

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRGS

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

PROPAR

Universidade Católica de Goiás

UCG

ARQUIGRAFIAS:

O EDIFÍCIO E O LUGAR COMO SUPORTE GRÁFICO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - PROPAR, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

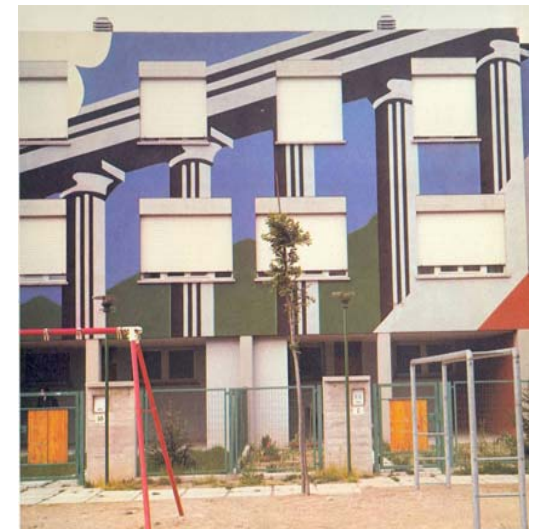
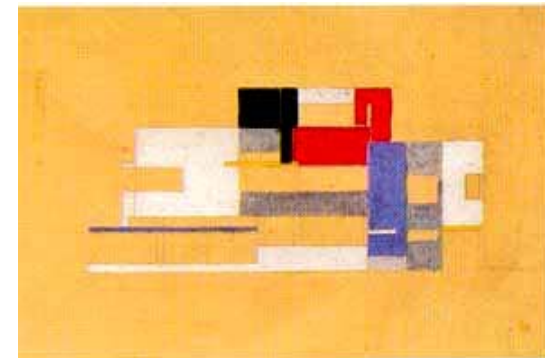
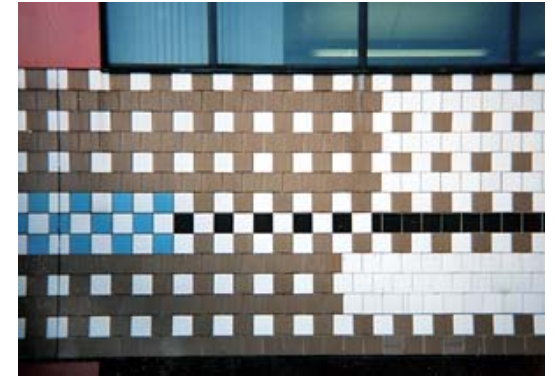
Autor

ANTONIO FERNANDO BAÑON SIMON

Orientador

PROF. ARQ. DR. JOSÉ ARTUR D'ALO FROTA

DEZEMBRO DE 2006



Dedico este trabalho aos meus filhos **Emilia** e **Renato**, ao meu pai **Emilio** e à minha companheira **Suzy**, pela paciência e incentivo.

Agradeço, em especial, ao meu orientador Prof. Dr. **José Artur**, por despertar as reflexões necessárias ao desenvolvimento deste trabalho e à crítica arquitetônica.

BANCA EXAMINADORA

PROF. ARQ. DR. AIRTON CATTANI

PROF. ARQ. DRA. CLÁUDIA PINATÁ COSTA CABRAL

PROF. ARQ. DRA. ELINE MARIA MOURA PEREIRA CAIXETA

RESUMO

Este trabalho, ao investigar o edifício e o lugar¹ como suportes de manifestações gráficas, tem por objetivo avaliar, a partir de pesquisa iconográfica,² o papel comunicacional que determinados edifícios e lugares urbanos assumem, especialmente no contexto cultural dos séculos XX e XXI, quando o trinômio vitruviano passa também a incorporar aspectos gráficos e visuais. A investigação compreende ainda uma reflexão acerca das questões teóricas e históricas dos processos de fusão da arquitetura como símbolo da sociedade de consumo e do espetáculo.

PALAVRAS CHAVE:

Arquitetura, Grafismo, Comunicação, Gestalt e Publicidade.

¹ O termo lugar expressa fragmentos de cidades caracterizados por espaços públicos dotados de valor. Conceito de lugar, segundo Yi-Fu Tuan (1983,p.6): “O que começa como espaço se transforma em lugar na medida em que o dotamos de valor”.

² Iconografia corresponde ao conjunto de imagens relacionadas com um assunto determinado.

ABSTRACT

This work has for purpose to investigate the building and the place, as supports of graphical manifestations. It has for objective to evaluate, based in iconographic research, the comunicacional paper that determined buildings and urban places assumes, mainly in the cultural context of century XX and XXI, where the Vitruvius trinomial also passes to incorporate aspects of the visual expression. The inquiry still understands a reflection concerning the theoretical and historical questions of the processes of fusing of the architecture as symbolic function of the society of consumption and the spectacle.

KEY WORDS:

Architecture, Graphics, Communication, Gestalt and Advertising.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

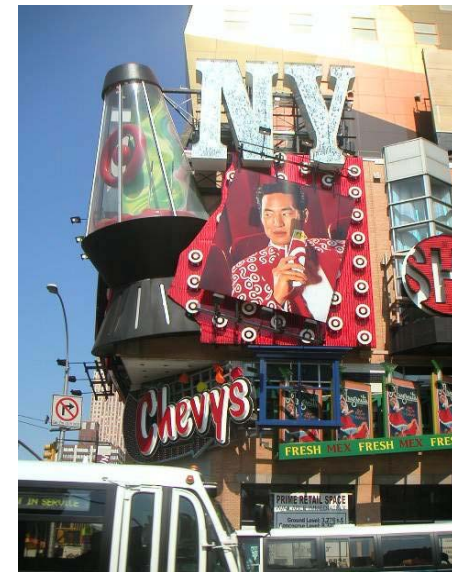
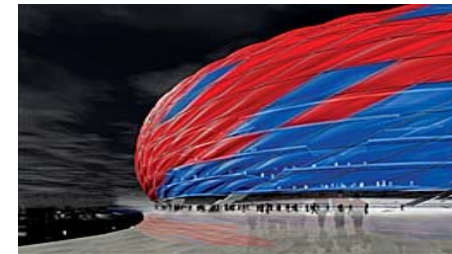
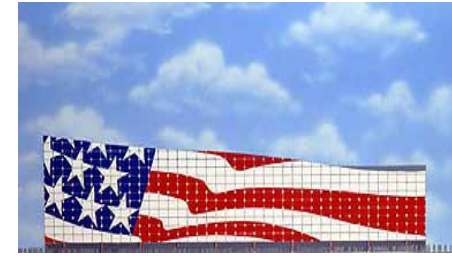
Recorte temático.....	12
Recorte temporal.....	14
Aspectos metodológicos.....	17

1 GRAFISMOS IDEOLÓGICOS

Estética autoritária.....	24
Pacifismo e otimismo.....	31

2 GRAFISMOS CONTEMPLATIVOS

Arte e arquitetura: proximidades.....	37
Supergrafismos.....	41
Hiper-realismo.....	43
Motivos temáticos.....	46
O Gestáltico e o cromático.....	57
<i>Optical</i> : arte cinética.....	60
Metafísicos e subliminares.....	66
Cheios e vazios.....	69



3 GRAFISMOS PUBLICITÁRIOS

Estímulos consumistas.....	74
Paisagens publicitárias.....	79
Imagens tipográficas.....	84
Grafismos indeterminados.....	91

4 GRAFISMOS MUTANTES

Expressão tecnológica.....	97
A imagem cambiante.....	102

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	115
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Recorte Temático

Recorte Temporal

Aspectos Metodológicos

O conceito de *arquigrafias* reporta-se aos edifícios e lugares que incorporam imagens gráficas figurativas, abstratas, geométricas ou tipográficas, cujas funções se relacionam com as expressões ideológicas, lúdicas, publicitárias ou tecnológicas. As referidas manifestações ocorrem sobre as superfícies, paredes, pisos e tetos, ou seja, incidem e interferem diretamente na forma, o que não significa que aconteçam de maneira autônoma ou alheia a outros aspectos inerentes à arquitetura, ao contrário, se expressam em sintonia com eles, com o tempo e o contexto.

A arquitetura sempre desempenhou, entre outros, o papel de suporte gráfico em culturas, tempos e lugares vários, com objetivos e significados diversos. Esse fenômeno ocorre desde o início da civilização, passando pelo Egito, pela Grécia e pela antiga Roma até os dias de hoje. As pirâmides egípcias constituem um exemplo clássico da situação em que a arquitetura e o elemento gráfico formam um todo indissociável. Um outro caso demonstrativo desse vínculo entre edificação e representação é a Coluna de Trajano, erguida em Roma no ano 113.

Acerca da coluna de Trajano, E.H.Gombrich salienta:

Todo engenho e realizações de séculos de arte grega foram usados nessas autênticas façanhas de reportagem bélica. Mas a importância que os romanos atribuíam a uma reprodução exata dos detalhes e a uma clara narrativa que gravasse as façanhas de uma campanha, impressionando quem ficara em casa, modificou o caráter da arte. (1993,p.86).



Pirâmides egípcias
Fonte:www.ime.usp.br 08 nov. 2006



Coluna de Trajano.
Fonte:www.historianet.com .
21 set 2006

Um baixo relevo, em espiral, contém imagens que retratam as batalhas travadas pelos soldados romanos contra os dácios, servindo de meio de comunicação entre os guerreiros no campo de batalha e a população romana. Para os romanos, a arte de representar estava mais associada às batalhas e conquistas do que à glorificação de divindades.

No final do século XIX, Adolf Loos argumentava que o ato de *revestir* ou *envelocar* uma arquitetura é tão antigo quanto a criação de uma estrutura arquitetônica e, numa crítica ao ecletismo, afirmava que “[...] o desejo dos arquitetos de reviver estilos estava fazendo fracassar a habilidade de criar um estilo novo para a sua época” (2006, p.226). Isso significa que o autor defendia a idéia de que cada época é representada por suas expressões artísticas, técnicas e científicas e que, no lugar de ornamentos, deveriam ser utilizados revestimentos adequados e compatíveis com o pensamento, a tecnologia e as possibilidades da época.

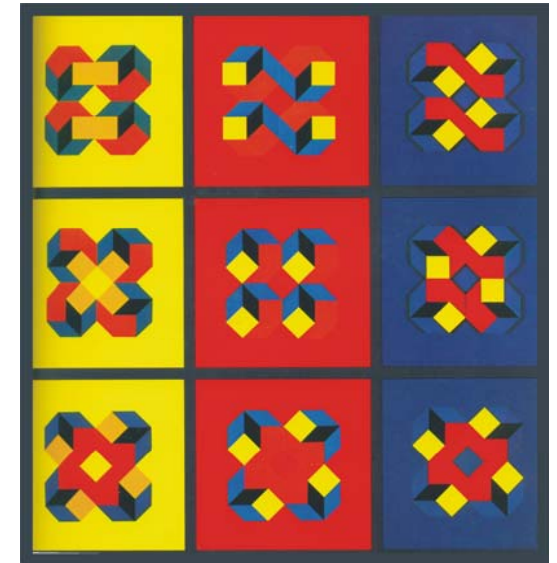
A forma corresponde a apenas um dos aspectos da arquitetura, na mesma proporção em que o *grafismo*¹ corresponde a apenas um dos aspectos da forma. Embora o conceito de forma seja completamente diferente do conceito de imagem ou signo, é indiscutível também a afirmação de que o grafismo altera, consideravelmente, a percepção da forma, portanto constitui parte indissociável dela. Assim, uma mesma superfície cromaticamente homogênea

¹ Por grafismo entende-se as diversas manifestações que utilizam a imagem associada a uma leitura gráfica.

emite significados diferentes se tratada com base em policromias ou imagens. A simples substituição de uma cor por outra altera a leitura, a percepção e a compreensão do objeto observado. Josep Maria Montaner (2002,p.8-10) esclarece que “[...] o ser humano não percebe as formas como elementos, mas sim, como totalidade”. Sustenta que “[...] a distinção entre figura e fundo constitui o primeiro mecanismo psicológico capaz de estabelecer a hierarquia perceptiva de diferenciar pessoas e objetos dentro do meio neutro ou do fundo heterogêneo sobre o qual se destacam” (2002,p.10). Assegura ainda que “[...] as formas sempre transmitem valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e se referem a significados” (2002,p.10)

Este trabalho está estruturado segundo as categorias de grafismos, os quais foram identificados e classificados de acordo com os aspectos relacionados com: estética ideológica; fatores lúdicos meramente artísticos associados à visualidade e à contemplação; imagens concebidas nos processos de soluções tecnológicas para problemas específicos de ordem funcional, com resultados que agregam expressões substanciais e incorporação de peças publicitárias formuladas como elementos de arquitetura² para promoção de empresas ou produtos comerciais, institucionais ou culturais.

² O conceito adotado para “elementos de arquitetura” é o proposto pelo Prof Arq. Edson da Cunha Mahfuz, que estabelece como partes construtivas que compõem o edifício: pilares, vigas, paredes, coberturas e esquadrias.



Carrés + mouvement. Artista Toshihiro Katayama.
Fonte: Art Graphique, p.132



Duas imagens superiores: Interferências do autor
Imagem inferior: Le mur hyperréaliste.
Fonte: Art Graphique, p.227

Com base nisso, foram definidas quatro categorias de grafismo, conforme o papel programático ou artístico que desempenham em relação ao edifício e aos lugares onde se manifestam: ideológicos, contemplativos, publicitários e cambiantes. Em algumas análises, é possível perceber a dualidade ou a sobreposição de papéis que as manifestações gráficas exercem. Em alguns casos, podem ocorrer manifestações simultâneas. Por exemplo, um grafismo publicitário pode assumir conotação contemplativa ou vice-versa. A maior parte dos exemplos e casos apresentados nesta investigação foi definida com base em pesquisa bibliográfica, visitas e depoimentos pessoais e tem a finalidade de ilustrar as categorias de manifestações que ocorrem em tempos e culturas diversas. Os critérios adotados para as referidas escolhas levam em conta exemplos representativos de cada categoria, cujas fontes advêm de pesquisa iconográfica.

Superfícies materiais ou virtuais, assim como soluções para problemas específicos da cidade e do edifício, constituem, por vezes, grafismos que contrastam e interagem de diversas formas com a paisagem urbana. Por isso, exercem influências sobre o contexto e, conseqüentemente, interferem nos aspectos físico e psíquico de seus usuários, uma vez que a cidade corresponde a um organismo dinâmico, plural e histórico onde seus habitantes e usuários deixam, periodicamente, as suas marcas. Em seus espaços públicos, coletivos e privados, cotidianamente trilhados e vivenciados pela

sociedade, são edificadas, coletivamente, as expressões simbólicas que identificam cada época. Nesse processo, ruas, praças, monumentos, mobiliário urbano e edifícios constituem receptáculos impregnados de imagens carregadas de significados compartilhados, formando imensos mosaicos.

Trata-se, portanto, de uma investigação acerca de fenômenos comunicacionais relacionados com a arte e a arquitetura, os quais atribuem valores estéticos aos edifícios e lugares e os tornam em receptores de imagens e emissores de mensagens objetivas ou subjetivas.

Recorte temático

O recorte temático no qual se estrutura a investigação circunscreve-se aos edifícios e lugares urbanos de caráter cultural, comercial ou de serviços, visto que estes representam, por vocação, o maior universo correlato às referidas ocorrências, salvo algumas exceções. Embora seja aparentemente genérico, o estudo remete-se a um conjunto de especificidades referentes a determinados períodos e às subseqüentes formas de intervenção, seja no campo dos aspectos culturais, nas técnicas de reprodução ou nos conteúdos das mensagens.

A capacidade comunicacional de um edifício ou de um lugar está ligada ao nascimento da própria arquitetura. Mais recentemente, nos anos 1970, a teoria da arquitetura se voltou novamente para essa capacidade, estabelecendo novos paradigmas que iriam se incorporar ao fazer arquitetônico dentro de um contexto que, a partir dos anos 1990, se reverteram em novas possibilidades técnicas, tanto na representação quanto na constituição de elementos e revestimentos de fachadas cada vez mais sofisticados. Charles Jenks afirmava, já em 1975, que “[...] a incorporação de diversos significados e idéias na arquitetura será cada vez mais necessária em uma sociedade com informação abundante” (1975, p. 126).

É importante salientar ainda que esta análise trata, essencialmente, dos grafismos concebidos na origem dos projetos arquitetônicos e leva em conta o contexto onde estão inseridos. Porém, faz-se necessária uma exceção que diz respeito às contribuições de imagens (ainda que atemporais e descompromissadas com mensagens ou temas específicos) aplicadas posteriormente em obras arquitetônicas de valor estético ou histórico irrelevante. Para essas obras e para o contexto onde estão inseridas, tais interferências representam ganho de qualidade.

Recorte temporal

O recorte temporal inicia-se na década de 1970 e vai até os primeiros anos do século XXI. A delimitação inicial justifica-se pelo fato de que a partir desse período e em decorrência das modificações de conceitos e valores das sociedades, passam a ocorrer transformações dramáticas que alteram, substancialmente, o cenário urbano. Entretanto, é necessário ressaltar que o estudo se reporta a momentos anteriores ao referido período sempre que os aspectos comunicacionais da arquitetura se façam presentes como causa ou consequência do tema da investigação.

Os avanços tecnológicos e a integração do mundo da publicidade, do cinema e da televisão, dos jornais e das comunicações contribuíram de forma significativa para as transformações conceituais na concepção arquitetônica. Josep Maria Montaner relata em *As Formas do Século XX*:

Com a expansão de um novo realismo para a sociedade de massas, os grandes conceitos da era da máquina - a simplicidade, o mecanismo e o racionalismo - vão sendo substituídos pelos novos conceitos da complexidade, da contradição e da ambigüidade. (2002, p.118).

Certamente as alterações de comportamento ocorridas na sociedade, nas décadas de 1960 e 1970, interferiram e continuam exercendo influência na experiência urbana contemporânea, a qual tem propiciado a formação de uma complexa rede simbólica resultante de novas configurações espaço-temporais,

efêmeras ou permanentes, homogêneas ou heterogêneas, regionais ou globalizadas.

Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, demonstra a impossibilidade da existência de apenas um sistema lógico e estético como solução para os problemas diversos do vasto campo potencial de intervenção arquitetônica: “A arquitetura é necessariamente complexa e contraditória pelo fato de incluir os elementos vitruvianos de *commoditas*, *firmitas* e *venustas*” (1995, p. 106). Tais elementos por si só propiciam uma diversidade de soluções pelas infinitas possibilidades que apresentam. As idéias de Robert Venturi contrapõem-se a um contexto em que a teoria da arquitetura estava em grande parte dogmatizada por preceitos construídos pelo movimento moderno; preceitos estes que vinculavam a forma à função e estabeleciam como paradigma a racionalização do fato arquitetônico. Em suas teorias, Robert Venturi questiona as soluções estandardizadas sugeridas pela arquitetura moderna, que perduraram do início à metade do século XX. Em *Aprendendo com Las Vegas*, Robert Venturi (2003) enaltece a postura *Pop*³ e reconsidera, de maneira imparcial e fria, o caos que configura a *Strip*⁴ com seus galpões decorados, postos de combustível e estacionamentos, todos como suportes para placares e “embalagens para presentes” em escala

³ *Pop-Art* é um movimento artístico que surgiu na Inglaterra na década de 1950 e prosperou nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, influenciando, com seus princípios, diversas manifestações artísticas e também a teoria da arquitetura.

⁴ *Strip-trecho* corresponde à avenida principal da cidade, onde se concentram os cassinos, postos de combustível e estacionamentos.

monumental, prontos para o consumo. Como relata Simon Marchán Fiz, em *Contaminaciones figurativas*, tais manifestações “[...] chegam a ser tão determinantes que podem suplantar a própria arquitetura e convertê-la em uma comunicação de símbolo“ (1986, p. 96), ou seja, é o grafismo como suporte do edifício e do lugar numa inversão da ordem predominante em outras realidades, numa visão claramente direcionada para a valorização dos aspectos *Pop* da cultura americana.

Dentro do recorte temático e temporal, a ênfase recai sobre as décadas de 1960 e 1970 e as análises, em grande parte, fundamentam-se nas teorias e obras de Robert Venturi, uma vez que elas tratam, de forma direta e indireta, do objeto de estudo desta investigação. Porém, outros autores, como Leland Roth, Charles Jenks, Julia Schultz-Dornburg, Simon Marchán Fiz, Beatriz Furtado, Rudolf Arnheim, Edward Relph, Gordon Cullen, Collin Rowe, Ignasi de Sola Morales e Josep Maria Montaner, constituem, cada um a seu modo, referenciais teóricos pertinentes a cada categoria de análise.

Aspectos metodológicos

Os espaços e as imagens afetam diretamente seus usuários nos aspectos físico e psicológico, com base em princípios conceituais objetivos ou subjetivos, visíveis ou não, mas que são vivenciados ou percebidos pelas pessoas. Como esclarece Claudia Ribeiro em *Imagens eletrônicas e paisagem urbana*, “[...] as percepções se relacionam diretamente com as formas que são por si só simbólicas, isto é, trazem consigo características imensuráveis que são representativas e correlatas às respectivas experiências” (2002, p. 106).

Assim, na medida em que esta investigação trata de aspectos da percepção e leitura da forma arquitetônica, a metodologia de análise parte do entendimento e da aplicação das leis e da teoria da *Gestalt*, de abordagens fundamentadas nas categorias tradicionais de composição⁵ e em material bibliográfico acerca da forma visual na arquitetura. Max Wertheimer (1880),⁶ em *Gestalt Theory*, reafirma que as leis da *Gestalt* possibilitam a decodificação e a compreensão da totalidade dos objetos, edifícios e cidade, não por suas particularidades, mas pela natureza intrínseca do todo. João Gomes Filho, por sua vez, afirma em *Gestalt do Objeto: leitura percepção da forma*:

⁵ Categorias tradicionais de composição, segundo Gomes Filho (2002, p. 25), significa regras de estruturação visual baseadas em simetria, ritmo, clareza, harmonia e equilíbrio.

⁶ Max Wertheimer foi um psicólogo checo, um dos fundadores da Terapia gestalt, juntamente com Kurt Koffka e Wolfgang Köhler.

Segundo a Teoria da Gestalt,⁷ o que acontece no cérebro não é idêntico ao que ocorre na retina. A excitação cerebral não se dá em partes isoladas, mas por extensão. Não existe na percepção da forma um processo posterior de associação de várias sensações. A primeira já é a forma, já é global e unificada.(2000, p.19).

Para Robert Venturi (1995) “Não existe maneira de separar a forma do significado; uma coisa não pode existir sem a outra”. Robert Venturi, referindo-se ao que denomina de “o compromisso para com o todo difícil”, ou seja, a inclusão das partes, afirma: “A psicologia da Gestalt considera que, em termos de percepção, um todo é o resultado de, e ainda mais do que, a soma de suas partes. O todo é dependente da posição, do número e das características inerentes às partes”. (1995, p.121).

Outra afirmação que reforça as leis da Gestalt como fundamento teórico para análise de questões referentes à percepção das formas é feita por Day, em *Psicologia da Percepção*: “[...] a aparência das coisas é determinada mais pela relação entre seus elementos do que pelos elementos simples que, juntos, compõem o estímulo total” (1970, p. 12).

