

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**O ORNAMENTO ARQUITETÔNICO COMO LINGUAGEM
PRODUTORA DE SENTIDOS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA
DOS EDIFÍCIOS DA AV. FARIA LIMA.**

Juliana Monticelli

Sorocaba/SP

2016

Juliana Monticelli

**O ORNAMENTO ARQUITETÔNICO COMO LINGUAGEM
PRODUTORA DE SENTIDOS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DOS
EDIFÍCIOS DA AV. FARIA LIMA.**

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

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Sorocaba/SP

2016

Juliana Monticelli

**O ORNAMENTO ARQUITETÔNICO COMO LINGUAGEM
PRODUTORA DE SENTIDOS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DOS
EDIFÍCIOS DA AV. FARIA LIMA.**

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

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Ass.: _____

Pres.: Profª Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.

Universidade de Sorocaba

Ass.: _____

1º Exam.: Profª Dra. Maria Ogécia Drigo

Universidade de Sorocaba

Ass.: _____

2º Exam.: Profª Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Sorocaba/SP

2016

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e familiares que me acompanharam nesta jornada.

Agradeço aos professores com quem tive contato durante o Mestrado e que contribuíram para desenvolvimento e amadurecimento desta pesquisa.

Agradeço especialmente à minha orientadora Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza pelo seu carinho, sua dedicação e seu conhecimento.

RESUMO

Esta dissertação se faz na interseção entre comunicação e arquitetura como produto da cultura. Da arquitetura vem o objeto de estudo: o ornamento na contemporaneidade; da comunicação, a abordagem desse elemento arquitetônico como linguagem produtora de sentidos. O corpus escolhido para a pesquisa são os ornamentos presentes em edifícios corporativos da Avenida Faria Lima em São Paulo. O ornamento neste trabalho será entendido como a expressão estética do edifício, envolvendo deste o revestimento até a forma global de sua construção. Esta definição de ornamento, assim como a classificação que utilizaremos na escolha dos edifícios que serão analisados será feita baseada em Moussavi e Kubo (2008). Esta classificação se dá em função do grau de profundidade do ornamento em relação à construção, sendo elas: a forma, a estrutura, a tela, e a superfície. O objetivo geral será entender como a arquitetura contemporânea dialoga com a cultura a partir de seus ornamentos, auxiliando na construção de uma imagem e um imaginário dentro de um determinado contexto. Para tratar da relação entre cidade e comunicação, assim como os conceitos de imagem e imaginário nas cidades, buscaremos teóricos como Ferrara (2000) e Lynch (2011), que irão trabalhar a percepção ambiental na cidade do final do século XIX e do século XX. Para entender a relação entre ornamento e arquitetura, iremos trabalhar com alguns autores como Sá (2005), Moussavi e Kubo (2008), Munari (1997) e Venturi (2003;2004), entendendo que a essência desta relação está nos princípios de composição como ritmo, simetria, textura, modulação, entre outros. Serão trabalhados nesta etapa três momentos históricos relevantes para nosso objeto de estudo: o ornamento clássico, o moderno e o contemporâneo. Para a metodologia de análise dos ornamentos encontrados nos edifícios corporativos da Faria Lima, faremos uso da semiótica de Pierce (2003) que será aplicada na leitura da cidade e sua arquitetura sustentada por Santaella (1996, 2002) e Ferrara (1998,1999,2000,2009). Para a análise cultural da cidade pós-moderna e contemporânea, iremos nos fundamentar em autores que tratam deste tema como Harvey (1992), Jameson (2006) e Montaner (2002, 2009). Esse estudo é relevante para os estudos comunicacionais/culturais relacionados à cidade, auxiliando no entendimento de que a arquitetura cria significados sociais para além de suas funções práticas, sendo uma expressão da sociedade, e desta forma, do meio onde está inserida.

Palavras-chave: Cidade. Comunicação. Imagem. Imaginário. Ornamento.

