.

Desse modo, o objetivo geral que se delineia é o de compreender o potencial sógnico das fachadas comerciais do centro urbano, e as possibilidades de percepção e interpretação desses signos pelos pedestres, tendo como foco a Rua

Dr. Braguinha, no centro de Sorocaba/SP. Para isso, busca-se caracterizar a materialidade dos signos arquitetônicos e publicitários presentes nas fachadas; identificar seus potenciais sógnicos (icônicos, indexicais e simbólicos) no processo perceptivo; e inventariar possíveis interpretantes e significados gerados a partir da leitura engendrada pelo pedestre.

Conforme evidenciado pelo estado da questão apresentado, as fachadas urbanas constituem um objeto de investigação ainda pouco explorado no campo da Comunicação. Talvez, as hipóteses levantadas na presente pesquisa possam contribuir para o entendimento (e levantamento de outras questões) a respeito da importância das formas arquitetônicas das cidades e sua incidência sobre as possibilidades de percepção, leitura e interpretação do contexto urbano.

#### **1.4 Aportes teóricos e metodológicos**

A cidade configura-se como um processo de construção física e simbólica, de experiências e relações, num processo contextual onde tudo se torna signo, e apresenta-se como linguagem. De acordo com Ferrara (1986, p. 119), “a cidade é o resultado da atividade do conjunto que dinamiza suas estruturas, e se denomina contexto urbano”. Esse contexto é o objeto informado através dos seus signos, ou seja, através das ruas, praças e monumentos, placas, *banners*, postes, fiação aérea etc. O usuário é o elemento que estabelece relações dentro deste repertório contextual, e o uso é sua fala, articulado como linguagem. Porém, uma linguagem que se lança para além da visualidade, dos códigos verbais, dos símbolos e das cores. Linguagem que também se articula a partir de um olhar tátil, que apreende outros signos como estímulos perceptivos, como os sons e os odores, as texturas e os gestos.

Em grandes cidades, marcadas pelo apelo estético direcionado à construção de visuais marcantes, a sobreposição de diversos elementos — fios, postes, carros, placas etc. — gera uma paisagem complexa e fragmentada, exigindo que os indivíduos empreendam um esforço para identificar os diferentes elementos e suas relações.

Ao investigar as relações entre o espaço urbano e os signos publicitários da

cidade de São Paulo no período anterior à “Lei da Cidade Limpa”, Drigo e Souza (2008) discutem os efeitos da publicidade urbana — outdoors, cartazes, letreiros — tanto na visualidade da metrópole quanto na forma como ela é lida por seus habitantes. As autoras examinam esses elementos, juntamente com outros componentes do contexto urbano, como banners, placas de sinalização, fiação elétrica aérea e viadutos, como um sistema concreto de signos que, na configuração em que se encontravam, sobretudo em razão do excesso de anúncios de grandes dimensões, contribuía para a poluição visual característica da capital paulista.

Com base na semiótica peirceana, as autoras argumentam que a predominância de certos aspectos de um anúncio ou letreiro — seja por sua qualidade, pela referência que estabelece ou por seu caráter generalizante — é capaz de gerar novos textos visuais, produzindo leituras e percepções distintas da cidade. Nessa perspectiva, a visualidade urbana é tomada como índice das práticas sociais ali (re)produzidas, de modo que sua leitura enquanto texto permite acessar as imagens da cidade construídas pelos próprios cidadãos.

Nos estudos sobre a visualidade da cidade, destaca-se o caso de Las Vegas. Venturi *et al.* (2003) analisaram como a cidade, especialmente a *Strip*, foi construída a partir de signos publicitários, priorizando a comunicação. A arquitetura dessa avenida central, projetada para ser vista em alta velocidade, utiliza grandes letreiros e construções genéricas, tornando os signos publicitários essenciais para a compreensão de suas funções. Como os autores afirmam: "Essa arquitetura de estilos e signos é anti-espacial; é uma arquitetura mais de comunicação do que de espaço" (Venturi *et al.*, 2003, p.33).

Considerando a cidade, principalmente a partir de seus aspectos morfológicos e visuais, Lynch (2018, p. 1) afirma que “cada cidadão tem vastas associações com alguma parte da cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados”. As permanências e modificações que ocorrem nas fachadas dos edifícios constituem algo como um “cenário”, no qual se encenam as relações cotidianas no contexto urbano. As fachadas dos edifícios constituem-se, em conjunto com os demais elementos presentes no contexto urbano, como signos passíveis de leitura e interpretação por parte dos usuários da cidade. Participam assim de forma

decisiva na percepção do espaço urbano e na formação de uma imagem da cidade através da leitura do usuário.

De acordo com Peirce, conhecemos o mundo por meio dos signos, sendo que, neste mundo sensível, concreto e cognitivo, o próprio sujeito é signo (Santaella, 1995). Nesta perspectiva, a semiótica peirceana nos abre a possibilidade de investigar os diferentes sistemas de signos, das palavras aos códigos extralinguísticos, às linguagens não-verbais. Santaella (1996, p. 165), esclarece que

A Semiótica (ciência dos sistemas de signos) não considera o mundo extralinguístico como um referente absoluto, mas como o lugar de manifestação do sensível, suscetível de se tornar manifestação de sentido pelo fato de que fala à nossa percepção, sensação e razão.

Nossos questionamentos se dirigem às possibilidades de percepção, leitura e interpretação das fachadas urbanas, na perspectiva da fenomenologia e da semiótica peirceana com base em Santaella (1995, 1996, 2012) e Drigo e Souza (2021). Para compreender a arquitetura e o contexto urbano como um sistema de signos, nos apoiaremos em Santaella (1996) e Ferrara (1986, 1988; 2000). As teorias de Merleau-Ponty (1999; Santaella, 2012), Gibson (Santaella, 2012) e Peirce (Santaella, 2012) nos guiam pela fenomenologia e pela percepção em seus níveis corporal e cognitivo, em diálogo com reflexões sobre a percepção da arquitetura presentes em Rasmussen (1998), Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006) e Pallasmaa (2006). A visualidade e a imagem da cidade, como um sistema de comunicação, serão tratadas na perspectiva de Ferrara (1986, 1988, 2000), em diálogo com as ideias sobre a arquitetura no contexto urbano de Artigas (1986) e Venturi (2003).

Para Peirce, a experiência opera como base do pensamento, direcionando para a formação e a modificação de hábitos. Neste mesmo sentido, Ferrara (1988) nos alerta que, para se elaborar uma concepção do espaço urbano como uma unidade perceptível, faz-se necessário interagir com a cidade por meio de uma leitura singular, de um olhar que é tátil, multissensorial e sinestésico, capaz de unificar signos dispersos e converter significados fragmentados em uma experiência contínua.

Desse modo, no nosso percurso metodológico, a experiência do ambiente urbano como vivência corporal e cognitiva se coloca como base fundamental da percepção, leitura e interpretação das fachadas urbanas. Esta vivência se constrói durante as caminhadas ao longo da rua, trajeto no qual entra em ação a investigação fenomenológica a partir da “deriva”, conforme definida pelos situacionistas, grupo formado e liderado por Guy Debord.

A deriva se configura como “um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (Jacques, 2003, p. 22). Cabe salientar que esse trânsito pelos ambientes urbanos, a deriva, se diferencia do deslocamento cotidiano a algum destino predefinido (trabalho, escola), assim como também não se confunde com o passeio alienado, desatento aos componentes do ambiente por onde se passa, e menos ainda com o passeio baseado no consumo do lazer (como o caminhar do turista). Seu objetivo é romper com os hábitos, descobrir conexões inesperadas entre ambientes distintos e, acima de tudo, experienciar a cidade como um terreno de jogo vivo, onde novas possibilidades de uso e significados latentes podem ser revelados.

As categorias fenomenológicas de Peirce darão sustentação à análise das fachadas dos edifícios, apreendendo os signos nas esferas da primeiridade, secundidade e terceiridade, em seus atributos icônicos, indiciais e simbólicos, ou seja, nos momentos de contemplação, constatação e interpretação no processo de percepção. Realizaremos a leitura semiótica das fachadas *in loco*, na nossa deriva ao longo da rua, lançando sobre elas os três modos de olhar, buscando seus aspectos qualitativos, concretos e interpretativos. As descrições são acompanhadas de registros fotográficos realizados pelo pesquisador, no sentido de guiar o leitor através das análises.

## **1.5 Sobre os capítulos**

No próximo capítulo, apresentamos a fenomenologia como base para a compreensão das relações entre corpo, espaço e cognição, com foco na percepção da arquitetura e das fachadas comerciais no contexto urbano. Discutiremos a fenomenologia, a ecologia e a semiótica no sentido de construir uma abordagem multissensorial da obra arquitetônica, considerando os espaços e os volumes

criados pela arquitetura a partir da experiência fenomenológica.

No terceiro capítulo, serão tecidas as análises das fachadas selecionadas no contexto da Rua Dr. Braguinha, a partir da experiência construída através da deriva, em um engajamento fenomenológico em busca dos seus significados latentes. A análise semiótica das fachadas será sustentada pelas categorias de Peirce (primeiridade, secundidade e terceiridade), direcionando às fachadas os olhares que capturam seus atributos materiais e sígnicos durante o ato perceptivo.

## 2 O corpo, o ambiente e o signo: teorias da percepção aplicadas à arquitetura

*Não fechei os olhos,  
Não tapei os ouvidos,  
Cheirei, toquei, provei,  
Ah! Eu usei todos os sentidos.*

*Ivan Lins*

A arquitetura se relaciona com as pessoas em diferentes níveis perceptivos, indo além dos elementos relacionados à sua visualidade. Sem dúvida, os aspectos visuais são privilegiados tanto na sua concepção e produção, quanto na sua percepção e interpretação. Os estilos, os ornamentos e proporções são pensados, desde o projeto, a partir do seu impacto visual, frequentemente colocando em segundo (ou terceiro) plano o próprio espaço arquitetônico produzido e seu efetivo uso pelas pessoas. Entretanto, outros sentidos são acionados e se articulam na experiência perceptiva - complexa e multissensorial - da obra arquitetônica.

De acordo com Santaella (2002, p. 7)

Entendemos por *fenômeno*, palavra derivada do grego *Phaneron*, tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece à percepção e à mente. A fenomenologia tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente.

Na presença de um edifício, ou mesmo de uma cidade, a primeira percepção que se tem diz respeito à sua visualidade, suas qualidades, suas formas, cores, volumes e cavidades. Entretanto, essa percepção visual vem acompanhada por outros elementos que articulam o olhar com o tato, o olfato e a audição, por exemplo, convocando todos os sentidos na direção de uma experiência complexa e simultânea.

Ao longo da segunda metade do século XX, a arquitetura oscilava entre a continuidade do legado modernista, com formas geométricas e peles de vidro, e a superação do paradigma no qual a forma segue a função, buscando novas experiências estéticas e espaciais em um mundo globalizado, complexo e desigual. Entretanto, os atributos visuais e os elementos direcionados ao olhar ainda permanecem hegemônicos na concepção da obra dentro da prática dos arquitetos

(vale acrescentar, dentro também das exigências dos clientes, a partir do que se pensa como desejável em termos visuais) e, frequentemente, tem predominância no campo da crítica em arquitetura. Neste contexto, alguns estudos importantes se debruçaram sobre as relações entre a arquitetura e a fenomenologia, ou, como pode-se chamar “fenomenologia arquitetônica” (Vizioli; Tiberti; Botasso, 2021). Esses arquitetos e autores (ou arquitetos-autores) sugerem uma abordagem da obra arquitetônica em que se contemplam os demais sentidos, considerando os espaços e os volumes criados pela arquitetura a partir da experiência fenomenológica.

Dentre esses estudos, podemos destacar as obras de Juhani Pallasmaa (2012), Christian Norberg-Schulz (Nesbitt, 2006) e Steen Eiler Rasmussen (1998) a respeito da dimensão fenomenológica dentro da arquitetura, entendida sob a aura dos sentidos e da percepção. Trataremos, a seguir, de algumas ideias e conceitos destes três autores em diálogo, respectivamente, com as teorias da percepção de Merleau-Ponty (1999), tendo como foco a experiência do corpo e dos sentidos; de Gibson (Santaella, 2012), para a compreensão do imbricamento entre a percepção e o ambiente; e de Peirce (Santaella, 2012), para o entendimento da natureza de mediação sêmica envolvida no processo perceptivo.

Juhani Pallasmaa foi professor de arquitetura em diversas instituições e responsável pelo projeto de edifícios importantes na Finlândia, cujas formas e elementos texturais se destacam pelo diálogo entre o tradicional vernacular e o contemporâneo tecnológico. Seu livro mais célebre, *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*, publicado em 1996, tornou-se referência obrigatória nos cursos de arquitetura, principalmente pela abordagem direcionada à obra arquitetônica, posicionando-a em sua relação corporal e tátil com o usuário, para além da visualidade.

O teórico norueguês Christian Norberg-Schulz (1926 - 2000) figura também como um dos principais estudiosos a incorporar a fenomenologia no pensamento sobre o espaço e a arquitetura. Inspirando-se sobretudo em Martin Heidegger, Norberg-Schulz (1976 in Nesbitt, 2006) desenvolve uma interpretação que busca um "retorno às coisas" na análise fenomenológica, em oposição a abstrações intelectuais descoladas da factualidade do mundo vivido. Seu trabalho identifica na arquitetura a capacidade de dar significado ao ambiente através da criação de

lugares específicos, interpretando o "habitar" (a partir de Heidegger) como o ato de estar em paz e em harmonia com o lugar, o que representa a verdadeira origem da arquitetura.

Steen Eiler Rasmussen (1898 - 1990), arquiteto e professor dinamarquês, elabora suas reflexões a respeito dos elementos arquitetônicos percebidos através da visão, e que, num entrelaçamento perceptivo, convocam à experiência os demais sentidos. Ao longo do texto (e fazendo o uso de diversas imagens), o autor enfatiza os aspectos táteis presentes na composição visual, como as cavidades, texturas, materiais empregados e cores, e como esses elementos promovem um arranjo dos sentidos do corpo na experiência da obra arquitetônica.

A arquitetura, enquanto forma, massa, volume, conjunto de cores e ornamentos, nos toca e nos alcança por meio dos nossos sentidos. Pode-se afirmar que, há muito tempo, a obra arquitetônica se destaca pela sua presença visual, suas dimensões e escala - monumental como no Egito da antiguidade ou nos arranha-céus dos grandes centros financeiros - e sua decoração e ornamentos exteriores. Essa primazia dos atributos visuais, não só na arquitetura mas também na arte, se transforma em paradigma no Renascimento, a partir do aproveitamento da geometria euclidiana no exercício de domínio do espaço na bidimensionalidade do plano do desenho, o que forneceu as possibilidades da representação em perspectiva (Artigas, 1986; Ferrara, 2007).

A centralidade conferida à visão permanece ainda em boa parte da prática e da crítica na arquitetura, muitas vezes reduzindo a experiência perceptiva do edifício aos estímulos visuais apresentados. Ao mesmo tempo, não se pode descartar a atenção dispensada pelos arquitetos, ao longo da história, às relações entre luz e sombra, cheios e vazios, continuidade e ritmo, elementos fundamentais na composição espacial da obra arquitetônica.

Tradicionalmente concebida como um objeto visual a ser contemplado, a arquitetura revela-se, sob a perspectiva fenomenológica, uma experiência multissensorial que envolve todo o corpo e o imaginário. Essa perspectiva desloca o foco da análise arquitetônica da mera persuasão estética e do impacto visual para a valorização da vivência espacial, levando em conta as dimensões dos demais sentidos envolvidos na experiência.

## 2.1. A experiência corporal como base fenomenológica da arquitetura

Na tradição dos estudos da percepção, esta é constituída por uma soma de sensações que, por sua vez, seriam seus elementos primários (Santaella, 2012). Embora as definições conferidas à sensação possam variar, a noção de sensação como uma impressão que é produzida em um sujeito parece ser o ponto de convergência. De acordo com Santaella (2012, p. 18), Merleau-Ponty argumenta que “tudo aquilo que é percebido, por sua própria natureza, está prenhe de ambiguidade e pertence a um contexto, um campo, que lhe dá forma”. Ou seja, não se pode apenas decompor a percepção em sensações, nem se considerar um mundo em si, absolutamente externo. Conforme Merleau-Ponty (1999, p. 84)

O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor.

Para construir sua teoria, Merleau-Ponty (1999) conduz a reflexão de modo a superar a dualidade (aparentemente) constitutiva na relação sujeito-objeto. Seguindo na sua crítica às concepções puramente empiristas – para quem o conhecimento sempre se dá em relação aos objetos e o espaço é onde se manifesta esta objetividade – ou intelectualistas – cujo pensamento postula que, após a experiência, todo o conhecimento seria elaborado intelectualmente, dispensando em seguida a própria experiência – Merleau-Ponty (1999) sugere voltar à experiência pré-reflexiva, e descrever suas características apoiado pela reflexão.

Como aponta Santaella (2012, p. 29), “o sentir vem da coexistência com algo, de abrir-se a esse algo e torná-lo nosso, antes de qualquer reflexão ou ato pessoal”. Ao invés de postular um espaço universal como pré-condição para a percepção das qualidades, podemos compreender, a partir daí, que a sensação não é um estado passivo, mas a própria estrutura de nossa existência no mundo. Sentimos, não a partir da oposição física entre nosso corpo e os objetos. A natureza do sentir e da sensação se revela no próprio fenômeno em que se realiza, numa ação constitutiva recíproca que elimina, portanto, a barreira entre sujeito e objeto. Como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 285) “o sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado e modificado por ela; é

uma potência que co-nasce com um certo meio de existência e se sincroniza com ele”. Sintetizando esta ideia, o autor ainda afirma que “o sentir me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera” (Merleau-Ponty, 1999, p. 289).

Pallasmaa (2012), em sua análise crítica direcionada ao privilégio concedido à visão na cultura ocidental, constata que, historicamente, ela foi elevada como o sentido mais importante para a construção do conhecimento. Desde a antiguidade, filósofos já consideravam a visão como a porta de entrada do conhecimento, conferindo-lhe um status privilegiado em relação aos demais sentidos. Essa primazia da visão foi reforçada durante o Renascimento, principalmente por meio das artes plásticas e da arquitetura, com a valorização da perspectiva e da representação visual do mundo (Ferrara, 2007). Essa valorização da visão teve um impacto significativo na arquitetura que, por muito tempo, privilegiou a experiência visual em detrimento dos demais sentidos.

De acordo com Pallasmaa (2012), a experiência arquitetônica é multissensorial e complexa, envolvendo não apenas a visão, mas também a audição, o tato, o olfato e o paladar. Além disso, a arquitetura atua sobre nosso corpo, afetando nossa postura, nossos movimentos e nossa percepção do espaço. Essa interação entre o corpo e o ambiente construído é fundamental para a construção de nossa identidade e para nossa sensação de pertencimento ao mundo.

O sentir se constitui anterior a qualquer separação dos sentidos, e essa síntese perceptiva revela a coexistência e a interação entre eles, de modo que uma possível hierarquia qualitativa das camadas perceptivas se torna imprecisa na composição total da percepção. Ao explorar a espacialidade do corpo, Merleau-Ponty (1999) rompe (mais uma vez) com a tradição cartesiana ao afirmar que o corpo não é um objeto no mundo, mas a condição de possibilidade de toda experiência. Ao dizer que 'nós somos o nosso corpo', ele subverte a dicotomia sujeito-objeto, mostrando que nossa relação com o mundo é indissociável da nossa corporeidade. Conforme Merleau-Ponty (1999, p. 193), “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo”.

Recorrendo ao próprio Merleau-Ponty, Pallasmaa (2012) afirma que a pele não é apenas um órgão sensorial, mas sim um meio de apreensão do mundo que nos envolve. A pele, segundo ele, é capaz de distinguir cores, texturas e

temperaturas, proporcionando uma experiência sensorial rica e complexa. Afirma ainda que a arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente ligada à experiência humana, envolvendo questões profundas sobre a existência, a identidade e a relação entre o indivíduo e o mundo. No entanto, a ênfase excessiva na visão tem levado a uma arquitetura cada vez mais desumanizada e alienante. Argumenta que a falta de consideração pelos demais sentidos, como o tato, o olfato e a audição, tem contribuído para a sensação de isolamento e alienação que muitas pessoas experimentam nos ambientes construídos. Seria, portanto, fundamental que a arquitetura contemporânea buscasse resgatar a dimensão sensorial da experiência espacial, promovendo ambientes que estimulem todos os sentidos e proporcionem uma experiência mais rica e completa.

Fundamentando a crítica à centralidade da visão na cultura ocidental de Pallasmaa (2012), na qual critica essa concepção em que se privilegia a visão como um sentido isolado e desvinculado do corpo e do mundo, Merleau-Ponty (1999) propõe uma fenomenologia da percepção, na qual a visão é entendida como uma experiência corporal e encarnada. Essa perspectiva corporificada da visão implica uma relação íntima entre o sujeito e o mundo, na qual ambos se constituem mutuamente. Defende ainda que a percepção é uma experiência unificada e indivisível, na qual todos os sentidos se entrelaçam e se complementam. Em vez de uma simples soma de sensações isoladas, a percepção é uma vivência corporal totalizante, que envolve todo o nosso ser.

Uma arquitetura puramente mental seria inconcebível, segundo Pallasmaa (2012), visto que eliminaria a projeção do corpo humano em movimento no espaço. Ao conceber o sujeito como corpo, ou “sujeito encarnado”, Merleau-Ponty (1999) sugere que o corpo é o nosso ponto de ancoragem no mundo, a partir do qual experimentamos o espaço do campo perceptivo. O espaço não é uma mera extensão, mas um campo de significação que se revela através da nossa corporeidade. Como afirma Santaella (2012, p. 30) “o sujeito encarnado recebe do mundo o prazer do espaço”. Ao definir conceitualmente o espaço, Merleau-Ponty (1999, p. 343) afirma que ele

está assentado em nossa facticidade. Ele não é nem um objeto, nem um ato de ligação do sujeito, não se pode nem observá-lo já que ele está suposto em toda observação, nem vê-lo sair de uma operação constituinte, já que

Ihe é essencial ser já constituído, e é assim que magicamente ele pode dar à paisagem as suas determinações espaciais, sem nunca aparecer ele mesmo.