As relações de proximidade, semelhança, repetição, fechamento, figura e fundo, pregnância da forma e experiências acumuladas configuram, portanto, as leis da *Gestalt*, enquanto aspectos como harmonia, equilíbrio, simetria e contraste situam-se nos conceitos de análise denominados categorias tradicionais. As leis da *Gestalt*, assim como as categorias tradicionais de

⁷ A *Gestalt*, segundo Gomes Filho (2000), é uma escola de Psicologia Experimental que se desenvolveu na Alemanha e contribuiu de forma relevante para os estudos relacionados à percepção, à linguagem e à leitura das formas.

análise, constituem subsídios que favorecem não apenas uma análise crítica como foi acentuado anteriormente, mas funcionam também, como se pode constatar, como procedimento metodológico para a elaboração de projetos.

Tomando a tríade vitruviana como referencial, o deleite é o que mais se aproxima do tema desta investigação e corresponde, certamente, ao aspecto mais complexo a ser tratado na solução e análise arquitetônica, dada a relatividade e a subjetividade das possíveis soluções de arquitetura. Josep Maria Montaner assegura, em *As formas do século XX*, que “[...] a complexidade se realiza e se sintetiza na forma” (2002,p.14) Leland Roth, em *Entender la Arquitectura*, afirma: “A mente está preparada para dar sentido e atribuir significado a toda informação sensorial que recebe. O que percebemos se baseia no que já sabemos” (1993, p. 59).

Essa afirmação está em conformidade com uma das leis da *Gestalt*, segundo a qual a experiência passada corresponde a um aspecto relevante para análise e percepção da forma em arquitetura. Ana Maria Bock⁸ adverte que, para produzir ou analisar uma imagem, é preciso, necessariamente, identificar os principais elementos da composição e tratá-la do ponto de vista da percepção do olho humano, estruturando, na mente, seus elementos gráficos, num processo de decomposição e recomposição do todo quase que

⁸ Dra. Ana Maria Bock é professora titular na PUC/SP e Presidente do Conselho Federal de Psicologia.

simultâneo, diferentemente da análise semiológica que associa as imagens aos significados e às partes que o compõem.

Portanto, em algumas análises desta investigação, adota-se a postura sugerida por Ana Maria Bock, principalmente nos grafismos onde se percebe nitidamente a composição de imagens a partir do detalhe, como, por exemplo, em alguns painéis propostos por Athos Bulcão para obras em Brasília.

Jun Okamoto, em *Percepção Ambiental e Comportamento*, referindo-se à percepção dos aspectos subjetivos do projeto, afirma o seguinte: “Cor, geometria, proporção, ritmo, leveza, escala, balanço, forma e textura estão todos situados no sentido do pensamento, no sentido da compleição,⁹ dentro da lei da polaridade” (2002, p. 106). O autor refere-se ainda ao que denomina de “sentido de abdução”, quando trata da importância das metáforas, mitos, sonhos, parábolas e outras formas de pensamento que permeiam nossa vida e estão presentes em diversas manifestações gráficas e visuais.

Dessas considerações pode-se concluir que os conjuntos de objetos arquitetônicos possuem leis próprias que regem seus elementos ou partes e que somente através da percepção da totalidade é que se pode, de fato, decodificar e assimilar um conceito, uma imagem ou uma idéia. Portanto, as análises foram desenvolvidas com base nos aspectos teóricos anteriormente

⁹ Okamoto refere-se à lei dos opostos.

mencionados e a categorização adotada para a seleção dos objetos de estudo parte do entendimento de que as manifestações gráficas, sobrepostas à arquitetura, possuem funções predeterminadas na gênese dos projetos e se apresentam conforme as categorias referidas, que são explicitadas em cada capítulo do presente trabalho.

1 Grafismos ideológicos – desenvolve uma investigação dos grafismos caracterizados pela clara utilização de imagens e símbolos e pela emissão de mensagens representativas de ideologias.

2 Grafismos contemplativos – aborda manifestações gráficas que se revelam a partir de imagens lúdicas, ópticas ou gestálticas relacionadas à visualidade e à interpretação dos usuários.

3 Grafismos publicitários – compreende os elementos de identidade visual corporativa, placares e outras mídias informacionais com objetivos promocionais concebidos como elementos de projeto,¹⁰ ou seja, partes componentes e integrantes da arquitetura.

¹⁰Conceitua-se como “elementos de projeto” todos os componentes definidos a partir de suas necessidades programáticas.

4 Grafismos mutantes – investiga a capacidade que os elementos de arquitetura,¹¹ que compõem o edifício e o lugar, têm de provocar leituras diversificadas que podem estar associadas a mudanças periódicas, seja por possibilidades intrínsecas de modificação nas suas estruturas em virtude de fatores vários como mudança de estação, de temperatura e de ventos ou por outras solicitações funcionais.

¹¹ Elementos de arquitetura correspondem às partes que compõem o conjunto dos edifícios, tais como: pilares, vigas, paredes, coberturas e pisos, segundo conceito do Professor Edson da Cunha Mahfuz.

1

GRAFISMOS IDEOLÓGICOS

Estética autoritária

Pacifismo e otimismo

Para compreender os significados expressos nesta categoria de grafismos, é necessário levar em conta o motivo, a época e o lugar em que foram concebidos, uma vez que, sendo veículos de idéias e mensagens, fora de contexto perdem totalmente o nexos. O grafismo ideológico está representado, na presente investigação, por dois grupos distintos: o político, que compõe a *Estética autoritária*, e o social, que tem por base as idéias de *Pacifismo e otimismo*. O primeiro é uma manifestação vigente no período entre guerras; o segundo, uma ocorrência dos anos 1960 e 1970.

Estética autoritária¹²

No período entre as duas guerras mundiais, com a valorização de elementos da arquitetura, determinadas correntes do pensamento arquitetônico foram utilizadas como pano de fundo pelos diversos regimes político-ideológicos que surgiam na época, de forma mais contundente na Europa: o fascismo, o nazismo e o comunismo. Arquitetos como Marcello Piacentini, na Itália, e Albert Speer, na Alemanha, desenvolveram uma obra arquitetônica repleta de signos. Produzidos por uma estética totalitária funcionavam como símbolos e imagens representativas dos Estados nas décadas de 1910 a 1940, isto é, antes e durante os conflitos armados, com o fim de persuadir a sociedade e manter o poder a qualquer custo.

¹² A *Estética totalitária* foi manifestação estética típica dos regimes totalitários do século XX, como o Nazismo, o Fascismo, o Stalinismo, o Maoísmo e até o Salazarismo. A arte totalitária é um tipo incontestável de cultura de massa que utiliza de forma peculiar a indústria cultural sob o controle rígido do Estado com políticas estatais para a produção cultural.

Como parte de um amplo programa de propaganda, o desenvolvimento dos meios de expressão gráfica estava ligado, inicialmente, à imagem tipográfica. A exploração de imagens, principalmente a partir do desenvolvimento do *cartaz* na primeira década do século XX, influenciaria as artes plásticas em geral e a arquitetura, que passam por um processo crescente de independência, assumindo cada vez mais uma associação com a razão e com a abstração.

Embora controversa, a questão é tratada por diversos autores com conotações muitas vezes divergentes. Euclides de Oliveira¹³ comenta que Bernard Huet, ex-editor da revista *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, escreveu certa vez que “[...] não existiu uma arquitetura ‘fascista’ ou ‘estalinista’, mas apenas uma arquitetura do período fascista ou estalinista”. No mesmo artigo Euclides Oliveira conclui: “[...] em ambos os casos e em outros tantos que um grupo social queira exprimir o seu poder através da arte, o resultado é o Formalismo, geralmente baseado no neoclassicismo, oriundo da arquitetura do Império Romano e menina-dos-olhos da burguesia triunfante” (2005,n.147).

Suzan Sontag,¹⁴ por sua vez, afirma, acerca de uma possível arquitetura fascista, que aspectos como o “[...] gosto pelo monumental e pela reverência



Cartazes alusivos a campanhas políticas na Europa dos anos 1920 e 1930.

Fonte: Art Graphique, p. 36, 38 e 41, respectivamente.

¹³ Euclides Oliveira é arquiteto em São Paulo e colaborador no periódico *Vitruvius*.

¹⁴ Suzan Sontag (16 de janeiro de 1933, Nova Iorque –28 de dezembro de 2004) foi uma famosa escritora, crítica de arte e ativista estadunidense.

massiva ao herói é comum tanto à arte fascista quanto à comunista e que a apresentação de padrões grandiosos e rígidos consiste numa coreografia de unificação do Estado” (1986,p.86).

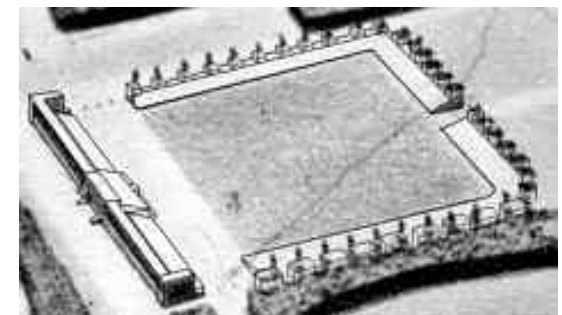
Não por acaso muitos comícios-espetáculo da Alemanha, da Itália e da União Soviética seguiam os princípios da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), conceituada pelo compositor Richard Wagner, romântico tardio: “[...] drama, música e coreografia eram fundidos em um único espetáculo carregado de emoção e ideologia” (SONTAG, 1986, p.85). O conceito de “obra de arte total” predominava nos cenários ditatoriais e se manifestava nas vestimentas, no mobiliário, nas artes gráficas e publicitárias, assim como na arquitetura. Josep Maria Montaner reforça o que foi anteriormente exposto com a seguinte afirmação:

Não esqueçamos que as mudanças políticas na Alemanha e na URSS com tendências a sistemas totalitários, que no caso da Itália de Mussolini tem traços diferenciados, comportam a eliminação da arquitetura moderna e o retorno ao acadêmico e às linguagens vernaculares. (2001, p. 16).

Isso significa afirmar que tanto o regime alemão como o italiano e o soviético rechaçavam o modernismo, ainda que por razões distintas. Se por um lado os nazistas e fascistas entendiam o modernismo como uma arte degenerada, os comunistas, por sua vez, consideravam-no retrógrada e símbolo da burguesia.

Escalas superdimensionadas, repetições de elementos arquitetônicos *ad infinitum*, composições cenográficas, uso de materiais nobres e frases de efeito, assim como a adoção de elementos de arquitetura repletos de referências neoclassicistas, entre outros revivalismos,¹⁵ caracterizavam as experiências fascistas e nazistas. Geralmente as ditaduras, como observa Josep Maria Montaner (2001,p.16) “[...] recorrem a linguagens de caráter áulico e monumental da tradição clássica”.

Assim, por exemplo, é a obra de Albert Speer para o Zeppelin Feld, em Nuremberg. Construído em 1938, sua função primordial era abrigar atividades solenes e comemorar datas cívicas, mas, na verdade, funcionava como um grande cenário para um espetáculo no qual o público era o verdadeiro protagonista. A obra era composta de uma arquibancada *pátio-palco* com capacidade para abrigar 100.000 pessoas. Duas grandes colunatas que sustentavam a arquitrave, compostas de pilares com pé-direito de aproximadamente 18 metros e 30 intercolúnios de 5 metros de vão, com acentuada marcação vertical, atribuíam monumentalidade e dimensão extraordinária ao conjunto. Ao centro, a tribuna, oferecia espaço às autoridades e era repleta de símbolos e grafismos característicos do regime, que iam desde duas águias fundidas em bronze à suástica em ferro fundido com diâmetro de



Praça de eventos Zeppelinfeld, Nuremberg, arq Albert Speer.
Fonte: www.csu-lichtenhof.de 07.Mar. 2005

¹⁵ O conceito de revivalismo remete ao entendimento da busca de inspiração no passado.

5 metros e inscrições e *slogans* de impacto político e social que buscavam a comoção nacional, todos concebidos como parte integrante e indissociável da arquitetura.

Da mesma forma, na Itália fascista, Marcello Piacentini propôs uma arquitetura repleta de referências baseadas em revivalismos e simbolismos que expressavam monumentalidade, reverência, disciplina, poder e continham frases favoráveis ao regime vigente. Clara manifestação dessa simbologia é o projeto da Reitoria da Universidade de Roma, obra de 1935, que utiliza, além das referências anteriormente citadas, simetrias e pé-direito exagerado (quádruplo), impondo uma grandiosidade similar àquela proposta por Speer em suas obras. O edifício está inserido num contexto urbanístico também projetado por Piacentini, que reproduz conceitos semelhantes aos adotados por Speer na construção de *Germânia*, que seria a nova Berlim. Os princípios de desenho urbano estavam subordinados ao uso de longas e amplas avenidas, onde os edifícios simbólicos estavam hierarquicamente dispostos em locais de destaque, reverenciando modelos clássicos inspirados na Grécia e Roma antigas. A grande diferença entre ambos é o fato de Piacentini adotar uma linguagem mais despojada, ainda que repleta de grafismos alusivos ao poder. No mesmo período, na Alemanha e na Itália, a linguagem publicitário-ideológica baseava-se no classicismo, revelando valores autoritários para um projeto de poder e de auto-reverência saturado de dizeres e grafismos



Reitoria da Universidade de Roma, arq Marcello Piacentini.

Fonte: www.faculty-web.at 08.Mar.05



Piazza Della Vittoria, Brescia, Italia, arq Marcello Piacentini.

Fonte: www.avoe.org 08.Mar.05

figurativos. Enquanto isso, na União Soviética, a propaganda ideológica tinha um vocabulário baseado na estética da máquina impregnado de futurismos.¹⁶

Nesse período, portanto, as obras atuavam como elemento indutor formal e visual de um determinado regime. Assim, edifício, espaços e mobiliário urbano, artes gráficas e vestuário faziam parte de um repertório gráfico no qual cada elemento cumpria seu papel dando sentido ao todo. A adoção de escadarias, colunatas, pés-direitos colossais e outras características formais, acrescidas de outros símbolos gráficos, tinha um sentido e esses elementos foram objetivamente utilizados como peças articuladoras de um cenário onde as grandes massas tomavam parte como público e protagonista.

Leonardo Benévolo (1976,p.516) assegura que o regime comunista “[...] renegava toda e qualquer alusão à burguesia e aos valores do passado”. Por essa razão, o construtivismo recorria a grafismos que lembrassem imagens vanguardistas, símbolos de um futuro promissor com base na tecnologia, no arrojado proposto pelo uso de materiais e cores vibrantes, embora mantivesse a publicação de frases e símbolos identificados com o regime e com o mesmo intuito daqueles adotados pelos nazifascistas.

¹⁶ O termo futurismo se baseia nos conceitos de Amy Dempsey que define como: “O princípio unificador era a paixão pela velocidade, o poder, novas máquinas e tecnologias e o desejo de transmitir o dinamismo da moderna cidade industrial”.

Dempsey (2002, p.106) assegura: “A arquitetura de Mélnikov exibia estruturas ‘geometricamente progressistas’ em contraste com a espiral logarítmica da famosa torre de Tatlin. Ele recorria aos materiais modernos para obter um efeito monumental”.

A torre de Tatlin foi um ícone da arquitetura desse período pelo seu caráter acentuadamente simbólico. Dempsey (2002, p.106) descreve o projeto como “[...] uma espiral, de ferro, com um grande centro de informação de alta tecnologia onde telas enormes desempenham a função de transmitir notícias e propaganda e um equipamento para projetar imagens nas nuvens”. Isso reforça a tese da monumentalidade experimentada pela arquitetura russa da época. Entretanto, a falta de recursos e as transformações ocorridas na filosofia do poder na URSS alteraram, significativamente, os resultados inicialmente propostos pelos artistas e arquitetos identificados com a doutrina comunista. Por isso, as propostas permaneceram muito mais comprometidas com a representação do que propriamente com a realização.

Havia, portanto, uma linguagem de época, como expressão do *Zeitgeist*, que impregnava a forma dos edifícios, os espaços públicos urbanos e a propaganda e comunicação de massa com a deliberada função de transmitir uma idéia de poder e caracterizar uma corrente de pensamento político e social.



Pavilhão da URSS, 1925, Paris, arq Konstantin Melnikov.
Fonte: www.usc.edu 07.Jun.05



Torre da II Internacional, arq. Vladimir Tatlin
Fonte: www.usc.edu 07.Jun.05

Pacifismo e otimismo

Após a Segunda Guerra Mundial, os avanços tecnológicos e a conquista de novos mercados desencadearam a corrida armamentista entre os blocos socialista e capitalista, liderados pela União Soviética e pelos Estados Unidos da América do Norte, respectivamente. A guerra do Vietnã, na qual dezenas de milhares de pessoas de ambos os lados foram mortas, provocou grande revolta e indignação, principalmente na América do Norte e na Europa, onde grupos de jovens deram início a manifestações, na maioria dos casos, de caráter pacífico. Acrescenta-se a isso a disputa pela conquista do espaço entre as referidas potências, os movimentos reivindicatórios ocorridos na Europa, desencadeados por sindicatos de trabalhadores que reivindicavam melhores condições de emprego, renda e moradia, por estudantes que exigiam ensino gratuito e de qualidade. Além disso, as ditaduras militares na América Latina praticavam a tortura e promoviam o desaparecimento de militantes contrários ao regime. Invariavelmente esses manifestos acabavam em conflito entre a polícia, as forças armadas e os manifestantes.

Como resultado dos contextos conflitivos que tiveram origem na Segunda Guerra Mundial e nas guerras da Coreia e do Vietnã, surgiram as denominadas *sociedades alternativas*, consubstanciadas em propostas filosóficas baseadas nas experiências com drogas, no sonho de um mundo de

“paz e amor “ – *make love not war* -baseadas no psicodelismo,¹⁷ e na tolerância e na liberdade sexual (*Age of Aquarius*). Esses movimentos culminavam, muitas vezes, em gigantescos eventos como, por exemplo, o festival de *Woodstock* e *Monterey Pop* nos anos 1960 e 1970.

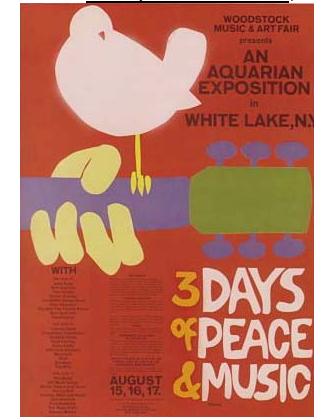
Havia uma profusão de imagens que evocavam a paz a partir da utilização de elementos figurativos inspirados em flores, arco-íris, símbolos de castidade, grafismos multicoloridos, elementos da natureza e outras abstrações. Tais elementos passaram a fazer parte do vocabulário gráfico e recobriam as fachadas de forma assumidamente revolucionária para aquela época. O que se via nas manifestações artísticas e gráficas era similar ao que ocorria com o modo de viver e de se vestir das pessoas. Nesse período, a *Pop Art* florescia como manifestação artística inovadora, visto que representava imagens caracterizadas por grandes formatos, em escala exagerada, muitas vezes distorcida na forma ou na fragmentação das partes; recorria ao uso de cores em situações inusitadas e inspirava-se em manifestos vernaculares e populares, como o *graffiti*.¹⁸

¹⁷ Psicodélico, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 1.411), pode ser entendido como manifesto evidente; visão fragmentada, visão colorida, cores muito vivas e fora de padrões costumeiros. Ou o que distingue do meio tradicional pela coloração ou pela atitude.

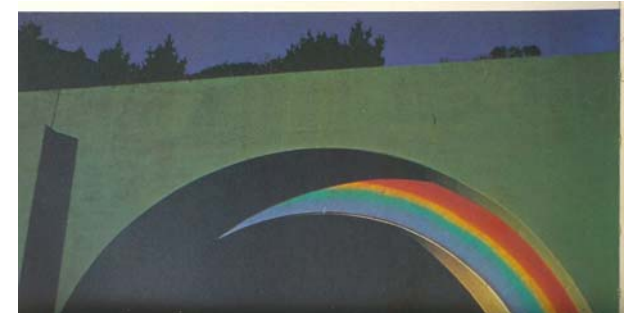
¹⁸ *Graffiti* é uma forma de expressão artística, clandestina, que geralmente utiliza os espaços públicos, muros e fachadas como suporte para suas manifestações.



Cartaz alusivo ao filme *Aquarius Age*
Fonte: www.psicodelics.com, 2 Fev 2006



Cartaz alusivo ao evento Woodstock
Fonte: artiekornfeld-woodstock.com, 2 Fev 2006



Acesso ao túnel em Los Angeles
Fonte: *Art Graphique*, 1982, p.232

Do ponto de vista da reprodução artística, quase todos os grafismos, independentemente de sua classificação, eram executados a partir de técnicas de pintura em tons homogêneos,¹⁹ no fotorrealismo²⁰ e técnicas que sintetizam a impressão gráfica utilizada nas revistas em quadrinhos. Este último recurso foi freqüentemente utilizado e incorporado ao vocabulário expressivo, adotado na pintura de Roy Lichtenstein e, posteriormente, reproduzido sobre painéis em edifícios, como os de Décio Tozzi na casa Antonio Teófilo de Andrade Orth.

O uso de empenas²¹ cegas dos edifícios como suporte para as manifestações pictóricas, ainda que estas não tenham sido concebidas para este fim, valorizava o cenário urbano, apesar da subjetividade, atemporalidade e liberdade das imagens utilizadas.

Nos anos 1960 e 1970 surgiram grupos de arquitetos mais prospectivos, como o *Superstudio* e o *Archigram*, que incorporaram às suas propostas novas formas de apresentação com elementos gráficos que traduziam a inserção de novos modos de expressão artística. A utilização desses recursos propiciou o estabelecimento de novos paradigmas a partir de conceitos baseados nos

¹⁹ Técnica de reprodução que utiliza sobreposição de cores e tons para obtenção de efeitos de luz, sombra e volumetrias.

²⁰ Fotorrealismo, segundo Francisca da Silva Costa, também conhecido como Hiper-realismo, mostra uma forma de retratar a realidade em uma fidelidade fotográfica.

²¹ Empenas constituem paredes sem aberturas que geralmente se encontram na linha da divisa de um terreno. São comumente denominadas “empenas cegas” pela ausência de janelas ou outras formas de abertura.



Residência Antonio Teófilo de Andrade Orth, arq Décio Tozzi

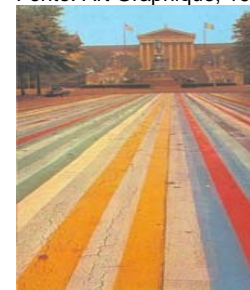
Fonte: Catálogo 6ª. Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, 2005, p.33



Capa do disco Sargent Peppers da banda The Beatles
Fonte: www.psicodelics.com 05.Mai.05



Uma calçada em Milão
Fonte: Art Graphique, 1982,p.236



Área de estacionamento do Museu de Arte da Filadélfia, artista Gene Davis.

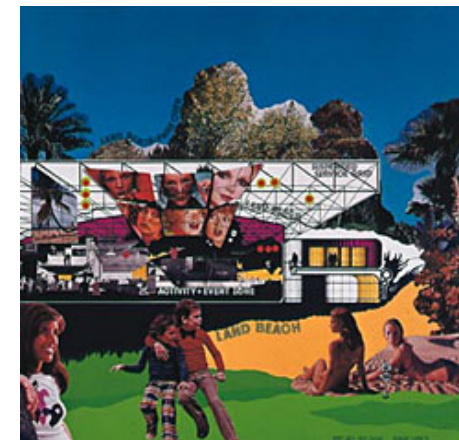
Fonte: Art Graphique,1982, p.236.

avanços tecnológicos, que evidenciam, sobretudo, uma exaltação da imagem. O grupo *Archigram*, certamente, manifesta uma das primeiras atitudes concretas após o movimento moderno, no sentido de, explicitamente, incorporar ao edifício e à cidade a função de suportes para os grafismos sem apelos a classicismos historicistas.