ABSTRACT

This work is done at the intersection of communication and architecture as culture product. Architecture is the object of study: the ornament in contemporary times; From communication comes the approach of this architectural element as a language sense producer. The corpus chosen for research are the ornaments present in corporate buildings of Faria Lima Avenue in Sao Paulo. The ornament in this work will be understood as the aesthetic expression of the building, involving from the coating to the overall shape of its construction. This ornament definition, as well as the classification that we will use in choosing the buildings to be analyzed will be made based on Moussavi and Kubo (2008). This classification is a function of the degree of ornament depth degree in relation to construction, as follows: shape, structure, fabric, and the surface. The overall goal will be to understand how contemporary architecture dialogues with culture from its ornaments, helping to build an image and an imaginary within a given context. To address the relationship between city and communication, as well as the image of concepts and imagery in cities, we will seek scholars like Ferrara (2000) and Lynch (1996), which will work environmental perception of the city in the end of the nineteenth century and in the twentieth century. To understand the relationship between ornament and architecture, we will work with authors as Sá (2005), Moussavi and Kubo (2008), Munari (2008) and Venturi (1977), understanding that the essence of this relationship is the principles of composition and rhythm, symmetry, texture, modulation, among others. We will work out at this stage three important historical moments in our study object: the classical, modern and contemporary ornament. For the analysis methodology of the ornaments found in the corporative buildings of Faria Lima, we will make use of Pierce's semiotics (2003) to be applied in reading the city and its architecture sustained by Santaella (1996, 2002) and Ferrara (1998,1999,2000 , 2009). For cultural analysis of post-modern and contemporary city, we will support in authors dealing with this subject as Harvey (1992), Jameson (2006) and Montaner (2000, 2009). This study is relevant to the communication / cultural studies related to the city, aiding the understanding that architecture creates social meanings beyond their practical functions, being an expression of society, and thus, the environment in which it operates.

Keywords: City. Communication. Image. Imaginary. Ornament.

LISTA DE FIGURAS

Figura1 – Vista da Marginal Pinheiros e Ponte Estaiada - São Paulo.....	19
Figura 2 - A antiga Faria Lima, antes da Operação Urbana (OPFL)	20
Figura 3 – A nova Faria Lima, após a Operação Urbana (OPFL)	20
Figura 4 - O espaço público na Paris do começo do século XX.....	22
Figura 5 - Pintura de Toulouse Lautrec.....	25
Figura 6- Cartaz de Toulouse Lautrec.....	25
Figura 7 - Galerias em Paris sec. XIX.....	26
Figura 8 - Imagem da Cidade do Filme Metrópolis.....	27
Figura 9 - Cidade para três milhões de habitantes, Le Corbusier.....	29
Figura 10 - Cúpula da Catedral de Florença, Santa maria Del Fiore.....	31
Figura 11 - Os cinco elementos estruturais do ambiente urbano, segundo Lynch.....	32
Figura 12 -. Projeto “The Plug In City” de Peter Cook.....	34
Figura 13 -. Capela Pazzi, projeto do arquiteto Filippo Brunelleschi.....	38
Figura 14 - Maison particuliere do arquiteto Theo van Doesburg e pintura de Piet Mondrian.....	39
Figura 15 - Escola de Arquitetura da USP, projetada por Vila Nova Artigas.....	40
Figura 16 - Rosácea Catedral de Chartres, França.....	41
Figura 17- Hotel Kassel de Victor Horta	42
Figura 18 - Residência Unifamiliar.....	43
Figura 19 - Imagem da Avenida Faria Lima.....	44
Figura 20 - Fábrica de Tecido Santo Antônio em Sorocaba.....	45
Figura 21- Capitólio em Washington – sede do Congresso Americano.....	47
Figura 22 - Casa das Rosas, projeto do arquiteto Ramos de Azevedo.....	47
Figura 23 - Encarte Av. Faria Lima, a Wall Street Brasileira.....	50
Figura 24 - capa da Revista Vejinha sobre o Edifício Iguatemi Plaza.....	50
Figura 25- Mapa das sedes de multinacionais na região das Avenidas Faria Lima e Juscelino Kubitchek.....	51
Figura 26 - Shopping Iguatemi 1971.....	53
Figura 27 - Shopping Iguatemi atualmente.....	54