Ao explorar a espacialidade do corpo, Merleau-Ponty (1999) rompe (mais uma vez) com a tradição cartesiana ao afirmar que o corpo não é um objeto no mundo, mas a condição de possibilidade de toda experiência. Ao dizer que 'nós somos o nosso corpo', ele subverte a dicotomia sujeito-objeto, mostrando que nossa relação com o mundo é indissociável da nossa corporeidade. Conforme Merleau-Ponty (1999, p. 193), “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo”.

Por sua natureza perspectivista, a percepção supõe também uma temporalidade. O estar no mundo conferido pela espacialidade envolve uma motricidade que se desenrola no tempo. Contudo, o tempo não se dá como um fluxo, nem podemos nos distanciar ou nos declarar neutros em relação a ele. Na perspectiva de Merleau-Ponty, conforme Santaella (2012, p. 37), “se a subjetividade é um ato de transcendência para o mundo, pode-se afirmar que nós somos o tempo [...] ele se constitui na nossa relação viva com o mundo”.

A arquitetura, além de moldar o espaço físico, desempenha um papel fundamental na construção da nossa experiência temporal, e o enfraquecimento dessa experiência do tempo pode ter efeitos mentais preocupantes, segundo Pallasmaa (2012). Sentir-se em consonância com o tempo constitui uma necessidade mental, e a arquitetura deve facilitar a construção e nossa relação com essa experiência temporal. Nas palavras do autor “a arquitetura domestica o espaço sem limites e nos permite habitá-lo, mas ela também deve domesticar o tempo infinito e nos permitir habitar no *continuum* do tempo” (Pallasmaa, 2012, p. 32)

Essa temporalidade pode ser observada nos materiais naturais, como a pedra, a madeira ou o tijolo, argumenta Pallasmaa (2012). Ao permitirem que nossa visão penetre em sua “veracidade” através das suas superfícies, eles são capazes de expressar sua idade, sua história, suas origens e a memória dos usos pelas pessoas. Recorrendo à mesma noção de tempo de Merleau-Ponty, o autor afirma que “toda a matéria existe num *continuum* temporal” (Pallasmaa, 2012, p. 31). Seu passado se abre e revela, mesmo em parte, o campo de presença em que se constitui sua materialidade, a razão do seu uso, os seus significados.

Na mesma aproximação conferida à definição do espaço, Merleau-Ponty (1999) caracteriza o tempo como algo que também é criado não apenas nos objetos, objetivamente como uma sequência. Tampouco se produz exclusivamente na consciência, como uma sucessão de presentes que, na medida em que se transformam em passado, mas ainda não sendo o porvir, acabam por desmoronar. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 557)

É em meu "campo de presença" no sentido amplo [...] que tomo contato com o tempo, que aprendo a conhecer o curso do tempo. O passado mais distante tem, ele também, sua ordem temporal e uma posição temporal em relação ao meu presente, mas enquanto ele mesmo foi presente, enquanto "em seu tempo" ele foi atravessado por minha vida, e enquanto ela prosseguiu até agora. Quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Portanto, tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem em pessoa, sem distância interposta e em uma evidência última. E ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado.

Assim como a espacialidade, a temporalidade na nossa experiência perceptiva se dá por meio do corpo, da nossa natureza de sujeito encarnado, em relação aberta com o mundo, onde sujeito e mundo se constituem mutuamente. A separação entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo se desfaz no momento em que os sentidos se abrem ao mundo que se oferece ao corpo fenomênico. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 546) "o mundo inteiro está dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim".

Pallasmaa (2012) afirma que enquanto a visão nos separa dos objetos e nos permite analisá-los de forma objetiva, a audição nos envolve e nos faz sentir como parte do espaço. Segundo o autor, os edifícios, assim como as cidades, possuem uma acústica própria, que influencia profundamente nossa experiência espacial. A forma, os materiais e a disposição dos elementos arquitetônicos influenciam a forma como o som se propaga, criando atmosferas únicas e memoráveis.

Merleau-Ponty (1999) pensa no "corpo vivo com uma unidade sintética de poderes sensórios" (Santaella, 2012, p. 25). Isso significa que o corpo e suas partes (poderes sensórios) estão internamente relacionados e se implicam mutuamente, numa dinâmica em que o ato de atualização de um sentido invoca todos os outros a uma nova configuração conjunta. Sua teoria, dessa forma, define a percepção como

uma experiência encarnada e multissensorial, na qual corpo e mundo se constituem mutuamente. Para ele, a percepção é uma vivência totalizante, superando a dicotomia sujeito-objeto e destacando o corpo como entidade essencial da experiência.

A realidade deve, portanto, ser descrita conforme se apresenta aos sentidos, e não construída intelectualmente, como se fosse possível essa apreensão puramente intelectual desligada dos estímulos sensoriais que atingem o corpo na sua totalidade. Nas palavras do próprio Merleau-Ponty (1999, p. 6)

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.

Ao destacar a percepção corporal e sensorial na experiência arquitetônica, Pallasmaa se vale da fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem a percepção opera “como uma modalidade de consciência e, nela, o mundo percebido é a base pressuposta por toda racionalidade, todo valor e toda existência.” (Drigo; Souza, 2021, p. 111). Essa abordagem, na qual a fenomenologia permeia o pensamento arquitetônico, busca destacar o potencial de se alcançar os sentidos da percepção por meio de elementos tradicionalmente tratados - e com certos privilégios - como atributos relacionados à visualidade da obra e direcionados ao olhar, contribuindo para a criação de espaços que estimulam os sentidos, integrando corpo, espaço e tempo em uma relação profunda e significativa.

## **2.2. A percepção ecológica: o espaço como extensão do corpo**

Embora a fenomenologia de Merleau-Ponty tenha estabelecido o corpo como o meio fundamental através do qual o mundo se revela, enfatizando a natureza encarnada do sujeito envolvido na percepção, coube à teoria de James J. Gibson, trazida aqui sob a ótica de Santaella (2012), operacionalizar esse diálogo corpóreo com o ambiente. Se para Merleau-Ponty (1999) o corpo é o fundamento pelo qual percebemos o mundo, para Gibson, esse mesmo mundo está estruturado para fornecer, de forma contínua e direta, as informações que os sentidos do corpo buscam ativamente.

Segundo Santaella (2012), a teoria ecológica da percepção de Gibson avança ao demonstrar que o ambiente é um campo repleto de possibilidades de ação, que são percebidas porque os próprios sentidos operam ativamente na busca para extraí-las dos componentes do ambiente. Assim como Merleau-Ponty (e também como Peirce, cujo pensamento veremos adiante), Gibson rejeita a separação ontológica entre sujeito e objeto, mente e matéria, ou seja, entre aquele que percebe e o ambiente percebido. Conforme nos esclarece Santaella (2012, p. 50)

Ao contrário, processos ecológicos e psicológicos estão imbricados; a estrutura espacial é um imbricamento multigranulado de unidades que se sustentam mutuamente; o tempo tem extensão, ordem e se apresenta tão diretamente quanto o espaço; o animal observador e o ambiente físico são recíprocos em um ecossistema integrado.

Como base para as suas reflexões, Gibson estabelece que, antes de tudo, deve-se estipular o que há para ser visto. Além disso, a informação que se coloca disponível à percepção em um meio iluminado, bem como o processo de percepção, devem ser descritos. E este processo perceptivo não está reduzido a estímulos sensórios, apreendidos passivamente pelo corpo, mas opera na extração de “invariantes do fluxo de estímulo” (Santaella, 2012, p. 50), sobretudo, das invariantes informadas pela luz no fluxo óptico.

Conforme nos explica Santaella (2012), no nível das relações ecológicas, situam-se os meios, as substâncias, as superfícies e o *layout* de superfície. Os elementos básicos que constituem nosso planeta (terra, água e ar) são os meios. Nesse meio por onde o animal se move, também se movem a luz, o cheiro e o som que, por sua vez, orientam como o animal controla sua locomoção.

Segundo Gibson (Santaella, 2012), a maior parte das ações ocorre nas superfícies. As interfaces entre a terra e a água (no fundo de um lago), ou entre a terra e o ar, são superfícies. Estas permanecem ou se transformam, e essas permanências e transformações são manifestadas no *layout* de superfície. As transformações dessas superfícies podem ocorrer, entretanto, dentro da invariância da sua composição, como, por exemplo, sob a influência da alternância das estações do ano, ou sobre as variações na incidência de luz e sombra.

Nesta relação inseparável entre a permanência e a mudança, Gibson concebe o tempo, não como um tempo vazio, linear e constante, como postulado pela física

clássica, mas como um tempo concreto, corporificado em eventos. A partir desta concepção, como nos explica Santaella (2012), “devemos começar a pensar nos eventos como realidades primárias e o tempo como uma abstração a partir deles. Eventos são percebidos, o tempo não”. Esta temporalidade manifestada nos eventos implica, principalmente, em mudanças do *layout* de superfície (decorrente do movimento mecânico); mudanças na composição evidenciadas nas texturas ou cores das superfícies; e mudança na própria existência da superfície, decorrente das mudanças no estado da matéria.

Um dos conceitos centrais desenvolvido por Gibson, e que articula toda a teoria ecológica da percepção por ele construída, é o conceito de *affordance*. Este conceito se refere às possibilidades de ação que o ambiente oferece diretamente a um organismo, estabelecendo uma relação ecológica, recíproca e imediata entre aquele que percebe e o ambiente percebido. De acordo com Santaella (2012, p. 57)

As *affordances* não são qualidades fenomênicas nem mentais. Também não são qualidades físicas. Elas não são intrínsecas, independentes e absolutas, mas sim fatos ecológicos pertencentes às funções do ambiente relacionadas ao animal. São, portanto, recíprocas a eles. Embora recíprocas, elas não são subjetivas ou contingentes aos humores e necessidades do animal. Existem como oportunidades, quer o animal se disponha a fazer uso delas ou não. Elas se apresentam como um potencial para a interação do animal com o ambiente. É o animal que age, mas assim o faz por meio da utilização de uma *affordance*, que, por seu turno, está indissociavelmente ligada ao animal.

Em uma simplificação de caráter ilustrativo, poderíamos dizer que, para o animal humano, uma superfície horizontal e sólida, por exemplo, se oferece como suporte para sentar, enquanto uma abertura vertical se oferece como um caminho para passagem. A terra ou o mar, a montanha ou a cidade oferecem diferentes possibilidades de ação, conjuntos de múltiplas *affordances*. Elas são apreendidas em um nível fundamental, anterior à identificação ou conceitualização, de modo que a própria sobrevivência depende da percepção desse ambiente que se oferece como possibilidade.

Portanto, conforme nos detalha Santaella (2012, p. 56), “os valores das coisas são percebidos imediata e diretamente, porque suas *affordances* para um observador são especificadas na informação do estímulo”. Essas *affordances*, contudo, sempre devem ser consideradas em relação ao animal. Não são

propriedades abstratas, mas são únicas para o animal que delas se apropriam. “Cada uma das *affordances* fundamentais - superfícies, margens, objetos, meio, eventos, substâncias e objetos animados - possuem múltiplas *affordances*, que tem por referência o animal e suas capacidades” (Santaella, 2012, p. 57). Notamos aqui que, para Gibson, é evidente a interdependência entre mente e objeto, animal e ambiente, não sendo possível separar aquele que percebe e o que é percebido.

As características detectadas no ambiente pelos sentidos, são basicamente informadas pelo fluxo da luz, o que há para ser visto, a partir do que Gibson chama de arranjo óptico (Santaella, 2012). Segundo ele, as percepções do mundo real envolvem um observador que se movimenta pelo espaço, que move a cabeça e os olhos, e não um observador ideal, estacionário, a partir de uma única perspectiva. Neste movimento do observador, no entanto, o que se capta são as informações que permanecem constantes no fluxo óptico. Esses “traços invariantes do ambiente”, de acordo com Santaella (2012, p. 59), se referem, principalmente, à constância e à variação da textura e da densidade dos gradientes no movimento do observador; ao padrão da estrutura em duas visões sucessivas, que opera como sobreposição, continuidade e coerência entre elas; a paralaxe do movimento, como não interrupção das margens que cobrem ou descobrem o que é visto; as *affordances* como significados - majoritariamente invariantes - que são fornecidos pelos objetos aos observadores.

A percepção direta, portanto, consiste na “atividade de captar informação do arranjo ambiental de luz, ou seja, o *layout* em termos de invariantes” (Santaella, 2012, p. 60). Devemos, contudo, atentar ao fato, de central importância na teoria de Gibson, de que esta percepção direta não se refere a estímulos ambientais e respostas dos órgãos sensórios que recebem esses estímulos de forma passiva. Nesta perspectiva, os sentidos não apenas sentem o ambiente, mas o detectam. Nas palavras do próprio autor, “perceber é um ato e não uma resposta, um ato de atenção, não uma impressão acionada, uma conquista, não um reflexo” (Gibson *apud* Santaella, 2012, p. 60).

Assim como Gibson, Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006) parte da descrição das coisas existentes no ambiente como base fundamental para a compreensão da experiência fenomenológica. O autor inicia sua análise no

"mundo-da-vida" cotidiana, composto por fenômenos concretos e experiências sensíveis, em oposição às abstrações mentais instrumentalizadas pela ciência. Ele define o "lugar" como uma totalidade qualitativa formada por coisas materiais com forma, textura e cor, que, em sua disposição e organização formal, criam uma atmosfera ou "caráter" único.

Em sua fenomenologia da arquitetura, o caráter representa a atmosfera específica que emana de um ambiente, especificando-o como uma totalidade qualitativa.

"Caráter" é um conceito ao mesmo tempo mais geral e mais concreto do que "espaço". Por um lado, indica uma atmosfera geral e abrangente e, por outro, a forma e a substância concreta dos elementos que definem o espaço. Toda *presença* real está intimamente ligada ao caráter. (Norberg-Schulz, 1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 451)

Para Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006) o espaço concreto, vivido, é oposto ao espaço geométrico abstrato e é organizado por qualidades como centralização, direção e ritmo, sendo de natureza primordialmente topológica. O caráter, por sua vez, é a atmosfera geral do lugar, determinada pela sua constituição material e formal, pela luz e pelo tempo. Nas palavras do autor (Norberg-Schulz, 1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 451), o "caráter" de um lugar

é determinado pela constituição material e formal do lugar. Devemos então perguntar *como* é o solo em que pisamos, *como* é o céu sobre nossas cabeças, ou de modo mais geral, *como* são as fronteiras que definem o lugar. O modo de ser de uma fronteira depende de sua articulação formal, que está novamente relacionada com a maneira pela qual ela foi "construída". Olhando uma construção desse ponto de vista, temos de examinar como ela repousa sobre o solo e como se ergue para o céu.

O autor entende fronteira como o limite onde algo começa, e se faz na conjunção ou oposição a alguma outra coisa e seus limites. Para ele, "as fronteiras de um espaço construído são o *chão*, a *parede* e o *teto*. As fronteiras de uma paisagem são estruturalmente semelhantes e consistem no solo, no horizonte e no céu" (Norberg-Schulz, 1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 450).

Junto a isso, o caráter do lugar também depende de "como as coisas são feitas". Os materiais e as técnicas de construção envolvidas na materialidade das superfícies arranjadas no espaço. O autor nos alerta para a atenção que deve ser direcionada às fronteiras, em especial, as fronteiras laterais, como as paredes, "que

contribuem decisivamente para determinar o caráter do ambiente *urbano*". Na sequência, o autor ainda enfatiza a importância dos limites na construção do caráter do lugar:

Devemos a Robert Venturi o reconhecimento desse fato, depois de tantos anos em que se considerou "imoral" falar sobre "fachadas". O caráter de uma família de construções que constitui um lugar geralmente está "condensado" em *motivos* característicos, como certos tipos de janelas, portas e telhados. (Norberg-Schulz, 1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 451)

Ainda de acordo com Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 453), o homem constrói os lugares que, em um nível fundamental, se relacionam com a natureza. Depois de visualizar, como modo de entender a natureza, o homem constrói aquilo que viu: "onde a natureza insinua um espaço delimitado, constrói uma área fechada; onde a natureza se mostra 'centralizada', ele erige um *Mal* (marco); onde a natureza indica uma direção, ele faz um caminho".

Estas noções de Norberg-Schulz se aproximam da teoria ecológica de Gibson, na medida em que, em ambos os casos, os conceitos se referem à constituição material e formal das coisas percebidas presentes no ambiente sob um arranjo óptico fornecido pela luz, especialmente no que se refere aos seus limites - nas interfaces entre as coisas - persistindo e variando conforme se sucedem os eventos; e, principalmente, como o ambiente (ou o espaço) figura como um conjunto de *affordances* que oferecem possibilidades de ação, no sentido de construir os lugares a serem habitados e, conseqüentemente, preenchidos de significados e de caráter.

As *affordances* fundamentais do espaço como paisagem natural podem oferecer as possibilidades que uma superfície firme garante para um assentamento seguro; uma rocha pode oferecer-se como uma parede natural, a partir da qual se constrói um abrigo; ou uma trilha entre a vegetação, que se oferece como caminho para uma estrada que liga diferentes lugares. O caráter dos lugares, a atmosfera qualitativa como totalidade de que fala Norberg-Schulz, poderia se apresentar, nesta perspectiva, como um conjunto de *affordances*, ou seja, possibilidades de ação informadas pela materialidade e organização formal e espacial dos *layout* de superfície.

Se para Norberg-Schulz o caráter do lugar é a atmosfera que emana da constituição material e formal das superfícies que configuram um certo espaço, então pode-se dizer que estes elementos possuem informação que são detectadas pela visão dentro da invariância do fluxo óptico, e que a percepção opera, portanto, de forma direta e imediata, sempre em relação de reciprocidade entre aquele que percebe e o que é percebido.

Esta materialidade das coisas e sua disposição no espaço oferecem as possibilidades de ação para o observador (*affordances*). Para Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006) diferentes tipos de ação exigem lugares com caracteres diferentes: assim como um determinado terreno oferece firmeza para caminhar ou se assentar, uma casa para habitar tem de oferecer proteção; uma igreja deve possibilitar a solenidade e a contemplação; uma fábrica direciona a ação para o trabalho. Em síntese, diferentes níveis de *affordances* poderiam ser percebidas nos ambientes construídos.

Uma praça arborizada, com bancos e áreas para circulação, de piso plano e seguro para a caminhada, oferece como possibilidades de ação, por exemplo, uma pausa à sombra, uma passagem mais vagarosa e contemplativa. Os materiais e as formas construídas - as calçadas, o mobiliário, as fachadas em volta - podem, em suas texturas (*layout* de superfície) e elementos atrativos ao olhar, informar detalhes, cores, variações de ritmo e dimensões. Todas essas informações contidas no ambiente informam as possibilidades de ação oferecidas, ou *affordances* a serem detectadas no ato perceptivo. E o caráter do lugar, desta praça em particular, depende de como se constituem materialmente e se organizam espacialmente os objetos que carregam essas informações.

Por fim, podemos encontrar a síntese dessa convergência com a teoria ecológica de Gibson nas palavras do próprio Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 459) quando este diz que

o ato fundamental da arquitetura é compreender a “vocação” do lugar. Dessa maneira, protegemos a terra e nos tornamos parte de uma totalidade compreensível. O que se defende aqui não é uma espécie de “determinismo ambiental”. Apenas reconhecemos o fato de que o homem é parte integral do ambiente e que ele somente contribui para a alienação e ruptura do ambiente quando se esquece disso. Pertencer a um lugar quer dizer ter uma base de apoio existencial em um sentido cotidiano concreto.

É precisamente nesse diálogo entre as qualidades do espaço e a experiência humana que a fenomenologia de Christian Norberg-Schulz encontra ressonância na teoria ecológica de Gibson, ao postular que o "espaço" abstrato só se torna "lugar" quando qualificado por uma identidade e um caráter específicos, os quais emergem justamente da maneira como as possibilidades de ação oferecidas (ou *affordances*) – materiais, formas, luzes e texturas – se organizam para criar uma atmosfera significativa, convidando o corpo não apenas a se mover, mas a habitar.

Assim, as perspectivas de Gibson e Norberg-Schulz revelam-se como vozes consonantes em um diálogo mais amplo sobre o que significa habitar o mundo. Ao mesmo tempo em que somos organismos perceptivos e seres de ação, sintonizados com as possibilidades que o ambiente nos oferece, também somos seres de significado, em busca constante de lugares que nos falem e nos acolham.

### **2.3. A percepção como ação sígnica**

Após as abordagens fenomenológica e ecológica da percepção, a perspectiva peirceana introduz um novo horizonte interpretativo, no qual perceber é, antes de tudo, semiose ou processo em que se instaura a produção contínua de signos. Analisar e compreender os escritos de Charles S. Peirce sobre a percepção, contudo, não é uma tarefa simples, especialmente porque o autor não deixou uma teoria definitiva sobre o tema. Além disso, esses escritos têm sido objeto de interpretações variadas por parte de comentadores, que, ao longo dos anos, buscaram decifrar e sistematizar uma teoria da percepção que se encontra dispersa na obra de Peirce. A tentativa de organizar essas ideias, como observa Santaella (2012, p. 89), “resultou na criação de uma nova teoria, até certo ponto, diferencial”. No entanto, ao examinar os textos mais tardios de Peirce, nos quais são esclarecidos alguns impasses teóricos, é possível obter uma visão mais clara de seus conceitos. Essa análise revela que a própria semiótica peirceana pode ser entendida, em sua essência, como uma teoria da percepção.

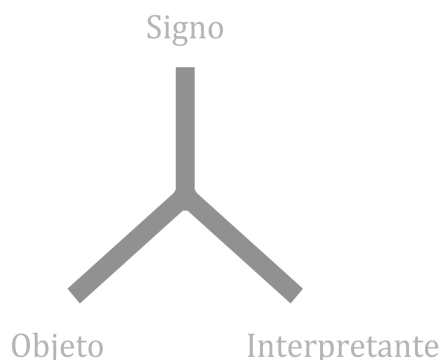
Mas antes de abordar os elementos que constituem o processo perceptivo, é necessário apresentar a fenomenologia peirceana, que serve como porta de entrada para todo o seu constructo teórico; bem como o conceito de signo, fundamental para compreender a semiose — ou ação do signo —, processo análogo ao

funcionamento da percepção. Estes conceitos serão retomados quando da apresentação da análise semiótica como instrumental metodológico.