No entanto, a produção arquitetônica mais conceitual desses anos se baseava na tentativa de resgatar as possibilidades de um futuro promissor, pretendidas pela primeira geração da era da máquina. Os conceitos arquitetônicos desse período visavam estabelecer novas premissas baseadas na confiança no avanço tecnológico da época. Acerca dessas questões Vitório Gregotti afirma o seguinte:

Ao mito da máquina como modelo estético, próprio da primeira fase do movimento modernista, enquanto auto-expressão distinta da perfeita interfuncionalidade de suas partes sucede o comportamento científico como modelo estético. (2001, p.18)

As propostas do grupo *Superstudio*, desenvolvidas nos anos 60 e 70, eram semelhantes às do grupo *Archigram*. Elas consistiam em soluções arquitetônicas fundadas em modelos imaginários para grandiosas estruturas destinadas às grandes massas populacionais, que contribuíram substancialmente para a produção da arquitetura contemporânea. Essa contribuição destinou-se, principalmente, às correntes que optam pela utilização de tecnologia avançada (*hight-tech*), de economias de meios, de



Acima: "Tuned Suburb", 1968
Ao Centro "Monte Carlo Project", 1969
Fonte: www.realtokio.co.jp, 03.Jul.05



"Citta' delle Semisfere", 1973
Fonte: www.theseweepers.com 03.Jul.05

transportáveis e de componentes pré-industrializados baseados em princípios mais amplos e relacionados à flexibilidade.

O período compreendido entre os anos 1960 e 1970 corresponde, portanto, a um momento histórico caracterizado por um grande afluxo de imagens que buscam retratar, como um suporte gráfico associado às vanguardas da época, a possibilidade de um novo mundo, utópico, crítico do contexto mundial de guerra fria e favorável à experimentação de novas tecnologias agregadas à concepção arquitetônica. A exploração intensa da imagem acoplada ao edifício, adotada pelos grupos *Archigram* e *Superstudio*, traduz um meio de expressão, vinculado ao imaginário *Pop* e psicodélico, preponderante na época.

2

Grafismos Contemplativos

Arte e Arquitetura: proximidades

Supergrafismos

Hiper-realismo

Motivo temático

O Getáltico e o cromático

Optical: arte cinética

Metafísicos e subliminares

Cheios e vazios

A arquitetura e as artes sempre estiveram muito próximas, entretanto o que diferencia a arquitetura é seu caráter funcionalista. A obra arquitetônica presta-se a uma utilidade de uso, enquanto a obra puramente artística é livre de limitações impostas por necessidades decorrentes da utilização formal. A obra arquitetônica está sujeita às regras compositivas que harmonizam suas partes de modo que componha um todo de beleza que se manifesta por meio da forma. Em relação a isso, Josep Maria Montaner (2002, p. 156) afirma: “[...] a forma, como conceito, tem servido tanto para interpretar como para relacionar a arquitetura com as outras artes, embora cada qual cumpra objetivos distintos”.

Arte e Arquitetura: proximidades

A expressão artística contida na arquitetura, bem como nas artes de maneira geral, são perceptivamente relacionadas, desenvolvendo-se através de linguagens similares, ou paralelas, nas quais os princípios compositivos obedecem às mesmas regras. Cita-se, como exemplo, as similaridades encontradas no construtivismo russo, no De Stijl, na Bauhaus, no Expressionismo, na Op Art e no Pop Art. (DORNBURG, 2002, p.13).

Josep Maria Montaner, em *As formas do século XX*, reafirma que a relação entre a arquitetura e as artes sempre existiu e, reportando-se ao Renascimento, esclarece que “[...] os pintores e arquitetos propiciaram o favorecimento da perspectiva” (2002,p.12). De fato, o que ocorre a partir de então é que, com a realização dos projetos e obras, o Renascimento como manifestação artística, arquitetônica e cultural floresce e se propaga por toda a

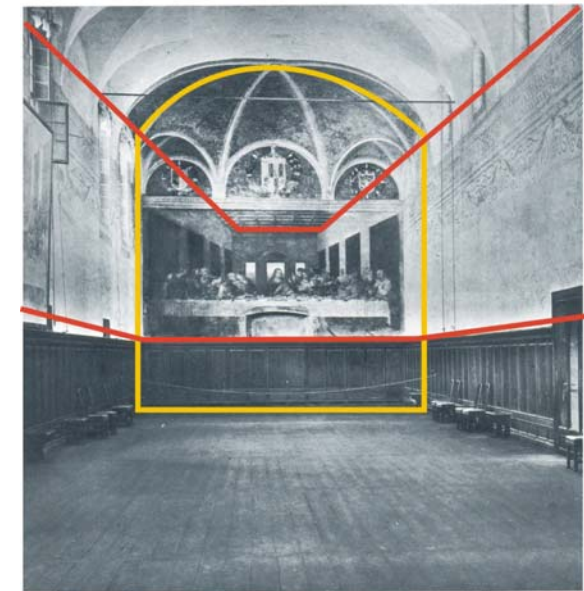
Europa. Alexander Speltz afirma em *Der Ornamentstil*, que o Renascimento italiano “[...] tinha implícito um caráter que expressava francamente os aspectos estéticos” (1904,p.221), o que permite assegurar que referenciava ideologicamente o caráter artístico, enquanto em outros países ainda predominava o dogmatismo e o pragmatismo religioso. Ainda sobre a relação das artes com a arquitetura renascentista, afirma E. H. Gombrich:

Vimos que mesmo os gregos, que compreenderam o esforço e os pintores helenísticos que eram hábeis em criar ilusões de profundidade, ignoravam, por sua vez, as leis da matemática pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se afastam de nós. Foi, portanto, Brunelleschi quem forneceu aos artistas os meios técnicos para solucionar esse problema. (1993, p. 171).

Dessa forma, a perspectiva passa a ser uma ferramenta muito importante não apenas para os arquitetos, mas também para os pintores e outros artistas. Um projeto no qual os afrescos se relacionam diretamente com o edifício e que integra a arte com a arquitetura é o mural do refeitório do mosteiro de Sta Maria Delle Grazie, de Leonardo da Vinci, onde o plano de projeção corresponde à parede do fundo e as fugantes dão continuidade ao espaço perceptivo, prolongando-o ao referido painel. Trata-se de uma experiência que associa o gráfico ao real, ou seja, busca a plena integração da construção com a arte. Leonardo Da Vinci, na articulação da Santa Ceia com o lugar expositor, revela esta preocupação com a arquitetura, construindo uma imagem simultaneamente pictórica e real, plenamente integrada.



Refeitório Santa Maria delle Grazie. Leonardo da Vinci



Fugantes

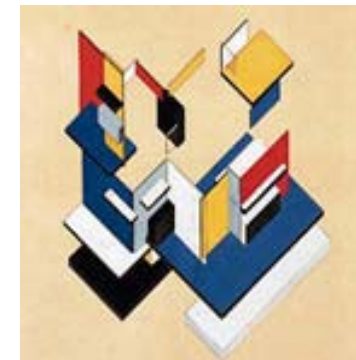
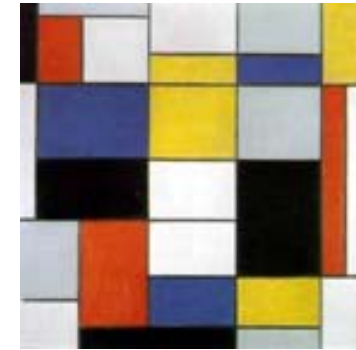
Plano de fundo

Mural do refeitório de Santa Maria Delle Grazie de Leonardo da Vinci.
Fonte: Gombrich, (1993, p. 225)
Interferências do autor.

O neoplasticismo apresenta características semelhantes, na medida em que procura construir *espaços gráficos* que atuam tanto na representação como na construção. Confirma tais premissas a preocupação em abolir o tradicional volume fechado ou cúbico, adotando a linha e a superfície como base compositiva, assim como a intensidade das cores primárias, do preto e do branco. Essa postura reaparece com a mesma propriedade nos projetos de *design* do mobiliário, nas artes plásticas e nas artes gráficas. Na casa Schröder em Utrecht, Rietveld, como afirmou Simon Marchán Fiz,

[...] transfigura cada superfície numa espécie de placar repleto de vibrações abstrato-geométricas que, apesar das reduzidas proporções relativas às preexistências, geram uma composição de elementos verticais e horizontais movimentados que imprimem ritmos à superfície intensificados pelos avanços e retrocessos dos planos. (1986, p.167).

O projeto de Jakobus Johannes P.Oud para o recentemente restaurado café *De Unie*, construído em Rotterdam, em 1925, é um caso em que a obra está situada num contexto urbano repleto de preexistências e no qual as características apontadas se revelam por meio de um jogo de grafismos cromáticos em suas superfícies (branco, vermelho e azul) e nas linhas que são definidas pelas tarjas que abrigam os letreiros e os textos.



Acima, Composição A, Piet Mondrian
Ao centro, estudo para casa de um artista de Theo van Doesburg
Abaixo, Cadeira "Red and Blue" de Thomas Rietveld
Fonte: www.deduc.fc.com, em 9.Dez.06

A produção da Bauhaus,²² por sua vez, freqüentemente reproduz, na arquitetura, nos utensílios, no mobiliário e nas artes plásticas e visuais aplicadas linguagens gráficas caracterizadas pela mesma gênese.

Enquanto o De Stijl²³ configurava um movimento de artistas, *designers* e arquitetos independentes, a Bauhaus consistia em uma escola cujos conceitos e doutrinas se baseavam no princípio da integração da arquitetura com as artes plásticas, aplicadas, gráficas e com o *design*. A Bauhaus cultivava grande afinidade com os princípios compositivos do De Stijl, mas se distinguia em alguns aspectos, por exemplo, a preferência pelas expressões volumétricas *fechadas*. A opção pela industrialização e standardização dos componentes, embora nos primeiros anos eles não fossem tão significativos, assim como a grande diversidade de correntes *gráfico-ideológicas* da Bauhaus atribuíram-lhe um grafismo definitivamente diferente do proposto pelo neoplasticismo.



Café De Unie, arq Jakobus Johannes P. Oud, 1924 (reconstruído em 1986)
Fonte: www.destijl.com, Acesso em: 27. Ago.06



Cartaz para exposição em Weimar, 1923
Fonte: Art Graphique (1982, p. 69)

²² Bauhaus foi, segundo Amy Dempsey, uma escola sediada em Weimar, na Alemanha, em 1919, formada pela cooperação entre a Academia de Belas Artes de Weimar e a Escola de Artes e Ofícios.

²³ De Stijl, segundo Amy Dempsey, corresponde a uma aliança de artistas, arquitetos e designers agrupadas pelo pintor e arquiteto holandês Theo van Doesburg em 1917.

Supergrafismo²⁴

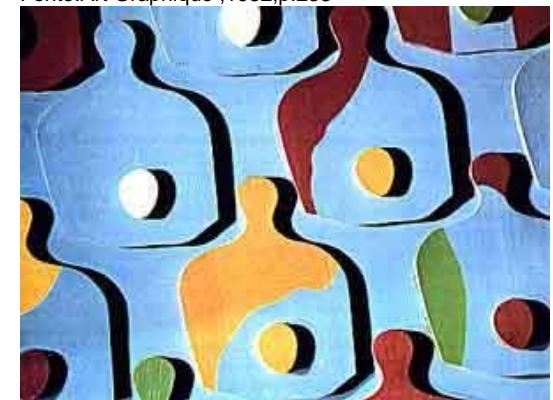
Nos anos 1960 e 1970, o grafismo incorporou à arquitetura conceitos do psicodelismo que coincidiam com aqueles defendidos pelos movimentos artísticos da época. A maior parte deles caracteriza-se pela fragmentação da imagem, pelo uso indistinto da cor, pela quebra de tabus e de tradicionalismos e pela capacidade de transformar o vulgar em algo surpreendente. Exemplo disso é a utilização, em espaços abertos, do *nu artístico* cuja exposição, até então, estava restrita aos museus, especialmente se tivesse escala monumental. Nesse período, a relação das imagens com o edifício se associava ao invólucro mais como performance artística do que como apelo publicitário para a comercialização de produtos, bens ou serviços.

A *Pop-Art*, o *Dada* e a *Op-Art* constituem a base substancial para o fortalecimento do que se chamou *supergrafismo* como forma de desempenho artístico urbano. Este passou a configurar grande parte dos grafismos de caráter lúdico e contemplativo, imprimindo notoriedade tanto ao objeto arquitetônico, às vezes inexpressivo, como ao contexto no qual está inserido. A utilização de sínteses gráficas com elevado nível de abstração e provocação oferece ao observador a possibilidade de uma interpretação pessoal cujos fundamentos se baseiam na psicologia da imagem, nas leis da *gestalt* e da cor.

²⁴ Imagens em grandes formatos, baseadas na exploração de temas artísticos de caráter objetivo ou subjetivo, abstrato ou figurativo.



Tóquio Department Store
Fonte: Art Graphique, 1982, p.233



Pintura Dadaísta: Tábua para ovos
Fonte: www.dadakunst.com 17 Ago.05

Um bom exemplo dessa proposta é o grafismo reproduzido sobre a superfície de uma residência multifamiliar em Bolonha, onde as relações entre cheios (paredes) e vazios (portas e janelas) são totalmente ignoradas do ponto de vista das relações visuais, gerando um cenário irônico, impregnado de simbolismo. A imagem do templo grego busca inspiração nos conceitos da *Pop Art* cujos objetivos de subversão da ordem e da escala contribuem para desmistificar aspectos dogmáticos da arquitetura.



Residência no Quartier Eridania, Bolonha
Fonte: Art Graphique, 1982,p.239.



Pátio de escola em Lyon.
Fonte: Art Graphique, 1982,p.239.

Hiper-realismo²⁵

A exploração de imagens figurativas ou dotadas de teor artístico hiper-realista surtiu grande efeito, principalmente nos contextos urbanos degradados ou de baixo valor em decorrência do mau estado de conservação dos edifícios e da cidade. Os grafismos, predominantemente figurativos, se impuseram alheios à forma dos edifícios, chegando, em alguns casos, a neutralizá-los pela força de suas expressões, gerando qualidades visuais no entorno imediato desses espaços. Trata-se de um procedimento diferente daquele em que as imagens participam do aspecto formal e compositivo do edifício que lhe dá suporte, mas que nem por isso perde sua validade.

Um projeto extremamente representativo no qual o edifício suporta grafismos e que hoje representa um lugar impregnado de referências é o Museu Urbano Tony Garnier, na cidade de Lyon, na França. Trata-se de uma unidade de vizinhança executada em 1930, projetada pelo próprio Tony Garnier e reabilitada em 1985 pela comunidade de moradores e a municipalidade. A obra é um conjunto habitacional composto por 25 edifícios, constituídos de monoblocos extremados por empenas cegas que cobrem seis pavimentos. Para tanto um comitê formado por técnicos da municipalidade, inquilinos e



Imagem do ator Kent Twitchell, Los Angeles
Fonte: Art Graphique, 1982, p. 238



Museu Tony Garnier, Lyon
Fonte: www.lyon.com 12.Dez.05

²⁵ O hiper-realismo é uma tendência radical de pintura realista surgida nos Estados Unidos no final da década de 1960, que se propõe a reproduzir a realidade com a mesma fidelidade e objetividade da fotografia, aplicando os mesmos princípios e códigos (WIKIPEDIA, 2006).

proprietários, em consenso, conceberam um processo de comunicação museográfica que utiliza grafismos figurativos já adotados em outras experiências. A inovação de conceitos acontece por se tratar de uma realização artística de caráter lúdico histórico, cultural e monumental, que explora imagens de uma determinada fase da arquitetura e do urbanismo, ou seja, do período entre 1910 e 1920 na França.

Dessa forma, o que constituía um conjunto de edifícios em estado de degradação no contexto urbano, com essas intervenções de caráter gráfico passa a representar uma aventura artística e cultural compartilhada pelos moradores do bairro e da cidade de Lyon e os inúmeros visitantes do país e de outras localidades, visto que o conjunto passou a integrar o roteiro turístico da cidade.

Outra intervenção, nessa mesma linha, foi divulgada em matéria da Revista Veja (CIDADES, 1994, p. 80-81). Consiste em uma série de grafismos estampados em empenas cegas de edifícios de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro que, na época, causaram grande interesse na coletividade. Hugues Desmazières desenvolveu, nessas obras, um grafismo que faz alusão à volumetria arquitetônica, utilizando desenhos de cadarços que unem as duas empenas do edifício simulando uma espécie de vestimenta. Conforme as informações da referida matéria,



Museu Tony Garnier, Lyon
Fonte: www.lyon.com 12.Dez.05

[...] os painéis misturam arte com publicidade e Às vezes carecem de critérios estéticos, ficando ainda distantes, em qualidade, dos criados em Paris, patrocinados pelo governo Jacques Chirac, que destinou 1 milhão de dólares à revitalização visual de edifícios, em 1991. (CIDADES, 1994, p. 80 - 81).

Para Marcos Lontra, então coordenador-geral da curadoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em entrevista na mesma matéria, o painel de Ivan Freitas, pintado em 1984 sobre a fachada lateral da Escola Nacional de Música, está “[...] retratando de forma figurativa, a paisagem que o pedestre veria se não houvesse o prédio na frente. É o único que não agride a cidade” (CIDADES, 1994, p. 80 - 81).

Portanto, a proposta de reproduzir grafismos sobre edifícios existentes, ou seja, após a concepção dos mesmos, tem sua validade, visto que valoriza espaços urbanos degradados ou sem valor estético, dando assim uma contribuição para o embelezamento da paisagem urbana.



Edifícios em Belo Horizonte, artista Hugues Desmazières
Fonte: Revista Veja de 9 de março de 1994



Edifício Escola nacional de Música, no Rio de Janeiro, Artista Ivan Freitas
Fonte: Revista Veja de 9 de março de 1994.

Motivos temáticos²⁶

Dentro da categoria de edifícios que cumprem função de suporte para grafismos de caráter temático, um se destaca de forma exemplar: é o edifício projetado, em 1950, por Juan O’Gorman para a Biblioteca Nacional da Universidade do México. Trata-se de um edifício declaradamente racionalista, geometricamente definido por um prisma cúbico de base retangular e sem aberturas nas duas fachadas longitudinais, o que deu lugar a uma profusão de imagens que integram as artes à arquitetura de forma absolutamente explícita numa manifestação cultural sem limites. O bloco principal é recoberto por cerâmicas em policromia, que reproduzem a tradição da arte pré-colombiana (manifestações das culturas asteca, teotihuacan e olmeca) associada a temas da atualidade, como os símbolos do átomo.

A arquitetura moderna brasileira, por sua vez, sempre conviveu estreitamente com movimentos artísticos. Sua linguagem gráfica peculiar se deve, entre outros fatores, à utilização da arte ceramista incorporada ao edifício, que é recorrente na obra de grande parte dos arquitetos modernistas brasileiros. A partir de 1940, durante a década de 1950 até o início dos anos 1960, a arquitetura brasileira incorporou grandes obras de arte, as quais sempre ultrapassaram os limites do decorativismo e cumpriram funções simbólicas que potencializavam a

²⁶ Motivos temáticos referem-se aos traços que identificam determinada cultura. São comumente utilizados nos elementos de arquitetura, principalmente em painéis-murais sobre os quais se desenvolvem a composição.



Biblioteca da Universidade do México
Fonte: www.universidadmexico.com 3.Mar.06



Motivo olmeca
Fonte: www.historiamexico.com 3.Mar.06

obra arquitetônica como um todo. Yves Bruand cita alguns aspectos que, ainda que tomados por empréstimo da tradição luso-brasileira, caracterizam a arquitetura moderna brasileira: os telhados com grandes beirais, as venezianas e muxarabis, as varandas e galerias de circulação externa e os revestimentos de azulejos.

Um fato decisivo que reforçou a associação entre a arte e a arquitetura brasileira foi a vinda de Le Corbusier ao Brasil quando da elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Sobre esse fato Yves Bruand (2002, p. 81) relata o seguinte: “A experiência transmitida por Le Corbusier, nas seis semanas de trabalho intensivo desenvolvido com a equipe, influenciou profundamente os jovens brasileiros que dela faziam parte, modificando-os profundamente com esse breve contato”.

Josep Maria Montaner (2002, p.10) reforça a afirmação quando esclarece que “[...] para um arquiteto de vanguarda como Corbusier, a pintura purista foi sempre uma fonte de expressão e experimentação”. Bruand refere-se a Corbusier como “[...] pregador da síntese das artes, muito embora quando se tratava de suas concepções arquitetônicas procedia sempre sozinho, artista completo que era” (2002, p. 92-93).

Certamente Le Corbusier exerceu grande influência sobre o pensamento arquitetônico brasileiro e na consolidação de nomes como Lucio Costa, Oscar

Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira e Carlos Leão. De acordo com os pressupostos desta investigação, é possível afirmar que os princípios compositivos corbusianos não apenas admitiam como também incorporavam à concepção arquitetônica conceitos gráficos.

O grafismo exposto no painel do *hall* de acesso ao Ministério da Educação e Saúde ficou a cargo de Portinari. Segundo Yves Bruand (2002, p. 93) “[...] a simplicidade dos motivos, ao mesmo tempo figurativos e abstratos, dos azulejos” do edifício do ministério constituiu um marco referencial na arquitetura brasileira e um forte indicativo de sua vocação natural associada a manifestações de caráter artístico. O painel explora associações entre temas marinhos (estrelas do mar e cavalos marinhos) e traçados alusivos à baía de Guanabara, onde o jogo das tonalidades de azul e branco insere-se admiravelmente no conjunto, constituindo uma contribuição de elevado valor simbólico. No mesmo projeto, os elementos de proteção solar, os *brises soleil*, acentuam o caráter gráfico dos elementos de arquitetura que, embora fossem considerados uma inovação na época, posteriormente adquiriram a conotação de lugar-comum em quase todos os edifícios modernistas.

Dessa forma, tem início uma utilização plástica das superfícies que exploram o imaginário coletivo e que estão simbolicamente calcadas na tradição. O desenvolvimento gráfico que evolui do figurativo para o geométrico e o abstrato vem ao encontro das tendências artístico-estéticas da arquitetura



Conchas e hipocampos, Cândido Portinari.
Fonte: www.vitruvius.com 12.Mar.06



Conchas e hipocampos, Paulo Rossi Osir.
Fonte: www.vitruvius.com 12.Mar.06



Baixo-relevo em concreto aparente, Le Corbusier.
Fonte: www.vitruvius.com 12.Mar.06

moderna brasileira, em sua busca por estabelecer vínculos entre tradição e modernidade.