Figura 28 - Foto de enchente rua Iguatemi 1929.....	54
Figura 29 - Vista da Casa Bandeirante ao fundo do edifício Pátio Malzoni.....	55
Figura 30 - Antiga sede da chácara do sr. Bibi, a casa bandeirante do sec. XVIII	55
Figura 31 - Museu da Casa Brasileira	56
Figura 32 - Os traçados reguladores de Le Corbusier.....	61
Figura 33 - Vidros espelhados nos edifícios da Faria Lima.....	63
Figura 34 - Edifício Icon – Avenida Faria Lima.....	65
Figura 35 - Tipos de capitel – jônico, coríntio e dórico.....	67
Figura 36 - Proporção áurea.....	68
Figura 37 - Coluna semiembutida, Coliseu romano.....	69
Figura 38 - Intercolúnios desenvolvidos por Vitruvius.....	70
Figura 39 - Edifício Iguatemi Plaza.....	71
Figura 40 - Edifício Faria Lima Square.....	72
Figura 41 - Arco de Constantino, Roma antiga.....	73
Figura 42 - Edifício HSBC Tower, L'Arche.....	74
Figura 43 - Edifício Pátio Malzoni.....	74
Figura 44 - O Pantheon, Roma Antiga.....	75
Figura 45 - Tempietto di San Pietro, projeto de Bramante.....	75
Figura 46 - Basílica de São Pedro, atual Vaticano.....	76
Figura 47- A Vila Rotunda, projeto do arquiteto Palladio.....	78
Figura 48 - Palácio del Tè, Mântua – Itália.....	79
Figura 49 - A rustificação maneirista aplicada no edifício São Paulo – Av. Faria Lima.....	79
Figura 50 - Detalhes de ornamentos aplicados no Edifício Iguatemi Plaza e San Paulo.....	80
Figura 51 - Geometria planta baixa, Igreja San Carlo Alle Quattro Fontane.....	81
Figura 52- Ornamentação da cúpula e fachada, Igreja San Carlo Alle Quattro Fontane.....	82
Figura 53- Fachada Igreja San Carlo Alle Quattro Fontane.....	82
Figura 54 - Edifício Faria Lima 3500.....	83
Figura 55 - Wainwright Building – Louis Sullivan.....	85
Figura 56 - O edifício como uma coluna clássica – Iguatemi Plaza e San Paulo.....	85

Figura 57- Edifício Chrysler e detalhe de seu coroamento.....	87
Figura 58 - Edifício Birman 29, Avenida Faria Lima.....	88
Figura 59 - Residência Fernando Millan, 1970, Paulo Mendes da Rocha. São Paulo...	91
Figura 60 - O Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci e o Modulor, de Le Corbusier.....	92
Figura 61 - Interior e fachada, casa Rietveld.....	94
Figura 62 - Maquete Escola Bauhaus.....	95
Figura 63 - Seagram Building, projeto de Mies Van Der Rohe, Nova York.....	96
Figura 64 - Edifício na Faria lima.....	97
Figura 65 - O Pato de Long Island.....	100
Figura 66 - Obra Pilgrim, de Rauschenberg.....	101
Figura 67 - Vanna Venturi House.....	102
Figura 68 - Serpentine Pavilon, projeto do arquiteto Toyo Ito (2002)	104
Figura 69 - Edifício 30 St. Mary Axe Street.....	107
Figura 70 - Grandes armazéns Selfridges.....	108
Figura 71 - Edifício para Estudantes - MIT Simmons Hall.....	108
Figura 72 - Loja Prada em Tóquio.....	109
Figura 73 - Mediateca de Sendai, projeto de Toyo Ito.....	110
Figura 74 - Fábrica Aplix, do Arquiteto Dominique Perrault.....	110
Figura 75 - Centro de Dança Laban, projeto de Herzog & Meuron.....	111
Figura 76 - Fachada do edifício Iguatemi Plaza.....	115
Figura 77 - Ornamentos moldados em painéis de concreto, edifício Iguatemi Plaza....	116
Figura 78 - A alegoria (Efígie da Liberdade) estampada na fachada do edifício Iguatemi Plaza.....	119
Figura 79 – Edifício San Paolo.....	121
Figura 80 - Imagem do Edifício Cooperativo Faria Lima Square.....	123
Figura 81 - Papiers Collés de Pablo Picasso - “Guitarra” 1913.....	125
Figura 82 - Zigurate e Art Deco Building.....	126
Figura 83 - Fachada Faria Lima Square e Imagem do Portão de Branderburgo.....	127
Figura 84 - Imagem faria Lima Square.....	128
Figura 85 - Templo de Horus.....	129