As categorias fenomenológicas de Peirce — primeiridade, secundidade e terceiridade — constituem a base de sua arquitetura filosófica e, por consequência, estruturam a semiótica (ou lógica) peirceana, descrevendo os modos fundamentais de apreensão dos fenômenos pela consciência por meio da ação do signo (Drigo; Souza, 2021). A primeiridade refere-se à pura possibilidade, ao imediato qualitativo e à sensação livre de relação, como a cor do céu ou uma emoção. A secundidade envolve ação e reação, o choque entre dois elementos; é marcada pela factualidade e existência concreta, como uma presença física (externa) ou um evento singular. Por fim, a terceiridade abarca a mediação, o hábito e a generalização, representando a conexão racional entre fenômenos, como uma convenção social ou uma lei.

A semiose, ou a ação do signo, opera de forma triádica a relação entre seus elementos, que são: signo, aquilo que representa ou está para algo; objeto, aquilo que o signo representa ou está em seu lugar; interpretante, a ideia que provoca a ação do signo na mente do intérprete. Um exemplo simples pode ilustrar esses elementos: vejo uma fachada comercial de cores sóbrias (signo), reconheço que representa uma marca confiável (objeto) e a interpreto como um convite a entrar (interpretante). Mas essa interpretação pode gerar outra — por exemplo, uma reflexão sobre como a arquitetura envolvida comunica estilos e técnicas de construção, ou a publicidade utilizada comunica valores culturais — e assim por diante.

Figura 1 - A tríade semiótica



Fonte: Drigo e Souza, 2021.

O objeto ou aquilo que o signo representa se divide em dois: o dinâmico, aquele que, de acordo com Peirce, encontra-se fora do signo; e o imediato, aquele que se encontra dentro do signo, fazendo parte dele. Tomemos novo exemplo (para já ensaiar uma primeira imersão nos objetos da nossa análise) a fachada de uma igreja católica da cidade de Sorocaba. O objeto dinâmico seriam as fachadas das mais variadas igrejas católicas existentes. Tão amplo é o objeto dinâmico que nenhum signo seria capaz de apreendê-lo em sua totalidade. Torna-se necessário, portanto, realizar um recorte desse objeto — e é precisamente a esse recorte que corresponde o objeto imediato, isto é, a porção do objeto tal como é representada pelo signo no processo de semiose. Segundo Drigo e Souza (2021, p. 35),

o objeto dinâmico é aquele que, do lado de fora do signo, no mundo “real”, determina o signo. O que faz a ponte do signo até o objeto dinâmico é o objeto imediato e assim o faz com a preponderância de algum aspecto que o fundamento ou natureza do signo impele.

O interpretante é o terceiro constituinte do signo, completando a tríade signo-objeto-interpretante. Assim como o signo representa ou está no lugar do objeto, ele também é capaz de determinar o interpretante “porque dispõe do poder de gerá-lo, ou seja, o interpretante é uma propriedade objetiva que o signo possui em si mesmo, haja um ato interpretativo particular que o atualize ou não” (Santaella, 1995, p. 85). As classificações do interpretante serão apresentadas no próximo capítulo, quando o conceito de signo será retomado.

Fundada na lógica triádica peirceana, a estrutura da percepção apoia-se em três elementos principais e que agem em conjunto: o percepto, o *percipuum* e o

juízo de percepção. Segundo Santaella (2012), podemos compreender esses conceitos e suas relações ao examinar a teoria da percepção peirceana à luz da ação sógnica e da estrutura lógica da semiose.

O percepto é o que se impõe de forma direta e imediata, sem mediação da razão, sendo um singular. Ele ocorre no plano físico, manifestando-se como uma presença inevitável. De acordo com Santaella (2012, p. 114),

o percepto é aquilo que aparece e se força sobre nós, brutalmente, no sentido de que não é guiado pela razão. Não tem generalidade. É físico, no sentido de que não é psíquico, não cognitivo, ou seja, ele aparece sob uma vestimenta física. É um acontecimento singular que se realiza aqui e agora, portanto, irrepetível. Trata-se de um cruzamento real entre um ego e um não ego, secundidade.

A partir de algumas passagens de Peirce, podemos deduzir que o percepto é desprovido de elementos de terceiridade, possuindo apenas atributos de primeiridade e secundidade (Santaella, 2012). Justamente por sua natureza de algo externo, alheio à consciência, o que diferencia a percepção de outros processos mentais é a prevalência da secundidade, no confronto com algo que se força sobre nós.

O *percipuum* é aquilo que representa o percepto dentro do juízo de percepção, ou, em outras palavras, “o *percipuum* já seria o percepto tal como ele se apresenta no juízo de percepção” (Santaella, 2012, p. 93). Em sua raiz está o percepto, o que nos permite entender que o *percipuum* se configura como uma tradução do percepto a partir dos nossos órgãos sensoriais. Peirce também o descreve como o lado mental do percepto.

O juízo de percepção corresponde a inferências generalizantes que se inserem na terceiridade, e que traduzem o percepto em *percipuum* sob esquemas mentais e interpretativos habituais. Apesar de serem inferências lógicas, esses juízos se impõem ao nosso reconhecimento por meio de processos mentais que escapam ao nosso controle consciente. São comparados, segundo a classificação dos três tipos de raciocínio da lógica crítica de Peirce, com as inferências abduativas, definidas por Santaella (2012, p. 96) nos seguintes termos:

Trata-se de um quase-raciocínio, instintivo, uma espécie de adivinhação, altamente falível, mas o único tipo de operação mental responsável por todos os nossos *insights* e descobertas. Sem ele, o homem perderia a

capacidade de descobrir, do mesmo modo que, sem asas, os pássaros seriam incapazes de voar.

A diferença está no fato de que o juízo de percepção é insistente, como uma presença, e não nos resta alternativa a não ser reconhecê-lo, enquanto a inferência abdutiva se manifesta em momentos quase lúdicos, de maneira mais sutil e, conseqüentemente, destituída de certeza. Embora também falível, o julgamento de percepção é indubitável.

Quando compreendemos esses conceitos à luz da semiose, integrando-os na estrutura da ação sígnica, chegamos às seguintes noções, conforme Santaella (2012, p. 94):

Se aplicarmos a rede da semiose sobre os ingredientes da percepção, torna-se evidente que o percepto desempenha o papel lógico do objeto dinâmico, enquanto o *percipuum* desempenha o papel do objeto imediato e o julgamento de percepção está no papel do signo.

Temos, até aqui, os elementos correspondentes ao objeto dinâmico (percepto), ao objeto imediato (*percipuum*) e ao signo (julgamento de percepção). Qual seria, enfim, o elemento correspondente ao interpretante do signo? Primeiramente, devemos lembrar que, embora apareçam separados - recurso meramente analítico - os ingredientes da percepção ocorrem todos simultaneamente (Santaella, 2012). Nesta dinâmica, portanto, o julgamento de percepção age como signo representando o percepto, já traduzido em *percipuum*, e o recebe na continuidade do fluxo dos processos mentais. Como esse primeiro juízo ocorre em um âmbito fora do nosso controle, na forma de inferência abdutiva, ele não envolve um engajamento interpretativo. Isso se dará nas sentenças que corresponderão a interpretações do julgamento de percepção. De acordo com Santaella (2012, p. 118-119)

Nas sentenças, que *dão expressão* ao julgamento de percepção, fica nítido seu funcionamento como interpretantes. Isso porque um julgamento de percepção, em sua realidade mental, não é uma sentença. Afinal, os perceptos são tão imediatamente traduzidos em julgamentos que, em sua instantaneidade, não podem equivaler a sentenças. A sentença, no caso, corresponde a uma interpretação do juízo perceptivo.

Pode-se afirmar, portanto, que o ato de perceber, na perspectiva de Peirce, é o contato com o mundo exterior, através do qual percepto, *percipuum* e juízo

perceptivo se articulam. Mais precisamente, nas palavras de Santaella (2012, p. 117),

Em síntese, perceber é se dar conta de algo externo a nós, o percepto. É isso, aliás, que dá ao perceber sua característica peculiar, de outro modo não haveria diferença entre perceber e sonhar, alucinar, devanear, pensar abstratamente etc. O que caracteriza a percepção é o senso de externalidade de que o percepto vem acompanhado. Perceber é se confrontar com algo. Se formos ingênuos, vamos imediatamente acreditar que esse algo que se apresenta é um primeiro. Engano. Diante de qualquer coisa que se apresenta, nossos esquemas mentais já estão preparados para produzir um efeito interpretativo que, para a mente, é um primeiro. Esses são os julgamentos de percepção ou signos.

A partir do entendimento da ação articulada entre o percepto, *percipuum* e julgamento de percepção, é possível compreender, de forma clara e organizada, a presença do objeto dinâmico, do objeto imediato e do signo no processo de semiose em nosso contato primeiro com o mundo. A seguir, com base em exemplos de Rasmussen (1998), exploraremos o modo como a percepção opera no campo da obra arquitetônica sob a ótica da teoria peirceana.

Para Rasmussen (1998), a arquitetura vai além da estética ou da funcionalidade, estando intimamente ligada à experiência humana. Ao moldar os espaços, ela influencia nossas relações, comportamentos e emoções, dando sentido à nossa existência. A forma de um espaço não só constrói abrigo, mas também afeta nossa percepção do mundo, tornando a arquitetura uma arte sensorial que envolve todos os sentidos.

Como visto anteriormente, o percepto é algo que se força sobre nós, e se afirma como presença inseparável da imersão corpórea, um encontro único entre um sujeito situado e um espaço para revelar-se em sua totalidade. De acordo com Santaella (2012, p. 115), “a dimensão de secundidade do percepto é sempre a mais clara”, e é justamente esse domínio da secundidade que diferencia a percepção de outros processos mentais, como lembranças e sonhos, por exemplo. A secundidade da compulsão de algo que se força sobre nós.

Existem dois tipos de secundidade: ativa e passiva. Enquanto a ação representa a secundidade ativa — na qual o sujeito opera diretamente sobre as coisas —, a percepção corresponde à secundidade passiva, pois nela são os objetos

que se impõem aos sentidos (Drigo; Souza, 2021), e sua ocorrência se dá em grande parte fora do nosso controle.

A percepção está ligada a uma corporeidade e uma perspectividade, um lugar no espaço onde se realiza a experiência fenomenológica. E essa consciência corporificada em perspectiva se dá a partir da espacialidade que envolve os sentidos da percepção. A esse respeito, Rasmussen (1998) exemplifica a partir da impressão tridimensional fornecida por uma fotografia bidimensional. Quando se trata de uma imagem do contexto urbano, tem-se uma certa perspectiva que constrói o ponto de vista do observador, incluindo nela alguns elementos deste contexto, e excluindo tudo o mais que não esteja no enquadramento da fotografia. Ao estar fisicamente no local fotografado, “no centro da própria foto”, como diz o autor,

não só vemos as casas diretamente à nossa frente mas, ao mesmo tempo e sem realmente as vermos, temos a consciência daquelas que estão de ambos os lados e recordamos também aquelas pelas quais já passamos. Quem quer que tenha visto um lugar primeiramente numa foto e depois o tenha visitado sabe como a realidade é bem diferente. Sente-se a atmosfera à volta e já não se depende do ângulo de onde a foto foi tirada. Respira-se o ar do lugar, ouvem-se os seus sons, nota-se como eles são ecoados pelas casas que não vemos atrás de nós. (Rasmussen, 1998, p. 40-42)

Nessa reflexão, notamos claramente o corpo envolvido na espacialidade significativa do contexto, relacionado com os elementos perceptivos como os edifícios, a rua, o próprio espaço sentido (visto e não visto). Como observa Santaella (2012), para o corpo fenomênico, todas as coisas têm uma direção. O que é revelado pela nossa percepção espacial, principalmente, é que ‘ser’ supõe estar situado, e a experiência é magnetizada pela nossa coexistência com o mundo, induzindo nela uma direção no espaço.

O choque sensorial ao entrar num espaço arquitetônico, ou a surpresa tátil ao tocar um revestimento áspero, a realidade arquitetônica em sua facticidade bruta. Podemos capturar essa ideia por meio do exemplo de comparar a fotografia urbana (representação plana) com a vivência corporal do espaço real, onde sons não registrados, texturas invisíveis e pressões atmosféricas se impõem como presenças físicas.

Ao comparar a experiência bidimensional da fotografia e a vivência tridimensional do espaço real, pode-se compreender com clareza a natureza

insistente do percepto, que se caracteriza pelo choque físico e existencial entre o corpo e o mundo construído. A fotografia oferece uma representação plana e estática, na qual a percepção opera em um nível mais abstrato, e o percepto se reduz à superfície bidimensional da imagem. Ao vivenciar fisicamente o espaço arquitetônico, o corpo se depara com uma presença concreta que se impõe aos sentidos – o ar que se respira, os sons que ecoam, a materialidade que cerca o observador por todos os lados, inclusive aquela que não está visível, mas se faz presente pela reverberação sonora e pela memória espacial.

A consciência de estar "no centro da foto", cercado por edifícios que não estão no campo visual imediato, mas que se manifestam através de ecos, sombras e sensações periféricas, revela justamente essa factualidade bruta da percepção, em que o ambiente não é apenas visto, mas experienciado como uma realidade que se opõe e envolve o corpo em movimento. Neste estágio da percepção, o percepto é "físico, no sentido que não é psíquico, não cognitivo", como explica Santaella (2012, p. 114). Essa experiência direta é mais clara em seus aspectos de secundidade, na qual as coisas (e o espaço arquitetônico) deixam de ser uma mera representação para se tornar uma força ativa que resiste e interage com o corpo.

Este encontro com o mundo e com a obra arquitetônica traz consigo outros elementos sensoriais além dos atributos visuais do edifício e dos materiais empregados. Rasmussen (1998) pergunta se a arquitetura pode ser ouvida. De forma que ela não produz sons, diz o autor, provavelmente a maioria das pessoas responderia que não. Entretanto, argumenta que a arquitetura também não irradia luz, e ainda assim pode ser vista, pois ela reflete a luz e nos fornece uma impressão das suas formas e texturas. Do mesmo modo, cada espaço ou recinto construído, em conjunto com seus materiais, poderão refletir o som de maneiras diferentes.

Para ilustrar as possibilidades sonoras envolvidas na arquitetura, Rasmussen (1998) traz como exemplo uma sequência do filme *O Terceiro Homem*, de Orson Welles (exemplo resgatado posteriormente por Pallasmaa, 2012). Na cena onde o personagem foge da polícia pelos túneis do sistema de esgoto de Viena, os ruídos dos passos são refletidos pelas paredes dos túneis, ressoando de modo a informar sobre aquele espaço e sua configuração. "Aí a arquitetura é certamente ouvida. O nosso ouvido recebe o impacto do comprimento e da forma cilíndrica do túnel"

(Rasmussen, 1998, p. 235). Portanto, torna-se possível ouvir a arquitetura em seu potencial de refletir ou absorver os sons, de modo que as qualidades sonoras do edifício, embora menos evidentes entre outros atributos, contribuem para a sua percepção total.

Com isso, o autor se atenta ao fato de que existem algumas estruturas que podemos sentir acusticamente. Os formatos e dimensões dos cômodos de um edifício estão diretamente relacionados ao tipo de som que este espaço irá refletir. Sons mais graves percorrem o espaço mais lentamente, em uma frequência de ondas menor do que dos sons mais agudos. A depender das dimensões e materiais (reflexivos ao som ou não), um certo conjunto de ondas pode se equalizar ou se sobrepor, criando ambiências sonoras distintas. Poderíamos acrescentar como exemplo as salas de concerto, com seus espaços, formas e materiais combinados de modo a garantir o aproveitamento máximo das potencialidades sonoras do ambiente.

Na esfera dos atributos táteis presentes na obra arquitetônica, Rasmussen (1998) argumenta que podemos perceber as características físicas dos objetos por meio do olhar e assim exemplifica: um bebê inicia seu contato com as coisas do mundo ao tocá-las, no contato manual, sentindo com seus nervos projetados nos objetos à sua volta. A partir das primeiras experiências, familiariza-se com as características dos objetos como textura, peso e temperatura; e mais adiante, já será capaz de descobrir as diferentes texturas e resistências dos materiais sem mesmo a necessidade de tocá-los, apenas um olhar será suficiente.

Muitos edifícios, segundo o autor, são construídos na combinação de elementos duros e macios, pesados e leves, firmes e frouxos e, na maioria dos casos, esses atributos são apenas aparentes e não revelam necessariamente a natureza concreta dos mesmos materiais. É preciso estar consciente desses elementos para que a arquitetura possa ser, de fato, sentida. Quando observamos uma esfera ou um cubo (ou mesmo um edifício), podemos sentir suas superfícies de maneiras distintas, tanto a continuidade e fluidez da curva, quanto a ruptura e o atrito das arestas. Ao mesmo tempo, um material entendido como “duro” pode apresentar linhas fluidas (como a pedra polida incansavelmente pela água) apresentando uma forma “macia”, em contraste com a dureza do material.

A esse respeito, Rasmussen (1998, p. 233) chama a atenção, de forma muito ilustrativa, para a dificuldade em separar os sentidos que contribuem para a impressão total de uma coisa que vemos:

Por exemplo, quando afirmamos que uma sala é fria e formal, é raro quisermos dizer com isso que a temperatura é muito baixa. A reação, provavelmente, decorre de uma antipatia natural pelas formas e materiais que se encontram nessa sala – em outras palavras, essa afirmação é decorrente de algo que *sentimos*. Ou talvez as cores sejam frias, e, nesse caso, a impressão advém de algo que *vemos*. Ou, finalmente, pode ser que a acústica seja áspera, de modo que o som – especialmente os tons altos – reverberam nele; portanto, tal impressão é proveniente de algo que *ouvimos*. Se a mesma sala fosse dotada de cores quentes ou decorada com tapetes e cortinados para atenuar a acústica, iria provavelmente nos parecer tépida e acolhedora, muito embora a temperatura fosse a mesma de antes.

Nessa simultaneidade e entrelaçamento perceptivos engendrados pela presença da obra arquitetônica, as capacidades receptivas dos órgãos sensoriais se fundem numa experiência total envolvida pelo corpo. A maneira como os sons são refletidos e absorvidos, a qualidade e a clareza das notas ao chegar nos ouvidos do público, a sensação de aspereza ou fluidez dos materiais e das formas, tudo isso carregará, dentro daquele espaço, a marca da arquitetura. E, como vimos anteriormente, esses atributos sensoriais combinados acabarão por contribuir para a impressão total do espaço, no qual o percepto, recebido como *percipuum* no julgamento de percepção e traduzido pelos sentidos, terá o potencial de gerar sentenças interpretativas a respeito daquelas percepções e da própria arquitetura em sua vivência.

Embora prevaleçam seus atributos de secundidade, no percepto sempre há um jogo entre as categorias: a primeiridade da qualidade imediata, simples sugestão e sentimento; a secundidade da materialidade e presença ao corpo e à consciência; e a terceiridade da representação e interpretação. As possibilidades de percepção da experiência arquitetônica descritas acima revelam alguns aspectos de primeiridade (dentro da dominância da secundidade) presentes no processo perceptivo. Esses aspectos constituem sua base fenomenológica essencial, por meio da qual a arquitetura nos afeta primeiramente através de qualidades puras (visuais, táteis, sonoras) através dos sentidos do corpo, antes de qualquer elaboração interpretativa.

A percepção imediata da textura aparente de um material ou da "frieza" atmosférica de um espaço - independentemente de suas propriedades físicas reais - correspondem precisamente à primeiridade enquanto pura possibilidade e qualidade imediata, em que formas arquitetônicas se apresentam como sensações de peso, textura ou temperatura que nos atingem antes mesmo de as racionalizarmos. A dificuldade em separar os sentidos na experiência espacial, como na sala que pode parecer fria por suas cores, acústica ou materiais, como ilustra o autor, demonstra como a percepção, no âmbito da vivência arquitetônica, fundamenta-se em um nível pré-reflexivo: as qualidades sensoriais se fundem numa impressão total que é, antes de tudo, um fenômeno de pura afecção sensível.

Quando entramos em contato com a resistência de um material ou a temperatura das cores, o julgamento de percepção (signo) traz à mente o percepto (objeto dinâmico) como *percipuum* (objeto imediato) assim como ele se traduz através do corpo e se acomoda aos esquemas mentais. O exemplo do bebê que, após repetidos contatos com objetos, passa a inferir qualidades táteis visualmente (Rasmussen, 1998), demonstra como o *percipuum* opera como objeto imediato: a pedra polida já não é mera presença muda do objeto (percepto), mas uma síntese de experiências, traduzidas pelos sentidos, que informam a percepção presente.

Esta noção em torno da percepção, entendida como o elemento primeiro por meio do qual nos encontramos com o mundo e com as coisas (e com a nossa própria existência no mundo), revela-se também no pensamento arquitetônico de Rasmussen (1998) quando este defende que o arquiteto, enquanto agente transformador do espaço urbano, desempenha um papel fundamental na construção da experiência humana. Ao projetar e construir edifícios, ele molda não apenas o ambiente físico, mas também as relações sociais, os comportamentos e as percepções dos indivíduos. Neste sentido, Rasmussen (1998, p. 13) afirma que a arquitetura

é produzida por pessoas comuns para pessoas comuns; portanto deve ser facilmente compreensível a todas as pessoas. Baseia-se num certo número de instintos humanos, de descobertas e experiências comuns a todos nós num estágio muito precoce de nossas vidas - sobretudo, a nossa relação com coisas inanimadas.