O ponto de partida dessa proposta é a Capela de São Francisco, obra de Oscar Niemeyer, localizada na Pampulha e construída em 1943. Nessa obra, internacionalmente reconhecida como obra de grande valor arquitetônico e artístico, os grafismos estampados nas fachadas, nas abóbadas e no interior, assim como a própria forma do edifício constituem um conjunto de valor simbólico. Yves Bruand descreve-a de forma poética e do ponto de vista da imagem subliminar que se percebe:

[...] um notável jogo de luz que contrapõe o revestimento de madeira escura da nave a um coro inundado de luz, cuja fonte não é visível; com efeito, os raios de luz, concentrados na vasta pintura de Portinari, que ocupa toda a parede do fundo, caem do lanternim situado na intersecção das duas abóbadas parabólicas. (2002, p.113).

Externamente fica nítido o “desejo da arte” (*Kunstwollen*), que é uma característica da obra de Niemeyer, na medida em que adota princípios de valorização da forma, reduzindo consideravelmente as espessuras das lajes e atribuindo dinamismo ao conjunto das sinuosidades. Os azulejos de Cândido Portinari exploram grafismos temáticos que fazem alusão à fauna e à flora mescladas a figuras e fundos ora abstratos, ora figurativos, enquadrados por silhuetas orgânicas que intensificam o papel do edifício como suporte da expressão gráfica e, neste caso, do grafismo como suporte da arquitetura e, por que não, do lugar.



Capela de São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte, Mural de Cândido Portinari
Fonte: www.freewisdom.org, 12.Mar.06



Capela de São Francisco, Pampulha, Belo Horizonte, Mural de Paulo Werneck
Fonte: www.ceramicaonorio.com, 12.Mar.06

Yves Bruand considera a Capela de São Francisco o edifício mais representativo do conjunto da Pampulha, por expressar uma condição incontestável de modernidade que não está associada diretamente aos cinco pontos definidos por Le Corbusier, isto é, não utiliza os pilotis, tampouco aberturas horizontais, planta livre, fachada livre ou cobertura horizontal. Caberia ainda ressaltar a qualidade dos painéis gráficos de Paulo Werneck em pastilhas de vidro de tonalidades azuis, aplicados sobre as abóbadas, onde a sinuosidade predominante que enquadra o fundo provoca o fortalecimento das figuras numa sintonia sinestésica indissociável do edifício.

Apesar de inspirada por Le Corbusier e por suas convicções, a arquitetura moderna brasileira se diferencia dos modelos europeus justamente por adotar os conceitos da estrutura independente, em que a fachada livre favorece intervenções que acentuam o caráter comunicacional e artístico dos edifícios. As propostas pictóricas que se desenvolvem sobre as fachadas são constituídas de contrastes criados pelo uso diversificado de revestimentos e texturas, de madeiras, mármore e granito e por um vasto vocabulário baseado na arte muralista a qual explora tanto temas figurativos quanto abstratos. Segundo Yves Bruand:

Caracteriza-se ainda pela riqueza, tanto formal quanto material, e por um efeito de síntese das artes, possível pelo fato de que nem sempre era necessário levar em conta os custos. Escultura, pintura mural e azulejos são o complemento quase obrigatório e, em geral, de grande efeito. Mas a arquitetura conserva liderança; é o arquiteto quem decide qual o papel atribuído ao pintor, ou ao escultor, quem o posiciona no lugar adequado. (2002, p.115).

A obra de Affonso Reidy está repleta de referências gráficas e de espaços previamente destinados a manifestações artísticas, desde os conjuntos de caráter social até as obras mais simbólicas. Prova disso é a unidade habitacional de Pedregulho, onde a familiaridade do conjunto, composto de um bloco habitacional, escola, ginásio, áreas esportivas, lavanderia, escola maternal, jardim de infância e zonas de convivência, se dá, entre outros motivos, pela presença marcante de grafismos constituídos de elementos da arquitetura moderna e painéis artísticos distribuídos pelos edifícios e espaços de uso coletivo. Yves Bruand afirma que “[...] a unidade de expressão é ainda mais reforçada pela hábil disposição cruzada dos elementos decorativos, reforçados pelo admirável painel de azulejos de Portinari retratando brincadeiras infantis” (2002, p.229).

Outro arquiteto cuja obra sobressai, assim como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy, é Jorge Moreira. A obra, em particular, que expressa grande relevância para o assunto desta investigação é o Instituto de Puericultura, localizado na Cidade Universitária, no Rio de Janeiro. Destacam-se alguns aspectos que mais aproximam o edifício da condição de suporte para os grafismos: o uso de *painéis temáticos* como complemento artístico da arquitetura, os *elementos paisagísticos* (ambos propostos por Burle Marx) que atribuem ao lugar características gráficas que, posteriormente, seriam amplamente difundidas no cenário da arquitetura paisagística nacional e as



Escola do Pedregulho, painel de Cândido Portinari, arq. Affonso Reidy
Fonte: www.ceramicaonorio.com, 12.Mar.06

formas geometricamente puras do edifício, que contrastam com a sinuosidade dos elementos paisagísticos formados por áreas pavimentadas que favorecem as conexões. Criou-se, assim, um misto de passeios e praças, numa composição multicromática produzida pelo uso de vegetação exótica e nativa. Tais elementos paisagísticos, embora somente possam ser vistos na sua totalidade a partir de pontos elevados, podem ser percebidos e entendidos da altura de cada observador.

Brasília

Referindo-se às relações da arquitetura da nova capital com as artes visuais e aplicadas, Yves Bruand faz o seguinte comentário:

A riqueza decorativa da arquitetura moderna brasileira exerceu-se em quatro direções: revestimentos de qualidade (mármore, granito e cerâmica), plasticidade dos acessórios (*brise-soleil*, venezianas, persianas), colaboração com as demais artes (escultura, pintura cerâmica) e efeitos de cor. (2002, p. 377).

A partir dos anos 1960, com a construção de Brasília, os conceitos relacionados à associação da arte com os edifícios e com a cidade certificam a essência da arquitetura brasileira nos cenários nacional e internacional, onde nomes como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Burle Marx e Athos Bulcão, cada qual com suas atribuições, produziram de forma integrada contextos arquitetônicos dotados de personalidade e identidade cultural.



Instituto de Puericultura, paisagismo Burle Marx, arq. Jorge Moreira
Fonte: www.vivercidades.org.br 12.Mar.06



Instituto de Puericultura, paisagismo Burle Marx, arq. Jorge Moreira
Fonte: www.vivercidades.org.br 12.Mar.06

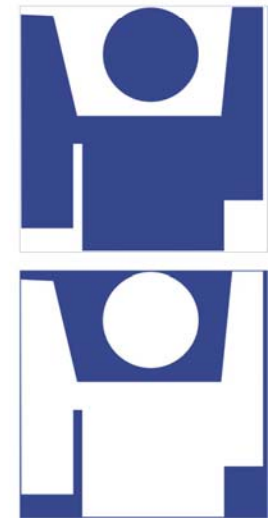
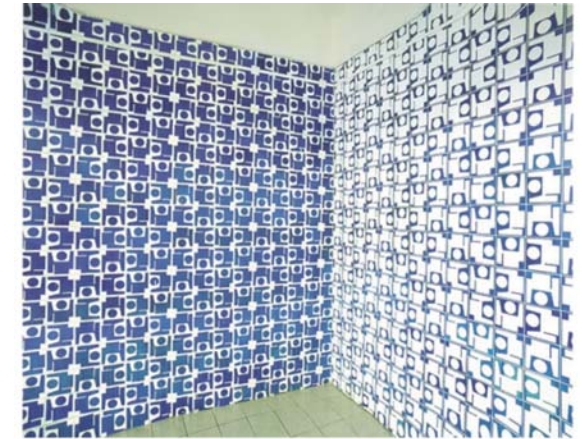
Na exploração das superfícies arquitetônicas como suporte gráfico, destaca-se a obra de Athos Bulcão que segue princípios diferentes dos adotados anteriormente por Portinari e Werneck, embora receba influência de ambos. De Portinari adota a utilização do azulejo como técnica de expressão e de Werneck, o sentido de abstração e derivação das formas. Werneck adotava a técnica mosaicista e composições, predominantemente, advindas das abstrações formais orgânicas. Já Portinari mantinha certa fidelidade aos princípios figurativos, embora, em alguns casos, tenha trabalhado com a abstração. Athos Bulcão, entretanto, prefere composições e jogos geométricos que utilizam poucos motivos, às vezes um padrão que procura reproduzir dispondo as peças de forma aparentemente aleatória, mas pela harmonia e o equilíbrio resultantes de tais disposições, percebe-se que obedecem a princípios compositivos precisos e fundamentados.

Do ponto de vista desta investigação, algumas obras merecem destaque, em especial por seu vigor gráfico e representatividade, como o Teatro Nacional, a Catedral, a Capela de Nossa Senhora de Fátima e o Itamaraty.

O Teatro Nacional

Yves Bruand descreve o teatro como uma obra na qual

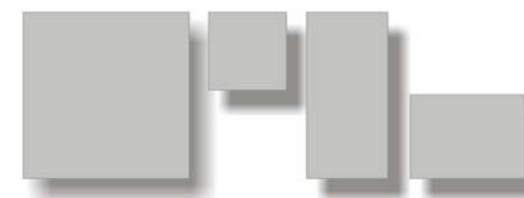
[...] a dualidade das funções abriga, num só invólucro, dois teatros distintos compostos de uma massa que chama a atenção pela forma geométrica acentuada, visualmente, pelo dinamismo trazido pelas placas de concreto convergentes que animam as duas frentes. (2002, p.208).



Painéis de Athos Bulcão.
Abaixo: Clube do Congresso
Fonte: Fundação Athos Bulcão 12.Mar.06
Ilustrações complementares do autor

O conjunto das duas fachadas é composto, em suas superfícies, de elementos gráficos em alto-relevo, configurados por dois quadrados, tendo um o dobro das dimensões do outro, e dois retângulos, sendo um vertical com o comprimento nas mesmas dimensões do quadrado maior e a largura nas dimensões do quadrado menor, e um retângulo horizontal com comprimento equivalente a dois terços do quadrado maior e largura igual ao quadrado menor.

Os relevos têm comprimentos e alturas diferentes em quatro formatos distintos, porém são múltiplos e suas espessuras são idênticas. A disposição geométrica no conjunto, apesar de manter linearidades no sentido vertical e horizontal, proporciona *movimentos* distintos pelos tipos de agrupamento e pelos distanciamentos, ou seja, pelos cheios e vazios, pela figura e pelo fundo, que são compostos ora pelo quadrado maior próximo dos retângulos, ora formando outra composição, numa profusão quase que infinita de possibilidades. A incidência de raios solares sobre as fachadas promove um espetáculo à parte, na medida em que os referidos relevos *desenham* possibilidades infinitas sobre o pano de fundo num jogo espetacular de luz, sombra e penumbra. À noite, pela ação de holofotes, a imagem se repete com menos dinamismo, mas com a mesma intensidade. A inclinação das fachadas atende a questões de ordem funcional e programática, mas acrescenta dramaticidade ao grafismo que sustenta.



Painéis de Ahtos Bulcão
Fonte: Fundação Ahtos Bulcão 12.Mar.06
Ilustrações complementares do autor

A Catedral

Certamente como uma das obras mais representativas da arquitetura de Brasília e do Brasil, a Catedral se transformou numa espécie de logotipo da capital, o que se justifica por seu elevado valor simbólico não só como signo do que representa, mas também pela configuração formal que leva à meditação e à elevação do pensamento. O fechamento dos intercolúnios encerra o grafismo em que se converteu todo o conjunto da obra e seu contexto imediato. Os vitrais propiciam uma transparência absoluta, apesar da participação das intervenções gráficas que durante o dia filtram a luz solar e à noite provocam a sensação de uma lanterna como um referencial na paisagem, o que gera uma atmosfera favorável ao recolhimento e à reflexão. A execução da área envidraçada envolveu empresas de todo o mundo na tentativa de solucionar o problema do ponto de vista técnico, até que, em 1970, foi proposta uma malha poligonal interconectada, que propiciou a finalização da obra, a qual, como acentuou Yves Bruand, representa “[...] um verdadeiro desprendimento das realidades terrestres, mas agora um símbolo concreto soma-se a um símbolo abstrato” (2002,p.215).

A Capela Nossa Senhora de Fátima

O edifício é basicamente composto de grafismos presentes em sua estrutura arquitetônica e no painel de Athos Bulcão em azulejos azuis e brancos e, como descreve Yves Bruand, em



Cada peça insere-se em triângulos com 10m de base e 30m de altura e foram pintados por Marianne Peretti, arq Oscar Niemeyer
Fonte: www.brasiliaonline.com 12.Mar.06



Catedral de Brasília, vitrais de Mariane Peretti, arq Oscar Niemeyer
Fonte: [lwww.brasiliaonline.com](http://www.brasiliaonline.com) 12.Mar.06

quincunce.²⁷ Nele figuram uma pomba, que representa o Espírito Santo, e a estrela de Belém, ambos, símbolos da Igreja Católica. Dessa forma o painel se repete simetricamente dando a impressão de que a cobertura se apóia apenas nos pilares extremos quando, na verdade, sua carga se distribui pelos painéis que não funcionam apenas como vedação, mas também como estrutura, diferentemente da grande maioria das demais obras modernistas.

Em Brasília, algumas obras mais recentes têm mantido a tradição da arquitetura moderna brasileira no que diz respeito à associação com as artes plásticas, embora cada qual tenha seus princípios e funções. Assim, tem sido recorrente na arquitetura do arquiteto João Filgueiras Lima a presença de motivos gráficos, especialmente nas obras de caráter social, tais como hospitais, escolas e centros sociais. Esses painéis, murais ou elementos de comunicação visual foram, predominantemente, propostos por Athos Bulcão. A relação da arquitetura com o grafismo, nas referidas obras, constitui elemento de grande alcance psicológico, já que foram concebidos com essas funções e em sintonia direta com os princípios arquitetônicos. A arquitetura brasileira, desde a vinda dos colonizadores, adotou o azulejo como principal material de revestimento, o que se justifica por sua durabilidade, pela facilidade de execução e manutenção e pela potencialidade expressiva que oferece.

²⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 1.436) descreve “quincunce” como “[...]uma plantação de árvores dispostas em xadrez, uma em cada canto e uma ao centro”.



Igreja Nossa Senhora de Fátima, arq Oscar Niemeyer
Fonte: www.brasiliaonline.com 07/Jun05



Hospital rede Sarah, arq João Filgueiras Lima
Fonte: www.brasiliaonline.com 07/Jun05

O gestáltico e o cromático

Os avanços alcançados por meio dos estudos sobre a teoria e as leis da *Gestalt* e a psicologia da cor acabaram por subsidiar tecnicamente propostas de grafismos abstraídos e cientificamente fundamentados. Nos anos 1970, a exploração de painéis temáticos passa a expressar, ainda que de forma artística, resultados inusitados e interativos. Tais fundamentos se baseiam em técnicas de decomposição da imagem, de ilusão de volume, de noções de transparência, de figura e fundo, de composições horizontais a partir de elementos verticais e vice-versa, de percursos visuais e metamorfoses que, apesar de abstratos ou geometrizados, atribuem significados e identidade à forma arquitetônica.

Outro aspecto artístico de efeito psicológico relevante é o uso da cor que, se planejado a partir de conceitos compositivos gestálticos, revela resultados e efeitos muitas vezes inesperados. O princípio da proximidade numa composição cromática agrupa visualmente, por exemplo, um conjunto de edifícios de períodos e volumetrias distintas, atribuindo unidade ao conjunto e, eventualmente, eliminando o ruído visual²⁸ que de maneira geral causa desequilíbrio e caos para a paisagem urbana.



Conjunto de edifícios distintos.
Fonte: Art Graphique, 1982, p. 24

²⁸ Ruído visual significa alterações exercidas sobre imagens ou superfícies causadas por interferências na paisagem e nos edifícios de maneira descontextualizada.

As escalas cromáticas, quando participam da composição arquitetônica, superam seu papel de recobrimento, ou seja, deixam de ser puramente tintas. Elas atribuem valor artístico e simbólico à composição, seja por realçar elementos de arquitetura, como marcações verticais (pilares) ou horizontais (vigas), volumetrias, reentrâncias e saliências, ou simplesmente por gerar imagens descomprometidas com tais elementos, mensagens ou figuras, assumindo apenas o *status* de grafismos.

Para Ferdinand Nathan:

O *supergraphics*, ao longo desses últimos anos de novas abordagens psicológicas e visuais da cidade, requer representações que se relacionem à utilização e distinção de certos edifícios. Mais precisamente, uma simples camada de pintura pode resultar numa edificação mais atraente, transformar uma velha igreja em um teatro e uma garagem em sucursal de banco, ou em outra coisa qualquer. O entorno pode reforçar suas características de comunicação graças a projetos mais coerentes que utilizam possibilidades do grafismo para conceder significado à arquitetura e vivacidade ao espaço. (1980, p. 237).

No México, por exemplo, o uso intenso de cores na arquitetura está vinculado à cultura local. Essa característica, que tem se mantido nos mais diversos períodos, já estava presente antes mesmo da chegada dos colonizadores e persiste até os dias de hoje, como nas obras de Luis Barragan e seu discípulo Ricardo Legoreta, entre outros. As acentuadas variações cromáticas aplicadas por Luis Barragan nas torres de transmissão via satélite atribuíram valor estético a um conjunto de estruturas originalmente desprovidas



Torres de Transmisión via satélite, arq Barragan
Fonte: www.mexico.com/25/ fev 05



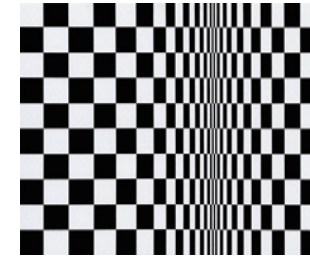
Torres de Transmisión via satélite, arq Luis Barragan
Fonte: [Art Graphique, p. 242](#)

de qualquer preocupação estética. Montaner (2001) refere-se a Luiz Barragan como um dos arquitetos representantes da terceira geração, que se caracteriza pelo abandono da estética da máquina e pela busca por inspiração nas vertentes vernaculares, apoiando-se em expressões que têm por base uma linguagem cromática muito própria, ainda que associada ao contexto cultural popular mexicano.

Optical: arte cinética

A *Optical Art*, ou simplesmente *Op-Art*,²⁹ tem suas raízes nas leis da *Gestalt*, uma vez que utiliza fenômenos ópticos para alterar processos de percepção das imagens e, conseqüentemente, das formas. Josep Maria Montaner refere-se à *Op Art* como “[...] a arte cinética por enfatizar o movimento, a luz e a energia a partir de efeitos ópticos e a fluidez” (2002, p.226). Embora artistas e arquitetos da Bauhaus, por volta de 1920, já manifestassem interesse pelo aspecto da percepção e pela ilusão óptica aplicada às formas, é a partir da segunda metade da década de 1960 que surgem obras cujo sentido estrito se volta intencionalmente para a pura visualidade. Para Dempsey (2002, p. 231), “Vassarely³⁰ objetivou uma arte que pudesse se expandir, ser coletiva e utópica. Desejava criar projetos que pudessem ser executados por outras pessoas ou por máquinas e que se integrassem à arquitetura e ao planejamento urbano”.

O autor declara também que Vassarely acreditava que “[...] a apreensão intelectual de sua obra, por parte do espectador, era menos importante do que o efeito físico exercido sobre ele” (DEMPSEY, 2002, p.230). Vassarely acreditava que sua obra poderia servir para o estabelecimento de uma “nova



Acima: *Movement in Squares*, 1961

Ao centro: *Arest*, 1966

Breathe, 1966

Bridget Riley

Fonte: www.mishebittleston.com 21.Jun.06

²⁹ Sobre Op Art, Amy Dempsey garante que “[...] toda arte se apóia, até certo ponto, em ilusões ópticas, mas que a Op Art emprega especificamente fenômenos ópticos com a finalidade de confundir os processos normais de percepção” (2002, p.230)

³⁰ Victor Vassarely, segundo Amy Dempsey, 2002,p.231, foi o artista que maiores influências exerceu na Op Art. Um de seus principais objetivos era atingir uma arte que pudesse se expandir, ser coletiva e utópica.

cidade – geométrica, ensolarada, repleta de cores” (DEMPSEY, 2002, p.230). Guardadas as devidas proporções, é possível concluir que o mesmo ocorre na arquitetura que utiliza esses princípios de composição gráfica como complemento de suas formas.

Na Revista Veja, edição de 14 de maio de 1988, na seção ARQUITETURA, uma matéria sobre a obra do arquiteto Fernando Peixoto (PAISAGEM Renovada, 1988, p. 96-98) define como o grafismo pode promover a exaltação da paisagem pelas cores e pelo geometrismo. De fato a obra de Peixoto é farta de referências ao uso de cores, embora predomine o preto nas faixas que contêm as caixilharias — o que as neutraliza visualmente — com definição de geometrias que revelam associações com aspectos da *Pop- Art*, da *Op Art*, das leis da *Gestalt* e, como declara o próprio autor, das artes gráficas como meio para a obtenção de efeitos que vão além dos aspectos funcionais do edifício. O próprio autor declara em seus depoimentos à revista: “Sempre notei, em várias cidades do mundo, edifícios de linhas totalmente verticais ou totalmente horizontais e pensei em cruzar as soluções” (PAISAGEM Renovada, 1988, p. 96-98) Mais adiante Peixoto afirma o seguinte: “Salvador sempre foi cinza demais e eu tento retirar do ‘alegre’ a pecha do mau-gosto para transformá-lo em arquitetura séria” (PAISAGEM Renovada, 1988, p. 96-98).

As técnicas utilizadas por Peixoto para a obtenção dos efeitos e ilusões óticas, base de suas obras, fundamentam-se, invariavelmente, no uso da cor



Edifícios residenciais e comerciais ,
arq Fernando Peixoto
Revista Veja de 4 de maio de 1988, seção Arquitetura.



Edifícios residenciais e comerciais
Revista Veja de 4 de maio de 1988, seção Arquitetura.

preta nas esquadrias, geralmente constituídas de venezianas, e na criação de faixas contíguas que mudam de plano, no sentido horizontal e vertical, e valorizam a definição de caminhos visuais utilizados para a obtenção de efeitos puramente geométricos, que não decorrem diretamente dos aspectos funcionais do edifício. A fusão entre a figura e o fundo nas composições utilizadas nas fachadas está diretamente ligada aos princípios adotados na *Op Art* e se associa aos princípios da *Gestalt*, na medida em que tem por princípio genérico a noção de que o cérebro compreende o todo e a retina decifra as partes. Neste sentido, a relação cinética se dá antes pelo movimento virtual do que pelo movimento real.

Este conceito se fortalece com base no que afirma Robert Venturi:

“O expressionismo abstrato reconhece a ambigüidade perceptiva, e a base da *Op Art* consiste em justaposições variáveis e dualidades ambíguas relativas à forma e à expressão. Também os pintores *Pop* empregaram a ambigüidade tanto para criar um conteúdo paradoxal como para explorar possibilidades perceptivas”. (VENTURI, 1995, p.11).

Outra estratégia de utilização de padrões geométricos em edificações é encontrada nas arquigrafias do *Institut for Scientific Information*, dos arquitetos Robert Venturi e Denise Scott-Brown, e na biblioteca de Eberswalde, de Herzog e Meuron.

O arquiteto Fernando Diniz Moreira³¹ analisa e confronta essas obras a partir da premissa de que “[...] são duas ‘caixas’ na quais as imagens são transpostas para as superfícies, simples volumes nos quais grafismos exteriores são aplicados” (2005, n.56).