Figura 86 - Edifício Miss Silvia Morizono.....	130
Figura 87 - Vista do edifício Pátio Malzoni.....	131
Figura 88 - Diferentes texturas de azul na fachada do Pátio Malzoni.....	132
Figura 89 - Obra de Dan Graham , Whitney Museum Pavilion.....	133
Figura 90 - Vidro espelhando a casa Bandeirante, Pátio Malzoni.....	135
Figura 91 - Jardim de Versailles - vista do espelho d'água e Fachada Pátio Malzoni.....	136
Figura 92 - Palácio de Versailles – Sala dos espelhos.....	137
Figura 93 - Hall de entrada do Edifício Pátio Malzoni.....	138
Figura 94 - Edifício Faria Lima 3500.....	139
Figura 95 - A fachada multifacetada do edifício Faria Lima 3500.....	140
Figura 96 - A forma do edifício associada a um diamante	141
Figura 97 - Propaganda da turnê de Rihanna.....	142
Figura 98 - Serie Divas – Elizabete Taylor, obra de Vick Muniz.....	143
Figura 99 - Imagens dos edifícios refletivos na fachada do Faria Lima 3500.....	144
Figura 100 - Edifício Birman 31.....	145

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O PRODUTO ARQUITETÔNICO COMO SIGNO/LINGUAGEM.....	18
2.1 Imagem e imaginário das cidades.....	18
2.2 A cidade do século XIX – o despertar da percepção do espaço urbano.....	22
2.3 A consolidação da imagem e do imaginário da cidade funcionalista no século XX.....	26
2.4 A Cidade contemporânea – cidade do fragmento e da colagem	33
2.5 A Arquitetura como signo do espaço.....	36
3 O ORNAMENTO COMO EXPRESSÃO ESTÉTICA NA AVENIDA FARIA LIMA.....	49
3.1 Imagem e Imaginário da Avenida Faria Lima.....	49
3.2 Relações entre ornamento e arquitetura.....	58
3.3 Ornamento e classicismo.....	66
3.4 Ornamento e modernismo.....	88
3.5 Ornamento e a contemporaneidade.....	98
4. ANÁLISE SEMIÓTICA DOS EDIFÍCIOS DA AV. FARIA LIMA A PARTIR DE SEUS ORNAMENTOS.....	105
4.1. A classificação do ornamento conforme Moussavi e Kubo.....	106
4.2. Os três olhares na apreensão dos signos arquitetônicos: contemplativo, observacional e interpretativo.....	112
4.3 Análise semiótica dos edifícios.....	114
4.3.1 O ornamento como superfície.....	114
4.3.2 O ornamento como estrutura.....	123
4.3.3 O ornamento como tela.....	131
4.3.4. O ornamento como forma.....	139
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS.....	153

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação se faz na interseção entre comunicação e arquitetura como produto da cultura. Da arquitetura vem o objeto de estudo: o ornamento na contemporaneidade; da comunicação, a abordagem desse elemento arquitetônico como linguagem produtora de sentidos.

O ornamento é um tema que está presente quando pensamos nos artefatos humanos. Desde os primórdios da civilização, ao desenvolver os primeiros instrumentos de sobrevivência, o ser humano sentiu necessidade de adornar estes objetos com desenhos de padrões. Quando pensamos em ornamento, desta forma, vem à mente padrões geométricos, padrões estes vinculados, de uma forma geral, à harmonia e beleza; contudo, na arquitetura, podemos dizer que o ornamento está intrinsicamente relacionado com a essência do processo criativo de um projeto, vinculado à ideia de medida, ritmo, repetição e harmonia, como veremos no decorrer deste trabalho.

Pois bem, ao tomar o ornamento como objeto desta pesquisa, retomo aqui meu caminhar acadêmico para situar essa escolha.

No curso de arquitetura, meu interesse se voltou para as questões da forma e do estilo, ou seja, sua expressão estética, o que a aproxima da arte. Neste contexto estão também vinculados os aspectos ligados à sua constituição como linguagem, sobretudo ao simbólico, o que está além das questões técnicas que envolvem esta profissão, e que sempre senti falta de ser mais discutido.

Ao começar a desenvolver o projeto de pesquisa para o Mestrado em Comunicação e Cultura, surgiu o interesse em estudar o ornamento vinculado a certas estruturas arquitetônicas onde os padrões de repetição se faziam presentes como as rosáceas utilizadas durante o período gótico ou as cúpulas das catedrais renascentistas. Estes elementos não eram empregados apenas com o intuito de embelezar a arquitetura, mas estavam nas construções para comunicarem algo para quem os apreciava, havia uma simbologia associada às formas, cores e motivos utilizados.