Ao considerar a temporalidade contida no projeto e na construção do edifício, Rasmussen (1998, p. 10) alerta que “o que é adequado e próprio para uma geração torna-se ridículo para a seguinte, pois as pessoas adquiriram novos gostos e hábitos”. Mirando principalmente o futuro possível presente na edificação, o autor ainda afirma que “o trabalho do arquiteto destina-se a perdurar até um futuro distante. Ele prepara o palco para uma longa e demorada performance, a qual deve ser suficientemente adaptável para acomodar improvisações” (Rasmussen, 1998, p. 10).

Este trecho da reflexão de Rasmussen (1998) sobre a temporalidade arquitetônica, pode nos revelar algo da natureza da terceiridade (interpretação), na dinâmica perceptiva, como processo em contínua evolução - em que a obra arquitetônica, enquanto signo, deve manter abertura para usos futuros não previstos em seu momento de criação. Essa plasticidade significativa é essencial à terceiridade, pois, mesmo sendo insistentes e indubitáveis, os julgamentos de percepção são falíveis, de modo que suas interpretações (sentenças) estão sujeitas à revisão histórica, dependendo de contextos culturais em transformação. Em uma arquitetura que permite novos usos além daqueles determinados pelo projeto, podemos compreender justamente essa natureza dinâmica da semiose perceptiva, em seu aspecto de terceiridade (garantido pelo julgamento de percepção e pelas sentenças) como processo interpretativo mediado por nossos esquemas mentais, hábitos culturais e convenções históricas.

Peirce nos apresenta, assim, as condições lógicas da percepção, quando esta opera na consciência a partir da experiência corporal através dos aparelhos sensoriais. A articulação triádica entre os elementos (o percepto, representado como *percipuum* no julgamento de percepção), evidencia a natureza sígnica do processo perceptivo, superando assim a separação ontológica (diádica) entre sujeito e objeto. Nessa perspectiva, e a partir do diálogo com as ideias de Rasmussen (1998), a arquitetura é vivenciada como uma experiência multissensorial, corporal e cognitiva, na qual se fundem os sentidos do corpo na direção do potencial significativo e da interpretação da obra arquitetônica.

A análise das três teorias da percepção que visitamos acima - fenomenologia, ecologia e semiótica - revela um diálogo de complementaridades que se reflete no

pensamento arquitetônico quando este considera, entre as suas preocupações, as sensações despertadas pela arquitetura no corpo, nosso envolvimento primordial com o espaço construído e os significados engendrados na vivência da arquitetura. Como ponto de convergência de fundamental importância entre Merleau-Ponty, Gibson e Peirce, Santaella (2012, p. 139) destaca

a recusa de todos eles a quaisquer formas de dualismos de quaisquer tipos, especialmente aquele que tem sua raiz em Descartes e que ainda hoje se encontra fortemente incorporado no senso comum: a relação dual entre sujeito e objeto.

A fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), ao postular o corpo como sujeito encarnado em constituição mútua com o mundo, encontra eco nas reflexões de Pallasmaa (2012), para quem a experiência espacial se apoia em uma visualidade tátil e entrelaçada com os demais sentidos. A pele constitui a fronteira, não aquela que separa, mas que une o eu com o mundo, e é pelo toque, mesmo que a distância - por meio do olho como pele especializada - que percebemos as qualidades da arquitetura que nos envolve.

A ecologia de Gibson (Santaella, 2012), ao evidenciar o envolvimento de reciprocidade entre o corpo e o ambiente, revela a percepção como uma busca ativa dos sentidos, na qual são detectadas as possibilidades de ação oferecidas pelo meio. Essas possibilidades são informadas diretamente pelas qualidades concretas e pela disposição espacial das coisas existentes no ambiente. Norberg-Schulz (1976 in Nesbitt, 2006) também invoca o aspecto imediato da percepção em sua concepção de que o caráter de um lugar emerge justamente da maneira como suas qualidades materiais convidam a ações específicas, estabelecendo uma relação de entendimento entre o homem e seu meio.

Por fim, a teoria de Peirce penetra nas operações mentais envolvidas na experiência fenomenológica entre corpo e ambiente. Conforme nos esclarece Santaella (2012), com base na lógica fenomenológica que estabelece, Peirce funda uma teoria dos signos que se revela uma sofisticada teoria das mediações. Tais mediações apresentam-se em uma gradação contínua, evoluindo da experiência imediata, passando por estágios de quase-mediação, até alcançar a mediação genuína – processo que encontra sua expressão na tríade perceptiva.

A percepção mantém seu caráter direto pela insistência do percepto, que se impõe como presença, à nossa frente ou à nossa volta, de modo inescapável. Ela se manifesta como imediata no *percipuum*, configura-se como quase-mediação no contato entre o percepto e nossa sensorialidade corpórea, e finalmente consolida-se como mediação no julgamento perceptivo – o qual, por sua vez, será validado ou reformulado pela cadeia de interpretantes que desencadeia.

Apreender o mundo a partir da experiência fenomenológica, portanto, constitui-se, para além de um método de investigação, uma postura analítica que implica nosso envolvimento total com esse mundo que nos cerca e que nos habita. Pressupõe também a consciência da inseparabilidade entre sujeito e objeto, corpo e espaço, mente e corpo. Requer que nos voltemos atentamente para o que nos revelam os sentidos, para os processos fundamentais que nos sintonizam – ou colocam em dissonância – com os espaços que percorremos, e para as complexas tramas cognitivas da percepção. A busca por uma "verdade" objetiva cede lugar a um engajamento aberto às possibilidades da experiência presente no espaço e no tempo. Como poderia nos ilustrar a letra de Ivan Lins, na epígrafe deste capítulo:

*Daquilo que eu sei,  
Nem tudo me deu clareza,  
Nem tudo foi permitido,  
Nem tudo me deu certeza,  
[...]  
Não fechei os olhos,  
Não tapei os ouvidos,  
Cheirei, toquei, provei,  
Ah! Eu usei todos os sentidos.*

Sob esta atmosfera perceptiva, a vivência proporcionada pela obra arquitetônica se mostra como um fenômeno que abarca todos os sentidos do corpo na sua relação com as qualidades materiais que a arquitetura manifesta. Envolve também a memória de sensações já vividas, a imaginação de espaços possíveis captados pelo som, pelo vento e pelos aromas, qualidades que nos sugerem, de forma incerta e entrelaçada no julgamento perceptivo, os sentimentos e os significados despertados pela arquitetura.

### **3 As fachadas urbanas como um sistema de signos**

Este capítulo dedica-se à análise das fachadas da Rua Dr. Braguinha, em Sorocaba. Antes de iniciá-la, apresentamos conceitos extraídos da gramática especulativa, terceiro ramo da semiótica de C. S. Peirce, como fundamento teórico que nos guiará; bem como o método da deriva, prática experimental de exploração urbana formulada por Guy Debord.

De forma breve, porém necessária, retomamos as definições dos componentes da semiose - signo, objeto e interpretante - e apresentamos suas classificações, as quais trarão fundamentos para refletirmos acerca das fachadas urbanas entendidas como um sistema de signos, e sobre a visualidade da cidade à luz da arquitetura, da fenomenologia e da semiótica peirceana.

Em seguida, amparados pelo método da deriva — que consiste em percorrer a cidade guiando-se pela ambiência e pelos afetos, e não por rotas previamente programadas —, realizamos as análises das fachadas, traçando um percurso visual e perceptivo no qual se revelam os signos e os possíveis significados engendrados pela experiência do pedestre.

#### **3.1 Semiótica peirceana: a gramática especulativa em foco**

A gramática especulativa é um dos três ramos da semiótica que se ocupa do estudo das condições formais que tornam os signos possíveis — ou seja, investiga o que é um signo, como ele funciona, quais são os seus componentes essenciais (signo, objeto e interpretante) suas classificações; enfim, ela analisa a natureza e as possibilidades dos signos em geral, antes de qualquer aplicação concreta.

Retomemos o conceito de signo:

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que determino o Interpretante do signo é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e seu Interpretante (CP 8.343).

O signo traz em sua constituição dois objetos - dinâmico e imediato - e três interpretantes - imediato, dinâmico e final. O interpretante dinâmico, por sua vez, se classifica em emocional, energético e lógico.

Lembremos que o objeto dinâmico é o que está fora do signo e o determina. Tal é a sua amplitude, que o signo é incapaz de abrangê-lo na sua totalidade, daí a necessidade de capturar uma faceta do objeto dinâmico. “E de que maneira ele o faz?”, questionam Drigo e Souza (2021, p. 30), “o objeto imediato, dentro do signo, sugere, indica ou representa o que está fora dele, o objeto dinâmico. Ao capturar essa faceta, o objeto imediato já é uma imagem mental, e se faz representar no próprio signo”.

O interpretante, terceiro componente da tríade, classifica-se em imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato se refere ao potencial do signo de gerar interpretantes, seja na seara da qualidade e do sentimento, seja em atributos de existência ou realizando operações mentais e, logo, novos signos, dando continuidade à cadeia semiótica.

O interpretante dinâmico se divide novamente em três: interpretante dinâmico emocional, interpretante dinâmico energético e interpretante dinâmico lógico. Esta última categoria de interpretante nos fornece as possibilidades de interpretação do signo, e é a que “funciona diretamente num processo comunicativo.” (Drigo; Souza, 2021, p. 42).

Segundo Peirce, “a primeira propriedade significativa do signo é um sentimento” (Drigo; Souza, 2021, p. 44), denominado interpretante dinâmico emocional. Em consequência disso, qualquer outro efeito significativo existente no signo se dará através do interpretante emocional. E, para que isso ocorra de fato, deve haver um esforço (energia), e este esforço pode envolver atos de identificação, reação ou imaginação, o interpretante dinâmico energético. O interpretante dinâmico lógico possui natureza condicional, e está relacionado com uma apreensão intelectual. Ou seja, participa de operações racionais lógicas e, nas suas possibilidades de referência, deve se relacionar com a generalização. Entretanto, o último interpretante lógico não pode ser da natureza de um signo. Segundo Peirce (Drigo; Souza, 2021), este devir do interpretante lógico é uma mudança de hábito,

como uma aplicação geral, cuja tendência para a ação de uma pessoa é modificada, como resultado de experiências prévias.

O interpretante final, segundo Peirce, “é o resultado interpretativo ao qual qualquer intérprete pode atingir se o signo for levado em conta de modo suficiente” (Drigo; Souza, 2021, p. 42). Devemos entender como final, entretanto, a interrupção temporária do processo de semiose, até que ele entre novamente em um processo interpretativo, de modo que esse fim aponte apenas um limite ideal, do qual apenas nos aproximamos em cada processo semiótico.

O signo se classifica em relação a si mesmo, em relação ao objeto que ele representa e em relação ao interpretante ou efeito capaz de provocar em uma mente qualquer. Do ponto de vista do signo em relação a si mesmo, classifica-se em quali-signo, quando do signo prevalecem os atributos de qualidade; sin-signo, quando prevalecem os atributos indiciais e de existência; e legi-signo, quando o atributo que prevalece do signo se refere a uma lei geral ou hábito socialmente constituído. Estes são os atributos fundamentais que conferem a qualquer coisa a capacidade de funcionar como signo.

Segundo Peirce, “a divisão mais importante dos signos” é aquela que os classifica em relação ao objeto (Peirce *apud* Nöth, 1995, p. 78). Esta classificação, como todas as outras que compõem sua teoria, ampara-se nas três categorias fundamentais e são: o ícone, o índice e o símbolo.

O ícone é um signo que participa da primeiridade, e sua capacidade significativa deriva de suas qualidades. De acordo com Drigo e Souza (2021, p. 49) “ícones são, portanto, qualissignos que aludem seu objeto por similaridade”. O azul escuro nas portas das casas de Paraty, por exemplo, pode nos levar a lembrar do azul do mar que envolve a cidade; as formas únicas das colunas que sustentam os palácios de Brasília podem nos sugerir, talvez, velas de barcos esticadas ao vento, ou ainda, vista de cima, a cidade pode lembrar um avião ou um pássaro em pleno voo. Todas essas semelhanças se referem à qualidade, sobretudo das cores e formas, apenas aludindo a um objeto possível, incerto, o que mantém o ícone “aberto a um universo de possibilidades” (Drigo; Souza, 2021, p. 49).

O índice participa da categoria da secundidade, pois estabelece relações diádicas entre o signo e o objeto. São relações de causalidade, como manifestações

de causa e efeito, em que o signo se apresenta como indício de alguma causa anterior. Por isso, sustenta uma ligação direta com seu objeto, funcionando ambos (objeto e signo) como um conjunto inseparável. O índice, todavia, não possui necessariamente nenhuma semelhança com seu objeto, e a associação entre eles se dá por contiguidade. O seu fundamento é a existência concreta, referindo-se a algo singular, presente no tempo e no espaço, e se dirige ao seu objeto através de uma conexão de fato.

Como exemplo de índice, retomamos a mesma porta azul em Paraty, e constatamos que se trata de uma porta feita de madeira, pintada em cor azul. Veremos também que sua base se eleva consideravelmente acima do nível da rua. Este desnível indica que, na maré cheia, as águas do mar adentram as ruas da cidade, correndo gentilmente sem inundar as casas. A altura da base da porta e o movimento da maré cheia estão diretamente relacionados. Uma coisa aponta para a outra, embora nenhuma semelhança possa ser extraída entre a porta e as qualidades apresentadas pela maré alta. Contudo, qualidades estão contidas no índice, “como parte inerente a todo signo existente” (Drigo; Souza, 2021, p. 50). A porta (signo) com a sua base elevada do nível da rua, opera aqui como índice do seu objeto, o movimento da maré por entre as ruas.

O símbolo faz parte da categoria da terceiridade e sua relação com o objeto depende de determinações baseadas em regras gerais e convenções sociais (Drigo; Souza, 2021). Identifica-se com o hábito, a lei, generalizações a respeito dos elementos que compõem seu significado. As letras do alfabeto, os algarismos, insígnias, bandeiras e símbolos nacionais fazem parte da categoria dos símbolos, pois representam convenções e generalizações em relação ao seu objeto. Como nos explica Drigo e Souza (2021, p. 50), “se o ícone sugere o objeto e o índice aponta para ele, o símbolo o representa”. Se pensarmos novamente nas colunas do Palácio da Alvorada, aqui neste caso elas se constituem como símbolo da arquitetura modernista (objeto), representando um estilo e as técnicas construtivas representativas de todos os edifícios inseridos dentro deste tipo de arquitetura. Podem simbolizar ainda a expressão da obra, única entre os arquitetos modernistas, do gênio de Niemeyer, com as curvas características dos seus projetos, nos quais

beleza formal e função estrutural se fundem suavemente, naquela esfera da arquitetura onde a arte e a técnica caminham juntas.

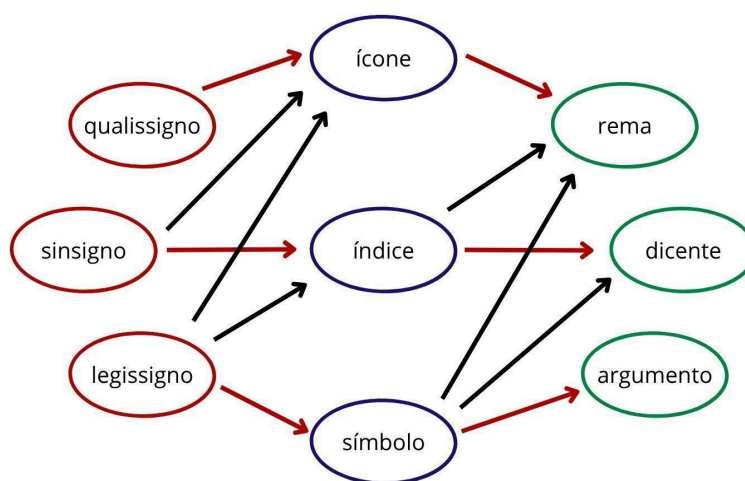
Por fim, sob o ponto de vista da relação entre o signo e o interpretante, tem-se rema, dicente e argumento, classificação que segue o esquema das tríades anteriores, apoiando-se nas categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. Quando se fundamenta na qualidade, ainda na esfera do puro sentimento (anterior à racionalização), a relação entre signo e interpretante classifica-se como remática, ou rema. É aquele primeiríssimo momento em que visualizamos uma obra de arte, ou ouvimos as primeiras notas de uma música, antes de identificar a própria imagem representada ou nomear qualquer outra coisa senão a pura qualidade do sentir, permanecendo na seara da primeiridade, da qualidade do sentimento e da sugestão.

Quando o signo tem a natureza de um existente e aponta para o objeto, na esfera da secundidade, a relação com o interpretante é denominada dicente, e estabelece relações de causa e efeito, no sentido de proposições lógicas, sendo este o momento em que a consciência nomeia, identifica, constata.

Ao realizar operações intelectuais mais complexas, efetuando relações racionais mais estendidas, o interpretante classifica-se em argumento. Os atributos do argumento pertencem ao seu caráter de lei, de generalização e estabelecimento de relações mais gerais, como as convenções sociais que pertencem à esfera do hábito, no âmbito da terceiridade.

Essas classificações, contudo, não são estáticas. Segundo Drigo e Souza (2021, p, 53), “não há um ‘mundo de signos’, com compartimentos estanques”. Há uma fluidez, um movimento que, ao respeitar a ordem das categorias fenomenológicas, projeta, minimamente, dez diferentes possibilidades de apreensão do signo. No diagrama abaixo podemos visualizar, além das três tríades descritas acima (representadas pelas setas vermelhas), outras possibilidades de ação do signo - em seu fundamento, sua relação com o objeto e o efeito interpretante possível - perfazendo 10 classes de signos.

Figura 2 - Diagrama para dez classes de signos



Fonte: Drigo; Souza, 2021, p. 52.

Passemos, agora, à compreensão da cidade como um sistema de signos, considerando o uso urbano como instância produtora de significados.

### 3.2 As fachadas urbanas como um sistema de signos

*Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões, delfins, torres estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela.*

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*.

A cidade contemporânea configura-se como uma construção física e simbólica, de experiências e relações, num processo contextual onde tudo se torna signo e se apresenta como linguagem. O contexto é o objeto informado através dos seus signos, ou seja, através das ruas, praças, edifícios e monumentos; e o usuário é o elemento que estabelece relações dentro deste repertório contextual, fazendo do uso sua linguagem. Segundo Ferrara (1988, p. 120).

O uso é uma leitura da cidade na relação humana das suas relações contextuais. Logo, uma praça só encontra seu espaço contextual no momento em que é flagrada numa seleção de usos que lhe atribui significado.

Assim, uma praça pode ser apenas um espaço vazio com bancos e árvores, mas quando um grupo de idosos se reúne ali para conversar, jovens a utilizam para andar de skate, crianças brincam no parquinho e feirantes montam suas barracas, a praça ganha sentidos diferentes: lugar de convivência, de lazer, de esporte e de trabalho. Ou seja, ao mesmo tempo em que interpreta o espaço urbano em transformação, o usuário o ressignifica com sua linguagem, através dos usos que revelam a cidade e, reciprocamente, são por ela revelados. E mais uma vez trazemos Ferrara (1988, p. 120)

Uso como signo de si mesmo, como grau zero da escritura urbana, é processo e síntese do espaço em que se dá; como uma espécie de quarta dimensão do ambiente urbano, encerra em si e projeta para o contexto um universo de significados.

Voltando à praça, mas agora tomando o banco como exemplo, ele por si só, é apenas um objeto inserido no espaço urbano. No entanto, quando uma pessoa se senta ali para descansar, ele se torna um signo de pausa e contemplação. Quando dois amigos conversam sentados, o banco passa a significar encontro e sociabilidade. Se alguém o utiliza como apoio para praticar exercícios, ele assume o sentido de instrumento de atividade física. À noite, se acolhe alguém em situação de rua, o banco adquire ainda outro significado, o de abrigo. Assim, o banco não é apenas um mobiliário urbano, mas um signo que condensa e projeta múltiplos usos e sentidos — uma “quarta dimensão” que articula a vida no espaço urbano.

Figura 3 - Os usos da cidade



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Da mesma forma, as fachadas dos edifícios que margeiam esta mesma praça podem adquirir significados distintos, conforme suas formas, ornamentos, aberturas e comunicação visual. Todos esses elementos se articulam entre si, com a praça e com o pedestre. Caso este entorno seja composto por estabelecimentos como lojas, cafés, restaurantes ou equipamentos culturais, por exemplo, suas fachadas — por meio de atributos indiciais e icônicos — podem emergir como signos de passeio à deriva, de paradas contemplativas, de encontros e trocas que este tipo de configuração urbana favorece. A função da fachada (indicialidade), associada aos seus atributos qualitativos (iconicidade), pode sugerir ou indicar certos usos, nos quais se manifestam as leituras e a construção de significados feitas pelo pedestre.

Figura 4 - Cenário da vida cotidiana



Fonte: Foto do autor, dezembro de 2024.

A linguagem que emana desse repertório contextual é híbrida, isto é, constitui-se de códigos visuais (formas, cores, dimensões), códigos verbais (nomes de ruas, lojas; mensagens publicitárias, cartazes, entre outras), mas, para além deles, ela se constitui também de estímulos perceptivos: sons, odores, texturas e gestos, apreendidos por um olhar tátil.

Artigas (1986) nos lembra que a arquitetura e o urbanismo possuem o potencial de comunicar múltiplas informações, discursos e significados, em diversos níveis sensoriais, articulando tanto aspectos teóricos quanto materiais. As formas que delimitam os espaços vivenciados, em seus interiores e entornos, atravessam todos os sentidos — não apenas a visão — como também ressaltam as reflexões de Rasmussen (1998), Norberg-Schulz (1976 in Nesbitt, 2006) e Pallasmaa (2012), discutidas no capítulo anterior.

O mesmo autor (Artigas, 1986, p. 123) questiona: “O que a cidade de hoje comunica? O que se lê na composição dos seus prédios, no arranjo da paisagem urbana?”. Ele observa que a paisagem se organiza em função de uma informação alheia ao fenômeno urbano. As edificações passam a se revestir de uma publicidade planejada, muitas vezes em contradição com a beleza arquitetônica. Assim, o espaço urbano é explorado como meio de difusão de mensagens que vão além da obra arquitetônica, embora esses mesmos elementos continuem a compor o contexto urbano como signos. Nesse processo, a publicidade — sobretudo nas fachadas — frequentemente opera em sentido oposto à intenção estética e comunicativa da arquitetura.