O *Institut for Scientific Information*, projetado por Robert Venturi em 1978, na Filadélfia, é um edifício destinado a abrigar um banco de dados de publicações científicas. Sua arquitetura segue os padrões do “galpão decorado”, referendado em suas teorias, a partir de uma planta retangular e volumetria cúbica inserida num contexto de construções comuns que seguem este mesmo padrão. O diferencial na proposta de Venturi e Scott-Brown reside no fato de atribuir grafismos à fachada pela utilização de cerâmicas policromáticas, numa composição que lembra os cartões perfurados para a programação, comumente utilizados nos computadores daquela época. Os efeitos ópticos modificam acentuadamente a percepção da obra, visto que a utilização de azulejos em uma composição e escala de cores produz uma variação gradativa a partir do centro para as extremidades, em que a reflexão e a absorção da luz provocam efeitos que alteram visualmente a forma predominantemente retangular e prismática do edifício. A estratégia de Robert Venturi é utilizar o revestimento como epiderme, de modo que provoque leituras diferentes à medida que o observador se aproxima ou se afasta do

³¹ Fernando Diniz Moreira é arquiteto Ph.D pela University of Pennsylvania e professor do Departamento de Arquitetura Urbanismo da UFPE.

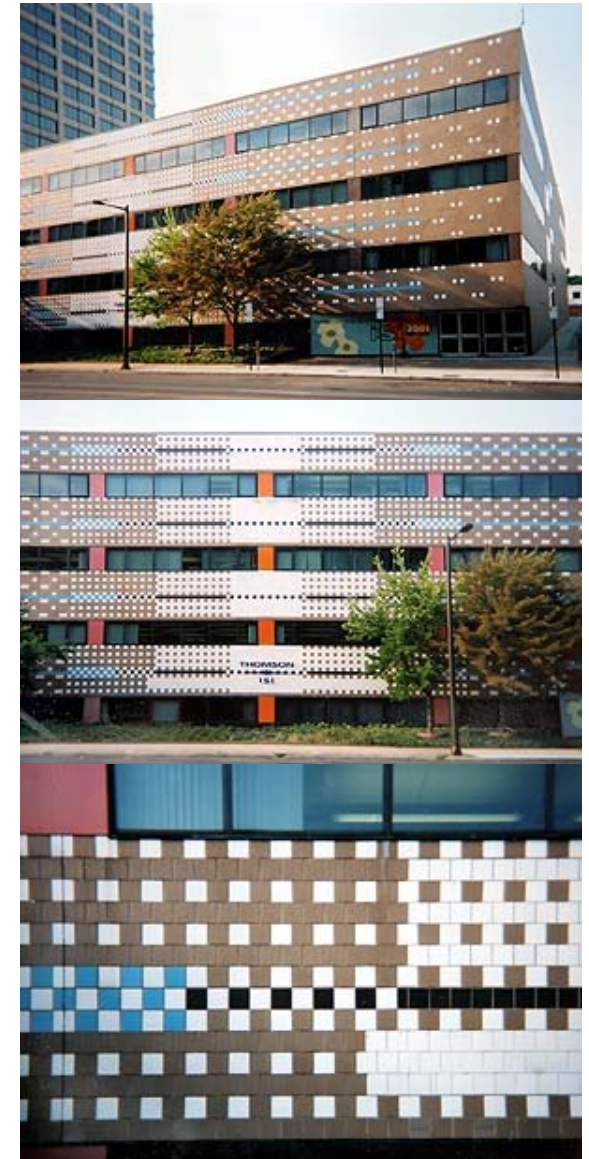
edifício. Pode-se afirmar, portanto, que a forma de composição adotada por Fernando Peixoto favorece uma leitura visual a partir de pontos mais distantes.

Conforme descreve Fernando Diniz Moreira:

[...] como forma de marcar a entrada, Venturi e Scott Brown deram um corte na extremidade direita do térreo e impuseram, nessa parede diagonal, um belo e alegre padrão de gigantescas marcas florais, do qual já tinham lançado mão em uma das lojas Best. Essas flores lembram as serigrafias de Warhol, evidenciando as conexões entre a arquitetura e a pop-art". (MOREIRA, 2005,n.56).

O edifício da biblioteca de Ebersewalde é configurado por uma lâmina prismática de base retangular, em três pavimentos, similar à referida obra de Robert Venturi e Denise Scott-Brown, onde janelas em fita circundam todo o perímetro do edifício, como no *Institut for Scientific Information*, imprimindo visualmente um caráter de horizontalidade. Os princípios compositivos das fachadas, nas duas obras em questão, expressam valores pelo uso de grafismos. No lugar de cerâmicas, as imagens são obtidas das vidraças e das impressões em matrizes de *silk-screen* sobre os painéis de concreto, atribuindo unidade ao conjunto num efeito óptico surpreendente. Isso ocorre em razão da sobreposição das imagens num processo que mimetiza os *cheios e os vazios* numa escala que altera a percepção de tais elementos arquitetônicos.

Os grafismos expressos na biblioteca, se analisados em suas partes, são predominantemente figurativos. Assim como na biblioteca da Universidade Nacional do México, de Juan O' Gorman, reportam-se a um elenco de imagens



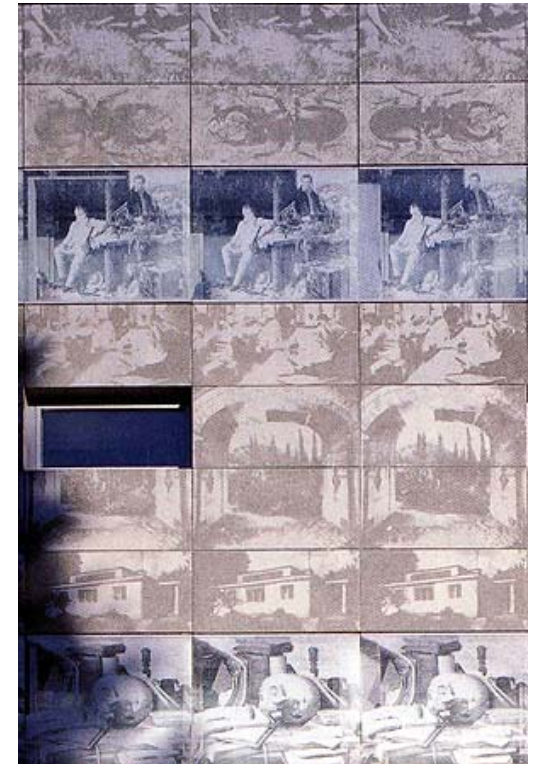
Institut for Scientific Information, arq Robert Venturi e Denise Scott-Brown.

Fonte: www.vitruvius.com.br 21.Jun.06

e registros relacionados à cultura do lugar, mas, se observados na totalidade do edifício, ou seja, no conjunto da obra, a percepção se altera e o que se vê é um contexto abstrato.

Moreira relata que Jackes Herzog, em uma de suas entrevistas, admite que sua obra busca ampliar o campo da arquitetura e estender os limites do fenômeno arquitetônico:

Há um esforço deliberado por causar sensações e não representar diretamente algo. Referindo-se ao edifício da biblioteca relata que “de fato, esse cubo nos provoca estranhas sensações quando dele nos aproximamos”. Essas sensações são provocadas não só pela relativa incoerência na associação de imagens, mas sobretudo porque as claras distinções que tínhamos de concreto e vidro, cheios e vazios, opacidade e transparência, parecem inesperadamente dissolver-se. Além disso, a distinção entre fachada e superfície parece também não mais existir. (MOREIRA, 2005, n.56).



Biblioteca de Eberswalde, arq Jacques Herzog e Pierre Meuron.

Fonte: www.vitruvius.com.br 21.Jun.06

Metafísicos e subliminares

É possível afirmar que nem sempre as relações entre a arte e a arquitetura se dão de maneira absolutamente explícita. Josep Maria Montaner afirma, acerca dessas relações presentes nas obras de Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Leon Krier, que “havia uma fascinação pelo universo metafísico e de geometrias puras que possuem as pinturas de De Chirico e por outros pintores italianos” (2001, p. 193). As referidas associações entre a pintura metafísica³² e os grafismos subliminares, presentes na linguagem de alguns arquitetos, já se apresentavam de forma destacada no projeto de Erik Gunnar Asplund para o crematório de Ensekede, em Estocolmo, em 1940 .

Simon Fiz comenta a obra de Asplund:

Se já o próprio conjunto suscita afinidades palpáveis com o classicismo romântico que também banhara as pinturas de De Chirico, o crematório talvez possa ser interpretado como paradigma de um classicismo moderno em convivência com a essencialização e o instante congelado”. (1986, p. 266).

Assim podem ser entendidas as interações sutis com os temas metafísicos abordados por De Chirico, as quais ocorrem nas propostas arquitetônicas dos italianos Aldo Rossi e Giorgio Grassi ou do alemão Leon Krier.



“A torre vermelha”, 1913.
Fonte: www.guggenheim-venice.it 21.Ago.06



“Mistério e melancolia de uma rua”, 1914.
Fonte: www.colchsf.ac.uk 21.Ago.06

³² Segundo Aristóteles, metafísica se associa à sutileza ou transcendência do discorrer.

A Casa do Estudante, em Chieti, obra de 1976 de Giorgio Grassi, sintetiza a presença de temas metafísicos abordados por De Chirico em suas pinturas. Josep Maria Montaner descreve essas afinidades a partir do reconhecimento de características como as “[...] imagens de um mundo idealizado, perfeito, atemporal, feito de formas volumétricas puras, rigorosamente geométricas em que predominavam a ordem e a memória” (2001, p.149) inseridas numa paisagem surrealista.³³

Apoiada no pensamento neo-racionalista, cuja base é o pensamento filosófico racionalista do século XVIII que considera a razão humana o único meio para possibilitar o saber e o conhecimento, a obra de Aldo Rossi buscava sua inserção como arquitetura a partir de arquétipos que estivessem conectados com o contexto urbano histórico, tão presente na constituição física das cidades italianas. O Teatro Del Mondo não foge à regra e se configura como uma abstração tipológica, definida não apenas por elementos de arquitetura preexistentes no contexto (torres, cúpulas formas geometricamente definidas), mas também por elementos de projeto, tais como: regras de proporcionalidade, escala, equilíbrio, propriedade e rigor de geometria, o que o torna indissociável do contexto veneziano marcado por construções renascentistas.

³³ O termo Surrealista, segundo Amy Dempsey foi utilizado pelo poeta francês André Breton em 1924 que define do seguinte modo: “o pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas as considerações morais e estéticas”.



Casa do Estudante, arq Giorgio Grassi
Fonte: www.architronic.saed.kent.edu 21.Jun.06



Teatro Del Mondo, arq Aldo Rossi
Fonte: www.architronic.saed.kent.edu 21.Jun.06

Pode-se afirmar, por conseguinte, que as obras dos italianos Aldo Rossi e Giorgio Grassi estão intrinsecamente articuladas às preexistências e marcadas por um desejo gráfico de representar as formas tipológicas de um passado histórico.

Cheios e vazios

As relações espaciais entre elementos de arquitetura, como janelas e paredes, ou seja, entre cheios e vazios podem gerar grafismos inusitados se as proposições arquitetônicas se diferenciarem dos métodos convencionais ou tradicionais de dimensionamento e disposição de tais elementos. Pode-se afirmar que a forma geométrica das aberturas independe de sua utilidade quanto à iluminação e ventilação, desde que correspondam, proporcionalmente em área, às respectivas funções, o que é geralmente estabelecido pela legislação.

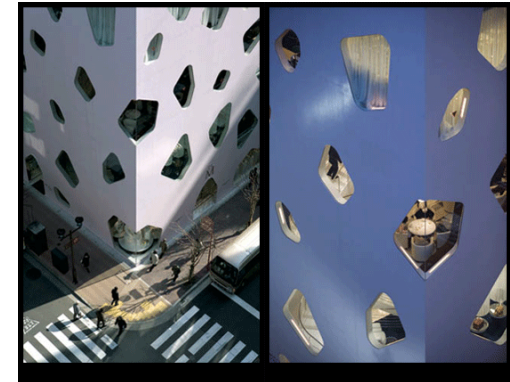
O projeto SESC-Pompéia em São Paulo, da arquiteta Lina Bo Bardi, é uma prova incontestável do que é apresentado nesta parte da presente investigação, visto que se configura como uma proposta inovadora para os volumes verticais que compõem o conjunto da obra. Numa das torres o que se percebe são aberturas cuja configuração lembra formas “amebóides”, ainda que, sutilmente, estejam na mesma prumada, mas fogem totalmente aos padrões convencionais. Caracteriza-se, portanto, como uma proposta de grafismo sem antecedentes. Na outra torre, embora mantenha as formas quadradas para as aberturas, subverte a ordem distribuindo-as em posicionamentos aleatórios. Acerca dos princípios compositivos adotados por Lina Bo Bardi para o SESC, descreve Edson Mahfuz (2001, n.16): “Um desdobramento dessa preocupação com a técnica é o estabelecimento de



SESC Pompéia, arq Lina Bo Bardi
Fonte: www.arcoweb.com 25.Set.06

contrastes entre elementos rústicos, geralmente estruturais, mostrados sem disfarces e outros de execução refinada, como portas, janelas, bancos e mesas (SESC)”. Diferentemente de Aldo Rossi e Giorgio Grassi, Lina Bo Bardi estabelece nessa obra uma relação com o grafismo, em que o tipológico é desarticulado por uma meticulosa operação de revisão formal de suas “peles”, projetadas como envoltórios plásticos expressivos, e o material “concreto” é moldado e perfurado para produzir uma leitura volumétrica escultural.

De forma semelhante, adotando princípios compositivos comuns aos utilizados por de Lina Bo Bardi, recentemente o arquiteto Toyo Ito desenvolveu um projeto para um edifício de escritórios, prestação de serviços e comércio. O princípio das aberturas com formas planejadamente aleatórias, sobre painel de concreto que cumpre função estrutural auto-portante, possibilita percepções inusitadas, tanto de dentro para fora como de fora para dentro, e destaca o edifício na paisagem pela configuração contrastante que estabelece no contexto. Em ambas as propostas, percebe-se a adoção de uma geometria complexa e de imagens naturais transfiguradas na busca por novas imagens para a arquitetura, cuja visualização evidencia a leitura do edifício não apenas como objeto funcional, mas, sobretudo, como elemento formal na paisagem urbana.



Edifício *Glass Boulder Tower*, arq. Toyo Ito
Fonte: www.my.opera.com 21.Jun.06

Esse conceito também está presente no projeto de Toyo Ito para as lojas Tod's no Japão. Esse outro projeto reporta-se, de forma inusitada, às relações entre cheios e vazios na arquitetura. O arquiteto propõe um jogo excepcional de figura e fundo,³⁴ no qual o grafismo expresso pela arquitetura sugere imagens associadas a árvores entrelaçadas em que os galhos correspondem aos pilares e vigas e a superfície envidraçada preenche os vazios resultantes. O edifício Tod's corresponde à categoria de obras que surpreende pelo uso não convencional de recursos gráficos aplicados em suas fachadas, provocando leituras variadas decorrentes das atividades que ali se realizam: durante o dia os elementos que atuam como *estrutura* cumprem o papel de figura e os panos envidraçados atuam como fundo; à noite, a situação se inverte, criando um sugestivo jogo de contrastes. Como estratégia de inserção no contexto, o edifício conceitualmente mimetiza e, em certa medida, faz referência ao seu entorno, reproduzindo, nas estruturas, o tema das árvores e buscando geometrizar as insinuações sugeridas por elas.

As superfícies de fachadas adquirem uma outra conotação por diferente estratégia utilizada no projeto de Daniel Liebeskind. As relações entre as partes abertas e fechadas atuam como uma composição gráfica que transmite imagens impregnadas de simbolismos. A dramaticidade das *linhas* inclinadas que se transformam em aberturas e o contraste entre elas e o revestimento

³⁴ A enciclopédia Wikipedia, com base nas leis da Gestalt, esclarece que percebemos mais facilmente as figuras bem definidas e salientes do que as que se inscrevem em fundos indefinidos e em superfícies proporcionalmente similares.



Edifício *Tods*, arq Toyo Ito
Acima vista noturna, ao centro detalhe do interior e
abaixo detalhe do coroamento.
Fonte:www.toyoito.com 21.Jun.06

metálico, que produz uma sensação de frieza e desolação, levam a uma associação com a instabilidade e a desestruturação da composição arquitetônica, condição que reproduz, de forma extraordinária, o sentido de *memorial*, compatível com as funções que deve cumprir o edifício: uma homenagem às vítimas do holocausto.

Neste projeto as relações estabelecidas pelas paredes e aberturas remetem a um grafismo que explora conceitos que induzem à fragmentação da imagem, atribuindo a conotação de um verdadeiro “acidente”. Este aspecto se reproduz e se amplifica na estrutura formal do edifício como um todo, como forma de denúncia explícita. Assim, o edifício atua não como uma homenagem ao povo judeu, mas como um anúncio na paisagem, como um lembrete de fatos que não querem se calar. Mais do que atribuir significados, as relações assumidas por estes grafismos contemplativos com seu suporte — a arquitetura — possuem o relevante papel de criar novas sensações e provocar respostas emocionais, cada qual a partir de suas estratégias e premissas programáticas, funcionais e psicológicas próprias. Para Antonio Fernandez Alba (1990,p.167). “Quando se projeta, as formas se perfilam e a sua coerência plástica e a beleza de sua ordem é que estimulam os itinerários do descobrimento”. Neste sentido, as propostas de Lina Bo Bardi para o SESC Pompéia, de Toyo Ito para os edifícios e de Daniel Libeskind para o museu Judaico em Berlin estão repletas de tais referências uma vez que ousam subverter códigos estéticos e estereótipos consagrados.



Museu Judaico em Berlin, arq Daniel Libeskind
Fonte: Michael Imhof Verlag, p.105.



Museu Judaico em Berlin, arq Daniel Libeskind

3

Grafismos Publicitários

Estímulos consumistas

Paisagens publicitárias

Tipográficos

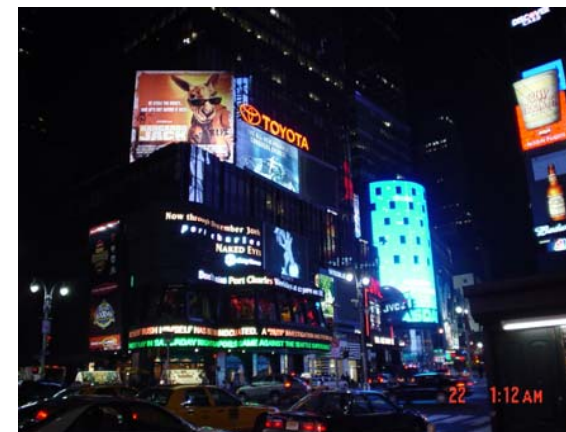
Indeterminados

A partir da segunda metade do século XX, precisamente no fim da Segunda Guerra Mundial, com a vitória dos Estados Unidos da América e de seus aliados, se estabeleceu no mundo uma nova ordem cujos preceitos se baseiam no consumismo, que é intensificado pelo avanço tecnológico experimentado pela indústria, sobretudo dos bens de consumo, de automóveis e eletrodomésticos. O presente capítulo pretende investigar as manifestações que exploram imagens gráficas de cunho publicitário.³⁵ Os conceitos convencionais associados a letreiros, placares e outros recursos promocionais, embora estes estejam incorporados à presente investigação, assumem papel secundário na maioria dos casos analisados. O aspecto publicitário que se pretende estudar diz respeito, principalmente, ao papel da arquitetura como elemento comunicacional que estabelece uma ponte entre a cultura, o lugar e a comunidade que representa.

Estímulos consumistas

No início dos anos 1960, a produção em série reduziu drasticamente os custos, favorecendo o acesso aos bens e como consequência direta deste fenômeno, passou a ocorrer uma aceleração nas relações espaço-temporais e a necessária

³⁵ Publicitário, segundo o Dicionário de Comunicação de Rabaça e Barbosa (1978, p. 382) é “[...] aquele que, em caráter regular e permanente, exerce funções artísticas e técnicas através das quais se estuda, se concebe e se distribui propaganda”, ou seja, pratica o exercício da comunicação persuasiva destinada a influenciar opiniões, sentimentos e atitudes do público num determinado sentido.



Edifício Nasdaq e Times Square
Fonte: www.we.njit.edu 9.Jan.06



Campbell's Soup I, Andy Warhol
Fonte: Warhol, 2000, p.33

e proporcional divulgação de produtos e serviços em espaços publicitários cada vez maiores e mais sofisticados. Outro aspecto extremamente relevante e que contribuiu para o fortalecimento de uma nova ordem estética foi o desgaste a que chegou a arquitetura moderna ortodoxa. Já nos anos 1960, Josep Lluís Sert denominou de “fachadas anônimas” as inexpressivas superfícies de vidro dos arranha-céus do pós-guerra e procurou chamar a atenção para a necessidade de uma reavaliação dos conceitos da arquitetura moderna ortodoxa, com o fim de reinterpretar formas tradicionais da epiderme dos edifícios e da relação que estas estabelecem entre o exterior e o exterior. Para Josep Maria Montaner (2002, p. 118), “Ao longo dos anos 60 começaram a eclodir as teorias da complexidade, por uma parte veiculada pela Teoria da Informação, pela Cibernética e pela Teoria de Sistemas e por outra, inspiradas nos legados formais da Pop-Art”.

As mudanças na teoria arquitetônica, ocorridas a partir da década de 1960, possibilitaram novas abordagens na imagem dos edifícios e da paisagem urbana do mundo capitalista. Os fundamentos são os preceitos de uma sociedade que passa a cultivar novos costumes, deixando de ser essencialmente produtora e passando a ser potencial e ideologicamente consumidora, que deseja o espetáculo, a transgressão, as imagens e os estímulos. Esclarece ainda Montaner (2002,p.120) que o paradigma da máquina se debilita à medida que se revela um panorama de “[...] dispersão,



Las Vegas

Fonte: www.architectureonline.com 08.Ago.04



Times Square

Fonte: www.architectureonline.com 08.Ago.04

fruto, em primeiro lugar, da aplicação dos princípios gerais e universais das vanguardas a cada um dos diferentes contextos culturais, sociais e materiais”.

A forte influência da *Pop Art* nos edifícios e nos lugares se evidencia pela busca de inspiração nas mesmas fontes e origens, dando novo sentido a imagens antigas e transformando o que é corriqueiro em algo extraordinário. Dempsey define as manifestações da *Pop Art* como aquelas que buscam reunir características tais como: ser uma produção em massa de cunho popular e portanto de fácil compreensão; ser jovem, espirituosa, glamourosa e, com o passar de pouco tempo, extremamente lucrativa. Apesar de ter surgido na Inglaterra nos anos 1950, é nos Estados Unidos que prospera. Equivalendo aos meios de produção em série, torna-se compatível com o *american way of life*, cujas bases culturais se fundamentam no consumismo.

Vicent Scully (1967) assegura que Robert Venturi demonstra ser um arquiteto cujo pensamento se equipara ao dos pintores *Pop* e por isso percebe a utilidade e o significado de suas obras. Montaner (2001) reforça ainda que a obra de Venturi deve ser entendida dentro do contexto cultural norte-americano. Acerca desta questão, Frederic Schwartz (1995, p.17) acrescenta: “O símbolo é o resultado desta elaboração; por definição, contém tanto o cotidiano como o insólito; o primeiro aspecto se formaliza na permanência, enquanto o segundo vem pela distinção da forma, a troca de escalas e de contexto”.

