



## A expressão do ornamento contemporâneo na construção do imaginário urbano na Avenida Faria Lima

Juliana Monticelli Bueno\*

Luciana Coutinho Pagliarini Souza\*\*

**Resumo:** Este artigo tem como propósito apresentar o ornamento arquitetônico na contemporaneidade como linguagem produtora de sentidos e traz como *corpus* os edifícios da Av. Faria Lima – São Paulo. Interessa-nos refletir sobre o diálogo que a arquitetura contemporânea estabelece com a cultura, participando da construção de uma imagem e de um imaginário dentro de determinado contexto. Para esse fim, a análise cultural da cidade contemporânea fundamenta-se em Jameson (2006) e Montaner (2002, 2009); a relação entre ornamento e arquitetura se dá na esteira de Sá (2005), Moussavi e Kubo (2008), Venturi (2003). Para tratar da relação entre cidade e comunicação, assim como dos conceitos de imagem e imaginário nas cidades, apoiamos-nos em Ferrara (1988, 2000) e Lynch (2011); finalmente, para a metodologia de análise dos ornamentos, valemo-nos da semiótica de Peirce (2003). Este estudo auxilia no entendimento de que a arquitetura cria significados sociais para além de suas funções práticas, sendo uma expressão da sociedade e do meio onde está inserida.

**Palavras-chave:** Comunicação; Semiótica; Ornamento; Imagem; Imaginário

## 1 Introdução

O ornamento arquitetônico pode ser entendido, a princípio, como uma combinação de padrões geométricos vinculados à decoração dos edifícios. Na arquitetura contemporânea, contudo, o ornamento está intrinsecamente relacionado com o processo criativo de um projeto, resultado de sua expressão final, vinculado a sensações e ideias que se pretendem comunicar por meio de formas, volumes, cores e texturas.

Para refletir sobre o ornamento como signo ou linguagem presente na construção do imaginário urbano, este artigo se distribui em três partes: a primeira apresenta, a partir de Ferrara (2000), conceitos de imagem e imaginário que

---

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.135200>

\* Docente da Universidade de Sorocaba (Sorocaba-SP). Endereço para correspondência: ( juli-monticelli@hotmail.com ).

\*\* Docente da Universidade de Sorocaba (Sorocaba-SP). Endereço para correspondência: ( luciana.souza@prof.uniso.br ).

permitirão a leitura do produto arquitetônico como linguagem, isto é, como um sistema de signos que produz sentidos e se oferece à interpretação. Em seguida, Lynch (2011) trata da ideia de visualidade na cidade do século XX, detendo-se nos conceitos de “legibilidade” e “imaginabilidade”, definidos pelo autor como fundamentais para a boa leitura do urbano alicerçada nos cinco elementos que, para ele, são estruturadores do ambiente urbano: os marcos visuais, bairros, pontos nodais, limites e vias. Finalmente, para o entendimento do signo arquitetônico sob o ponto de vista da semiótica de Peirce, trazemos Santaella (1996), que nos apresenta as três dimensões que especificam este signo: os aspectos qualitativos ou qualissignos; os aspectos existentes na arquitetura, ou sinsignos; e aspectos que se submetem a leis, os legissignos.

A segunda parte apresenta, na esteira de Ferrara (2000), o vínculo do ornamento com a comunicação na cidade contemporânea para, então, tratar do modo como se dá a relação entre ornamento e arquitetura, a partir de Montaner (2002; 2009) e Sá (2005).

Finalmente, a terceira parte apresenta a análise semiótica dos ornamentos de quatro edifícios da Av. Faria Lima, os quais são classificados a partir de Moussavi e Kubo (2008), tendo em vista o grau de profundidade em relação à expressão final do edifício – a forma, a estrutura, a tela e a superfície.

## **2 Imagem e imaginário tecendo sentidos no produto arquitetônico**

Para a abordagem do produto arquitetônico como signo ou linguagem, os conceitos de imagem e imaginário se fazem presentes. Ferrara (2000) apresenta as distinções de tais conceitos: pode-se dizer, a princípio, que imagem e imaginário nutrem-se um do outro, pois é por meio de imagens urbanas que são construídos os imaginários urbanos; são “significados urbanos produzidos na cidade como espaço que agasalha uma relação social” (Ferrara, 2000, p. 118). Os dois casos produzem informações, mas de modo diferente. À imagem cabe apenas um significado que corresponde a um dado “solidamente codificado no modo de ser daquela sintaxe” (Ferrara, 2000, p. 118). Ela hierarquiza o espaço da cidade, constrói um sistema que comunica um código, uma forma de ler, de compreender, interpretar, avaliar e valorizar a cidade, a partir de seus aspectos físicos e visuais. Essa hierarquização parte de uma referência da cidade: seja a praça, a catedral, um monumento histórico dentre outros pontos. Feita essa escolha, cria-se um arranjo que é revelador do poder institucional ordenador/organizador da cidade; da mesma forma como é revelado, no nível simbólico, quem é quem dentro da cidade.

O imaginário urbano, por sua vez, não se caracteriza por ser coletivo, mas por ser moldado a partir de fragmentos singulares vivenciados individualmente. São sentimentos, memórias, informações urbanas geradas a partir de repertórios distintos, pessoais. Sendo privado, não compactua com a ordem institucionalizada, não se faz código nem se submete a convenções. Dessa forma, o imaginário é frágil, indeterminado; fica no âmbito da sugestão que, por sua vez, salienta o caráter sígnico pelo qual a cidade se dá a conhecer.

(...) o imaginário corresponde à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados, atribuir significados a significados; suas produções não são únicas, mas se acumulam e passam a significar mais por meio de um processo associativo no qual um significado dá origem a um segundo ou terceiro e, assim, sucessivamente (Ferrara, 2000, p. 118).