Na esfera da visualidade do contexto urbano, destacam-se elementos como placas de sinalização, painéis publicitários, postes com fiação elétrica e de telecomunicações, viadutos, ruas, calçadas e edifícios. Entre estes, a parte que se comunica diretamente com o pedestre e com a cidade é a fachada - objeto deste estudo - por meio de seu desenho, ornamentos, cores e aberturas. A fachada constitui, assim, um conjunto de signos que estabelece relações consigo mesmo e com os transeuntes.

Figuras 5 e 6 - Visualidade do contexto urbano



Fonte: Fotos do autor, abril de 2025.

De acordo com Leão (2013), a palavra "fachada" deriva do italiano *facciata*, que, por sua vez, vem do latim *facies* (aparência, rosto, semblante), e tem origem no século XIV, sendo utilizada de forma mais corrente a partir do século XV. O termo carrega consigo uma conotação antropomórfica, podendo associar-se, por analogia, à face humana, ao apresentar relevos e reentrâncias, elementos como portas (a "boca" do edifício) e janelas (os "olhos"), introduzindo noções de espessura e relação entre regiões contíguas ou apartadas, cheios e vazios, ritmo e proporção (Leão, 2013).

Justamente neste período, Filippo Brunelleschi (1377-1446) estabelece um novo método de trabalho na arquitetura, no qual se determina, de modo geral, a separação definitiva entre o projeto e a execução - o arquiteto elabora o projeto, mas não se envolve diretamente na construção (Benevolo, 2015). Ao conceber o projeto, o arquiteto deve ter como ponto de partida as regras de proporção, as medidas projetadas e características físicas dos materiais utilizados. Estes elementos, contudo, não são pensados genericamente, apenas como formas geométricas combinadas. Com relação à aparência externa do edifício, ou seja, às suas fachadas, Brunelleschi recorre aos tipos ornamentais e aos materiais vinculados à visualidade herdada da tradição clássica, como nos explica Benevolo (2015, p. 403):

Os diferentes elementos de um edifício - colunas, entablamentos, arcos, pilares, portas, janelas etc. - devem ter uma forma típica, correspondente à estabelecida na Antiguidade clássica e extraída dos modelos antigos (isto é, dos modelos romanos, os únicos conhecidos naquele tempo). Esta forma típica pode ser levemente modificada, mas é preciso poder reconhecê-la - isto é, apreciar com um juízo rápido, que se baseie num conhecimento anterior -; portanto, a atenção pode ser concentrada sobre as relações de conjunto, e se torna mais fácil julgar a forma geral do edifício ou do ambiente.

Já no século XIX, estes mesmos elementos construtivos e, sobretudo, decorativos - agora combinados com componentes ornamentais do gótico e do barroco, criando um estilo que se denominou ecletismo -, foram largamente utilizados na arquitetura, não só nas obras de edifícios públicos e religiosos, mas também nos projetos residenciais e comerciais. Os palacetes dos grandes industriais e comerciantes eram construídos com ricos detalhes, materiais robustos e cores elegantes. Da mesma maneira, os grandes magazines das cidades do capitalismo industrial, os pavilhões das exposições universais, os museus, teatros, e até mesmo

edifícios mais “utilitários” como as estações de trem e delegacias de polícia, possuíam em suas fachadas uma ornamentação rica em detalhes, e que se valiam de outras artes como a pintura e a escultura. Ao mesmo tempo, as composições entre os elementos ornamentais, a combinação dos materiais utilizados, a escala das proporções e medidas, deveriam possibilitar, a partir de um “juízo rápido”, identificar o palacete residencial, o teatro, a estação de trem ou a delegacia.

Um exemplo ilustrativo da riqueza decorativa resultante desta combinação de estilos é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Figura 7), inaugurado em 1909. Sob a concepção do arquiteto Francisco de Oliveira Passos, o edifício apresenta em suas fachadas uma clara influência do ecletismo francês, particularmente da obra de Charles Garnier, o responsável pela Ópera de Paris. A composição arquitetônica articula um repertório clássico — manifestado na monumentalidade das colunas, na hierarquia dos frontões e na profusão de esculturas alegóricas — com elementos ornamentais de tendência *art nouveau*, que atenuam a rigidez através de curvas orgânicas e motivos florais.

Figura 7 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro / Francisco de Oliveira Passos, 1909



Fonte: Foto do autor, outubro de 2025.

Esta mistura de estilos não ficou livre de ataques dos críticos, que a viam como uma perda de consciência sobre o que representa a arquitetura, ao mesmo tempo em que buscava uma beleza que já não pertencia àquele tempo presente (Benevolo, 2016). Radicalizando essa crítica, no início do século XX, os modernistas defendiam que era chegada a hora de superar as tradições estilísticas, e propor uma arquitetura nova, cujas formas e materiais (assim como as técnicas de construção) refletissem aquele presente, e não mais um passado romântico e anacrônico.

Um dos maiores legados da arquitetura modernista, além do uso de novos materiais e da possibilidade de produção em escala dos componentes envolvidos na construção (Venturi *et al.*, 2003), foi, sem dúvida, o total abandono – ou mesmo aversão – dos elementos decorativos das fachadas. Como observa Venturi *et al.* (2003, p. 29-30)

A arquitetura purista foi, em parte, uma reação contra o ecletismo do século XIX. As igrejas góticas, os bancos renascentistas e solares de Jaime I eram francamente pictóricos. A mistura de estilos significava uma mistura de meios. Ataviados em estilos históricos, os edifícios evocavam associações explícitas e alusões românticas ao passado para transmitir um simbolismo literário, eclesiástico, nacional ou programático. As definições da arquitetura como espaço e forma a serviço do programa e da estrutura não eram suficientes. A sobreposição de disciplinas pode ter diluído a arquitetura, mas enriqueceu o significado [...] Os arquitetos modernos abandonaram uma tradição iconológica em que a pintura, a escultura e o grafismo se combinavam com a arquitetura.

A generalidade e a abstração – ou se poderia dizer impessoalidade e frieza – das formas e materiais empregados refletem as escolhas estéticas, técnicas e discursivas do movimento modernista. Devemos destacar, neste universo, os estudos e a prática de grupos como a escola de arquitetura e design Bauhaus e a revista dos neoplasticistas *De Stijl* (Pignatari, 2004), de modo que as linhas e planos de Mondrian podem ser facilmente detectadas em boa parte das fachadas dos edifícios de Mies van der Rohe, por exemplo.

Figura 8 - Pavilhão de Barcelona / Ludwig Mies van der Rohe, 1928



Fonte: Foto do autor, março de 2024.

Vista sob este prisma, "face" pode adquirir uma conotação geométrica, referindo-se a qualquer um dos lados de um cubo ou mesmo à continuidade de um plano. Poderíamos dizer que uma obra de Mondrian é composta por faces (planos) diferenciadas por tamanho e cor, separadas ou ligadas por linhas. Este outro lado da palavra "face" cria uma ambiguidade: a fachada pode ser vista como uma superfície irregular e dinâmica (antropomórfica) ou totalmente plana e previsível (geométrica) (Leão, 2013).

As fachadas dos edifícios constituem-se, em conjunto com os demais elementos presentes no contexto urbano, como signos passíveis de leitura e interpretação por parte dos usuários da cidade, participando de forma decisiva na percepção do espaço urbano e na formação de uma imagem da cidade através da percepção e leitura desses signos. Para Lynch (2018, p. 1), "cada cidadão tem vastas associações com alguma parte da cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados". As permanências e modificações que

ocorrem nas fachadas dos edifícios constituem algo como um “cenário”, no qual se encenam as relações cotidianas no contexto urbano.

No caso de uma rua comercial, as fachadas dos edifícios expõem uma multiplicidade de informações, de estímulos visuais e sonoros, de signos diversos em constante relação significativa. A percepção, leitura e interpretação operam num processo dinâmico, no qual sistemas de signos, códigos e linguagens diferentes se relacionam, construindo novos sentidos. Signos arquitetônicos convivem com signos publicitários, signos verbais disputam espaço com signos não-verbais, cores, formas e imagens. Até mesmo a primazia lógica do código verbal se enfraquece frente ao apelo estético e à persuasão icônica dos elementos que lhe servem de suporte (Ferrara, 1988).

Presente nas fachadas, a variedade de estilos de vitrines, de letreiros e placas com imagens e textos, luzes e sons, compõe uma profusão signica que desafia qualquer tentativa de leitura homogênea ou generalizante. Aquelas que ainda preservam resquícios do passado são cobertas por novas camadas e novos estímulos visuais, sobrepondo a utilização comercial do presente ao contexto e à história do edifício e da cidade. A única constância é exatamente a total e absoluta variação de signos que se relacionam entre si e se apresentam ao usuário.

Estes edifícios possuem, em suas camadas, o registro histórico da sua existência, adaptando-se conforme as necessidades e exigências do tempo. Como ocorre em muitas cidades contemporâneas, sobre essas superfícies propriamente arquitetônicas, uma nova sobreposição de placas, letreiros e imagens recobre o edifício, tornando-o suporte para signos publicitários. Neste contexto, as fachadas comerciais (assim como a própria arquitetura) constituem-se como signos icônico-utilitários (Ferrara, 1986), combinando sua função prática com a persuasão estética.

Figura 9 - Fachadas comerciais, camadas que escondem a cidade



Fonte: Foto do autor, abril de 2025.

De acordo com Ferrara (1986), o signo icônico-utilitário é um elemento característico do meio ambiente e do meio social do século XX, pois está diretamente ligado ao avanço das tecnologias, aos novos métodos de produção e aos comportamentos do consumo. Sua principal função é prática: ele se organiza em torno de finalidades objetivas e se define pelo uso que as pessoas fazem dele. No entanto, essa dimensão utilitária convive com a lógica mercantil, de modo que o valor de troca (aquilo que pode ser exibido, vendido ou trocado) muitas vezes se sobrepõe ao valor de uso. Assim, esse signo evidencia a hegemonia da troca sobre a função.

Retomando o banco de praça como exemplo, vejamos como ele se configura como signo icônico-utilitário. Ele é icônico porque sua forma remete diretamente à ideia de sentar, de descanso; é utilitário porque cumpre a função prática de oferecer assento ao transeunte. Porém, no contexto urbano, esse objeto não se limita ao valor de uso: o banco pode ser padronizado, projetado em série, associado à

imagem de “cidade moderna” ou até à lógica do mobiliário de design. Nesses casos, ele passa a carregar um valor de troca, que extrapola sua função primária. Assim, o banco não é apenas um assento, mas também um signo da ordem urbana, da estética do espaço público e da lógica de consumo que o produziu.

As fachadas comerciais, do mesmo modo, funcionam como signos icônico-utilitários quando se utilizam da aparência sugestiva com o objetivo claro de atrair os clientes para um uso específico: o consumo. Por exemplo, em uma loja de produtos naturais que tenha uma fachada toda de madeira rústica, com tons de marrom e verde, e o desenho de uma folha, a madeira e as cores são icônicas: por semelhança, elas nos lembram a natureza, o orgânico, a pureza. Elas criam uma sensação de algo saudável e autêntico.

No entanto, essa escolha não se dá por acaso nem se restringe a critérios estéticos; ela cumpre uma função claramente utilitária. A intenção é que essa aparência de natural convença o consumidor, de forma quase instantânea, a entrar e conferir que os produtos de dentro são puros, saudáveis e ecológicos. A beleza da fachada, portanto, não está ali só para ser admirada, mas para cumprir a função prática de atrair clientes, e transmitir uma sugestão de uso baseada na qualidade que a aparência sugere.

Ainda sob a perspectiva de Ferrara (1986), a publicidade, o jornal, a moda, a TV, o rádio, o desenho industrial e a arquitetura produzem signos aleatoriamente, sem a preocupação com critérios de verdade ou falsidade, utilidade ou inutilidade. Essas linguagens funcionam como técnicas de composição persuasiva, operando de maneira automática, quase sem consciência de si mesmas enquanto linguagem. O que diferencia a arquitetura das demais linguagens, entretanto, é que ela não se limita à persuasão: seu funcionamento está sempre articulado a um ambiente. Para Ferrara (1986), o ambiente arquitetônico é um ambiente icônico, ou seja, um espaço material que, além de cumprir funções práticas, se transforma em signo e projeta significados para os usuários. Ou seja, o ambiente icônico

supõe um volume sígnico, um envolvimento espacial do signo, ou o inverso, um envolvimento sígnico do espaço, de tal modo que ambos, signo e espaço, se articulam para construir uma unidade ambiental. [...] De percepção tátil e ótica, como quer Walter Benjamin, no célebre ensaio sobre a Obra de Arte, a arquitetura e o desenho industrial marcam um processo de recepção onde o uso é sinônimo de percepção ótica que destituiu a contemplação de natureza estética e aurática, para promover o

convívio cotidiano, habitual e tátil, de apropriação paulatina do ambiente (Ferrara, 1986, p. 72).

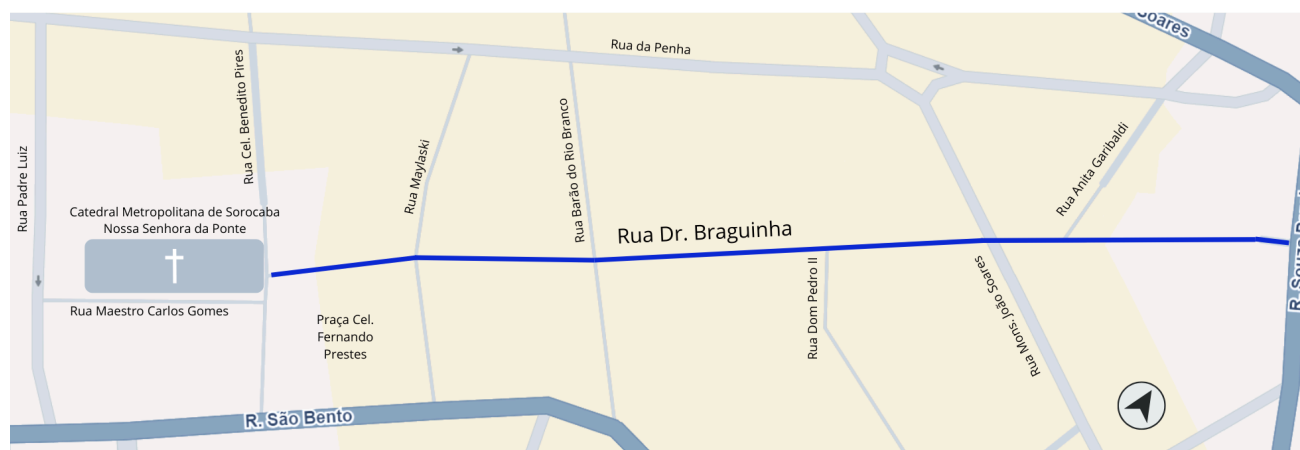
Sua dualidade própria, colocada pela sua natureza utilitária e icônica, apresenta o potencial de se aproveitar da reprodução e do consumo de massa que o atravessam. O signo icônico-utilitário atende à fruição e à capacidade de expandir-se na massa de consumidores, por meio de seu caráter persuasivo; e atende à necessidade de permanecer como um desafio à capacidade perceptiva, nos seus atributos icônicos.

Desse modo, as fachadas dos edifícios, com seus desenhos, ornamentos, cores e aberturas, considerando ainda elementos de comunicação visual (placas publicitárias, letreiros, pichações) constituem-se como signos icônicos-utilitários que são percebidos e lidos pelos pedestres, processo no qual vão se construindo os usos (uso-interpretante) da cidade e os significados atribuídos à sua imagem. Nesta relação com as fachadas, diversos tipos de signos estão envolvidos, e se relacionam e se sobrepõem através de camadas que, ao longo do tempo, vão se transformando em novos significados produzidos por novas leituras e novos usos.

### **3.3 Signos em movimento: uma análise semiótica da Rua Dr. Braguinha**

A escolha da rua na qual nosso objeto de pesquisa – as fachadas – se insere se deve ao fato de ela ser, historicamente, e ainda nos dias atuais, uma das principais vias comerciais do centro urbano de Sorocaba/SP. Seus edifícios e a efusiva comunicação presente em suas fachadas constituem-se em conjuntos de signos aparentemente desconexos, compostos por diferentes códigos, com variações consideráveis em termos de dimensão, cores e texturas, configurando uma visualidade em que diversas camadas sígnicas se articulam na comunicação do contexto a ser lido e interpretado pelo pedestre.

Figura 10 - Mapa de localização da Rua Dr. Braguinha, Sorocaba-SP



Fonte: Google Earth / Elaborado pelo autor.

Antiga Rua Direita, datada do período da fundação da Vila de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba (1654 - 1661), a via tinha esse nome devido à tradição urbanística portuguesa, na qual recebe essa denominação a rua que parte de frente à igreja matriz (neste caso, a Catedral Metropolitana), percorrendo um caminho direto - embora nem sempre reto - a algum outro ponto importante da cidade (Pinto, 2014). A mudança de nome da rua, em 1915, se deve a um fato trágico:

O nome Dr. Braguinha foi dado em homenagem ao advogado José Ferreira Braga, que morreu assassinado no local em outubro de 1911. Ele era consultor jurídico da Câmara e atuou no processo de execução de dívida contraída pelos irmãos Lacerda, responsáveis pela instalação da rede de iluminação pública no município. Segundo registrado, os contratados não teriam cumprido com as obrigações e, processados, tiveram equipamentos apreendidos por força de decisão judicial. Como Ferreira Braga foi o procurador responsável pelo caso, entenderam os devedores que a ele assistia a culpa pela tomada das medidas. Lacerda encontrou o advogado no cruzamento da rua Direita com a do Comércio (atual Barão do Rio Branco) e acabou disparando contra ele com uma arma de fogo. Os tiros provocaram a morte da vítima. Conta o historiador Aluísio de Almeida que o acusado foi levado à cadeia pública que funcionava no atual prédio dos Correios, na rua São Bento. (Jornal Cruzeiro do Sul – 30/12/2016).

A construção do *boulevard* (rua exclusiva para a circulação de pedestres), foi uma reivindicação do Clube de Diretores Lojistas, visando impulsionar o comércio local ao melhorar o calçamento para pedestres, facilitar o acesso às lojas e assegurar a limpeza da via, sendo concluída em dezembro de 1976<sup>1</sup>. Vale destacar que o calçadão da Rua XV de Curitiba foi finalizado em maio de 1972, sendo a

<sup>1</sup> Jornal Cruzeiro do Sul, edição 34377 de 30/12/2016.

<https://digital.jornalcruzeiro.com.br/pub/cruzeirodosul/?edicao=34822&ipg=851467&keywords=rua%20Odr%20braguinha>. Acesso em 15/07/2025.

primeira iniciativa, no Brasil, de uma via de automóveis convertida para uso exclusivo de pedestres, e servindo como modelo para outras cidades brasileiras nos anos seguintes<sup>2</sup>. Apesar da transformação no cenário comercial ocorrida após a inauguração do Shopping Sorocaba (o primeiro da cidade) em março de 1981, o comércio da rua, bem como de toda a região central da cidade, ainda permanece fortemente ativo, oferecendo toda sorte de produtos e serviços às pessoas que por ali transitam.

Figura 11 - Rua Dr. Braguinha, 1975-1976



Fonte: Acervo do Jornal Cruzeiro do Sul.

<sup>2</sup> <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/especiais/calçada-da-rua-xv-faz-50-anos/23>. Acesso em 15/07/2025.

Figura 12 - Obras, 1976



Fonte: Acervo do Jornal Cruzeiro do Sul.

Figura 13 - O *boulevard* em construção

Fonte: Acervo do Jornal Cruzeiro do Sul.

Figura 14 - Rua Dr. Braguinha, final da década de 1970



Fonte: Acervo IBGE.

Figura 15 - Rua Dr. Braguinha, dias atuais



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Podemos iniciar a caminhada pela Rua Dr. Braguinha. A imagem abaixo (Figura 16) ilustra a primeira impressão que temos ao avistar a rua, a partir da Catedral Metropolitana.

Figura 16 - Rua Dr. Braguinha - Contexto



Fonte: Foto do autor, abril de 2025.

Ao avistá-la, nos deparamos com toda a sua comunicação visual, com a sua arquitetura predominantemente comercial – os edifícios encobertos pelas placas e

reformas utilitárias –, com vitrines e fachadas por todos os lados. Sob os pés, o piso de ladrilhos hidráulicos procura espelhar as cores das sombrinhas acima, suspensas, configurando uma cobertura caleidoscópica de formas e cores. Os estímulos visuais são abundantes e variados, e, nessa verdadeira “floresta de signos”, disputam a atenção do olhar do pedestre. Nossos sentidos são constantemente acionados por um bombardeio perceptivo que mobiliza e entrelaça todas as dimensões sensoriais do corpo.

Adentrar esse ambiente sinestésico exige um olhar do caminhante capaz de perceber as dinâmicas da cidade para além de sua funcionalidade imediata. Este caminhar se apoia na teoria da Deriva, elaborada pelos situacionistas, grupo artístico e filosófico fundado e liderado por Guy Debord, em 1957.

No contexto do pós-guerra, a Internacional Situacionista radicalizou a crítica à cidade espetacular e à vida centrada na reprodução do capital. Sua proposta central era a "construção de situações", definida como uma intervenção sobre o “cenário material da vida”, e os comportamentos que ela provoca, visando possibilitar a transformação espontânea das ambiências onde a vida cotidiana acontece (Jacques, 2003). Os dois elementos centrais e que operam conjuntamente na criação de situações, como método e prática, são a psicogeografia e a deriva.

Conforme definição publicada na revista *Internationale Situationniste* em 1958, a psicogeografia consiste no “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Jacques, 2003, p. 22). Investiga como a constituição e a disposição material da cidade (a largura de uma rua, a altura dos prédios, a iluminação, os sons) dirigem o sentido dos nossos passos e nossos humores. Trata-se de uma espécie de geografia subjetiva, um método que busca mapear as influências que a arquitetura, o arranjo urbano e as atmosferas de um lugar exercem sobre o comportamento e o estado de espírito do indivíduo.