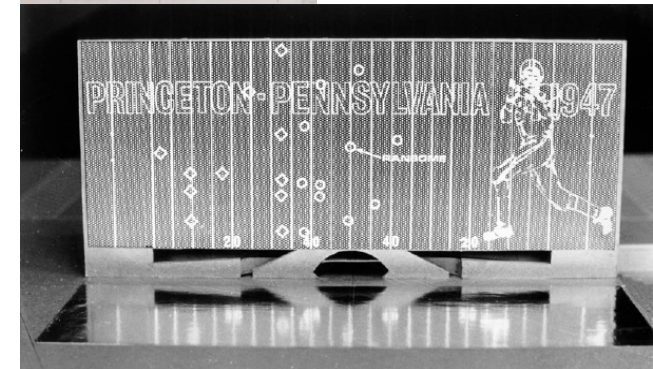
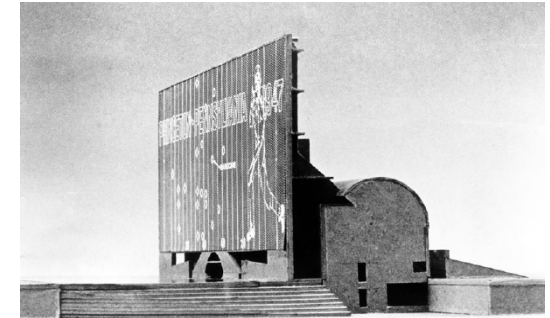
As décadas de 1960 e 1970 trouxeram também a crescente massificação da cultura cinematográfica, da propaganda e da ficção científica e a consolidação do consumismo, embrião da multimídia.

Tais aspectos, gradativamente, se incorporam e se evidenciam na obra de Venturi. Esta afirmação se torna evidente no projeto para o *Billboard*, ou seja, o *National Football Hall of Fame*, cujos pressupostos partem de um compromisso explícito entre o edifício como espaço que abriga funções cotidianas e a necessidade publicitária. O extraordinário placar atribui aspecto bidimensional ao complexo arquitetônico e a superimagem, ainda que efêmera, se coloca como suporte para a arquitetura, assegurando ao conjunto um extremo valor simbólico.

Josep Maria Montaner descreve a obra *Billboard* com base nos conceitos que a caracterizam: “[...] um edifício propaganda, em 1967, que transmitia as imagens das experiências que fossem desenvolvidas no interior e das obras de arte eletrônicas criadas pelos artistas” (2002, p. 236).

Como assegura Montaner (2001, p. 162),

Ao defender a idéia de aplique, Venturi insiste que o mais agradável e gratificante das formas é seu caráter convencional e seu tratamento superficial. A utilização da idéia de aplique é outra tentativa para superar a absurda separação entre arte aplicada ou comercial que configura nossa vida cotidiana e a cultura de elite.



Billboard – National Football Hall of Fame, arq Robert Venturi
Fonte: Schwartz, 1995, p.53-54

Um claro exemplo do que afirma Montaner é o projeto que Venturi propôs para o grupo de lojas BEST, em Oxford Valley, em 1977, no qual foram aplicados gigantescos motivos florais que lembram uma grande “embalagem para presente”.

Embora, como afirma o próprio Venturi, não passe de um “galpão decorado”, a aplicação de estampas que sintetizam graficamente flores coloridas reporta-se aos citados temas pacifistas, próprios daquele período. Neste caso, foram superdimensionados a fim de que pudessem ser vistos de longa distância, uma vez que são lojas situadas ao longo de rodovias, onde as relações de tempo e espaço, visualização e velocidade cumprem um papel determinante. O letreiro indicativo do nome da loja ocupa ponto estratégico no conjunto da fachada, mas, em verdade, do ponto de vista comunicacional, o grande protagonista é o conjunto de grafismos. A associação das necessidades comunicacionais, advindas de aspectos programáticos, com a exploração de grafismos é uma característica predominante em toda a obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown. Portanto, é recorrente em diversas obras do escritório, como por exemplo, na reutilização dos mesmos motivos gráficos no *Institut for Scientifi Information* , já referido neste trabalho, embora com outra conotação e significado.



Lojas Best, arq Robert Venturi
Fonte: www.popart.com 08.Ago.04



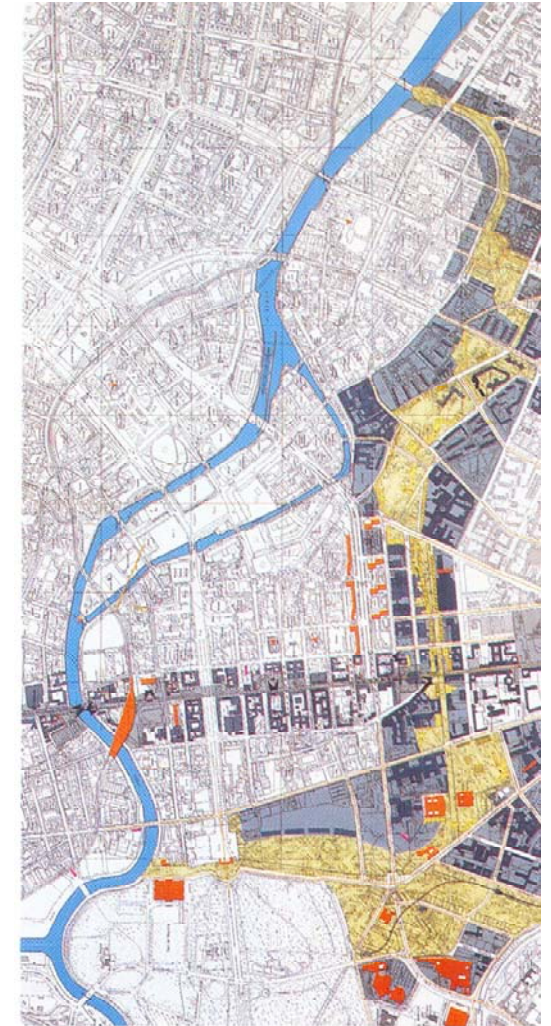
Detalhe do hall de acesso do Institut for Scientific Information, arq Robert Venturi
Fonte: www.vitruvius.com.br 20.Ago.04

Paisagens publicitárias

Quanto à incorporação de valores gráficos à arquitetura, principalmente a de cunho comercial, que agrega uma mescla de elementos, como espaços promocionais e toda sorte de anúncios e imagens, Robert Venturi reforça que é atribuição e obrigação do arquiteto a definição de tais conceitos na gênese do projeto. O autor alerta ainda para os perigos que podem resultar dos avanços tecnológicos na área dos recursos eletrônicos, conscientizando os arquitetos de seu modesto papel para que não incorram em riscos do que ele denomina “expressionismo eletrônico”, comparável ao expressionismo industrial do começo da arquitetura moderna. Beatriz Furtado, tratando das relações de uma tecnologia de imagens eletrônicas incorporadas à concepção arquitetônica, afirma:

São imagens que geram universos virtuais eletrônicos por onde transitam espaços e tempos indistintos e em fluxos, universos onde se expõe um mundo que mudou as lamparinas de gás, os espelhos, o vidro, o ferro e os dispositivos ópticos, que encantavam as mercadorias e a indústria, por uma configuração ‘mosaicada’ de pontos de luz; imagens que só existem na fluidez de sua matéria; imagens que se mesclam ao espaço urbano sem um espaço que lhes seja próprio. (FURTADO, 2002, p. 67- 68).

Um projeto que retrata eficientemente os aspectos tratados nesta parte da investigação é o *Meeting Line*, proposto por Jean Nouvel para Berlim no início dos anos 1990, no qual a busca de uma linguagem arquitetônica comprometida com as reais necessidades



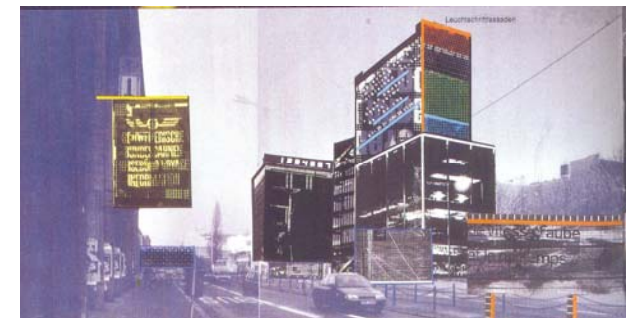
Meeting Line arq Jean Nouvel
Fonte: Berlin Tomorrow, 1991,p.71

comunicacionais se evidencia de forma surpreendente. A incorporação de símbolos e ambientes interativos na cidade contemporânea, da forma como propõe Jean Nouvel, é condição necessária a essa cidade que, por suas características multifuncionais, extrapola os limites da usabilidade física, deflagrando sensações e despertando sensibilidades. Sem dúvida, o espaço contemporâneo é caracterizado pela imagem e pela diversidade, assim a busca do unitário nestes contextos torna-se inócua. O projeto do *Meeting Line*, em sua proposta conceitual, sinaliza a hipótese da incorporação de processos tecnológicos eletrônicos nos edifícios e busca, de certa forma, um resgate temporal de seus ancestrais mosaicos. Localizado na *Friederichstrasse*, um eixo comercial tradicional desde antes da Segunda Guerra, foi concebido na atualidade como uma zona mista de convívio, prestação de serviços e moradia, funcionando 24 horas por dia.

Como afirma Jean Nouvel, em *Berlin Tomorrow*:

[...] o “eixo comercial” foi caracterizado a partir de conceitos que pudessem atribuir atração e vivacidade através de atividades relacionadas, principalmente, à vida noturna, de forma que a lobotomia sofrida pela separação da cidade no passado possa agora se tornar irrelevante. A transfiguração em um novo espaço totalmente renovado simboliza a esperança e o otimismo para todos os berlinenses. (1991,p.71).

O conceito adotado por Jean Nouvel pressupõe, com grande ênfase, a idéia de utilizar edifícios comerciais e de uso múltiplo já existentes, sobre os quais seriam acoplados artefatos eletrônicos que pudessem garantir iluminação, cores, movimentos e imagens artísticas e comerciais de caráter efêmero, porém marcantes na malha urbana.



Meeting Line, arq Jean Nouvel
Fonte: *Berlin Tomorrow*. 1991,p.70-73

O projeto visa tornar os espaços abertos e fechados de ambos os lados das ruas e avenidas que compõem o eixo em áreas de uso coletivo, assim como acentuar a expressão pela valorização da comunicação visual de massa em grande escala, atribuindo atratividade e vida noturna ao centro comercial da cidade. Deverão ainda, como prevê o projeto, ser inseridos edifícios-torre com o intuito de pontuar na paisagem marcos referenciais, fortalecendo a idéia de quebrar a predominância da horizontalidade que caracteriza o entorno imediato.

Do ponto de vista do uso do solo, a proposta de Nouvel sugere a instalação de atividades predominantemente comerciais, de uso também noturno, voltadas para o entretenimento e a convivência cosmopolita. Portanto, as áreas devem ser dotadas de serviços, lojas, bares, restaurantes, casas de jogos, boates, livrarias e outras atividades compatíveis com a proposta. As habitações existentes devem não apenas permanecer, mas também ser incrementadas, obviamente para um público de perfil compatível com as atividades noturnas sugeridas. Alguns princípios de comunicação visual foram propostos para dar unidade e identidade ao mobiliário urbano. As pontes, os viadutos e edifícios-torre, todos devem ser caracterizados por tarjas eletronicamente programáveis que constituem emissores de mensagens, notícias e documentários, entre outras informações. A concepção urbanística para este setor da cidade, profetiza Nouvel, “[...] resgata a chance da cidade de Berlin se refletir” (1991,p.71).

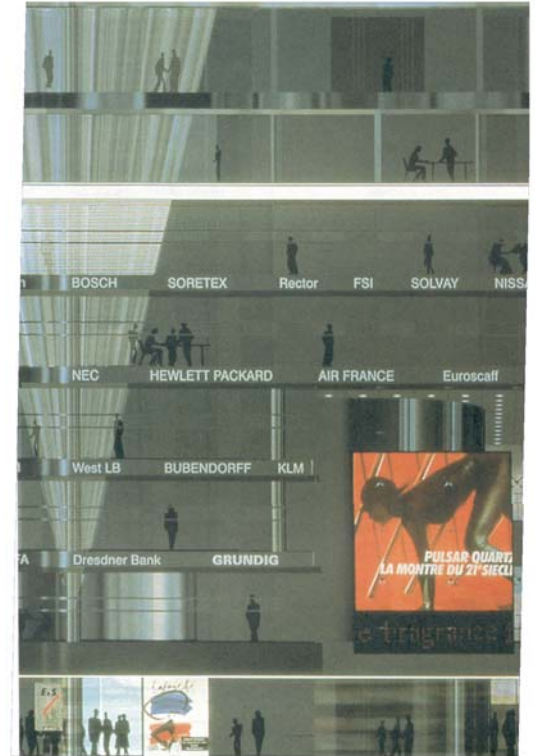


Meeting Line, arq Jean Nouvel
Fonte: Berlin Tomorrow. 1991,p.70-73

A questão relativa ao uso intensivo de elementos de comunicação visual para o grande público, como os que foram propostos para o *Meeting Line* de Berlim, muito se aproxima das teorias de Robert Venturi e do “espírito Las Vegas” ou de um certo americanismo. Aproxima-se também das premissas ditadas pelo processo de pasteurização das imagens eletrônicas a que se referia Venturi em sua obra. Entretanto como se tratava de uma proposta conceitual, serviu de subsídio para projetos que seriam posteriormente implantadas na região. O resultado foi extremamente diversificado com soluções arquitetônicas singulares desenvolvidas por diversos escritórios.

A Galeria Lafayette, do próprio Jean Nouvel, é um exemplo do que foi anteriormente afirmado e cujo projeto segue as características delineadas pelo plano do *Meeting Line*. Entretanto o resultado do projeto final incorpora grafismos, ainda que nos *bem-comportados* moldes europeus, constituídos de placares e letreiros programados que divulgam cineticamente os diversos anunciantes ali instalados. Dois painéis, verdadeiros *outdoors* de 6m x 6m cada, estampam, periodicamente, imagens alusivas a temporadas e suas respectivas promoções. Fica clara, portanto, a intenção do autor de agregar elementos de comunicação visual à concepção do projeto arquitetônico. Sobre isso assegura Beatriz Furtado:

As telas eletrônicas são as mais novas janelas do mundo . Queremos dizer que, assim como no cinema nos é dado olhar possibilidades de cidades mais contundentes do que as que podemos ver sem a intermediação técnica, as imagens eletrônicas geraram novas escalas espaço-temporais e percepções visuais distintas. (2002, p .72).



Galeria Lafayette, arq Jean Nouvel . Fonte: Revista A&U, n.65, 1996,p.44



Galeria Lafayette, Frieederichstrasse, arq Jean Nouvel
Fonte: www.galerielafayette.de 17.Out.05

Haifa Sabbag³⁶ (1990, p. 55-56) descreve o projeto como “[...] um grande magazine, com programa denso, para o qual foi adotada uma estratégia espacial que cria uma sinergia e uma dinâmica entre os espaços comerciais e de escritórios”. Observa ainda que o grafismo, que resulta da utilização de placares programáveis, serigrafias e estampas, é intensificado pelos jogos de luzes e pelas superfícies refletoras de forma absolutamente surpreendente. Diferentemente do que afirmam alguns autores, a intermediação técnica não produz o afastamento do homem de seus semelhantes e das ruas, praças e esquinas. A proposta de Jean Nouvel demonstra que a tecnologia é dotada de grande poder de atração, graças ao fascínio que exerce sobre os usuários. A dinâmica urbana, quando associada às potencialidades da informação e da imagem, gera espaços surpreendentes e de alta capacidade de sedução.

³⁶ Haifa Sabbag é arquiteta colaboradora da Editora Pinni.

Tipográficos

Diversos projetos arquitetônicos adotam um grafismo que tem por base o uso de elementos de tipografia³⁷ como forma de composição da imagem e emissão de mensagens, sejam elas de teor comercial, institucional, artístico ou figurativo. Os textos retratam, na maioria dos casos, reproduções a partir de caracteres gráficos específicos que representam as empresas e instituições, os quais pela força de sua expressão já descartam a necessidade de recorrer a imagens. Salienta Edward Relph (1987, p. 90): “As paisagens comerciais vulgares dos subúrbios limítrofes e empreendimentos em expansão, faixas comerciais e praças formam largamente o resultado da competitividade na promoção de vendas”.

Muitos desses textos publicitários possuem dimensões que ocupam toda a altura e o comprimento das fachadas, utilizando meios compositivos com base na repetição, sobreposição e aproximação ou outros recursos gestálticos. Como enfatiza Simon Fiz :

Estes novos modos de perceber o entorno, inspirados em outras ciências e artes, são quase que de vital importância para aqueles arquitetos e urbanistas que desejam se manter na vanguarda; inclusive quando as modas artísticas se modificarem, estaremos ainda aqui, porque esta cidade pop, isto aqui, é o que temos. (1986, p. 274).

³⁷ O conceito de tipografia adotado segue a definição de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 1.679): “Arte que compreende as várias operações conducentes à impressão dos textos, desde a criação dos caracteres, a sua composição e impressão, de modo que resulte num produto gráfico ao mesmo tempo adequado, legível e agradável”.

Esse procedimento tem demonstrado grande eficiência porque incorpora valores da sociedade contemporânea antevistos por Robert Venturi, para o qual “[...] o futuro das cidades seriam vias expressas onde a arquitetura seria suporte da informação e das mensagens sintetizadas e compatíveis com a velocidade do automóvel” (2003,p.33).

Uma obra que retrata as afirmações de Robert Venturi é o Conjunto Nacional de Brasília. A obra está situada no centro geográfico de Brasília e nela se cruzam os eixos Rodoviário e Monumental. Lúcio Costa, autor do projeto, concebeu um conjunto de plataformas em quatro níveis. Na plataforma inferior, ficariam os pontos de ônibus que ligam o Plano Piloto a todos os setores do Distrito Federal e da região. No pavimento intermediário, as estações de embarque e, na plataforma superior, o Conjunto Nacional. Inaugurado em 1971, o projeto foi concebido com base em conceitos que prevalecem até os dias atuais, uma vez que associa aspectos urbanos, arquitetônicos e da comunicação visual de forma integrada. Ainda que tenha sido inaugurado apenas em 1971, a proposta formal da “fachada publicitária” já constava na proposta do concurso de 1956. As mensagens sintetizadas, a que se refere Robert Venturi, são representadas pelos letreiros de dimensões colossais — em torno de 17m x 5m — intensificados pelo uso de iluminação à base de neon e de lonas acrílicas do tipo *night and day*³⁸ retroiluminadas.



Conjunto Nacional de Brasília, arq Lucio Costa
Fonte: www.chegai.com.br Imagem atual(11/11/06)
Acima: imagem atual noturna
Abaixo: imagem atual durante o dia

Todas as imagens acima foram obtidas em 11.Nov.06

³⁸ Lonas *night and day* constituem material acrílico translúcido de alta resistência e passível de impressão eletrônica.

Grande parte das empresas estabelecidas no Conjunto Nacional utiliza o espaço promocional, aplicando seus logotipos e *slogans* que são visíveis a curta e longa distância, tanto durante o dia como à noite. Essas grandes dimensões favorecem também a leitura, já que o público, em grande parte, observa o edifício de dentro do automóvel em movimento.

Dois projetos são especialmente representativos dessa categoria: o pavilhão da Áustria na feira do livro em Frankfurt e um edifício destinado a jogos eletrônicos e boliche no Japão. Ambos adotam as superfícies de vidro como suporte gráfico, nas quais a mensagem publicitária foi elaborada em forma de palavras, frases e textos, sem figuras, a não ser a própria composição do texto que pode ser compreendida como tal.

O projeto para o espaço de jogos, desenvolvido em 1993 pelo escritório japonês Kazuyo Sejima & Associates, reproduz a palavra *KINBASHA* inúmeras vezes, formando uma seqüência horizontal composta de quatro linhas, numa superfície de 4m x 45m, sobre uma pele de vidro transparente que, durante o dia e pelos efeitos do movimento do sol, possibilita resultados visuais variados reproduzidos no piso e na parede de fundo. A horizontalidade da fachada é acentuada pela ausência de pilares, graças a um balanço de 4 metros sustentado por estruturas metálicas embutidas na cobertura, o que resulta numa imagem leve e surpreendente. Desta forma, o grafismo expresso pela



Kinbasha- Pachinko, arq Kazuio Sejima&Associates
Fonte: Projetando al Rededor. 2002,p.28-29



Kinbasha- Pachinko, arq Kazuio Sejima&Associates
Fonte: Projetando al Rededor. 2002,p.32



Kinbasha- Pachinko, arq Kazuio Sejima&Associates
Fonte: Projetando al Rededo

marca do empreendimento estampada em vinil recortado eletronicamente e adesivado sobre o vidro, com letras de 80 cm, representa uma proposta deliberadamente publicitária sem apelos visuais e sem agredir o entorno imediato.

Para Sejima, autora do projeto Kinbasha:

Existem muitos aspectos no contexto pelos quais me interesso, mas um considero particularmente importante: o mundo da informação. Historicamente os arquitetos têm se preocupado com aspectos diversos do edifício, concentrando exclusivamente nas soluções relativas à definição de materiais e formas. Eu acredito que, no mínimo, a metade dos problemas da sociedade da informação são imperceptíveis. Eu acredito que a arquitetura deve expressar suas capacidades comunicacionais, colaborando, assim, para novas possibilidades de mudanças. (SEJIMA, 2002).

O outro projeto foi o pavilhão de exposições da Áustria, de Adolf Krishanitz e Eric Red, para a Feira do Livro de Frankfurt em 1995, no qual foram adotados princípios compositivos similares. Consiste numa metáfora do livro. A epiderme de vidro transparente sustenta um poema de Robert Musil, alusivo aos poetas e escritores, aplicado ao longo de todo o perímetro do edifício. O projeto do pavilhão é composto volumetricamente por um cilindro vazado, em balanço e visualmente suspenso do solo e com a cobertura embutida, o que lhe atribui o aspecto de um anel. Por ocupar um lugar central na praça principal da feira, sua leitura é possível de todos os ângulos, assim como do interior para o exterior é possível perceber os espaços do entorno imediato. O poema pode ser lido na superfície do vidro da mesma forma que nas projeções sobre os pisos e panos de fundo, quando incidem os raios solares, de forma semelhante ao edifício japonês. Tanto em um quanto no



Pavilhão da Áustria, feira do livro Frankfurt,arq Krishanitz&Red

Fonte: www.krishanitzred.com 2.Abr.06



Pavilhão da Áustria, feira do livro Frankfurt,arq Krishanitz&Red

Fonte: www.krishanitzred.com 2.Abr.06



Pavilhão da Áustria, feira do livro Frankfurt,arq Krishanitz&Red

Fonte: www.krishanitzred.com 2.Abr.06

outro as dimensões acentuadas do comprimento e do perímetro favorecem a divulgação e a promoção. O superdimensionamento de uma imagem, portanto, não significa, necessariamente, um problema para a arquitetura. Desde que concebida simultaneamente, a incorporação de elementos gráficos em muitos casos é desejável e legítima.