A imagem urbana de qualquer ponto da cidade (praças, monumentos históricos, entre outros), como um dado, uma intervenção concreta na cidade, por meio do imaginário passa a significar não apenas em relação à imagem básica que lhe deu origem, mas amplia seus sentidos por meio de um processo associativo que vai criando novos significados, novas interpretações. Esse exercício de entendimento do imaginário, que vai além da imagem construída como um dado, será desenvolvido adiante, a partir do imaginário despertado pelos ornamentos dos prédios da Faria Lima, tendo como base a semiótica peirceana.

Ainda para Ferrara (2000), a sintaxe da imagem urbana se dá a partir de elementos distintivos, como cores, formas, texturas, volumes, entre outros dados que podemos colher do ambiente construído. Esses elementos isolados não criam um diálogo com o seu entorno, quase que podendo ser analisados separadamente de seu contexto, como um monumento, que poderia ser transposto para diferentes locais sem perder seus atributos visuais e propiciar sua leitura. Já o imaginário dá significados diversos a um determinado dado, cria relações num processo acumulativo, relacionando e associando imagens de outros tempos e lugares. O usuário, nesse contexto, não é apenas observador, ele também participa, cria informações e reflete sobre a cidade. Para Ferrara (2000), o imaginário produz essa informação urbana, que tem a cidade como cenário. Uma poética urbana que se dá por meio de estímulos e sensações, criando uma montagem a partir de fragmentos de imagens.

A cidade começou a ser vista como imagem, segundo Ferrara, no século XIX, com a primeira Revolução Industrial. Surge, nesse contexto, uma nova configuração espacial da cidade, uma dilatação do espaço público com a criação dos bulevares, galerias, cafés e mercados; momento em que começam a surgir também as grandes obras públicas, as estações ferroviárias, óperas, indústrias, ao mesmo tempo em que aparece, na paisagem, a repetição em série das casas dos operários. Uma nova morfologia urbana, exemplificada com a construção de arranha-céus em grandes cidades como Nova York, convida o usuário a criar um novo imaginário relacionado à máquina, à velocidade, ao automóvel e ao movimento. Segundo Montaner (2009, p. 26):

A fé na razão e na ciência tem as mesmas raízes que a modernidade. O século XX, olhando-se no espelho de uma modernidade mecanicista, entusiasmou-se tanto ao observar o funcionamento das máquinas, dos motores e dos veículos, que desejou criar arquiteturas tal como eles, isto é, tal como a matéria da própria razão humana.

Os grandes e monumentais edifícios, que verticalizaram e adensaram as cidades, além de grandes vias expressas, privilegiando o uso do automóvel, proporcionaram uma mudança de escala e de percepção humana em relação a seu meio ambiente. Esse ideário homem/máquina, que irá permanecer por mais da metade do século XX, se fez presente em filmes como *Metrópolis*, do diretor Fritz Lang, produzido em 1927.

Lynch (2011) foi um dos estudiosos que se preocuparam com a questão da imagem visual e mental que os habitantes fazem de uma localidade. O autor trata a imagem urbana sob dois aspectos: legibilidade e imaginabilidade.

A legibilidade é definida como a facilidade com que cada uma das partes da cidade pode ser lida, reconhecida e organizada em um padrão coerente. Para o autor, um cenário físico vivo e integrado, capaz de produzir uma imagem bem definida e familiar a seus habitantes, desempenha também um papel social, fornecendo as lembranças e os símbolos comuns que unem um grupo, ajudando-o no processo de comunicação entre si, despertando um sentimento de conforto e acolhimento. A imaginabilidade, por sua vez, trata da capacidade de certos objetos físicos de despertarem uma imagem forte e que, segundo o autor, são altamente úteis dentro do ambiente urbano. Para Lynch, essa capacidade de comunicação de certos objetos físicos é importante para o desenvolvimento de nossa percepção ambiental que, segundo ele, evoluiu dos sentidos de contato aos sentidos distantes e partiu para as comunicações simbólicas que talvez estejam na fonte do entendimento dessa imaginabilidade da cidade, essa capacidade de comunicar através desses elementos.

O conceito de imaginabilidade em Lynch (2011) dialoga com o de imaginário desenvolvido por Ferrara (2000) visto anteriormente, pois ambos não se vinculam apenas aos aspectos fixos ou imutáveis do meio urbano, mas estão atrelados também a questões simbólicas, que vão além da imagem forte de um determinado ambiente.

Dentre as muitas possibilidades de se ler a cidade como linguagem, a semiótica de Charles S. Peirce destaca-se pela amplitude do seu conceito de signo que abarca toda e qualquer linguagem. Esse instrumental metodológico pode ser aplicado à leitura da cidade a partir de três unidades básicas e interdependentes que, como quer Ferrara (1988), seriam: 1) as características físicas, 2) os usos e 3) as transformações ocorridas no ambiente urbano ao longo do tempo e que estão baseadas em três operações fundamentais: a percepção, a leitura e a interpretação.

Tais operações estão atadas a conceitos da teoria peirceana que nos levam a abrir um espaço para apresentar alguns dentre os que se configuram como fundamentais para este trabalho.

### **3 Sobre o processo interpretativo via semiótica peirceana**

Começamos pelo conceito de signo.

Um signo, segundo Peirce, representa algo, um objeto. Mas esse objeto só pode ser apreendido em algumas de suas facetas; pois, segundo o autor, nunca conseguiremos representá-lo na sua totalidade. Ao representar o objeto, o signo produz um efeito numa mente. Tal efeito, denominado interpretante, é o terceiro termo da tríade peirceana: signo, objeto, interpretante.