Já a deriva, como exercício prático da psicogeografia, consiste em uma técnica de passagem experimental por diferentes ambiências da cidade, um método crítico de investigação que visa desmontar a lógica funcionalista do urbanismo moderno e resistir à espetacularização do espaço. Diferente do turista, que se identifica com imagens pré-fabricadas, ou do transeunte habitual, preso aos trajetos

utilitários do trabalho e do consumo, na deriva nos entregamos às solicitações afetivas do ambiente. Devemos nos deixar levar pelas psicogeografias mapeadas pelos sentidos: a atração de um pátio tranquilo, a fuga instintiva de uma avenida hostil ao pedestre, o convite de uma fachada com vitrines e portas em uma escala aconchegante.

A deriva é, portanto, uma navegação consciente pelas ambiências emocionais da cidade, na qual a velocidade é deliberadamente reduzida, feita a pé, sem destino fixo. É um ato tanto de descoberta quanto de criação, pois, ao traçar um novo caminho que leve em conta, além do trajeto utilitário, os sentidos envolvidos na experiência urbana, participa-se ativamente da reconfiguração sógnica do espaço urbano. E será a partir da deriva que procuraremos apreender as fachadas em sua dimensão concreta, presente aos sentidos do corpo, buscando também seus aspectos qualitativos manifestados nessa materialidade, e também seus atributos que se fundam em regras gerais e no hábito.

Nosso método de análise se fundamenta nas categorias fenomenológicas definidas por Peirce - primeiridade, secundidade e terceiridade - e se orienta pelos três atributos que conferem a qualquer coisa a capacidade de funcionar como signo, ou seja, sua qualidade, sua existência como um particular e o seu caráter generalizante (Santaella, 2002; Drigo; Souza, 2021). Desse modo, busca-se na análise mapear os signos em si, os objetos aos quais eles remetem (o que sugerem, indicam, representam) e os possíveis interpretantes ou efeitos na mente do intérprete (Drigo; Souza, 2021).

Este método se inicia lançando, sobre as fachadas analisadas, três tipos de olhar: contemplativo, observacional e generalizante, buscando os fundamentos dos signos, apoiados nas suas qualidades (quali-signos), na sua materialidade concreta (sin-signos) e nos seus atributos gerais, leis e hábitos convencionais (legi-signos); as relações com os objetos que sugerem, indicam ou representam, classificadas em icônicas, indiciais e simbólicas; e os possíveis efeitos ou interpretantes que estes signos estão aptos a gerar na mente do intérprete.

Em nossa deriva pela rua, a percepção de que estamos rodeados por perceptos é inevitável. Somos ao mesmo tempo confrontados e envolvidos pelas fachadas dos edifícios: elas incidem sobre nosso corpo e se impõem à nossa

experiência. Neste contexto, situamo-nos na esfera da secundidade – isto é, na dimensão do embate entre o sujeito e algo exterior.

Figura 17 - Início da deriva



Fonte: Foto do autor, abril de 2025.

Descendo pela rua, logo nos primeiros metros podemos perceber os edifícios de ambos os lados, se oferecendo ao olhar e aos sentidos abertos pela deriva, expondo suas formas, volumes, cores e informações variadas. A impressão que temos é a de entrar por um portal, formado pelos dois edifícios mais altos da rua em conjunto com a “cobertura” conferida pelas sombrinhas coloridas penduradas sobre o passeio público (Figura 17).

Ao percebermos as fachadas por meio dos sentidos (visão, tato, audição etc.), já neste primeiro momento constatamos a presença do percepto à nossa frente ou à nossa volta, acima ou abaixo, como algo concreto e materializado aos sentidos e à consciência, pois a secundidade é a dimensão dominante na percepção.

As fachadas podem, portanto, ser caracterizadas como sin-signos, uma vez que se apresentam como signos singulares, concretos e existentes no tempo e no espaço. Ao mesmo tempo, em sua materialidade e presença física, elas também carregam atributos de qualidades puras de aparência. Além disso, as fachadas podem revelar a potencialidade de abranger relações representativas no nível do legi-signo, expandindo seu significado para regras gerais e convenções ligadas a práticas sociais e hábitos. Conforme exemplifica Santaella (1995, p. 132),

É o tropeço do encontro ou ocorrência que deve ser essencial ao sin-signo, e que faz dele um signo. É claro que ele envolve quali-signos. Nesse caso, contudo, não é a qualidade em si que está funcionando como signo, mas sim sua ocorrência no tempo e espaço numa corporificação singular. Assim, por exemplo, um sinal de trânsito vermelho numa esquina, que nos faz estancar o carro, é prioritariamente um sin-signo, embora a qualidade da luz como vermelho seja um quali-signo. Contudo, não é o quali-signo, não obstante imprescindível, que está aí funcionando como signo, mas sim o encontro e nossa conseqüente parada abrupta. É evidente que, nesse caso, estão também envolvidas leis convencionais, ligadas ao sistema de trânsito socialmente estabelecido, que nos permitem compreender que o sinal vermelho significa "parar". Entretanto, aquele exato instante em que paramos porque nos deparamos com uma luz, sinal de alerta, que depende das circunstâncias de sua ocorrência, funciona predominantemente como sin-signo.

Conforme vamos avançando na caminhada, as placas e letreiros vão se descortinando à medida em que nos aproximamos (Figura 18). Algumas se destacam pelas cores expressivas; outras recorrem a volumes destacados das fachadas, lançando-se sobre a rua numa espécie de tentativa de capturar o pedestre. O piso de ladrilhos hidráulicos coloridos sob os pés, e as sombrinhas igualmente coloridas flutuando sobre as cabeças emprestam uma atmosfera caleidoscópica, na qual as composições formais e as sombras dançam sob a luz que vem de cima.

Figura 18 - Fachadas, sombrinhas e cores



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Na experiência fenomenológica do encontro com as fachadas, todo o corpo está envolvido na apreensão dos signos presentes aos órgãos sensoriais. Para além da visualidade, outras qualidades sensoriais podem ser apreendidas por outros sentidos. Antes mesmo de direcionarmos o olhar para a fachada que nos confronta, podemos sentir os edifícios ao nosso redor, e guardamos ainda as sensações daqueles que já estão atrás de nós, como enfatiza Rasmussen (1998). Podemos ainda sentir a sonoridade envolvida pelas qualidades da fachada. Sua capacidade de refletir ou absorver os sons da rua, canalizar os ruídos - quando estes partem do interior da própria loja -, nos envolvendo na experiência fenomenológica, também atua, contribuindo na apreensão total das qualidades do espaço (Rasmussen, 1998).

Alguns metros à frente, no cruzamento com a Rua Barão do Rio Branco – também exclusiva para pedestres – notamos, à esquerda, uma enorme fachada que

se eleva acima das sombrinhas, praticamente impossível de não ser percebida (Figura 19).

Figura 19 - Lateral da loja Rosa Morena



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Podemos pausar a caminhada por alguns momentos para deixar o olhar e o corpo colherem as qualidades, a concretude e a presença da fachada que avistamos. Nesta primeira postura contemplativa, o que prevalece são as qualidades do objeto imediato (que está dentro do signo), além de sugerir ou criar conjecturas sobre o objeto dinâmico (que está fora do signo). Ainda não opera aqui a intenção de nomear e identificar, pelo contrário, o que movimenta o quali-signo é a insinuação, a possibilidade, e o processo de interpretação permanece inconcluso ou em aberto.

Iniciando os passos da análise, em um primeiro momento, adotamos uma postura contemplativa, e dirigimos nosso olhar para capturar as qualidades materializadas nas fachadas — suas formas, cores, texturas, dimensões e volumes.

Estes signos, fundamentados em atributos sensoriais, são classificados como quali-signos. Sua apreensão ocorre em um nível pré-cognitivo, no qual a consciência registra impressões sensíveis e afetivas antes de qualquer elaboração conceitual, inserindo-se na esfera da primeiridade. Esta dimensão da experiência sýgnica gera um primeiro impacto de caráter incerto e sugestivo, um puro sentimento de qualidade (Drigo; Souza, 2021).

Ao nos abirmos à percepção das qualidades manifestadas nas fachadas, devemos nos colocar em uma postura praticamente anti-analítica, pré-reflexiva, deixando-nos levar pela indefinição e abertura promovidas pelo entrelaçamento perceptivo na totalidade da experiência do fenômeno. Analisando a obra de Matisse em sua dimensão de quali-signo – o que pode se aproximar à experiência fenomenológica dos aspectos qualitativos de uma fachada, como presença de formas e cores, aberta à percepção e interpretação dos sentidos – Santaella (2002, p. 86) nos alerta que

Antes de dar início à análise propriamente dita, devemos nos deixar afetar pela experiência fenomenológica. Abrir os olhos do espírito e olhar para a pintura, como na lenda chinesa em que o observador demorou-se tanto e tão profundamente na contemplação da paisagem de um quadro, que, de repente, penetrou dentro dela e se perdeu nos seus interiores.

Figura 20 - Fachada da loja Rosa Morena



Fonte: Foto do autor, abril de 2025.

Considerando na fachada da loja Rosa Morena (Figura 20) as qualidades manifestadas, percebemos a cor marcante, uma mistura de marrom e dourado que remete ao cobre, as formas em linhas brancas, a composição geométrica em linhas retas das dobras e limites da fachada. As linhas brancas, de traçado orgânico, quase dançando em movimentos circulares, se destacam pela leveza em contraste com o fundo mais escuro, ao mesmo tempo em que se expandem e se dobram, sujeitas às linhas retas que definem seus limites. Sendo uma fachada localizada na esquina das ruas, o volume se destaca em sua forma tridimensional, impondo-se à visão do pedestre, em um quase movimento em nossa direção, flutuando sobre o vazio da loja, formada pela absoluta ausência de paredes, estas substituídas pela transparência das vitrines.

Os volumes se expandem para além do campo visual: para que se tenha a vista total, faz-se necessário afastar-se e olhar para cima. Ao mesmo tempo, a mesma fachada se dirige também aos sentidos do corpo pela projeção das sombras;

podemos sentir outras qualidades por meio da percepção tátil das texturas lisas e impessoais das superfícies; os sons e o vento canalizado entre os edifícios também são captados. Todos estes elementos perceptivos entrelaçados, ainda sem uma definição racional precisa, fornecem outros ingredientes que nos envolvem na totalidade do espaço (Pallasmaa, 2012; Rasmussen, 1998).

Por meio de semelhanças de aparência, estas qualidades podem nos remeter apenas de modo muito vago a qualquer outra coisa que possua as mesmas qualidades. Conforme Santaella (2002, p. 91)

É certo que as sugestões nada têm de realistas. São vagas, reduzidas ao traçado mínimo necessário para terem algum poder de referência, isto é, para funcionarem como imagens, no sentido peirceano, signos que representam seus objetos por apresentarem semelhanças de aparência com eles.

O quali-signo (no nosso caso, consideramos as qualidades manifestadas no sin-signo) se apresenta em qualidades que são inerentes a ele, podendo, portanto, apenas se referir ou representar algo na esfera destas mesmas qualidades. Dessa forma, ele estabelece uma relação icônica com seu objeto, ao se referir a ele por sugestão ou similaridade.

O tom de cobre (marrom-dourado) pode assemelhar-se à cor do pôr do sol, ou à superfície dourada de um espelho d'água que reflete este crepúsculo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 315), esta tonalidade cromática pode representar “a luz que irradia do helicoide de cobre enrolado em torno do sol”, de acordo com a tradição azteca. As formas em linhas brancas circulares sugerem rosas vistas de cima, espalhadas aleatoriamente como se flutuassem neste mesmo lago banhado de sol. Ou então um fundo de terra, e fitas brancas rudemente enroladas dispersas sobre ele. Ou a uma caixa de sapatos. Ou nem uma coisa nem outra, visto que o poder de referência do ícone advém de simples qualidades presentes no signo. O nível figurativo das formas é bastante incerto, ambíguo, prevalecendo o nível icônico da sugestão. Não somos capazes de decidir o que vemos exatamente, muito menos identificar diretamente qualquer coisa que esteja sugerida.

Ainda neste nível das qualidades, somos capazes de sentir a textura lisa e refratária dos materiais, mesmo sem tocá-los. Na nossa deriva, em movimento pelo espaço, as fachadas não são apenas vistas, mas sentidas. Conforme Pallasmaa

(2012), o olho é coberto por um tecido especializado, originado a partir do tecido da pele, sendo que, através da visão, podemos perceber os atributos táteis daquilo que vemos. A textura de uma parede, a temperatura de um ambiente e a ressonância dos passos em um corredor constituem uma linguagem silenciosa que o corpo decifra de forma imediata e pré-reflexiva. Tal compreensão se estabelece por meio de uma sintaxe corporal, análoga à dança, que se articula na dinâmica do movimento, na modulação da postura e no diálogo tátil e cinético com o espaço que nos cerca. De acordo com o autor: “todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato, os sentidos são especializações do tecido cutâneo, e todas as experiências sensoriais são variantes do tato e, portanto, relacionadas à tatilidade” (Pallasmaa, 2012, p. 10).

As superfícies lisas, sem cavidades ou aberturas, presentes nas duas fachadas, transmitem essa tatilidade por meio de suas qualidades visíveis, mesmo que nunca possam ser tocadas pelo intérprete. Nestes dois casos, talvez elas transmitam mais impessoalidade e repulsa do que identificação e conforto, sensações ligadas à sua composição plana e sem surpresas, como de uma folha de vidro ou de uma placa de metal. Os atributos visuais são captados também como qualidades táteis que, segundo Pallasmaa (2012), são consequência desta herança cutânea presente no tecido óptico.

Como vimos, os signos cujo fundamento é a qualidade, e que estabelecem uma relação icônica com seu objeto, se relacionam com seus interpretantes também dentro da primeiridade, como emoção e sentimentos. Em outras palavras, quando o signo prevalece a partir dos seus atributos qualitativos e sua relação com o objeto se dá por similaridade ou semelhança, então seus efeitos permanecem na esfera da contemplação das formas e cores, ainda sem uma definição racional precisa.

Estes atributos de qualidade e sentimento do signo podem levar, como efeito em uma mente interpretadora, ao encantamento ou à repulsa, ao estranhamento, admiração, prazer, em um estado emocional de apreciação demorada e imersa nos detalhes. Neste caso, a fachada prevalece como sin-signo-icônico-remático, de modo que alguns desses efeitos podem emergir como deslumbramento ou surpresa, decorrentes, por exemplo, da monumentalidade manifestada em suas dimensões, da qualidade das cores e das formas quase abstratas.

A partir do olhar contemplativo, esta fachada se dirige à percepção, principalmente, por meio das suas qualidades inerentes, podendo gerar efeitos na seara do sentimento. As dimensões e a textura lisa também contribuem para a força exercida pelas cores, de modo que incidem sobre nosso olhar e nossos sentidos de forma inescapável. Quando adquirimos a consciência dessa incidência sobre nós, adentramos a dimensão da secundidade, aquela que dirige o olhar observacional para o signo, em busca da sua concretude e existência material.

Passados estes momentos de contemplação das qualidades, lançamos agora o segundo olhar - ou o segundo modo de consciência -, observacional, no sentido de identificar a materialidade do signo e nomear o que vemos presente, insistente à experiência. Partimos então para a esfera do embate com a realidade, da identificação, da consciência em relação a um outro existente.

Direcionando agora o olhar observacional, dentro da esfera da secundidade, confrontamo-nos com as fachadas como existentes singulares, que se apresentam à nossa frente, à visão e aos demais sentidos. Como vimos anteriormente, a fachada constitui-se fundamentalmente como sin-signo: materializada e presente à experiência sensível. Embora presente, como vimos, qualidades como cores, formas e texturas — que correspondem aos quali-signos —, não são essas propriedades isoladas que operam aqui como signo. O que de fato atua, nesta esfera da secundidade, é o encontro em si, o momento em que constatamos estar diante da fachada, de sua presença física inserida no espaço e no tempo.

Examinando a fachada da loja Rosa Morena (Figura 20), podemos afirmar que se trata de uma fachada comercial, que se especifica, entre as outras fachadas, como uma loja especializada em seus produtos, do ramo de calçados. Os materiais empregados se mostram em suas características concretas, como as placas que revestem o edifício, visíveis a partir desse ponto de vista frontal. Destaca-se ao olhar a volumosa placa da fachada superior, que sustenta o letreiro com a logomarca e nome da loja, acompanhando as cores do fundo – marrom e branco, respectivamente. Os limites e dobras definem o formato da fachada superior, sobre os acessos da loja abaixo, envolvida por vitrines e gôndolas onde estão expostos os produtos. A fachada se destaca dos edifícios ao lado e ao redor, numa certa relação

contextual com o lugar que o identifica em meio aos outros edifícios contíguos ou próximos.

Quando passamos a reconhecer ou a identificar aquilo que está representado no signo - seu objeto -, emerge o índice. De acordo com Peirce,

Índice é o signo que se refere ao seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o objeto. (CP 2.305 *apud* Santaella, 1995, p. 159).

Somos capazes de identificar, por exemplo, as rosas brancas representadas pelas formas que se desenham sobre o fundo da placa. Mesmo ainda ignorando o texto verbal que informa o nome da loja, as rosas brancas desenhadas já poderiam dar uma pista a respeito da identidade comercial da loja. Justamente por se apresentar, sobretudo, a partir das suas qualidades, não há, neste nível de representação, muitos elementos que se dirijam diretamente ao que representam. Esta fachada se coloca à percepção, portanto, prioritariamente a partir dos seus atributos qualitativos, icônicos, no nível da sugestão e conjectura sobre possíveis objetos, suscitando efeitos também na esfera da contemplação e puro sentimento. O potencial de referência desses elementos se apoia fortemente na sua potência de persuasão estética. Neste nível de consciência, ela tende a prevalecer como sin-signo-icônico, de acordo com as relações apresentadas no diagrama que classifica as 10 classes de signos de Peirce (Figura 2).

Depois de analisados os aspectos qualitativos e referenciais desta fachada, voltamos agora nosso olhar para o edifício que se posiciona em frente, confrontando-o, principalmente, em volume e altura (Figura 21). Esta mudança de foco não se dá por acaso: esta nova fachada que agora nos chama a atenção também se destaca pelas dimensões e a maneira como se coloca à percepção no contexto da rua. Vamos então nos abrir ao que este signo nos “fala”.

Figura 21 - Fachada da loja Foka



Fonte: Foto do autor, julho de 2024.

Entre os aspectos qualitativos presentes na fachada da loja Foka (Figura 21), podemos perceber os blocos sequenciais de um preto brilhante sobre o fundo liso marrom. Estes elementos em preto brilhante se destacam pelas formas e texturas, extremamente lisas e retas, com uma inclinação que ainda amplifica seu efeito. As formas operam no nível da total redução a formas geométricas básicas, em uma figuração totalmente abstrata na composição dos elementos visuais. As texturas lisas também contribuem para reforçar o aspecto impessoal e “refratário” das superfícies. A tatilidade colhida pelo olhar (Pallasmaa, 2012) nos sugere a regularidade e a frieza das placas, ainda como sensação entrelaçada e pouco clara.

Além disso, uma das características mais notáveis à primeira vista é a dimensão, principalmente em altura, da fachada, tanto na parte superior – com grandes superfícies planas (faces) sobrepostas – quanto no pavimento térreo que, da mesma maneira como a fachada anteriormente analisada, parece suspensa sobre o vazio da transparência das vitrines. As letras em branco contrastam com seu fundo preto, até com uma certa discricção (ou desproporção) com relação às dimensões dos outros elementos citados. As impressões visuais captadas sugerem um conjunto de formas geométricas bem delimitadas pelas linhas reforçadas e pelas cores.

A respeito das cores, além da sua localização na escala cromática, do espectro mais quente ou mais frio a qual pertencem, Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 279-280) observam que

cumprir levar em conta igualmente a sua tonalidade, seu brilho. Claras e luminosas, elas produzem um efeito mais positivo, mas que pode ser desmesurado, até a excitação; foscas, apagadas, seu efeito é mais interiorizado, mas pode tornar-se também negativo.

A respeito do preto, Kandinsky nos sugere que ele é “como um *nada* sem possibilidades, com um *nada* morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem nem mesmo a esperança de um futuro, ressoa interiormente o preto” (Chevalier e Gheerbrant, 2024, p. 818). Essa profundidade do preto parece ganhar proeminência no contraste com as cores vivas das sombrinhas que se desfilam ao seu lado.

Como referência icônica, talvez as formas, cores e texturas nos remetam a um painel de aparelho eletrônico (como dos antigos videocassetes), onde as placas pretas destacadas do fundo se assemelham aos botões mecânicos dos equipamentos. Ou a um conjunto de blocos de brinquedo. Ou a qualquer outro objeto que o signo, enquanto quali-signo, possa vir a construir a partir das semelhanças de pura qualidade (Santaella, 1995).

No mesmo âmbito da sugestão, dentro da seara da primeiridade, os efeitos surtidos na mente interpretadora podem emergir como admiração pelas formas, cores e texturas; uma certa surpresa provocada pelas dimensões e pelo brilho; ou a

repulsa e o desvio do olhar como resultado do desconforto visual proporcionado pelo reflexo da luz.

Ao direcionarmos o segundo olhar, observacional, para a fachada da loja Foka (Figura 21), assim como no caso da loja analisada anteriormente, poucas pistas nos são dadas quanto à referencialidade desta fachada. Seus atributos atuam mais na direção da persuasão estética, favorecendo a iconicidade em detrimento da indicialidade. Podemos, ainda assim, constatar que se trata de uma loja de calçados, e isso se deve à exposição dos produtos nas vitrines, e não a alguma possível indicação apresentada nas formas da fachada superior. Os efeitos constatativos, da mesma maneira, se enfraquecem frente às qualidades que se sobrepõem sobre a referência de fato, fazendo com que a fachada prevaleça como sin-signo-icônico.

Colhidas as qualidades e os atributos concretos das duas fachadas que se confrontam na paisagem, seria interessante darmos alguns passos em direção ao cruzamento das ruas, e voltar-nos em direção ao início do percurso. Desta perspectiva, temos uma vista da disposição dos dois edifícios na rua e o encontro das fachadas que conformam o espaço entre elas (Figura 22).