Outra obra exemplar na utilização do grafismo tipográfico é a proposta de Jean Nouvel para a sede da fundação *Cartier*, em que a presença sutil do logotipo, reproduzido inúmeras vezes sobre as peles de vidro que circundam o edifício, assegura visualmente a transparência da proposta arquitetônica. No projeto de Jean Nouvel, em razão de aspectos normativos locais e por solicitação de vizinhos, a solução apresentada busca mimetizar o contexto. A obra se traduz por uma *caixa* reflexiva que se desmaterializa visualmente, ainda que afirme uma forte presença no local.

No Brasil, precisamente em São Paulo, uma obra em especial chama a atenção. Trata-se do projeto de Paulo Mendes da Rocha para a loja de móveis Forma, construída nos anos 1970. Uma superfície opaca em concreto aparente constitui um receptáculo de grandes proporções, se tomarmos o conjunto da fachada em relação às superfícies abertas. O painel abriga um grafismo tipográfico traduzido pelo logotipo da referida loja e de seus principais fornecedores, no qual prevalecem a sutileza e a leveza visual do panorama



Fundação Cartier, arq Jean Nouvel
Fonte: www.cartierfoundation.com 3.Nov.06



Lojas Forma, arq Paulo Mendes da Rocha
Fonte: www.arquitectura.com 2.Abr.06

gráfico formado com base na neutralidade cromática imposta pelo concreto aparente que serve de fundo e o texto minimalista em tipografia minúscula. Tais características delineiam a arquitetura brasileira dos anos 1970 que ainda resguardava valores do modernismo. A esse respeito Jorge Bassani assegura:

[...] vamos encontrar na obra madura de Paulo Mendes da Rocha a expressão mais acabada da arquitetura paulistana enquanto acontecimento distinto do que se identifica como Arquitetura Moderna brasileira. Nela encontramos uma síntese preciosa da arquitetura enquanto linguagem própria, tudo em sua obra é eminentemente arquitetônico em sua construtibilidade, e enquanto fato cultural urbano. (2003, p.101).

Outro exemplo do uso da tipografia como composição gráfica sobre a arquitetura é a garagem de lanchas e barcos do balneário Lanquedoc na França. O edifício situa-se em ponto visualmente destacado, ou seja, numa península que se avista do litoral e, dadas as proporções alongadas do referido prédio (210m x 6m), têm-se a impressão de avistar um grande navio carregado de containeres, o que constitui uma metáfora de elevado valor simbólico no contexto. O conjunto gráfico é composto por imagens geométricas, tipográficas e pela composição de cheios e vazios resultantes das necessidades funcionais do edifício.

Nessa mesma linha o grupo SITE³⁹ desenvolveu um projeto, em 1979, para uma das lojas da rede BEST, em Ashland, denominado *Anti-Sign*, cujas bases conceituais se apóiam em um grafismo tipográfico de dimensões colossais (10m x 159m), utilizando os conceitos de apliance propostos por



Garagem de barcos, Lanquedoc, França
Fonte: Art Graphique, 1982 p.243



Rede de Lojas BEST, arq Grupo SITE, 1979, Ashland
Fonte: Bruno Zevi, Grupo SITE, 1982, p. 76

³⁹ Grupo SITE foi um escritório de arquitetura norte-americano.

Robert Venturi. As letras foram diagramadas de forma que gerassem uma metamorfose que se inicia favorecendo a leitura da palavra BEST, mas, gradativamente, se transforma pela utilização dos princípios de ilusão ótica, de transparências e variações de tonalidades do branco ao preto, passando por gradientes de cinza que modificam a descrição da palavra, mas permitem, de forma sutil, a sua compreensão.

Conforme o descreve Bruno Zevi (1982, p. 29), “O ‘*Anti-Sign*’ tem 10m de altura e repete a palavra ‘BEST’ ao longo de 159,5m. O conjunto é constituído de 2.000 painéis em aço, submetidos a um processo de vitrificação”.

Grafismos indeterminados

Um grupo de arquitetos denominado SITE, nos Estados Unidos da América, desenvolve, a partir dos anos 1970, um trabalho importantíssimo tendo como referência as teorias e experiências de Robert Venturi.

O grupo SITE atua no sentido de explorar, de modo provocativo, o que Robert Venturi entendia como complexo e contraditório. Neste contexto, a busca é por demolir ou desconstruir mitos, a exemplo do funcionalismo/racionalismo no qual o produto arquitetônico é um ícone da razão e da racionalidade, que as imagens do grupo SITE contradizem ou, pelo menos, polemizam. Os edifícios da rede BEST não deixam de ser os galpões decorados a que Robert Venturi se refere. Neste sentido as imagens contrapõem-se ao heroísmo das vanguardas modernas usando a metáfora da “desarquitetura”⁴⁰ pouco própria da racionalidade moderna.

A fachada de um edifício, do ponto de vista da comunicação visual, representa um bem público e é por vocação um dos veículos de emissão de imagens mais diretos e evidentes que existem, independentemente de seu caráter publicitário comercial, cultural ou ideológico. Para James Wines⁴¹ uma parte da recuperação da arquitetura como linguagem pública significativa se produzirá a partir do afastamento da retórica do desenho e da aproximação da identificação

⁴⁰ Desarquitetura foi um termo adotado pelo próprio grupo SITE para esclarecer o sentido prático e teórico de suas obras. Consiste em explorar novas possibilidades com o fim de modificar a resposta profissional e popular pelo significado sociológico, psicológico e estético da arquitetura e do espaço público (SITE, 1982, p.15).

⁴¹ James Wines, arquiteto e membro do grupo SITE.



Rede de Lojas BEST, arq Grupo SITE, 1979, Ashland
Fonte: Bruno Zevi, Grupo SITE, 1982 p. 76

de novas fontes que possam ser assimiladas em uma iconografia mais significativa.

Apesar de experiências diversas voltadas para uma arquitetura mais preocupada com aspectos comunicacionais, o grupo SITE se destacou pelas propostas inusitadas que desenvolveu para a rede de lojas BEST de 1969 a 1980. Na realidade são edifícios *containers*, isto é, o “galpão decorado” a que se refere Venturi, com tratamento exterior supressivo e insólito sobre o qual se invertem as relações entre os edifícios e suas “peles”, ou seja, é a arquitetura como receptáculo e peça publicitária. A fachada, como elemento único que literalmente separa o ambiente externo do interno e o público e o coletivo, passa a cumprir a função de *outdoor* ou cenário, mas, acima de tudo, constitui um grande painel publicitário repleto de significados *non sense* que resulta em uma arquitetura do “cômico”.

Embora suas propostas sejam inusitadas, o grupo sempre considerou as questões referentes ao entorno, ainda que sua ênfase maior recaia sobre interpretações vinculadas a aspectos psicológicos, ou seja, em nenhum momento fazem alusão a recursos formais derivados do acervo historicista, mas sim, ao contexto cultural onde a obra arquitetônica se coloca como imagem para observação e reflexão.

Como observa Lala Mosquera:

A obra do grupo Site pode-se chamar de uma operação redutiva, porque reduz os elementos à sua expressão mais simples e direta, e ao mesmo tempo alienante, porque os situa em um contexto incongruente com sua natureza habitual; uma referência ao “Pop-art” parece possível neste sentido. (1980,p. 42).

Para James Wines a proposta do grupo se baseia em conceitos que traduzem incertezas e indeterminações próprias dos anos 1980. A concepção arquitetônica do grupo apoiava-se em preceitos do grafismo como arte, daí as propostas adotarem como princípio uma concepção crítica, dirigida ao despertamento da consciência pública por intermédio de questionamentos sobre o que seria o próprio conceito de arquitetura.

A respeito da arquitetura do grupo SITE, comenta Bruno Zevi (1982, p.29) que “[...] se pode estar ou não de acordo com seus resultados, porém tem que se admitir sua legitimidade a partir de sua coerência”.

Nos anos 1970 e 1980, o panorama da comunicação na arquitetura e a relação de diálogo com as preexistências estavam apenas em sua fase inicial, embora já ocupassem lugar importante nas discussões sobre o tema.

Sobre esse tema, pondera Bruno Zevi:

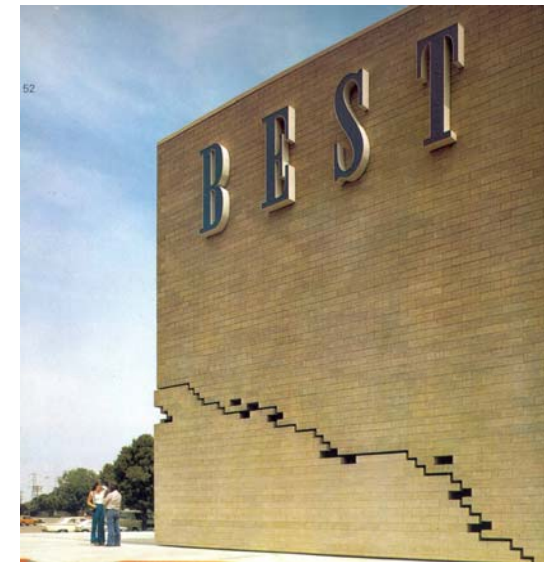
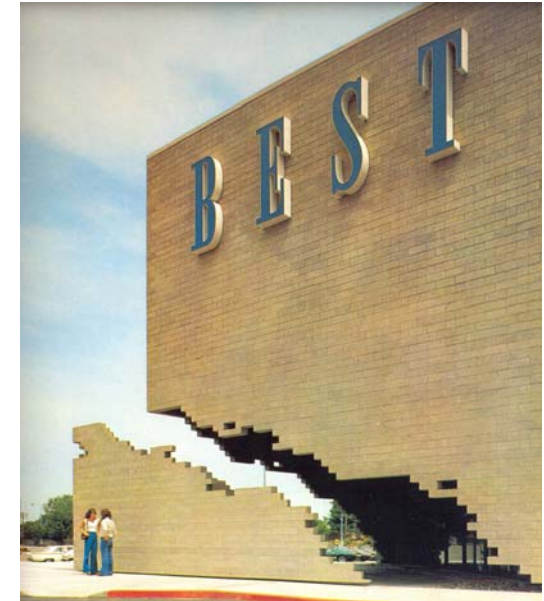
Se por um lado as preocupações do grupo SITE colidem com o pensamento das propostas modernistas, por outro não compactua com o “pós-modernismo historicista” tão aclamado e difundido nas décadas de 70 e 80. O limite entre o reconhecimento do valor da história e o “revivalismo” é sutil e delicado, mas não deve, em hipótese nenhuma, ser confundido.(ZEVI, 1982,p30).

James Wines, numa crítica ao racionalismo e à estandardização da arquitetura moderna mais ortodoxa, argumenta que o avanço tecnológico eliminou mais empregos do que criou e o sonho das horas de ócio transformou-se no pesadelo do desemprego e no enriquecimento pessoal incentivado pelos veículos de comunicação, fatores esses que acentuam a perda de identidade individual e cultural nas sociedades. Neste sentido a arte tem, ao longo da história, representado um esforço autônomo com intenções estéticas independentes e que responde a impulsos intuitivos em uma situação sociocultural, enquanto o desenho implica sempre alguma forma de adequação, isto é, se além à solução de um problema específico pela via absolutamente técnica.

James Winnes, em entrevista para a revista Summarios, observa:

O resgate da forte conotação artística que se perdeu com a exacerbação do modernismo associada à incorporação do vernacular e do ecletismo passou a explicar os meios e origens de um pluralismo. Herdamos do Dadaísmo a preocupação pelo conteúdo psicológico que une o espectador com o objeto que está observando. (MOSQUERA, 1980, p.51-52).

Nos projetos desenvolvidos, a idéia subjacente era imprimir um significado iconográfico aos edifícios que se contrapusesse à vitalidade propiciada pelas composições de aparência desordenada, porém consonantes com o contexto social.



Rede de Lojas BEST, arq Grupo SITE, 1979, Ashland
Fonte: Bruno Zevi, Grupo SITE, 1982,p. 78

Com o decorrer do tempo e com a consolidação e aceitação das propostas, cada inauguração de uma nova loja assemelhava-se a um evento performático com a participação ativa e interativa de consumidores e usuários. Assim como a obra de Robert Venturi, os projetos do grupo SITE representaram o que mais caracterizava o pensamento cultural daquele período, uma vez que incorporavam em suas obras a ambigüidade e a tensão, o hibridismo e a vitalidade e, acima de tudo, a comunicação ao estabelecer uma relação íntima entre emissor e receptor por meio da utilização de uma arquitetura repleta de grafismos simbólicos e significativos. Ainda que efêmeras em algumas proposições, tiveram o mérito de quebrar a monotonia com propostas nas quais a arquitetura exerce o papel fundamental de suporte para as manifestações midiáticas. O grupo SITE, portanto, é um precursor desta associação entre o edifício e a comunicação ao utilizar o aspecto gráfico inusitado muito presente na década de 1990.



Rede de Lojas BEST, arq Grupo SITE, 1979, Ashland
Fonte: Bruno Zevi, Grupo SITE, 1982,p. 60-83

4

Grafismos Mutantes

**A expressão tecnológica
Imagens cambiantes**

Este capítulo tem por objetivo analisar a categoria de projetos e obras cujos elementos de arquitetura são dotados de dispositivos manuais, elétricos, eletrônicos ou mecânicos que, na maioria dos casos, se relacionam com as questões de conforto ambiental. A análise parte do entendimento de que tais elementos cumprem mais que as funções primordiais para que foram criados e geram transfigurações programadas ou aleatórias nas epidermes dos edifícios, portanto no contexto. Constituem suportes gráficos que possibilitam o surgimento de imagens figurativas ou abstratas que interferem na percepção da forma e na leitura dos respectivos edifícios. Os referidos elementos de arquitetura e recursos tecnológicos utilizados não podem ser entendidos isoladamente como grafismo. Somente a partir do momento em que estiverem agrupados e cumprindo suas funções primordiais é que passam a ter significado funcional e comunicacional.

Expressão tecnológica

Dentro deste conceito arquitetônico se sucederam inúmeras experiências que, do ponto de vista desta investigação, representam manifestações emblemáticas da arquitetura como suporte do grafismo em seu significado mais amplo.

As decisões arquitetônicas, essencialmente embasadas na utilização de recursos tecnológicos, tais como a racionalização da construção por processos industrializados, a pré-fabricação, a mecanização e, mais recentemente, a

automação, derivam diretamente da revolução industrial que teve como marco referencial o Palácio de Cristal. A obra foi projetada para a Exposição Universal de Londres, realizada em 1851, ou seja, na metade do século XIX, com base no uso de novos materiais, como vidro e aço e sistemas de construção pré-fabricada e padronizada. Essas foram as primeiras e principais características de uma nova ordem compositiva que se diferenciava dos métodos tradicionalmente artesanais até então utilizados. Benévolo, referindo-se aos conceitos advindos da Revolução Industrial rebatidos na arquitetura da época, assegura:

A importância do Palácio de Cristal não se encontrava na solução de importantes problemas de estética, nem na novidade dos procedimentos de pré-fabricação e tampouco nas previsões técnicas, mas sim no novo relacionamento que se estabelece entre os meios técnicos e os fins representativos e expressivos do edifício. (BENEVOLO,1976, p. 132).

Percebe-se, na concepção do conjunto da obra, o estabelecimento de um novo paradigma, produto de uma nova sistematização do construtivo que teria reflexos nos meios de representação gráfica, influenciando na representação do cenário arquitetônico que passaria a incorporar os valores da leveza física e visual. O Palácio de Cristal tornou-se o marco referencial que iria propiciar o desenvolvimento desse pensamento, embora os paradigmas estabelecidos pela revolução industrial fossem essencialmente os da lógica construtiva, nos quais o contexto técnico tende a se sobrepor ao artístico.



Palácio de Cristal- gravura de autor desconhecido.
Fonte: www.ucm.es 12.Fev.05



Palácio de Cristal
Fonte: Benévolo, 1976, p.132.

Os projetos do construtivismo russo, por sua vez, estavam marcados, inicialmente, por um forte caráter simbólico e representativo. Enquanto o Palácio de Cristal corresponde à arquitetura do aço e do vidro, que subordina sua visibilidade e representatividade à técnica, o construtivismo russo utiliza a imagem técnica como estética alegórica. Ideologicamente, a obra construtivista era sinônimo de uma sociedade mais justa e tecnologicamente mais avançada.

Além das frases de efeito, dos símbolos da foice e do martelo, do vermelho exuberante, da dramaticidade e dinamicidade pela utilização de formas e composições predominantemente inclinadas e ascendentes, o grafismo construtivista buscava a representação de um ideário revolucionário. Para Amy Dempsey (2003, p. 106), “Ao regime, por seu lado, agradava encontrar artistas que queriam apoiar a revolução. Tatlin, em particular, participou daquela situação com evangélica energia e seu Monumento à Terceira Internacional capta a visão tanto dos políticos quanto dos artistas”.

Nas décadas de 1960 e 1970, grupos de vanguarda como *Archigram* e *Superstudio* tratavam de formalizar pictoricamente as imagens de uma utopia arquitetônica urbana. Como argumenta Josep Maria Montaner:

Os membros do Archigram questionavam a necessidade de recuperar o espírito pioneiro e de ruptura dos primeiros mestres, especialmente os futuristas italianos. Entretanto, as

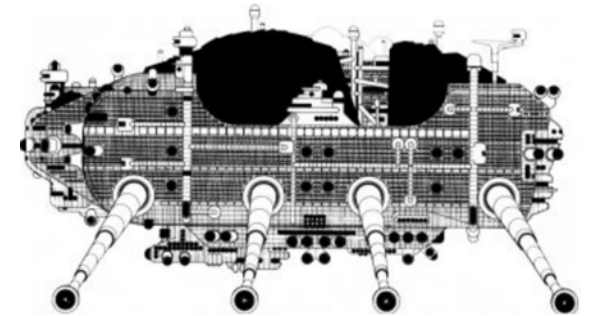


Pavilhão de Exposições Universais da URSS, 1925, Paris, arq Konstantin Melnikov
Fonte: www.usc.edu 16.Jul.06

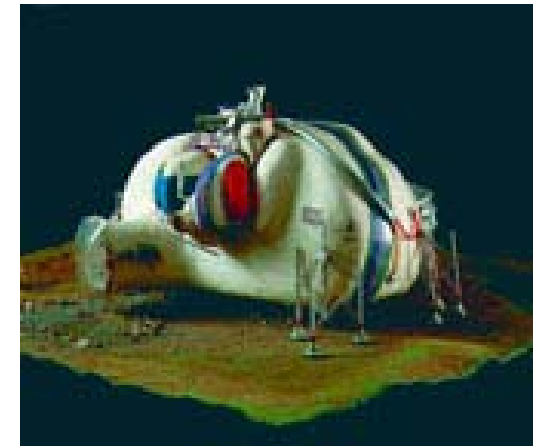
imaginações do Archigram foram elaboradas já em outra época e foram propostas dentro da sociedade de consumo, em uma psicologia da abundância e do desperdício: uma arquitetura intercambiável e descartável, bastante sedutora, que constituiria uma nova estratégia de consumo. (2002, p. 92).

As formas arquitetônicas sugeridas pelo *Archigram* assemelhavam-se às apresentadas em filmes de ficção científica, com estruturas e suportes móveis e retráteis, evidenciando a proposta de utilizar as potencialidades da energia elétrica associada às forças mecânicas com um propósito formalmente organicista. Deste modo, os modelos propostos serviriam de base para as vertentes próximas do imaginário *high-tech*, cujas bases se apóiam na estética da máquina. Josep Maria Montaner (2001,p.113) enfatiza que as: “[...] aspirações do Archigram se aproximaram de mundos diversos, como a ficção científica e a Pop Art, e inclusive contrapostos, porque queria conciliar o racionalismo com a eficácia do organicismo”.

Neste contexto não se pode deixar de citar o Centro Cultural George Pompidou, de Richard Rogers e Renzo Piano, construído em 1977, como a obra que mais se aproxima do ideário utópico proposto pelo Archigram e melhor o representa. Essa afirmação fundamenta-se nas evidências detectadas nos princípios compositivos configurados pelo emprego de alta tecnologia construtiva e pela proposta estética que expressa, de modo explícito, os elementos de arquitetura nitidamente inspirados em aspectos tipológicos da sociedade industrial. Tanto as escadas rolantes e os elevadores expostos, que



Walking cities, Archigram, 1964
Fonte: www.eco-nomic.com, 15.Nov.06



Living Pod, Archigram, 1966
Fonte: www.eco-nomic.com, 15.Nov.06

exploram possibilidades de uma visão panorâmica do entorno atribuindo movimentos à fachada, quanto as estruturas e tubulações aparentes, codificadas por escala cromática, constituem um grafismo que experimenta a imagem em mutação.

Na arquitetura brasileira dos anos 1950 e 1960, foi muito recorrente o uso dos quebra-sóis como mecanismo de controle e conforto ambiental. Entre outros, o edifício do Congresso Nacional, projeto de Oscar Niemeyer, construído entre 1960 e 1965, representa uma obra emblemática desta categoria de análise. A orientação norte da fachada principal, toda em cortina de vidro, propiciou o surgimento de uma verdadeira proliferação de aparelhos de ar condicionado, o que gerava, além de uma dispendiosa e difícil manutenção, um grande ruído visual no conjunto da obra, contrariando os princípios puristas em que se fundamentava. Os elementos de proteção solar foram propostos na ocasião do projeto, mas somente foram efetivamente instalados em 1985, durante a primeira reforma do edifício. O posicionamento resultante das lâminas verticais que compõem o *brise-soleil* gera, indiscutivelmente, um grafismo que participa de modo indissociável da composição do edifício.



Centro Cultural George Pompidou, arq. Richard Rogers e Renzo Piano, 1977
Fonte: www.architecture.it, 25.NOut.06



Congresso Nacional em Brasília, arq Oscar Niemeyer
Fonte: www.architecture.it, 15.Nov.06

Grafismos cambiantes

Nas duas últimas décadas do século XX e início do século XXI, as obras de determinados escritórios de arquitetura revelam preocupação com as questões ambientais e climáticas, tendo sido, portanto, adotadas respostas que utilizam soluções tecnológicas muito expressivas. Alguns projetos representativos deste pensamento, ainda que caracterizados por soluções distintas, conservam os mesmos princípios. Assim são as obras do Centro Cultural do Mundo Árabe de Jean Nouvel, a Torre dos Ventos de Toyo Ito, o *Sfera Building* de Claesson Koivisto Rune, o *Alianz Stadion* e o *SGW Tower* que são objetos de análise desta investigação.

O **Centro Cultural do Mundo Árabe** do arquiteto Jean Nouvel, construído em 1992 em Paris, no âmbito desta investigação, constitui um projeto que chama a atenção por suas características emblemáticas apoiadas em uma estética fortalecida pelas soluções tecnológicas empregadas.