A interpretação de um signo se dá em três níveis: o qualitativo, o existente ou referencial e o convencional ou simbólico. Aplicando-os ao signo arquitetônico, temos, em um primeiro nível, as qualidades da construção, tais como formas

geométricas, cores, proporções, texturas e também a ornamentação. Sendo a qualidade o fundamento que rege essa instância, são os qualissignos ou signos de qualidade que preponderam.

Em um segundo nível, tomamos a construção como um existente. Todo existente provoca em um intérprete/usuário uma ação/reação. Como exemplifica Santaella (1996, p. 170), abrigar-se, levantar o pé para subir uma escada são ações ligadas a esse nível comandado pelo sinsigno, isto é, signo que tem a natureza de existente.

Um terceiro nível estaria ligado às funções sociais e culturais, codificadas pelo uso e pelo hábito. Codificados que são, denominam-se legissignos, por serem signos de lei, fundados em convenções, instituídos como padrões. Como exemplo do terceiro nível na arquitetura, podemos pensar nos períodos em que uma linguagem baseada em regras foram fixadas, como ocorreu durante o período do Renascimento, momento histórico em que a arquitetura propunha soluções compositivas baseadas nas ordens clássicas, oriundas da arquitetura greco-romana, como uma verdadeira linguagem a ser seguida. Esses conceitos serão recuperados quando das análises.

## **4 Sobre o ornamento contemporâneo**

A fim de compreendermos como funciona o ornamento dentro do signo arquitetônico, observemos algumas definições que norteiam seus princípios, os quais se vinculam principalmente à ideia de expressão estética, simbólica e comunicativa.

Quando pensamos em ornamentação na arquitetura, é comum que nos venham à mente representações facilmente reconhecíveis, como colunas, frontões, frisos entre outros elementos. Ao longo da história, podemos constatar transformações nas composições arquitetônicas, que vão se modificando conforme vão evoluindo o pensamento e as necessidades práticas do ser humano. Essas composições estéticas, que podem incluir desde a forma de uma construção até os materiais de vedação e acabamento a serem utilizados, podem ser entendidas como ornamentos, ligadas, dessa maneira, aos diferentes níveis do design de um edifício. Assim, podemos entender que a arquitetura pode se relacionar com a cidade através de sua expressão visual, de seu design, como uma forma de comunicação, atuando na construção de um imaginário urbano.

Sá (2005, p. 12), ao associar o ornamento à psicologia, afirma que o ornamento pode funcionar como um elemento arquetípico, como uma matriz ou padrão, um valor cultural do homem, como uma herança de repetição de padrões ao longo do tempo. O autor pretende entender o ornamento enquanto “imagem que se incorporou ao inconsciente coletivo e passa a ser utilizada e associada, quase que automaticamente, à forma arquitetônica”.

Quando Loos escreveu seu célebre artigo “Ornamento e Delito” em 1908, vivia-se um período de extrema banalização da ornamentação arquitetônica em consequência da facilidade de acesso a mercadorias oriundas da Revolução Industrial. Arquiteto vienense, vivia em um dos locais que mais sofreu influência dos estilos passadistas da virada do século XIX para o século XX. Viena foi a capital de um dos mais fervorosos debates sobre a arte, através do “Grupo da Secessão Vienense”, que propunha uma nova linguagem para a arte com um olhar

no clássico. Para o autor, a discussão do ornamento ia além de questões estéticas, mas também envolvia questões éticas, comparando a ornamentação a um crime, pois para ele o homem moderno não necessitava da ornamentação por possuir um olhar mais apurado da realidade.

Em busca de uma nova linguagem, os modernistas se valeram da estética da indústria e das máquinas, negando assim a cópia de estilos passados, como ocorria até então. Toda a arquitetura e, como consequência, o homem estavam inseridos dentro dessa lógica industrial, que simbolicamente foi associada a toda estrutura da cidade, principalmente através dos projetos de Le Corbusier e sua estética funcionalista.

Na década de 50, começam a surgir algumas revisões das propostas modernistas, já entendendo a cidade a partir do real e da influência da Pop Art e dos meios de comunicação, como o surgimento do Team X e do Neobrutalismo.

Robert Venturi e Scott Brown (2003) elevaram o *status* da ornamentação e do uso deliberado do decorativo extraído principalmente do universo popular como elementos de comunicação e signo: vale ressaltar as construções de beira de estrada de Las Vegas. Para esses arquitetos, o uso da arte – pintura, escultura e grafismo – na arquitetura sempre teve um caráter simbólico além do ornamental, cuja mensagem produzida ia muito além da simples decoração desses elementos no espaço arquitetônico. Segundo os autores, a arquitetura moderna relegou os aspectos simbólicos da decoração e ornamentação das formas iconográficas a simples elementos formais como textura, cor e proporção. O espaço era mais importante que a história cravada nos elementos históricos e estilísticos dos edifícios. Afirmaram eles também que, durante períodos históricos importantes, a relação entre interior e exterior de uma construção não se dava de forma coerente. A Catedral de Amiens, na França, exemplifica essa relação, afinal, ela funciona como um grande *outdoor*, enfatizando o aspecto deliberadamente publicitário da construção.

Na arquitetura recente, existe um resgate do debate em torno do uso da ornamentação, principalmente através de projetos que unem novas tecnologias construtivas, vinculadas ao computador. Segundo Levit (2008), uma das questões ligadas ao uso atual do ornamento está relacionada à ideia de rede e das geometrias flexíveis, associando à arquitetura a noção de sistemas ágeis e sensíveis como a biologia. Existe uma ordem nessas geometrias, porém não como as repetições regulares das geometrias modernistas, como vistas no Seagram Building. Um exemplo dessa estrutura flexível é o projeto para o estádio de Pequim de Herzog & Meuron.