Figura 22 - Vista das fachadas Rosa Morena e Foka



Fonte: Foto do autor, julho de 2024.

A rua que se espreme entre os edifícios se assemelha a um rio que corre entre rochedos estreitos. Porém, estes volumes laterais se parecem mais com caixas ou fortificações do que com alguma formação natural. Conforme vimos nas reflexões de Norberg-Schulz (Nesbitt, 2006), o caráter distintivo de um conjunto de construções que conforma um lugar encontra-se frequentemente "condensado" em motivos arquitetônicos característicos, como tipologias específicas de janelas,

portas e telhados. Na vista que temos das duas fachadas que se confrontam na paisagem, é justamente a ausência de janelas ou de qualquer outro elemento característico de uma fachada que se apresenta à cidade, que garante este caráter talvez inesperado, ou surpreendente no contexto da rua.

Prossigamos, então, com a nossa deriva rua abaixo...

Logo que tomamos novamente nossa direção inicial (partindo da Catedral Metropolitana em direção à Rua Souza Pereira), já do outro lado do mesmo cruzamento em que nos encontramos, somos surpreendidos por dois outros edifícios (Figura 23), consideravelmente diferentes dos que acabamos de deixar para trás.

Figura 23 - Fachadas das lojas Maria Bonita e Tiara



Fonte: Foto do autor, julho de 2024.

As formas, volumes e cores que se apresentam nestas duas fachadas se caracterizam pelo ritmo conferido pelas janelas e pelos ornamentos detalhados que as contornam. Profundidades e aberturas intercaladas pelos elementos decorativos, contrastes suaves de cores e dimensões equilibradas convidam a um olhar mais demorado, na busca pelos intrincados detalhes que compõem o visual das fachadas. As grandes aberturas no nível da rua abrem vazios preenchidos pelos pilares, que elevam os pavimentos superiores como que os revelando aos olhares.

As qualidades apreendidas poderiam nos remeter às formas geométricas das janelas; detalhes em formas orgânicas sugerem flores e folhas; recortes nas colunas invocam os encaixes e a firmeza das pedras; enquanto as cores, em leve contraste entre si, destacam a complementaridade e a harmonia do conjunto.

Figura 24 - Fachada da loja Tiara



Fonte: Foto do autor, agosto de 2024.

Olhando mais atentamente a fachada da loja Tiara (Figura 24), podemos apreender, entre os elementos qualitativos, as cores claras, predominando o branco, junto com detalhes um pouco mais escuros, em uma cor próxima de um lilás queimado, não causando grande contraste. As cores claras acentuam os detalhes da fachada, principalmente nas cornijas e platibandas decoradas, muito bem ornamentadas. O letreiro de fundo azul marinho e letras brancas perfaz uma faixa que se destaca da fachada original em profundidade e contraste, tanto pelas cores como pelas linhas retas e sobressalentes sobre a entrada. A riqueza de detalhes do pavimento superior convida à contemplação das formas orgânicas presentes nos ornamentos em composição harmônica com as linhas retas que delimitam seu desenho. Os detalhes em lilás assemelham-se a uma coluna de pedras, transmitindo uma sensação de firmeza e solidez, enquanto as curvas sutis que parecem sustentar a cornija suavizam a rigidez dos ângulos. Podemos perceber ainda que sua altura e dimensões das aberturas são proporcionais ao edifício e às construções do entorno, garantindo uma certa harmonia nas suas formas e medidas.

Como nos alerta Pallasmaa (2012), a estrutura de um edifício não é apenas uma questão técnica, mas também uma experiência sensorial. Sentimos a força das colunas, a leveza das vigas e a fluidez das curvas. Do mesmo modo, os materiais utilizados na construção de um edifício influenciam nossa experiência sensorial. A textura de uma parede, a temperatura de um piso, o som de uma porta ao se fechar, por exemplo, são elementos que contribuem para a nossa percepção do espaço.

Nas fachadas das lojas Tiara e Maria Bonita (Figura 23), o ritmo das janelas, dos ornamentos, a alternância entre planos e aberturas, a escala e as cores utilizadas, nos transmitem outras texturas, outras temperaturas, outras relações de peso, enfim, tatilidades diferentes daquelas apresentadas pelas fachadas anteriores. Embora estejam conformando o mesmo espaço do cruzamento entre as ruas, os quatro edifícios parecem compor dois conjuntos diferentes, com suas materialidades, dimensões e estilos distintos, transmitindo um caráter do lugar (Norberg-Schulz, 1976 *in* Nesbitt, 2006) com características quase opostas entre eles.

A cor predominante branca do pavimento superior da loja Tiara (Figura 24) pode sugerir sentimentos ou emoções, conforme observam Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 144):

Um pintor como W. Kandinsky, para quem o problema das cores ultrapassava em muito o problema da estética, exprimiu-se sobre esse tema melhor do que ninguém: O branco, que muitas vezes se considera como uma não-cor ... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido... O branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo. A terra, branca e fria, talvez tenha ressoado assim, nos tempos da era glacial. Seria impossível descrever melhor, sem dizer-lhe o nome, a alvorada.

Por outro lado, nas vitrines no nível da rua, cores vivas predominam envoltas pela verticalidade delineada pelos pilares, trazendo outras sensações, outros sentimentos e, possivelmente, outras referências icônicas na leitura do intérprete.

Descendo a rua, passando pela lateral do mesmo edifício (Figura 25), uma nova camada, a das sombrinhas, se soma à percepção total do lugar, interferindo também na apreensão das qualidades apresentadas pela fachada. Por trás das sombrinhas, podemos perceber a sequência de janelas, conferindo ritmo e variação entre as formas e texturas. A repetição de elementos decorativos também empresta harmonia à composição dos ornamentos em conjunto.

Atuando neste âmbito como sin-signo-icônico-remático, seu potencial de se referir a algum objeto repousa justamente na riqueza de detalhes, de ritmo, de variação entre planos e cavidades, podendo nos sugerir as formas, cores e detalhes de uma escultura, por exemplo. Novamente, os efeitos que podem emergir na mente interpretadora serão da ordem da apreciação demorada, da contemplação, despertando impressões entrelaçadas e sentimentos.

Figura 25 - Fachada lateral da loja Tiara



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Lançando agora o olhar observacional para esta mesma fachada, podemos notar inicialmente que se trata de um edifício de dois pavimentos (térreo e primeiro pavimento), no qual encontra-se, no nível da rua, uma loja de bolsas. O edifício apresenta características construtivas e uso de detalhes encontrados em outros similares, incluindo-se entre eles o próprio edifício que se posta em frente (Figura 23). O primeiro pavimento apresenta um conjunto de ornamentos que aludem aos palacetes residenciais dos centros urbanos do século passado. As cornijas e platibandas atuam em contraste mútuo entre curvas e linhas retas. O letreiro da loja possui fundo azul com letras brancas, destacado da fachada original, ao mesmo tempo indicando o nome da loja e a que produtos se dedica, e escondendo outros detalhes da fachada original que possam estar por detrás dele.

Prevalecendo como índice em relação ao seu objeto, o signo o representa por contiguidade, como relação de causa e efeito, em que o objeto aparece como causa singular do signo, numa linearidade racional e objetiva. Diferentemente das duas fachadas anteriores, esta se mostra como tal, descoberta e em relativa harmonia com a sua placa informativa, revelando o edifício que se apresenta na rua. Neste

sentido, os possíveis efeitos gerados pelo sin-signo-indicial-dicente se acomodam na seara da constatação, da identificação do que se vê e que indica diretamente seu objeto.

Junto a isso, é fundamental considerar o conceito de experiência colateral – a vivência e a familiaridade prévia do intérprete com a realidade em torno do signo. Nossas interpretações iniciais fundamentam-se precisamente nestes referenciais. Enquanto um observador não especialista em arquitetura dificilmente discerniria as nuances projetuais e ornamentais, um observador com formação específica reconheceria tais elementos como características estilísticas, estabelecendo relações de similaridade formal. Ainda que o signo determine potencialmente seus interpretantes, a experiência colateral opera complementarmente, suprimindo as indeterminações inerentes ao processo de representação sígnica.

Prosseguindo com a nossa deriva, ao retomar nossa caminhada pela rua, já a poucos passos de onde nos encontrávamos, mais uma fachada (Figura 26) chama a nossa atenção. Lançaremos sobre ela nossos olhares e abriremos nossos sentidos à percepção dos signos que se apresentam.

Figura 26 - Fachada das lojas Y&Y e Mendes



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Podemos ver que o edifício em questão possui duas lojas no seu pavimento térreo, sendo que seus estilos de comunicação (letreiros) diferem substancialmente em suas relações com a fachada original. Esta, por sua vez, revela-se na parte superior do edifício (Figura 27), apresentando-se predominantemente branca e adornada com formas retas (janelas) e curvas (guarda corpo, ornamentos). Os guarda-chuvas coloridos suspensos sobre a rua, com suas cores e sua posição em relação aos edifícios, criam uma camada adicional de signos que se relacionam com os elementos da fachada no processo de percepção e leitura.

Figura 27 - Fachada superior das lojas Y&Y e Mendes



Fonte: Foto do autor, maio de 2025.

Analisando a fachada, ao primeiro olhar emergem os atributos qualitativos, formas, cores, continuidades e interrupções de ritmo, alturas, profundidades, brilho e opacidade. Entre as formas e volumes, pode-se perceber linhas retas e formas geométricas: nas janelas superiores, nas divisões entre os pavimentos e entre as lojas, nas aberturas de acesso e vitrine e na decoração do letreiro (no caso da loja à

direita). Essas formas geométricas são perceptíveis a partir de uma decomposição em elementos mínimos do código visual. De acordo com Santaella (1996, p. 171)

No limite, toda figuração (mesmo a mais complexa), ou seja, todo código visual seria reduzido a uma articulação de elementos geométricos primeiros. E ainda, no limite, estes se identificariam com o código gestáltico que presidiria à percepção das formas elementares. Assim, o nível mais complexo de figurações acaba tendo por base um inventário finito que dá a primeira imagem daquilo que poderia ser o mundo significantemente considerado enquanto forma.

No pavimento superior, predomina a cor branca, e sua variação de tonalidades segue o ritmo das linhas, das aberturas e dos ornamentos. A luz refletida no branco da fachada, em contraste com as cores das lojas abaixo, confere um certo efeito de suspensão, quase uma elevação transcendental.

Já nas fachadas das lojas, encontramos duas situações diversas, para não dizer opostas. No caso da loja Y & Y (Figura 28), a fachada se apresenta na cor cinza, pouco mais escura do que o branco acima, criando um contraste suave, ao mesmo tempo em que sua vitrine e acesso possuem uma escala proporcional ao edifício e ao pedestre. O letreiro em preto, em dimensões e volumes respeitosos com a fachada, se apresenta, neste âmbito da primeiridade, como forma, linhas e curvas interseccionadas em relevo contrastantes com o fundo, nas quais o aspecto icônico prevalece sobre o código simbólico do alfabeto.

Figura 28 - Fachada da loja Y&amp;Y



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025

Ao lado, na loja Mendes (Figura 29), o contraste é mais marcante, em um claro conflito com a parte superior do edifício, e também com a fachada da loja à esquerda. Apresenta-se em um azul brilhante, reflexivo, quase desagradável ao olhar, enquanto as letras em vermelho também procuram por destaque através da cor em contraste com o fundo, numa relação sígnica que novamente apela para a iconicidade formal do símbolo alfabético. Acrescenta-se a isso a projeção do letreiro para frente, destacando-se do edifício como um volume que se lança para fora da fachada.

Figura 29 - Fachada da loja Mendes



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

As cores predominantes nas fachadas das lojas (cinza, preto, azul e vermelho), em conjunto com o branco do pavimento superior, criam percepções diferentes em relação ao contraste e ao ritmo conferido pelas continuidades e interrupções cromáticas.

A combinação de cinza e preto na fachada à esquerda (Figura 28) cria um contraste suave, como em uma transição do branco que repousa acima, indo para o cinza e finalmente chegando ao preto do letreiro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2024, p. 302), “na genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores”. De acordo com esses mesmo autores (2015, p. 740), o preto “simbolicamente, é com mais frequência compreendido sob seu aspecto frio, negativo. Cor oposta a todas as cores, é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original”. Ou seja, esse elemento da fachada apresenta qualidades que remetem à sofisticação estética, e que podem ser apreendidos nesse sentido, assentado em uma neutralidade plástica, posicionando-se no absoluto da extremidade cromática

Na fachada à direita (Figura 29) o azul e o vermelho se projetam, como cor e volume, combinados com o brilho reflexivo do material empregado. Chevalier e Gheerbrant (2024, p. 155) classificam o azul como a mais fria, imaterial, profunda e “o conjunto das suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais”. O azul transmite frieza, ao mesmo tempo em que suaviza ou anula as formas, pois possui essa profundidade imaterial como atributo de qualidade. O vermelho, por outro lado, “brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, como uma força imensa e irredutível” (Chevalier e Gheerbrant, 2024, p. 1029). Parece ser justamente essa força que se manifesta no letreiro, buscando destaque através da sua potência cromática.

Como um singular, sob o olhar observacional, vemos um edifício de dois pavimentos (térreo e superior), sendo que a fachada superior apresenta características arquitetônicas e ornamentais consideravelmente conservadas, predominantemente branca, com algumas janelas e guarda corpo decorado. As lojas instaladas abaixo, identificam-se por meio dos seus letreiros, vitrines e cores, demarcando contrastes mais suaves (fachada esquerda) ou mais bruscos (fachada direita). A loja à esquerda apresenta no letreiro apenas as letras “Y & Y”, em preto brilhante, com leve relevo em relação à fachada. No nome da loja não há nenhum indício verbal a respeito do tipo de produtos que são comercializados. O letreiro à direita (loja Mendes), por sua vez, mostra-se em azul brilhante, em um elemento decorativo que ultrapassa o letreiro e avança para as laterais da fachada, buscando, talvez, maior destaque num contexto cujos signos visuais se sobrepõem de maneira aparentemente desordenada. O texto em vermelho indica o nome da loja e a quais produtos se dedica, indicando diretamente ao pedestre sua função.

Prevalecendo, neste caso, os aspectos existentes, identificáveis e nomeáveis, em que sua relação com o objeto opera a partir da contiguidade, de causa e efeito, o signo faz-se sin-signo-indicial-dicente, especialmente no caso da fachada à direita (Loja Mendes) onde a precisão e a frieza dos elementos não deixam muito espaço para a contemplação ou sugestão, pois sua forma aponta precisamente para sua função atual. Já no caso da fachada à esquerda, ela poderia ser compreendida como um sin-signo-indicial-remático, uma vez que os aspectos qualitativos tendem a

se sobressair em relação aos indiciais — sem, contudo, anulá-los. Isso se deve, sobretudo, à preservação das características ornamentais e decorativas do edifício. Suas formas não indicam de modo direto ou linear uma função específica (como fachada), embora possa estabelecer uma relação direta com a loja como seu objeto.

Somos já capazes de notar que muitas das características das fachadas da rua se repetem em relações similares, estabelecidas entre o edifício e a sua comunicação estética associada à sua função prática, constituindo-se um signo icônico-utilitário. De acordo com Ferrara (1986), este código complexo e relacional dessacraliza a hegemonia do código verbal sobre o não-verbal, projetando similaridade (iconicidade) sobre a contiguidade (indicialidade) fortalecendo a manipulação dos códigos. O significado do signo icônico-utilitário nasce, portanto, não da função-objeto designada pela sua iconicidade, mas das relações sugeridas e engendradas no sistema de signos por meio dos seus usos. Definindo de acordo com Peirce, Ferrara (1986, p. 64) afirma que

O signo icônico utilitário é ambíguo por excelência, ao mesmo tempo de secundidade e de primeiridade, avesso à contiguidade e voltado para a similaridade, tanto mais utilitário quanto mais icônico, tanto mais persuasivo quanto mais estético.

Vamos então seguindo com a nossa deriva, retomando nossa caminhada rua abaixo, nos deixando guiar pelo seu traçado reto – agora nova “Rua Direita”.

Figura 30 - Nova “Rua Direita”



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

Seguimos andando, já nos aproximando do final do nosso trajeto, e mais uma fachada (Figura 31) chama a nossa atenção, o que pede uma breve parada para que possamos captar alguns aspectos que nela se manifestam.

Figura 31 - Fachada da loja Rs Cosméticos



Fonte: Foto do autor, agosto de 2025.

A fachada da loja Rs Cosméticos, apreendida aqui em suas qualidades, também se apresenta à percepção através do predomínio da cor, neste caso, a rosa. Não qualquer rosa, mas numa tonalidade portadora de intenso brilho, refletindo a luz como se esta lhe fosse própria, ampliando a dimensão do volume como um todo. O quadrado no qual se inscreve o nome da loja, de fundo branco com as letras em rosa e preto, confere complementaridade e contraste entre as cores, em linhas mais leves e fluidas (as letras rosas) ou mais retas e alinhadas ao quadrado de fundo (letras pretas). Lembrando que neste momento ainda não estamos lendo as letras propriamente, mas captando suas formas, cores, volumes, texturas, ou seja, suas qualidades pré-reflexivas e pré-interpretativas, sensorial e cognitivamente anteriores à apreensão dos atributos lógicos atribuídos ao código alfabético.

A cor rosa brilhante, como pura qualidade, não pode se referir precisamente a coisa alguma a não ser ela mesma. Poderíamos ser remetidos à impressão da cor de um batom, ou ao brilho reflexivo de uma fita de cetim. Não somos capazes de

identificar algo em particular que possa se construir como o seu objeto, pois este é apenas sugerido a partir de qualidades semelhantes às do signo. A forma da entrada, por exemplo, pode ser um quadrado, ou retângulo, ou alguma outra combinação de formas reduzidas a seus estados geométricos elementares.

Convocando agora o olhar observacional, identificamos o material liso e brilhante que reveste o edifício, como uma grande placa de comunicação, informando o nome da loja junto a uma frase descritiva (A loja da beleza). Logo abaixo, o acesso totalmente aberto da loja garante a visibilidade dos produtos dispostos em seu interior. Quanto à sua presença no contexto no qual se insere, o edifício encontra-se ladeado, sem espaços, a dois outros, com seus elementos de comunicação notadamente diferentes.

Como sin-signo-indicial, esta mesma fachada aponta para o seu objeto. Na placa que descreve seu nome (Rs), logo abaixo encontramos a palavra “cosméticos”, indicando a quais produtos a loja se dedica. O texto seguinte (A loja da beleza) pode também apontar para a atividade e os produtos da loja, porém, já atua aqui no nível simbólico, tentando representar um conceito de qualidade (beleza) na própria existência da loja, ou ao resultado alcançado pela utilização dos seus produtos, em um nível interpretativo que supõe a associação lógica entre uma coisa e outra. A cor rosa poderia, neste nível simbólico, representar uma qualidade geral do universo feminino de consumo de produtos de beleza, ou ao rosa como uma cor que representa a feminilidade, conceito este assentado em convenções sociais e hábitos. Examinaremos a seguir, nas outras fachadas foco da nossa análise, estes atributos simbólicos, no nível da terceiridade.

Aproximamo-nos do cruzamento com a Rua Monsenhor João Soares, finalizando o percurso da nossa deriva. Depois de apreender e analisar os atributos qualitativos e existenciais das fachadas ao longo do trajeto – e de termos construído uma “imagem geral” da rua como contexto no qual estas fachadas se inserem –, lançaremos agora sobre elas o terceiro olhar, ou terceiro nível de consciência.

Figura 32 - Final do percurso



Fonte: Foto do autor, novembro de 2025.

A partir deste olhar interpretativo, os aspectos simbólicos, de natureza generalizante, são captados e muitos possíveis interpretantes se abrem ao intérprete, provenientes da sua experiência colateral e sua familiaridade com o objeto dinâmico. O signo, neste âmbito da terceiridade, fundamenta-se em leis, regras e convenções, e sua relação com o objeto se dá através de leis gerais, hábitos socialmente adquiridos e advindos da tradição. Sob o olhar generalizante, revelam-se os atributos simbólicos do signo, prevalecendo nesta instância como legi-signo, abrindo caminho para a ação do signo no sentido de relações mais complexas e da participação em um contexto mais amplo, indo além da sua singularidade. De acordo com Peirce (CP 2.246):

O legissigno é uma lei que é um signo. Esta lei é geralmente estabelecida pelos homens. Cada signo convencional é um legissigno (mas não vice-versa). Não é um único objeto, mas um tipo geral que, ao que foi acordado, deve ser significativo. Cada legissigno significa através de uma instância da sua aplicação, o que pode ser chamado de uma réplica do mesmo. (...) A réplica é um sinsigno. Assim, cada legissigno requer

sinsignos. Mas estes não são sinsignos comuns, como são ocorrências peculiares que são consideradas significativas. Nem a Réplica seria significativa se não fosse a lei que a torna assim.

As fachadas que analisamos são réplicas do legi-signo fachada comercial, que se constitui como um tipo de composição formal entre a arquitetura e a comunicação visual. Para o intérprete, cuja experiência colateral envolve conhecimentos de arquitetura, por exemplo, bem como noções a respeito da sintaxe da comunicação visual comercial, estas fachadas se fazem legi-signo-simbólicos. De acordo com Peirce (CP 2.249), “um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, em geral, uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.”

Os efeitos do legi-signo simbólico na mente interpretadora podem ser emocionais, reativos e argumentativos, e propiciam reflexões sobre o processo de produção desta categoria de arquitetura comercial, por exemplo. Cabe aqui observar que estes efeitos não são excludentes e não seguem necessariamente esta ordem dada. Os níveis do efeito do signo – reativos e argumentativos –, provocados à mente, correspondem aos interpretantes dinâmicos: emocional, energético e lógico.

Alguns elementos estilísticos da arquitetura utilizados nas fachadas comerciais – planos, aberturas, ornamentos, ritmo, forma, cor, textura, dimensão e escala – são organizados seguindo determinados arranjos, de acordo com o que se convencionou chamar de estilo. Vamos agora examinar alguns destes elementos e arranjos presentes na arquitetura e na comunicação das fachadas e em que medida elas contribuem para propiciar efeitos vinculados às emoções, às ações ou às reflexões.