Os painéis que compõem a fachada substituem as tradicionais vedações e aberturas pelo uso de painéis metálicos que, segundo a luminosidade natural do ambiente externo, se abrem ou se fecham, controlando a intensidade de luz natural no ambiente construído. O projeto de Jean Nouvel, ao utilizar os referidos painéis, não se limita às soluções tecnológicas em si, mas estende-se



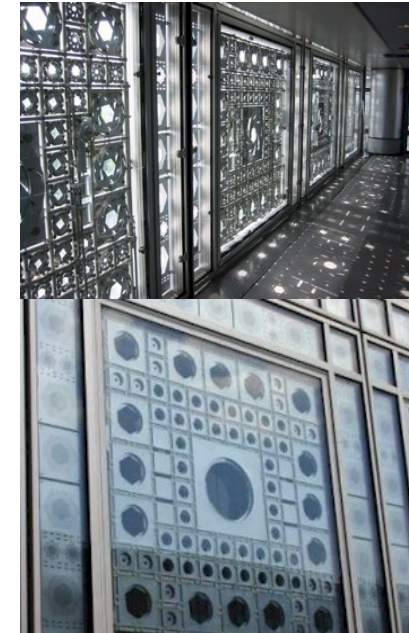
Centro Cultural do Mundo Árabe, arq. Jean Nouvel
Fonte: www.ubukata-nifty.com 15.Nov.06

ao modo como elas estão incorporadas ao edifício, interagindo com imagens e soluções próprias da cultura árabe, que simbolizam os tradicionais muxarabis acentuados pelo ornamento islâmico que insinuam. Acerca disso Fabio Duarte (1999, p. 135) destaca o seguinte: “[...] a fachada se compõe de diafragmas metálicos fotossensíveis onde os elementos captam a luz por sistemas eletrônicos que abrem ou fecham recriando, constantemente, figuras”.

Outro aspecto relevante, do ponto de vista desta análise, é o fato de que os resultados decorrentes desta tecnologia possibilitam percepção e leitura diferenciadas, visto que as imagens se transformam segundo a luminosidade ou a incidência solar.

Isso significa dizer que as relações perceptivas entre interior e exterior se modificam a cada instante como uma pupila que se contrai ou se dilata, segundo o grau de luminosidade a que está exposta. Para Beatriz Furtado (2002,p.87), em *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana*, “[...] a incorporação de processos tecnológicos e eletrônicos à arquitetura fazem um resgate temporal de ancestrais mosaicos que se cambiam continuamente em função das condições de iluminação”.

Dessa forma, tanto para quem está no interior como no exterior, os diafragmas que constituem as aberturas geram grafismos mutantes que agregam valor estético ao edifício e ao seu entorno imediato.



Centro Cultural do Mundo Árabe, Detalhe do diafragma, vista interna e externa, arq. Jean Nouvel
Fonte: www.ubukata-nifty.com 12.Set.06



Centro Cultural do Mundo Árabe, Detalhe do diafragma, vista interna e externa, arq. Jean Nouvel
Fonte: www.ubukata-nifty.com 12.Set.06

A **Torre dos Ventos**, do arquiteto Toyo Ito, construída em Yokohama no Japão, em 1986, é um claro exemplo da possibilidade de associar os avanços tecnológicos com princípios básicos das forças da natureza. Trata-se de uma torre que abriga um castelo d'água em desuso e que foi recoberta por uma *pele* de acrílico que à noite emite sons, cores e luzes que se modificam segundo a posição e velocidade dos ventos.

Semelhantemente ao que ocorre no Centro Cultural do Mundo Árabe e no *Alianz Stadion*, o resultado provém do uso de tecnologias que potencializam novas soluções para questões programáticas, agregadas a uma preocupação estética que, por sua vez, também é mutante, já que se modifica de acordo com a velocidade e posição dos ventos num jogo de luzes, sons e cores surpreendente e imprevisível. Durante o dia, a torre se apresenta como um grande volume cilíndrico translúcido que esconde o referido reservatório e à noite emite sons e imagens luminosas. Isso é possível graças ao uso de materiais leves na composição de seus 12 anéis, 1.280 pequenas lâmpadas, 22 focos de luz direcional e anéis em neon, que a transformam numa grande obra de arte pública. Acerca das obras de Toyo Ito, Josep Maria Montaner (2002, p.238) acrescenta: “Ito interpreta em seu próprio contexto a essência luminosa e deslumbrante das metrópoles japonesas, convertidas cada noite em um espetáculo conformado por inúmeras luzes, neons, letreiros comerciais e gigantescas telas de projeção”.



Torre dos ventos, arq. Toyo Ito
Fonte: Dornburg, 2003, p.24



Torre dos ventos, arq. Toyo Ito
Fonte: www.toyoito.com, 12.Set.06

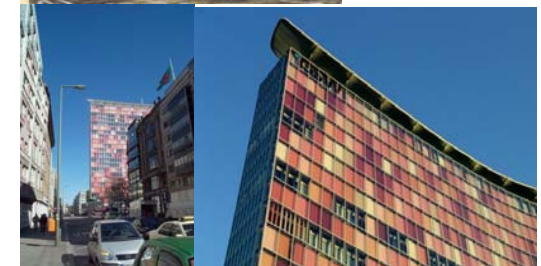
A torre de Toyo Ito se destaca como referencial durante o dia e a noite , produzindo um espetáculo de luzes, cores, sons e movimentos impulsionados pela força da natureza, no caso, o vento. Como sugere Julia Schultz-Dornburg (2003. p.23), “Ao anoitecer, a Torre dos Ventos sofre a mesma transformação que a cidade a seu redor. Seu corpo, aparentemente sólido composto de um revestimento acrílico, se torna transparente, revelando assim capas de filigranas de luz e cores”.

Apesar do seu aspecto lúdico, o projeto de Toyo Ito serve como referência estética pelo uso de tecnologias mecatrônicas e pelo aproveitamento de recursos naturais. O resultado é um jogo cenográfico que se transfigura segundo os movimentos aleatórios do vento, portanto de modo inesperado, acentuando seu caráter diáfano e escultural.

O **GSW Tower**, construído em Berlin em 1961, era uma fábrica com galpões e uma torre de 19 andares. A obra foi modificada e ampliada em 1999, pelos arquitetos Mathias Sauerbruch e Louisa Hutton. A volumetria do edifício, após a modificação, consiste em três volumes geometricamente definidos: uma lâmina vertical de 60m x 16m, suavemente convexa e acoplada ao antigo edifício remanescente e reformado, um prisma de base oval com diâmetro de 25m x 15m x 10m de altura, ambos apoiados sobre dois prismas de base retangular de 10m de largura x 50m de comprimento x 9m de altura. O conceito dos novos edifícios fundamenta-se em uma filosofia de projetos que leva em conta o uso racional de energia e, para isso, adota o sistema de *peles* de vidro duplas para isolamento térmico e acústico. Segundo Michael Imhof Verlag (2002), a GSW Tower representava, em 2002, o que havia de mais atual. Princípios como coleta seletiva de lixo, reaproveitamento de águas pluviais, células fotovoltaicas e quebra-sóis garantem em torno de 40% de economia energética neste edifício. Ele chama a atenção e dialoga com o entorno por meio do grafismo mutante que resulta dos posicionamentos de cada um dos quebra-sóis. Esse grafismo é reforçado por dois fatores:

a) as tonalidades quentes empregadas nas placas que variam do vinho ao vermelho, magenta, rosa e laranja, imprimindo um caráter descontraído ao edifício e fazendo com que se destaque na paisagem predominantemente monocromática;

b) a modificação da imagem decorrente da maior ou menor exposição ao sol propiciada pelos referidos elementos.

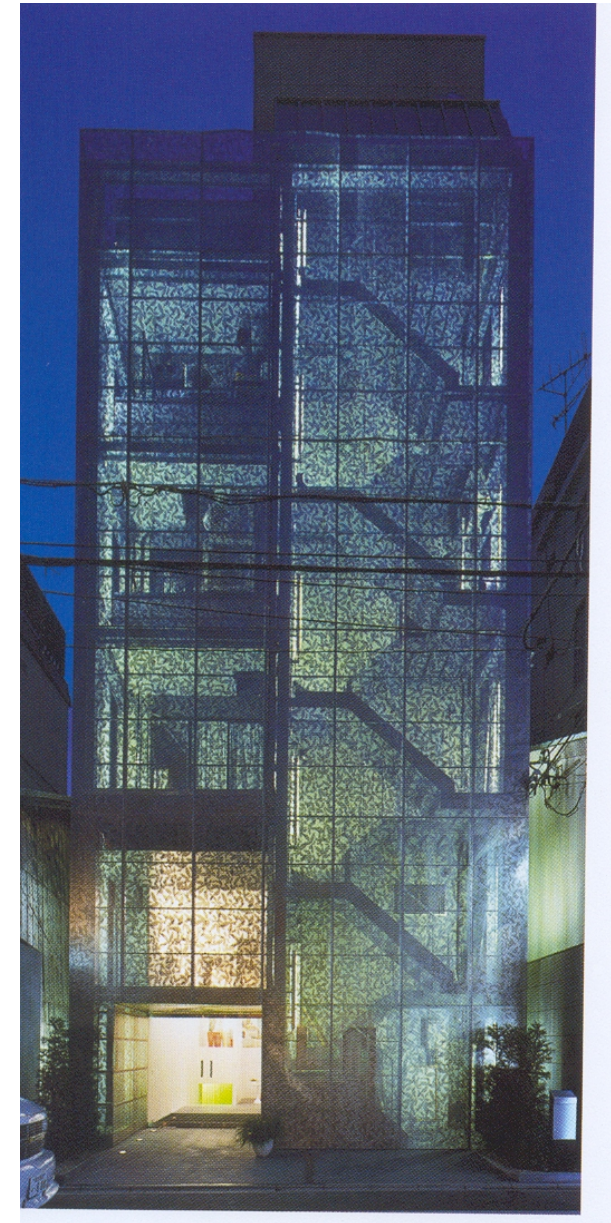


GSW Tower, arq Mathias Sauerbruch
Fonte: Michael Imhof Verlag

O **Sfera Building**, do arquiteto Claesson Koivisto Rune, construído na década de 1970 e modificado em 2000, situa-se entre o passeio Seseragi e as margens do rio Kamo, na cidade de Kioto, Japão. Apresenta uma forma simples, como convém à cultura oriental, configurada em um corpo prismático de base retangular, com cinco pavimentos de altura. As duas fachadas laterais compostas de empenas cegas e as duas frentes recobertas pela *pele* de titânio acentuam sua forma prismática. Trata-se de uma rearquitetura⁴² cuja intervenção se dá por meio da reutilização de um antigo edifício que, por sua localização privilegiada e por seu aspecto construtivo bem solucionado, teve sua estrutura completamente inalterada e preservada. Recebeu apenas a inserção de painéis divisórios e a sutil inserção, na parte externa, de uma *cortina* de titânio perfurado que garante luminosidade às atividades de um centro cultural privado que funciona no edifício.

As lâminas de titânio participam tecnológica e visualmente da composição da obra, resolvendo problemas de controle e conforto ambiental tanto pelas microperfurações que possuem quanto pelo fato de estarem afastadas 2m do edifício, o que permite a circulação sistemática do ar. Graficamente os microfuros insinuam desenhos que lembram galhos e folhas de cerejeira e participam de toda a composição da fachada, numa clara alusão à cultura japonesa. Segundo matéria da revista *ArcDesign* (Winnie Bastian,

⁴⁴ O conceito de rearquitetura é o adotado pelo Prof. Dr. José Artur D'Alo Frota que define como: A intervenção arquitetônica no edifício ou lugar já edificado.



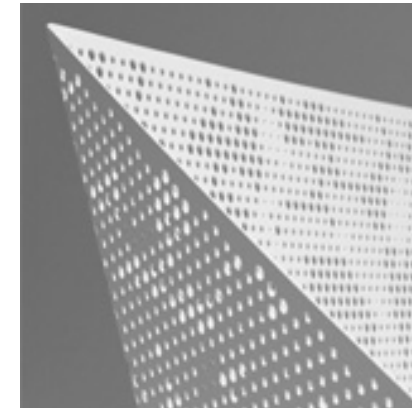
Sfera Building, arq. Eero Koivisto
Fonte: Arc-Design, 2003, p.68

2003, p.68-71) o arquiteto Eero Koivisto, autor do projeto, explicitou a estratégia de utilizada: “Certo dia, estando próximos ao prédio, reparamos na sombra das árvores no chão e tivemos a idéia de explorar este efeito com uma fachada que filtrasse a luz do sol. Reunimos, então, algumas folhas de diversos tamanhos e espalhamos criando uma espécie de estampa”.

Winnie Bastian, em matéria publicada no periódico *ArcDesign*, comenta o seguinte:” [...] para os japoneses, simbolicamente, o hábito de cultivar significa dominar a natureza representada pelas ikebanas e pelos bonsais” (BASTIAN, 2003, p. 68).

A adoção do grafismo do painel de microperfurações acentua o caráter do lugar, produzindo a translucidez pela passagem discreta da luz, elemento tradicional daquela cultura. Durante o dia, o artifício gráfico dos painéis da fachada produz um efeito visual surpreendente, que destaca a leitura dos motivos florais estampados e, durante a noite, novos efeitos são gerados pela iluminação que parte do interior para o exterior.

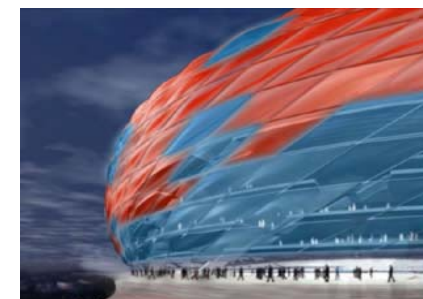
As relações do edifício com o entorno se acentuam na medida em que os grafismos propostos reproduzem a cultura e o contexto por meio dos recursos de reprodução da imagem que foram utilizados na fachada.



Sfera Building, arq. Eero Koivisto
Acima e ao centro: detalhe da estampa em microfuros.
Abaixo: detalhe da fachada e sombreamento da cerejeira.
Fonte: www.professionearchitetto.it 12.Set.06

O **Alianz Stadion**, dos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron e detalhamento do grupo alemão *Architektur Team Allianz Stadion*, construído em Munique, na Alemanha, em 2006, constitui um projeto relevante do ponto de vista desta investigação pelos aspectos gráficos mutantes que apresenta. Trata-se do estádio oficial onde se realizou a abertura da Copa do Mundo de 2006. Sua estrutura de sustentação está baseada em montantes de alumínio e *almofadas* de ar nos moldes das arquiteturas pneumáticas dos anos 1970. Formadas por mil peças de material plástico translúcido, infladas e conectadas umas as outras, compõem um grande anel cilíndrico e vazado. O material utilizado na confecção das *almofadas*, à base de polímeros, reflete a luz pela emissão de feixes luminosos de cores variadas e em posições diversas, gerando movimento e transformações que caracterizam uma espécie de cenário gráfico mutante. A mudança de cores e de posições é possível graças à emissão de feixes luminosos e é similar à dos antigos letreiros intermitentes de neon. Isso possibilita o gerenciamento dos trechos luminosos em tempo controlado de modo preciso pelo computador. Esse processo pode imprimir o sentido de movimento, produzindo imagens seqüenciadas programadas e animadas que seguem projetos gráficos sofisticados.

Assim, a superfície externa do estádio pode emitir cores compatíveis com as adotadas pelos times de futebol que se enfrentam. O edifício adquire



Alianz Stadion, arq. Jacques Herzog e Pierre de Meuron
Fonte: www.professionearchitetto.it 10.Jul.06

um caráter mutante em razão das variadas possibilidades de utilização dos elementos luminosos que o compõem. Pode-se utilizar uma cor para todo o conjunto ou quadrículas em xadrez, faixas inclinadas, faixas horizontais numa grande diversidade de motivos gráficos.

Neste contexto em que o edifício passa a ser suporte de *peles* intercambiáveis que assumem possibilidades gráficas múltiplas de interação com o entorno, o ponto de vista otimista de William Mitchel (2002,p.96) destaca: “[...] no futuro próximo será possível que fachadas inteiras venham a funcionar como suportes captadores de energia solar capazes de, à noite, emitirem suas mensagens publicitárias”. O autor refere-se à possibilidade de uso de tecnologias auto-sustentáveis, como por exemplo, os painéis eletrônicos fotovoltaicos alimentados por essa energia, portanto sem ônus para seus usuários.

Cada vez mais a arquitetura tende a incorporar, em suas agendas programáticas, aspectos relativos a questões ambientais, tais como o gerenciamento de águas e o uso de energia solar e eólica. Caberá, portanto, aos arquitetos a tarefa de incorporar esses novos dispositivos e equipamentos à linguagem arquitetônica. Alguns projetos recentes têm levado em consideração tais necessidades e se destacam com soluções estéticas que utilizam novos conceitos, com base em novas tecnologias e novos materiais, tornando-se referências inovadoras e muito atraentes.

Considerações Finais

Arquigrafias: o edifício e o lugar como suporte gráfico configura, sobretudo, uma reflexão acerca das afinidades entre arte, comunicação e arquitetura e suas manifestações mais evidentes.

A arquitetura sempre exerceu um papel de destaque na história, contribuindo para fortalecer ideologias, favorecer a contemplação e instigar a reflexão.

Com a exaustão da ortodoxia do Movimento Moderno surgiram, a partir dos anos 1960, novas teorias que fundamentaram o pensamento e a crítica arquitetônica, resultando em proposições mais identificadas com as reais necessidades programáticas, físicas e psicológicas de seus usuários e de seu tempo. Kenneth Frampton (2000), numa crítica ao Movimento Moderno, reforça a tese de que, a partir da segunda metade do século XX, os arquitetos mais atentos buscaram resgatar atitudes que restabelecessem os vínculos com os interesses públicos. Neste sentido afirma o seguinte: “[...] muitos de seus membros mais inteligentes abandonaram a prática tradicional, tanto para dedicar-se à ação social direta quanto para entregar-se à projeção da arquitetura como forma de arte” (2000, p. 341).

No contexto das mudanças estruturais da cultura ocidental que refletem no campo da teoria arquitetônica com intensidade crescente a partir dos anos 1960, surgem proposições segundo as quais o edifício deve, cada vez mais, cumprir atribuições que vão além dos aspectos funcionais, construtivos e estéticos e devem ser incorporadas ao respectivo repertório programático.

Numa sociedade de informação abundante, cada espaço edificado constitui um receptáculo capaz de conter e emitir mensagens de caráter comunicacional lúdico ou comercial. Com relação à estética da cidade, nessas sociedades é possível perceber que a regulamentação de usos de espaços publicitários, públicos ou privados e a adoção de medidas disciplinares e legais contribuem de forma decisiva para a conscientização dos cidadãos, o que favorece a geração de resultados positivos para o conjunto da paisagem urbana. Tal fato leva ao entendimento de que as manifestações gráficas publicitárias ou contemplativas devem ser concebidas e tratadas como elementos de arquitetura, portanto como parte integrante do edifício e do lugar.

Os avanços tecnológicos, a eletromecânica e a automação, associados a aspectos de conservação e conforto ambiental, têm favorecido a incorporação pela arquitetura de dispositivos e meios que atribuem qualidades funcionais e características compositivas ao edifício e ao contexto onde está inserido, estabelecendo, desse modo, novos paradigmas. Neste sentido Josep Maria Montaner assegura em *As Formas do Século XX*: “À medida em que determinadas posturas ocorrem mais facilmente em certas realidades culturais, sociais, econômicas e técnicas, também existe a dimensão do espaço, dos contextos” (2002, p. 244).

Julia Schulz-Dornburg (2000, p. 16) reforça o aspecto comunicacional da arquitetura quando afirma que [...] “a busca de uma linguagem nova para a

arquitetura substitui a definição estática convencional dos espaços por uma dinâmica”. Sugere ainda que:

Tanto a arte como a arquitetura rompeu com seus moldes históricos. Buscam a inspiração em nosso cotidiano e em nossos sonhos. Todos somos agora objetos de desejo. Analisam-se nossas rotinas diárias e a menor aventura torna-se objeto de investigação. O comum se transformou em algo socialmente aceitável. (DORNBURG, 2000, p.18).

Os cenários gráficos urbanos incluem, portanto, os aspectos visuais reproduzidos na forma dos edifícios e no seu entorno, cujo resultado é oferecido, em última instância, aos usuários desses espaços, ou seja, as possibilidades decorrentes das necessidades comunicacionais incorporadas à arquitetura devem ser tratadas como elementos expressivos que atribuem aos edifícios e à cidade a qualidade de “lugar de intercâmbio”.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *La Forma Visual de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BASSANI, Jorge. *As Linguagens Artísticas e a Cidade: cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArte, 2003.

BASTIAN, Winnie. Cerejeiras de Titânio. *Arc Design*, São Paulo: Quadrifoglio Editora, n. 33, p. 68-71, 2003.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BOCK, Ana Maria. *Psicologias. Uma introdução ao estudo de psicologia*. São Paulo: Saraiva, 1989.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urban*. Tradução Isabel Correia e Carlos de Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

DAY, R.H. *Psicologia da Percepção*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1970.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DUARTE, Fábio. *Arquitetura e Tecnologia de Informação - Da Revolução Industrial à Revolução Digital*. São Paulo: Fapesp - Editora da Unicamp, 1999.

FIZ, Simón Marchan. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza, 1986.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FURTADO, Beatriz. *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana: Intervenções Espaço-temporais no Mundo da Vida Cotidiana: Comunicação e Cidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1989.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2002.

GREGOTTI, Vitório. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

IMHOF, Michael. *Berlin New Architecture*. Berlin: Michael Imhof Verlag, 2002.

JENKS, Charles. *Arquitectura 2000: predicciones y métodos*. Barcelona: Editorial Blume, 1975

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LANDAU, Royston. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa*. Barcelona: Editorial Blume, 1969.

LAMPUGNANI, Vittorio M. *Berlin Tomorrow.: international architectural vision*. London: Academy Group Ltd, 1991.

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

MELLO, Márcia Metram *Goiânia: Cidade de Pedras e de Palavras*. Brasília. 2004. Tese (Doutorado) — Departamento de Sociologia da Universidade Nacional de Brasília (UnB), Brasília, 2004.

MITCHELL, William. *E-topia: a vida urbana - mas não como a conhecemos*. São Paulo: SENAC, 2002.

MONTANER, Jose M. *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Jose M. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MOSQUERA, Lala. *SITE: arquitetura mutante. Sumários*, Buenos Aires: Summa, n. 50, dezembro 1980.

NADAL, Sara; PUIG, Charles. *Alrededor : Proyectar la Periferia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

NATHAN, Fernand. *Art Graphique*. Paris: Fernand Nathan, 1980.

OKKAMOTO, Jun. *Percepção ambiental e comportamento: Visão holística da percepção ambiental na arquitetura e na comunicação*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2002.

PAISAGEM renovada. *Revista Veja*, São Paulo: Editora Abril, 14 maio 1988.

PERRONE, Carlos Eduardo Mesquita. *O Prazer da Arquitetura: manifesto, dissidência e utopia*. 2002. Dissertação (Mestrado), — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2004.

RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.

RELPH, Edward. *A Paisagem Urbana Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1987.

ROTH, Leland M. *Entender la arquitectura, sus elementos, história e significado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

SABBAG, Haifa. Friederichstrasse, galeria Lafayette. *A&U Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo: Pini Editora, n. 65, 1990.

SCHULTZ-DORNBURG, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

SCHWARTZ, Frederic; VACCARO, Carolina. Venturi, Scott-Brown and associates. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI : no topo da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M Editores, 1986.

SPELTZ, Alexander. *Der Ornamentstil*.

STERN, Robert A. M. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Norteamericana*. Barcelona: Blume, 1969.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar. A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983

TRIGUEIROS, Luiz; SAT, Cláudio. *Exposição Mundial de Lisboa- Arquitetura*. Lisboa: Blau, 1998.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert; SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEVI, Bruno; RESTANY, Pierre. *SITE: La arquitectura como arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

WERTHEIMER, Max. *Gestalt Theorie*. London: Routledge & Kegan Paul. 1924