#### **4.1 O ornamento contemporâneo na Faria Lima**

A avenida Faria Lima é, atualmente, considerada um eixo empresarial dentro da cidade de São Paulo, dada a quantidade de grupos empresariais e sedes de multinacionais que se estabeleceram na região, como a sede da Google localizada no edifício Pátio Malzoni. Os novos edifícios e ornamentos que evocam outros tempos e lugares, além de contribuírem para a consolidação da imagem de São Paulo como metrópole, instauram uma nova possibilidade de diálogo com o

entorno.

Dessa maneira, quando pensamos em possíveis significados culturais da Faria Lima para entendermos seu imaginário atual, uma via possível de estudo se dá pela morfologia de suas construções. Essa morfologia será aqui vista a partir dos ornamentos, pois a materialidade da arquitetura, um dos aspectos do estudo das relações espaciotemporais dentro de uma cidade, segundo Moussavi e Kubo (2008), envolve tanto forças visíveis (estruturais, funcionais e físicas) quanto forças invisíveis (culturais, políticas e temporais), manifestando-se em novas concepções e intervenções estéticas. Para os autores, “a ornamentação é um subproduto deste processo, através da qual o material arquitetônico se organiza para transmitir efeitos estéticos” (p. 44).

Esses efeitos estéticos, entendidos como ornamentos, são uma das formas da arquitetura se conectar com a cultura contemporânea. Ao mesmo tempo, é possível detectar que essas formas também carregam padrões antigos de formas arquitetônicas, funcionando como arquétipos.

Partindo, pois, do entendimento da arquitetura como linguagem, tendo como objeto os ornamentos, ou seja, sua expressão visual, entendemos que ela é capaz de gerar um diálogo com as novas edificações corporativas da Faria Lima.

## **5 Análise dos edifícios à luz da semiótica peirceana**

O entendimento da função do ornamento na arquitetura como uma força expressiva, bem como a classificação do ornamento entendida através de graus de profundidade em relação à expressão final do edifício – a forma, a estrutura, a tela e a superfície –, fundamentam-se em Moussavi e Kubo (2008):

A categoria de forma inclui aqueles edifícios em que se utiliza toda a organização construtiva para gerar a expressão resultante. A categoria de estrutura inclui aqueles casos em que se utilizam o sistema resistente. Na categoria de tela se atribuem aqueles casos em que se operam através de capas superpostas entre o interior e o exterior, mantendo certa visibilidade do interior. A categoria superfície contém aqueles exemplos em que se acrescentam uma capa independente completamente desvinculada do interior do edifício (Moussavi; Kubo, 2008, p. 9).

Para esses autores, a questão simbólica é considerada muito complexa para ser abordada na sociedade contemporânea, que tem como característica a diversidade cultural. A semiótica, nesse caso, é o instrumento a que recorreremos para verificar como a arquitetura está em diálogo com a cultura contemporânea, principalmente dentro do contexto de nosso objeto de estudo, sendo capaz de criar um imaginário urbano.

Para efetuar a análise dos edifícios selecionados, baseamos em Santaella (2002) e Drigo e Souza (2013). Para as autoras, o percurso do olhar numa análise semiótica se dá mediante alguns passos: o de contemplar, discriminar e generalizar. Cada um desses passos está em perfeita conexão com os três níveis apresentados anteriormente: o ato de contemplar liga-se à captura de qualidades; de discriminar, liga-se à observação de existentes; de generalizar, à interpretação de legíssimos.

Para Moussavi e Kubo (2008), a ornamentação na arquitetura contemporânea tem a função importante de produzir afeições e sensações que se manifestam a

partir da própria matéria. Uma comunicação que não se pretende comum, mas que se manifesta através de sensações abertas a novas formas de experiência, vem ao encontro da proposta do primeiro olhar, o contemplativo, afinal, aquilo que apela para nossa sensorialidade e sensibilidade são qualidades.

Em uma segunda etapa do olhar, prevalece a observação, momento de distinguir e diferenciar o signo em seu contexto; olhar para suas características de existente, o que faz dele único em meio a toda a diversidade de sua classe ou categoria. No caso da arquitetura, podemos dizer que, nessa etapa, estamos a observar o que difere uma construção de outras ao seu redor, tais como: as marcas de seu tempo, o que a distingue em termos de espaço, as características que a envolvem desde a concepção do projeto no papel até as soluções construtivas, como a forma de implantação da construção no lote ou, no caso de um edifício, como se dá a disposição das janelas, quais os materiais utilizados, o tipo de estrutura ou mesmo a quantidade de pavimentos que terá; enfim, o que a torna única, com identidade própria.

No terceiro nível do percurso, o olhar se volta para os aspectos de lei, de generalização do signo, o que faz com que ele opere como um mandamento dentro de uma determinada cultura, acarretando com isso aspectos simbólicos. Segundo Santaella, “o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc.” (2002, p. 37).

Para a interpretação do ornamento arquitetônico, foram escolhidas algumas imagens de edifícios corporativos da Avenida Faria Lima, em seu trecho mais recente. Tal escolha se deu, como já anteriormente mencionado, por estarem vinculados às categorias de classificação do ornamento desenvolvidas por Moussavi e Kubo (2008) e por entender que, de alguma maneira, estas construções possuem uma expressão estética final marcante, que se destaca na paisagem.