No caso das fachadas das lojas Rosa Morena (Figura 20) e Foka (Figura 21), elas se inserem em um padrão de fachadas comerciais, cujo apelo parte mais da comunicação do que da arquitetura, de modo que os edifícios estão totalmente cobertos por suas respectivas placas. Como observou Artigas (1986), na cidade contemporânea, os edifícios – e seus atributos arquitetônicos – passaram a servir como meros suportes para os elementos de comunicação visual, placas, faixas e luminosos, muitas vezes operando no sentido contrário da beleza arquitetônica.

Nos dois casos analisados, os edifícios deixam de existir na paisagem da rua, dando lugar a outra coisa – já que sua composição formal não comunica um edifício – que pretende simbolizar a loja, sua atividade ou os produtos que ali se encontram. A comunicação visual, de caráter utilitário e persuasivo, se sobrepõe à arquitetura do edifício e da cidade, encobrindo a construção que a suporta.

As características deste tipo de arquitetura e de comunicação visual encontram paralelo no apelo estético encontrado nos edifícios de Las Vegas, analisados por Venturi *et al.* (2003, p. 40). Consideradas as devidas diferenças de contexto – uma via de média velocidade para automóveis e uma rua exclusiva para pedestres – tanto no caso da *Strip* como no caso da Rua Dr. Braguinha, observa-se que “o letreiro é mais importante do que a arquitetura [...]. O letreiro na frente é uma extravagância vulgar, o prédio nos fundos, uma necessidade modesta. O que é barato aqui é a arquitetura [...]” (Venturi *et al.*, 2003, p. 40).

Mesmo com toda a imponência das placas que cobrem os edifícios, suas qualidades e materialidade não simbolizam precisamente as lojas que procuram representar. Isso fica a cargo dos letreiros que, fazendo uso dos símbolos do código alfabético, informam os nomes das lojas. O que parece é que essas fachadas procuram simbolizar outras coisas, que não sua função específica. Como signos de lei, podem sintetizar sentimentos, ideias e hábitos em composições formais nas quais forma e função não estão explicitamente definidas. Como observaram Venturi *et al.* (2003, p. 40):

Antes do movimento moderno, era frequente a contradição entre o interior e o exterior na arquitetura, em particular na arquitetura urbana e monumental. Os domos barrocos eram símbolos, além de construções espaciais, e eles são maiores em escala e mais altos por fora do que por dentro, a fim de dominar o cenário urbano e comunicar sua mensagem simbólica.

Nesta monumentalidade simbólica das fachadas das duas lojas (Rosa Morena e Foka), diferentemente dos arranjos detalhados encontrados nos “domos barrocos”, podemos apreender como simbólicos os usos das cores e texturas presentes na ornamentação, as linhas retas e o brilho dos blocos pretos, a inclinação que faz referência à tecnologia dos materiais empregados, bem como a precisão e a aparente neutralidade de todo o conjunto.

As formas geométricas podem, neste caso, simbolizar simetria, precisão e modernidade, no sentido de comunicar algumas qualidades da identidade comercial do estabelecimento. É possível pensar que se tentou reproduzir a comunicação de lojas de *shopping center*, tomando essa modalidade de varejo *indoor* como símbolo de sofisticação e qualidade. Elas se apresentam, portanto, como exemplares de uma determinada lei que rege a apresentação visual, dentro do universo das lojas de calçados, com um certo padrão de cores e estilos que se repetem em estabelecimentos similares. Como sin-signos, constituem-se réplicas de um tipo geral de arquitetura e de comunicação visual, cujo potencial significativo decorre das convenções que conferem a ela a capacidade de funcionar como representação do seu objeto.

As qualidades que se organizam nas suas composições, como as formas aliadas às cores marcantes utilizadas nos materiais, contribuem para reforçar o aspecto icônico, o que confere a essas duas fachadas – identificadas como fachadas comerciais que seguem determinados padrões e regras compartilhadas – a potência de prevalecer como legi-signo-icônico, um signo de lei que representa o objeto, predominantemente, por semelhança (Drigo; Souza, 2021).

Como legi-signo-icônico, este signo pode gerar interpretantes na seara do interpretante dinâmico emocional, ligado à lembrança afetiva – como as formas ou as cores de um antigo brinquedo da infância –, propiciando sensações de saudade, alegria, ou mesmo tristeza e repulsa, a depender das referências que essas qualidades podem invocar na mente do intérprete.

Um olhar ainda mais atento poderia identificar, no corte diagonal no qual se eleva o bloco preto vertical, que a configuração original do edifício provavelmente correspondia ao desenho das fachadas dos edifícios vistos em frente (Figura 23). Porém, agora totalmente encobertos pela nova ornamentação e comunicação visual das lojas, permitem apenas imaginar como poderiam ter sido um dia, antes das sucessivas camadas acrescentadas à suas fachadas originais, e ainda qual teria sido a real necessidade de encobri-las totalmente, privilegiando a persuasão comercial em detrimento da arquitetura e da memória da cidade. Neste caso, legi-signo-indicial.

Direcionando este mesmo olhar interpretativo para as outras duas fachadas que se posicionam em frente (Figura 23), o intérprete poderia elaborar reflexões a respeito das origens dos edifícios, sua permanência ao longo da história da cidade, as sucessivas camadas de reformas e adaptações sofridas e que refletem no seu estado atual de apresentação. A fachada da loja Tiara (Figura 24) pode aparecer como representante de um determinado estilo arquitetônico (ecclético), devido às características dos seus ornamentos e à composição formal do seu desenho. Reparemos que os atributos qualitativos e indiciais não desaparecem neste âmbito, eles podem se associar no processo de interpretação, de modo a acrescentar outras possíveis camadas ao seu aspecto simbólico. Neste âmbito, Lynch (2018, p. 134) afirma que

É bem verdade que precisamos de um ambiente que não seja simplesmente bem organizado, mas também poético e simbólico. Ele deve falar dos indivíduos e de sua complexa sociedade, de suas aspirações e suas tradições históricas, do cenário natural, dos complexos movimentos e funções do mundo urbano.

Ainda segundo Lynch (2018), podemos decompor uma imagem ambiental em três componentes: identidade, estrutura e significado. A identidade refere-se ao atributo do objeto de ser único identificável, sua diferenciação de outros, sua individualidade; a estrutura identifica a relação espacial do objeto com outros objetos do entorno e com o observador; o significado pode ser prático ou emocional, e se dá na relação espacial ou paradigmática com o observador. Esses componentes, no entanto, manifestam-se simultaneamente na percepção, e o reconhecimento visual coloca em operação a leitura dos componentes - em relação entre eles - da imagem ambiental. Nesta decomposição quase semiótica, os significados da imagem da cidade se formam e se transformam ao longo do tempo e dos usos, das leituras e da criação de novos significados.

Outros interpretantes dinâmicos podem ainda emergir. O ato de entrar na loja na busca de algum produto, ou olhar as vitrines e rejeitar os produtos oferecidos, desviando o olhar, ou a curiosidade de buscar outras lojas semelhantes na rua, são possíveis interpretantes dinâmicos energéticos. Certamente, os atributos icônicos e indiciais presentes nas fachadas se dirigem, como vimos, à persuasão estética e à

aplicação utilitária, com o objetivo de conquistar o transeunte atraindo o olhar e o corpo em sua direção.

Indo mais além na interpretação do signo, pode ainda o intérprete perceber a relação da loja instalada no térreo com o segundo pavimento, podendo este ter uso residencial (ou tendo sido em algum momento de sua história), como tradicionalmente se ocupavam os edifícios nos centros urbanos do início do século passado. É possível ainda realizar algumas reflexões sobre a permanência (ou resistência) deste edifício, ao passo que muitos outros no seu entorno foram muito ou totalmente modificados, quando não foram simplesmente demolidos e substituídos por construções que se assemelham mais a caixas do que a prédios.

Se este edifício for colocado em perspectiva a partir dos usos que dele se faz, ou se fizeram ao longo do tempo, podemos perceber que ele se coloca dentro de um tipo de uso paradigmático encontrado nos centros urbanos, podendo ser visto como réplica deste modelo, no qual a os edifícios desempenham funções mistas (moradia e comércio/serviços), e seus usos vão se desenvolvendo e se transformando na mesma medida em que se mantêm ou se alteram suas características construtivas, principalmente das fachadas.

Poderíamos dizer o mesmo em relação à fachada da loja Y&Y (Figura 28), cuja comunicação visual se limita às letras em relevo e cor preta, permitindo que a fachada do edifício se revele totalmente, mostrando-se como um edifício (e não uma caixa de formato “genérico”), em seu uso atual como estabelecimento comercial. A comunicação deste uso, no entanto, não se sobrepõe à arquitetura. As cores escolhidas também se ajustam à escala cromática – do branco ao preto, passando pelo cinza –, discretamente atraindo os olhares à sutileza da composição. As letras se encaixam no espaço entre duas linhas ornamentais, atuando em complementaridade com as características originais da fachada. Participam, dessa forma, do contexto urbano desempenhando um papel importante na preservação da memória da cidade.

De acordo com Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006, p. 457),

os objetos de identificação são propriedades concretas do ambiente e que as pessoas geralmente desenvolvem relações com elas durante a infância. A criança cresce em espaços verdes, marrons ou brancos; passeia ou brinca na areia, na terra, na pedra ou no musgo, sob um céu nublado ou

sereno; agarra e levanta coisas duras e macias; ouve ruídos, como o som do vento balançando as folhas de uma certa espécie de árvore; tem experiências do calor e do frio. É assim que a criança toma conhecimento do ambiente e elabora esquemas perceptuais que determinam todas as suas futuras experiências. Os sistemas perceptuais se compõem de estruturas universais, inter-humanas, e também de estruturas condicionadas pela cultura e determinadas pelo lugar.

Ou seja, esta memória, relacionada diretamente com os atributos qualitativos e materiais dos espaços e das fronteiras que os delimitam, envolve as possibilidades de identificação das pessoas com estes espaços. Lugares que passam por grandes transformações, como intervenções estruturais ou a cobertura de edifícios inteiros por placas de comunicação, alteram as dinâmicas de identificação e manutenção das memórias das pessoas e das cidades.

Aqui já entram em cena os interpretantes dinâmicos lógicos, que são aqueles de natureza condicional, na forma lógica – “se... então” – e devem constituir-se como um geral nas suas possibilidades de referência (Drigo; Souza, 2021). Os interpretantes lógicos podem, neste caso, estar associados aos padrões de composição de fachadas comerciais, às reflexões sobre o uso de determinadas formas, cores e texturas, bem como sobre os arranjos entre a arquitetura e a comunicação visual, que podem contribuir tanto para revelar quanto para esconder os edifícios e a memória da cidade. Os hábitos envolvidos nos processos de concepção e projeto podem ser reconsiderados, transformados. Desse modo, o interpretante lógico não envolve somente um pensamento, uma ideia, mas pode ser da natureza de um hábito.

Neste nível de interpretante, outras associações e regras gerais se atualizam no processo interpretativo. Hábitos e aspectos de lei presentes no signo são acionados pelo repertório do intérprete, ou seja, pela “experiência colateral que o intérprete já teve com o campo contextual do signo” (Santaella, 2002, p. 95). Desse modo, um intérprete familiarizado com arquitetura poderia gerar interpretantes em direção à história dos edifícios, agora encobertos por outras camadas de signos publicitários. Mesmo neste nível, nas fachadas analisadas ainda predominam os atributos qualitativos, e estes poderiam gerar interpretantes acerca dos usos de determinados estilos de comunicação em fachadas urbanas, das leituras e significações engendradas por estas camadas, relacionando memórias e imagens de uma cidade presente que encobre seu passado.

Um intérprete poderia, por exemplo, levantar questionamentos a respeito das formas como se relacionam arquitetura e comunicação visual no contexto urbano. Os padrões utilizados nas placas de comunicação poderiam ser repensados, levando em conta a arquitetura da cidade e as memórias dos usos que nela se desenvolvem. As qualidades presentes nas visualidades e materialidades (tátilidades) de um lugar compõem seu caráter, como observa Norberg-Schulz (1976 *in* Nesbitt, 2006), e comunicam uma variedade de sensações entrelaçadas, formando nossa impressão total do espaço, de acordo com Rasmussen (1998). Desse modo, podem oferecer novas possibilidades de ação ao transeunte, e novas interpretações acerca dos usos e significados da cidade.

Novos padrões estéticos poderiam emergir, engendrando outros usos, leituras e interpretações das fachadas urbanas. Se, a partir disso, novas convenções sociais ou leis atuarem, por exemplo, no sentido da reformulação da comunicação visual das fachadas urbanas, como o redimensionamento das placas a fim de que os edifícios permaneçam a mostra, diferentes arranjos serão elaborados neste sentido (Drigo; Souza, 2012). Em consequência, outras experiências visuais e fenomenológicas serão oferecidas ao pedestre, configurando novos hábitos de leitura e uso das fachadas comerciais no contexto urbano.

Por fim, conclui-se que as fachadas comerciais – no contexto da Rua Dr. Braguinha – enquanto interface complexa, operam simultaneamente como ícone, na sugestão estética; como índice na indicação de sua função e materialidade; e como símbolo, na vinculação a regras e contextos culturais mais amplos. A leitura semiótica à luz da tricotomia peirceana, em diálogo com a fenomenologia no pensamento arquitetônico, mostrou-se de fundamental importância para decifrar o jogo entre arquitetura e comunicação, evidenciando que a paisagem urbana é um texto vivo, cuja interpretação exige um engajamento fenomenológico pleno com o espaço e um olhar atento às convenções e aos hábitos que regem a produção e a percepção das fachadas urbanas.

## Considerações finais

No processo de realização deste trabalho, desde as primeiras inquietações perceptivas às reflexões teóricas e análises do nosso objeto, procuramos compreender de que forma as fachadas urbanas podem construir sentidos para os pedestres. As análises das fachadas ao longo da deriva revelam a Rua Dr. Braguinha como um palimpsesto sógnico, onde a experiência fenomenológica se desdobra da pura sensação às interpretações mais complexas e gerais. Na dimensão da visualidade, a tensão observada entre revelar e ocultar — entre a arquitetura como superfície de memória e a fachada como superfície de comunicação persuasiva — constitui o cerne da dinâmica sógnica da rua.

Consideramos que nosso objetivo geral, de compreender o potencial sógnico das fachadas comerciais do centro urbano, e as possibilidades de percepção e interpretação desses signos pelos pedestres, foi alcançado. Pudemos constatar que a percepção das fachadas não é um ato meramente visual, mas uma experiência corporal e cognitiva total, na qual quali-signos, sin-signos e legi-signos se entrelaçam de maneira dinâmica. O método da deriva mostrou-se, assim, fundamental para capturar essa complexidade, pois foi no movimento pelo espaço que os signos se revelaram em suas múltiplas camadas, da pura qualidade sensorial à convenção e aos hábitos de leitura e uso das fachadas urbanas.

A partir da perspectiva da semiótica peirceana, pudemos também caracterizar a materialidade dos signos arquitetônicos e publicitários presentes nas fachadas, identificando seus potenciais sógnicos – icônicos, indexicais e simbólicos – no processo de percepção. Inventariamos ainda possíveis interpretantes e significados gerados a partir da leitura engendrada pelo pedestre na deriva ao longo da rua. Desse modo, consideramos que nossos objetivos específicos também foram atingidos.

Na esfera da primeiridade, as fachadas impuseram-se inicialmente como sin-signos-icônicos, cuja apreensão sensorial — das cores vibrantes à precisão geométrica — operou na esfera da qualidade e da sugestão, gerando interpretantes emocionais de admiração ou estranhamento. Em seguida, na secundidade, a

constatação de sua materialidade e existência concreta permitiu identificá-las como sin-signos-indiciais, em que elementos como janelas, vitrines e letreiros estabeleceram relações de contiguidade com suas funções arquitetônicas e comerciais, ainda que, em alguns casos, a força icônica da forma possa se sobrepor à clareza indicial.

No plano da terceiridade, a leitura interpretativa identificou nas fachadas a manifestação de legi-signos que transcendem a singularidade do objeto. A arquitetura das fachadas comerciais revelou-se regida por convenções e hábitos, onde a lógica utilitária frequentemente subjuga a expressão arquitetônica original, como atestam os casos extremos das lojas Rosa Morena e Foka. Nestas, a monumentalidade das placas, ao encobrir totalmente os edifícios, consagrou-as como legi-signos-icônicos de um padrão estético associado ao varejo contemporâneo, simbolizando a noção de modernidade e sofisticação através de uma linguagem formal abstrata e impessoal. Em contrapartida, fachadas como a da loja Tiara mantiveram-se como legi-signos-indiciais de um modelo urbano histórico, onde a comunicação visual se integra à arquitetura eclética, preservando a memória do edifício e simbolizando a permanência de um caráter urbano específico.

Evidentemente, as possibilidades de interpretação dos signos não se esgotam na análise de um intérprete particular. Considerando a experiência colateral de cada observador, podemos apenas inventariar alguns interpretantes possíveis, apoiando-nos em nossa própria vivência e familiaridade com os objetos representados pelos signos. Contudo, o método de análise semiótica nos oferece uma possibilidade de percepção por meio dos signos, e esses signos se comunicam conosco em diferentes níveis de linguagem verbal e não-verbal. Assim, conforme afirma Ferrara (1986, p. 45),

podemos recorrer à semiótica como a única disciplina que faz falar e significar o signo até então silencioso da arquitetura e do urbanismo. Ela confere sentido estrutural ao objeto construído e torna observável a comunicação.

A partir da visualidade do contexto urbano e da vivência sensorial no espaço arquitetônico por meio da deriva, podemos constatar que, no processo de percepção das fachadas dos edifícios, o pedestre lê visualmente seus signos, ao mesmo tempo em que se relaciona com outros signos não-visuais que participam do processo,

atingindo também outros sentidos. A leitura e a interpretação dos signos visuais presentes nas fachadas, portanto, são simultâneas e inseparáveis da percepção de outros signos sensoriais, como os sons, os cheiros, os elementos táteis como a temperatura do ar ou a textura dos materiais.

As análises demonstram que, mediante a leitura dos signos e seus possíveis interpretantes, as fachadas apresentam potenciais sígnicos distintos, não apenas em seus aspectos qualitativos (já evidentes à primeira vista), mas também em seus atributos referenciais e simbólicos. As relações entre os signos e destes com o pedestre que os percebe operam de maneiras diversas: por um lado, favorecendo a contemplação dos detalhes, suas propriedades em relação ao entorno e suas conexões simbólicas com o passado e presente da cidade - talvez até com o futuro, caso seu potencial seja considerado. Por outro lado, apresentam-se signos cujas possibilidades interpretativas não vão muito além do olhar rápido e passageiro, do estabelecimento de relações imediatas quanto à forma e uso, e de uma vinculação com o contexto que oculta a memória urbana, destacando apenas características efêmeras e transitórias.

As fachadas impõem-se como elementos "inevitáveis" na paisagem urbana, com as quais nos relacionamos cotidianamente de forma frequentemente inconsciente. A importância desses elementos e sua influência sobre as dinâmicas do contexto urbano devem compor os questionamentos e investigações que tratam as cidades como sistemas de comunicação. Esperamos que as reflexões aqui propostas possam gerar menos respostas conclusivas e mais indagações sobre a relevância das formas da cidade e como estas atuam sobre a percepção, os usos e a produção de significados engendrados pelas fachadas urbanas.

## REFERÊNCIAS

- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas / Pini, 1986.
- ASSIS JUNIOR, Fábio de Paula. **Ciberurbanidade: interface e interação na cidade digital**. Tese (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2022.
- BALBI, Thiago Machado. **A cidade como imagem e os processos de mediação com os usuários**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.
- DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. **Publi-cidade no contexto intercultural de São Paulo antes e depois da Lei “Cidade Limpa”**. São Paulo: Annablume; Fapesp. 2012.
- DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. **Aulas de semiótica peirceana**. Curitiba: Appris, 2021.
- FERRARA, Lucrécia. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.
- FERRARA, Lucrécia. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERRARA, Lucrécia. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- GISLON, Jacinta Milanez. **Fabricando cenários: tempo e espaço em movimento na arquitetura e na cidade contemporânea**. 2021. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2021.
- LEÃO, Sylvia Lopes Carneiro. *A evolução do conceito de fachada: do renascimento ao modernismo*. **Arquisur Revista**, nº 4, ano 3, 2013.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- MARTINEZ, Andressa Carmo Pena. **Entre máscaras e peles: a fachada simulacro**

**na cidade contemporânea.** 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. **Espaço urbano e práticas comunicativas: experiência transeunte e polifonia das ruas no Centro de Fortaleza.** 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTICELLI, Juliana. **O ornamento arquitetônico como linguagem produtora de sentidos: uma análise semiótica dos edifícios da Av. Faria Lima.** 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2016.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **O fenômeno do lugar.** In. NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura.** São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

OLIVEIRA, Tatiana Pontes de. **Caminhar, fotografar, fabular: entre a cidade e a fotografia.** 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos.** Porto Alegre: Bookman, 2012.

PANNUNZIO, Silvia. **Ressignificações da cidade de Sorocaba por vestígios fabris junto à linha férrea.** 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2020.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura.** São Paulo: Cultrix, 2004.

PINTO, Sandra M. G. *A 'rua direita' portuguesa: elemento estruturador ou designação toponímica?* **Revista de Morfologia Urbana.** v. 2. n. 1, 2014.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura vivenciada.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia.** São Paulo: Cortez, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SANTOS, Adriana Maciel Gurgel. **Comunicação e cidade: o habitar como invenção**. 2014. Tese Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

VALLE, Flávio Pinto. **Caminhar imagens: visualidades de São Paulo**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paul: Cosac Naify, 2003.

VIZIOLI, S. H. T; TIBERTI, M. S; BOTASSO, G. B. *Diálogos entre arquitetura e fenomenologia: do moderno ao pós-moderno*. **Projeto e Percepção do Ambiente**, v.6, n.3, setembro de 2021.