**Figura 1:** Iguatemi Plaza (Reprodução de fotografias das autoras)





**Figura 2:** Edifício Faria Lima Square (Reprodução de fotografias das autoras)



**Figura 3:** Edifício Pátio Malzoni (Reprodução de fotografias das autoras)



**Figura 4:** Edifício Faria Lima 3500 (Reprodução de fotografias das autoras)

Antes de darmos início às análises, contextualizamos o espaço em que se encontra nosso *corpus*. Antiga Rua Iguatemi, localizada na região de Pinheiros na cidade de São Paulo, sua inauguração data da década de 70, tendo como um dos marcos importantes a construção do primeiro shopping center de São Paulo, o Iguatemi. Sua grande transformação ocorreu durante a década de 90, quando foi implantado o projeto OUFL (Operação Urbana Faria Lima), que possibilitou que a avenida passasse, em pouco tempo, de uma área predominantemente residencial e, portanto, em termos de morfologia urbana, detentora de um gabarito predominantemente horizontal, para um polo financeiro.

A operação Urbana Nova Faria Lima teve como diretrizes de intervenção a reorganização do sistema viário da região e a extensão da avenida até encontrar, de um lado, a Avenida Hélio Pelegrino; de outro, a Avenida Bandeirantes. Outra finalidade foi o adensamento do uso do solo urbano, justificado para que a infraestrutura implementada fosse melhor aproveitada e fosse realizada a venda de adicional construtivo, o que permitiu que a área se verticalizasse, tendo como resultado uma mudança na imagem da área com a construção de Edifícios-Torre e consequente alteração na escala da avenida.

Vestígios do passado, ainda que poucos, podem ser avistados ao percorrer a avenida que tem uma ocupação bem antiga. Segundo reportagem da revista Veja: “a primeira ocupação de que se tem indícios foi indígena, de grupos Tupi. No século XIX, o local já estava consolidado e constava no mapa da cidade como Chácara Itahy, que em tupi significa pedra pequena. Área de alagadiço por sua proximidade com o Rio Pinheiros era valorizada para a caça e pesca, o metro quadrado não tinha um valor significativo. “Servia apenas para caçar, pescar e cultivar algumas árvores frutíferas que gostassem de água, como a jabuticabeira”.

Feitas essas breves considerações, passemos para a leitura do *corpus* elencado para que, a partir do percurso do olhar inscrito na semiótica peirceana, possamos adentrar os sentidos dos ornamentos arquitetônicos na construção do imaginário urbano que se registra nessa nova paisagem da Faria Lima.

## 5.1 O ornamento como superfície: Edifício Iguatemi Plaza

Iniciando a análise pelos aspectos qualitativos, fixamo-nos na cor predominante do volume, o bege. Considerada neutra e clássica, associada à calma e ao requinte e também à cor da nossa pele, imprime, à primeira vista, um tom de humanismo, provocando uma sensação de conforto ao contemplá-la. É um bege sem nuances de contraste, um bege pálido. Somos invadidos por uma sensação de pureza, como se uma aura revestisse toda a volumetria. Em relação ao volume, ainda podemos dizer que não há uma variação de figuras e formas geométricas, o todo funciona como um monobloco, sendo possível associá-lo a uma grande escultura clássica greco-romana. Uma entidade única, um monolito de mármore na avenida, o que ajuda na sensação de aura ou de algo mágico, fora do espaço e tempo presentes.

Passando para os aspectos referenciais, o Edifício Plaza Iguatemi, inaugurado em 2002, situa-se em frente ao Shopping Iguatemi, marco da aristocracia paulistana. Esse edifício, cuja arquitetura foi desenvolvida por Israel Rewin, abriga em seus 23 andares para escritórios, além de um heliporto, algumas das grandes fortunas do mercado financeiro brasileiro. Uma característica peculiar de sua arquitetura de fachada foi a utilização de placas de concreto pré-fabricados para toda a vedação externa do volume, só não entrando os vidros utilizados para os vãos das portas e janelas. Esses elementos de fachada aceitam a reprodução de diferentes padrões decorativos e estampas, por isso a facilidade de ornamentar a fachada.

Adentrando os aspectos de generalização, podemos dizer que a fachada da edificação possui um estilo que pode ser denominado pós-moderno. Considerando-se a imprecisão desse conceito, nós o trazemos aqui sustentado por Harvey (1992, p. 19), para quem “a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno”. A estética pós-modernista surge, assim, como uma forma de manifestação crítica à visão de mundo estabelecida pelo estilo modernista universal na arquitetura e se propõe a resgatar, de forma indeterminada e fragmentada, signos estéticos de períodos antecedentes.

Tal propósito pode ser vislumbrado no edifício Iguatemi Plaza, quando constatamos a reprodução de outro estilo histórico que se desenvolveu durante o século XIX, o Neorrenascentista. Esse estilo arquitetônico faz parte do Classicismo que, segundo Koch (2009), pode ser definido, em sentido amplo, como todas as tendências artísticas que tomam como modelo a antiguidade. Essa antiguidade é a greco-romana que aparece principalmente no emprego de colunas, frontões, arcos, abóbadas, entre outros elementos. Na construção em análise, podemos reconhecer o uso de colunas dóricas no pavimento térreo, uso de arcos de volta perfeita, além de abóbada de berço, frisos, intercolúnio e a ordem colossal. Percebemos ainda a rustificação, técnica desenvolvida pelos renascentistas para imitar na massa da fachada blocos de pedra, colunatas que formam uma espécie de galeria em torno da edificação.

A arquitetura procurou simbolizar, ao mesmo tempo, refinamento e poder sem a obviedade das novas construções corporativas; porém, vislumbramos aí uma contradição: ao mesmo tempo em que se utiliza de elementos clássicos para ter um ar de nobreza, a repetição de seus elementos em série e a diminuição

do tamanho original desses mesmos elementos, como por exemplo a referência ao arco do triunfo, fazem com que a construção se aproxime da Pop Art e da estética do Kitsch. Este conceito, segundo Moles (1972), seria o modo afetivo de nos relacionarmos com os objetos que nos cercam, uma relação estética que temos com o ambiente. Em suas palavras:

A posição Kitsch situa-se entre a Moda e o conservantismo, como a aceitação da “maioria”. Neste sentido, o Kitsch é essencialmente democrático: é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa; e sobretudo se devemos superar nossas próprias limitações, por seu intermédio. O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos (Moles, 1972, p. 32).

Ainda à luz do olhar generalizante, podemos nos remeter ao que Jameson (2006) define como sendo uma das características da pós-modernidade, a aproximação da denominada alta cultura com a cultura de massa, oriunda dos meios de comunicação, que aproximou das pessoas “comuns” imagens e objetos antes acessíveis a poucos, um universo ligado ao popular. É nesse contexto que surge a Pop Art e que, segundo Montaner (2002), possui raízes híbridas influenciadas pela teoria dos signos, assim como do ambiente urbano e de uma sociedade na qual a cultura de massas se torna latente. Talvez seja esta a relação mais próxima que se possa estabelecer entre a Pop Art e a arquitetura pós-moderna, ou seja, o uso de elementos decorativos nas fachadas, cópias de estilos passados, como *Objets Trouves*, é esvaziado do sentido original. Essa reaparição descontextualizada é que se torna signo da contemporaneidade.

Jameson (2006) vai além desse universo pop e define a cultura contemporânea como pastiche, dada essa prática da sociedade pós-moderna de imitar, de copiar o passado, como se no presente houvesse uma incapacidade de criar e apenas restaria para nossa sociedade combinar elementos já existentes, acarretando com isso o fim do individualismo e o fim da Arte.

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma “máscara estilística”, a fala numa língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento latente de que existe algo normal, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu seu senso de humor (Jameson, 2006, p. 23).

Assim, o edifício Plaza Iguatemi parece prevalecer como um legissigno, ao passar a ideia de poder e sofisticação e a imagem de algo sólido e aristocrático, criando com isso uma imagem urbana ligada a um símbolo de prosperidade, associada à riqueza. Ao mesmo tempo em que seu aspecto de generalização está ligado a uma cultura de massa típica da pós-modernidade, ao se apropriar de elementos facilmente identificáveis como históricos, com o uso de colunas e outras reproduções em série de que faz uso, insere-se na estética Kitsch.

## **5.2 O ornamento como estrutura: Edifício Faria Lima Square**

Linhas verticais bem demarcadas, elementos de destaque do edifício em análise, geram uma ideia de ritmo e direcionam o olhar para o alto. As tonalidades das

cores utilizadas criam um jogo de luz e sombra, de contraste visual que enfatizam o ritmo propiciado pela alternância das linhas verticais. Os materiais utilizados também são contrastantes em relação ao brilho: o opaco do granito branco com o vidro espelhado verde ressalta o contraste entre as formas da edificação. O que tem o granito como revestimento é o estável e simétrico; o que tem o vidro espelhado e o volume inclinado que gera uma quebra visual no volume, torna estranha a apreensão total do mesmo: uma ideia de algo híbrido, composta pela junção de fragmentos heterogêneos, uma justaposição de formas, texturas e volumes, como uma colagem cubista.

A volumetria, ao mesmo tempo em que evoca o passado, com o uso da simetria e do granito e das listras espaçadas num ritmo constante, também abraça o futuro ao fazer uso de materiais como o vidro espelhado, que traz contemporaneidade. O trapézio, mesmo que utilizado de forma invertida em relação às construções da Antiguidade, ainda assim nos remete a tipologias como os zigurates, que funcionavam como templos para os deuses. Essas construções eram importantes centros de poder na antiga Mesopotâmia e só tinham acesso a elas os sacerdotes, sendo sua forma escalonada por meio de terraços uma simbologia da aproximação dos deuses da terra. No início do século XX, a arquitetura dos arranha-céus de Nova York, através do estilo Art Deco, iria fazer reviver, de forma estilizada, a ideia da forma dos zigurates em seus edifícios, que também tinham uma forma escalonada e linhas bem demarcadas nas fachadas.

### **5.3 O ornamento como tela: Edifício Pátio Malzoni**

Ao olharmos os aspectos qualitativos do Edifício Pátio Malzoni, detemo-nos na sua superfície refletiva. O brilho leva-nos à ilusão de estarmos diante de uma gigante escultura, um grande prisma azul metálico, enigmático. O azul é uma cor que remete à ideia de paz e harmonia, associada ao céu e ao infinito. Segundo Chevalier, “o azul é imaterial em si mesmo, desmaterializando tudo aquilo que dele se impregna” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 108)

O Pátio Malzoni é um edifício corporativo inaugurado no ano de 2011 com projeto de arquitetura assinado pelo escritório Botti Rubin e Associados, tendo como grande destaque sua forma em arco ou pórtico, com um vão monumental, com aproximadamente 40 m de largura por 30 m de altura. Esse vão foi executado para dar vista à casa Bandeirante, que precisou ser restaurada para a aprovação do projeto do prédio. A casa Bandeirante está situada no fundo do lote, por isso toda a arquitetura se abre para essa edificação antiga. O Pátio Malzoni é atualmente considerado um dos metros quadrados mais caros de São Paulo, tendo em um de seus andares a sede da empresa Google, símbolo de modernidade.

Podemos dizer, ao analisarmos a construção, que uma sobreposição de camadas se faz presente, como uma montagem que vai se desdobrando conforme nos detemos nos diferentes aspectos da edificação, fazendo coexistir diferentes espaços e tempos. A montagem é um recurso que teve sua origem no cinema, principalmente o cinema russo, representado na figura de Sergei Eisenstein, e que se aproxima das técnicas da colagem e da experiência da fragmentação (Montaner, 2002).

A escala monumental faz com que o usuário, ao passar pela frente do edifício, seja a pé ou por meio de outro modal, tenha a sensação de uma dimensão que foge à escala humana. Assim podemos concluir que o edifício desperta um misto de encantamento e assombro, aproximando-se do que é definido como estética do Sublime. Essas duas sensações estão presentes na definição dessa estética que, segundo Argan (1992), estaria ligada ao sentimento de pequenez perante a grandiosidade da natureza: “A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças” (Argan, 1992, p. 19). Essa ideia do Sublime está enfatizada em outros componentes do Pátio Malzoni, quando associamos alguns elementos de seu espaço e de sua ornamentação, ligando-os a um imaginário que faz referência ao passado de Versalhes.

Podemos perceber, ao final da análise semiótica do Pátio Malzoni que, embora a simbologia esteja presente, os signos aqui não têm a natureza de lei ou regra, predominam as sensações que o edifício evoca num possível usuário/leitor. Ligados ao sublime e à montagem, tais signos trazem questões ligadas ao imaginário proposto por Ferrara (2000) e pela imaginabilidade de Lynch (2011). Apesar de o edifício possuir uma formalidade que está presente na ideia de pórtico, ele trabalha muito mais no nível das referências. O usuário pode até ter a sensação de que está diante de algo luxuoso, mas os diferentes tipos de situações e cenários sugeridos fazem com que as pessoas se sintam mais em um universo lúdico e mágico do que em um ambiente ou paisagem que impõe uma imagem forte.

#### **5.4 O ornamento como forma: Faria Lima 3500**

Ao nos atentarmos para o edifício Faria Lima 3500 (ver figura 4), fixamo-nos nos aspectos qualitativos, que nos saltam aos olhos. As linhas horizontais contínuas são os elementos que chamam a atenção em um primeiro momento, pois marcam e estruturam o volume, passando-nos uma sensação de movimento e velocidade. Podemos dizer que essas linhas horizontais nos remetem a linhas de energia, fazendo uma associação com o universo da tecnologia. A altura do volume é baixa, principalmente em relação ao restante das volumetrias encontradas em seu entorno, o que acentua ainda mais sua horizontalidade e a sensação de fluidez.

A forma de um trapézio invertido nos traz a associação com um diamante que também se faz presente no brilho do vidro refletivo, que tem um tom prata. Esse diamante implantado na Faria Lima provoca no usuário um efeito de encantamento, remetendo a um imaginário urbano de luxo e contemporaneidade.

O edifício pode ser associado, por sua expressão formal, a uma arquitetura barroca, quando pensamos que sua volumetria final funciona como uma grande escultura. E mais, se pensarmos também na maneira como a sua planta baixa é trabalhada, configura-se a analogia com o barroco. Com o intuito de criar um efeito cenográfico na fachada, a planta baixa movimenta-se por meio de planos em diferentes ângulos, criando um jogo de luz e sombra típico do barroco, que acaba por produzir um efeito de alta dramaticidade e expressividade, mexendo com a emoção dos passantes/leitores.

A forma do edifício, sua expressão final, pode ser entendida como uma

metáfora. Para Montaner (2002) as criações orgânicas possuem quase sempre uma raiz metafórica, pois para ele nunca é possível criar edifícios ou estruturas que pareçam organismos vivos. Assim, o edifício funciona como grande diamante resplandecente na paisagem da Av. Faria Lima, uma metáfora que podemos associar à pureza e à riqueza. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 338), “suas excepcionais qualidades físicas, de dureza, limpidez, luminosidade, fazem do diamante um símbolo maior de perfeição”.

O imaginário nesse edifício liga-se também ao Surrealismo, por estar associado a um objeto real que tem sua escala alterada. Segundo Montaner (2002), o uso do *ready-made* faz parte dessa criação: “objetos reelaborados a partir de mudanças de escala, de contexto ou de significado, explorando o valor de choque que eles provocam fora da situação convencional” (Montaner, 2002, p. 48).

## 6 Considerações Finais

A questão de como os usuários sentem e leem a cidade vem preocupando urbanistas e pensadores de diferentes áreas. Pensando nisso, o propósito inicial deste estudo consistiu em tratar o ornamento arquitetônico como linguagem produtora de sentidos, a fim de entender como a arquitetura contemporânea dialoga com a cultura na construção de uma imagem e um imaginário a partir de seus ornamentos.

A imagem e o imaginário das cidades são instrumentos importantes para o entendimento da cultura. A partir da imagem, é possível entender como a cidade é pensada e estruturada, compreendendo as forças que atuam e que determinam sua espacialidade. Já o imaginário nutre essa imagem por meio das percepções, associações e símbolos que os usuários vão construindo no decorrer do tempo, e que são trazidos de diferentes experiências.

Ao pensarmos a relação entre imagem e imaginário na Avenida Faria Lima, sobretudo depois da intervenção da Operação Urbana (OUFL), verificamos a alteração da imagem e do imaginário do lugar. Sob o aspecto econômico, uma área cujo valor imobiliário era baixo viu-se transformar em local de luxo e poder. Quanto aos ornamentos arquitetônicos dos prédios corporativos, a análise semiótica revelou seu vínculo com a arte, nutrem-se dela e ainda se utilizam de recursos extraídos de outras áreas para compor a estética de suas construções, mostrando como a arquitetura acaba sendo a expressão da cultura.

Em quase todos os edifícios elencados, foi possível verificar uma alusão ao passado, por meio de arcos, colunas, padrões compositivos como o ritmo e simetria, endossando a imagem de poder inicialmente colocada. Essa estética ligada aos elementos clássicos esteve presente em diferentes culturas e momentos históricos, sendo inevitável não a associar, por exemplo, a alguns momentos em que esses elementos foram utilizados de forma retórica, como nas ditaduras ocorridas no início do século XX. Exemplar desse período é o nazismo, na figura do arquiteto Albert Speers, que associa a ideia de pureza e assepsia estética a uma assepsia social.

Também o kitsch, que Moles (1972) denomina “arte da felicidade”, é um item que se fez presente ao refletirmos sobre os ornamentos dos edifícios da Avenida

Faria Lima. “O kitsch é a relação do homem com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais que um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente” (Moles, 1972, p. 32). O kitsch está ligado à cultura de massa, a uma popularização dos elementos que um certo objeto contém. Segundo Moles, o kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. Outra característica à qual também podemos chamar a atenção é a ideia de exagero.

A estética do kitsch pôde ser verificada na paisagem da Faria Lima, com sua heterogeneidade de soluções formais. Temos em escalas e proporções variadas referências a objetos que são facilmente reconhecíveis. O edifício Iguatemi Plaza, com seus diversos elementos de fachada copiados da linguagem clássica, é um bom exemplo do Kitsch, embora considerado de extremo bom gosto. Também o Faria Lima 3500, com sua forma que remete a um diamante, composto por vidros espelhados, é outro tributo ao kitsch, ao fazer uso de um objeto facilmente reconhecido, alterando sua escala. Trata-se de uma arquitetura para ser consumida com os olhos, reflexo de uma também sociedade de consumo.

Também a Pop Art brincou com a referência do mundo do consumo, mostrando o poder dos objetos que nos cercam. Para Montaner (2002), a arquitetura e o urbanismo espontâneo, que podemos verificar na Faria Lima, encontram sua fonte nessa vertente, criando cenários:

Trata-se de um realismo essencialmente pop, não estritamente verídico, mas maquiado, que recria o mundo midiático da imagem e defende uma natureza artificiosa, retocada e transmutável, expressa mediante estereótipos, travestismo e retoques de cirurgia estética (Montaner, 2002, p. 112).

Com isso, podemos concluir que, a partir de um dos produtos culturais que envolvem o imaginário contemporâneo, o ornamento arquitetônico atual, entendido como signo do espaço, com sua multiplicidade de temas e citações, endossa a ideia de Harvey sobre a pós-modernidade nas cidades: “ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as atuais práticas de arquitetura e projeto urbano” (Harvey, 1992, p. 96).

Finalizamos com a ideia de que não existe uma linguagem comum, o que vemos na paisagem da Avenida Faria Lima é uma língua fragmentada que se apropria de outros tempos e lugares. Parece que o novo não desperta interesse, a proposta é trabalhar com o habitual, com o que já é conhecido, para assim criar uma estética do deleite, diante da qual as grandes peles de vidro dos edifícios, que se refletem mutuamente, funcionam como uma metáfora de nossa sociedade, que tem no espelho, nas *selfies*, na exposição do cotidiano, seu prazer. ●

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Mariana. Arqueologia do Itaim Bibi in Morar em SP. *Veja*. São Paulo. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/blog/morar-em->



sp/arqueologia-no-itaim-bibi/ Data de acesso: 11 de abril de 2017, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. *Aulas de semiótica peirceana*. São Paulo: Annablume, 2013.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Os significados urbanos*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2000.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Ver a Cidade*. São Paulo: Ed. NOBEL, 1988.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, Frederic. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. 4° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEVIT, Robert. Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed. *Harvard Design Magazine*, number 28, 2008.

LOOS, Adolf. *Ornamento e Crime*. Lisboa: editora Cotovia, 2006.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

MONTANER, Josep Maria. *Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2009.

MOUSSAVI, Farschid; KUBO, Michael. *La Función del Ornamento*. Barcelona: Actar, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SÁ, Marcos de Moraes. *Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Produção de Linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: CosacNaify, 2003.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Bueno, Juliana Monticelli; Souza, Luciana Coutinho Pagliarini

The expression of contemporary ornament in the construction of the urban imaginary in Faria Lima Avenue

*Estudos Semióticos*, vol. 14, n. 2 (2018)

ISSN 1980-4016;

---

**Abstract:** *This article aims to present the architectural ornament within contemporaneity, as a sense-yielding language, and as its corpus, it brings the buildings on Faria Lima Avenue in São Paulo. Our interest is to reflect on the dialogue that contemporary architecture establishes with culture, participating in the construction of both an image and an imagery within a given context. Thereto, one follows the track of Sá (2005), Moussavi e Kubo (2008), Venturi (2003), to address the relation between ornament and architecture. One relies on Ferrara (1988, 2000) e Lynch (2011), to address the relation between city and communication, as well as the concepts of image and imagery within cities; concerning a methodology to analyze ornaments, one avails oneself of Peirce's semiotics (2003); finally, the cultural analysis of the contemporary city is based on Jameson (2006) e Montaner (2002, 2009). This study helps to understand that architecture creates social senses beyond its practical functions, since it is an expression of society and, therefore, of the milieu in which it is inserted.*

**Keywords:** *Communication Semiotic; Ornament Image; Imaginary*

---

## Como citar este artigo

Bueno, Juliana Monticelli; Souza, Luciana Coutinho Pagliarini. A expressão do ornamento contemporâneo na construção do imaginário urbano na Avenida Faria Lima. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: ( [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) ). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 14, Número 2, São Paulo, julho de 2018, p. 99-117. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 07/08/2017

Data de sua aprovação: 17/01/2018

---