Quando comecei a estudar a questão do ornamento na arquitetura para o Mestrado, ainda trazia uma visão vinculada aos elementos decorativos utilizados nos estilos arquitetônicos passados, relacionados, desta maneira, a algo de supérfluo ou extrínseco à construção e que, com a arquitetura moderna, havia sido abolido, principalmente após o

célebre artigo de Adolf Loos, intitulado “Ornamento e Delito”. Aos poucos, minha pesquisa migrou para a contemporaneidade, trazendo, desta forma a questão do uso do ornamento hoje. Veio daí a seguinte pergunta inicial: Quais os possíveis significados da ornamentação na arquitetura contemporânea?

Ao iniciar o estado da arte relacionado a meu tema de pesquisa, para ampliar o conceito de ornamento arquitetônico, deparei-me com um artigo da escola de Design de Harvard intitulado “Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed”, escrito por Robert Levit em 2008. Neste artigo, o autor coloca a discussão de que na arquitetura contemporânea o ornamento não era analisado a partir de seus significados simbólicos, que também podemos entender como significados culturais. O autor elenca alguns motivos para que isto tenha ocorrido. Também no artigo, Levit esboça algumas possíveis interpretações para a ornamentação encontrada na produção arquitetônica atual, vinculada a um imaginário da tecnologia e da sustentabilidade. Neste artigo, Levit discute estas questões baseadas em outros autores que tratam da ornamentação na arquitetura, como Moussavi e Kubo no livro “A função do ornamento”, importante para entender como o ornamento tem uma função de expressão na arquitetura, endossado nesta pesquisa por Ono e Munari.

Consegui então, a partir deste artigo, entender que o ornamento tem uma função de expressão na arquitetura. Outro livro que foi importante para ampliar o olhar em relação ao ornamento foi “Ornamento e Modernismo”, de Marcos Moraes de Sá, de 2005. Nele, o autor irá levantar algumas questões sobre como o ornamento se transformou durante o período moderno na arquitetura, permanecendo presente na força expressiva dos materiais e das formas e que continuou presente na arquitetura contemporânea, mais aberta em termos de expressão. Este autor trouxe um conceito importante também para a pesquisa, a ideia de o ornamento funcionar com um arquétipo dentro da arquitetura, conceito que desenvolveremos ao longo do trabalho.

A partir disso, comecei a ampliar meu horizonte sobre como seria o uso da ornamentação atualmente na cidade e percebi como ela se faz presente em nossas construções de diferentes formas, desde a imitação de uma coluna grega, tão facilmente reproduzida nas peças pré-moldadas, até o vidro espelhado de nossos contemporâneos edifícios. Para a pesquisa, a proposta foi estudar a arquitetura encontrada em nossas cidades brasileiras e que estivessem inseridas dentro de um determinado contexto

cultural. Nessa linha de pensamento, nós nos desviaríamos de obras de referência de arquitetos renomados, muitas vezes estrangeiros, para entender como a cultura do cotidiano estaria inserida nas construções.

Ao passar certo dia pela Avenida Faria Lima em São Paulo, me deparei pela primeira vez com o Edifício Iguatemi Plaza, que reproduzia um estilo renascentista em sua fachada. Aquilo me intrigou e, ao mesmo tempo, fui tomada por um sentimento de admiração/surpresa em relação àquela construção, mesmo sabendo que em termos de linguagem, estava deslocada da contemporaneidade. Aos poucos fui pesquisando outros edifícios da referida avenida e percebendo como existia uma heterogeneidade de soluções formais em suas construções, algumas com muita força expressiva. E assim cheguei a meu *corpus* de pesquisa – edifícios corporativos da Avenida Faria Lima, São Paulo – dando início à jornada em busca dos significados dos ornamentos na contemporaneidade. Além de centro comercial e financeiro de São Paulo e de constituir-se em uma das mais importantes artérias da cidade, a Faria Lima abriga as mais recentes edificações arquitetônicas que dialogam com grandes avenidas de qualquer parte do mundo: New York, Xangai, entre outros. Essa é a razão pela qual essa escolha nos permite falar em ornamentos da contemporaneidade: acreditamos que esta avenida possa funcionar como um microcosmo desses grandes centros.

A cidade pode ser lida como um sistema de comunicação. Cada elemento dentro do contexto urbano é um signo passível de ser interpretado, abrangendo desde aspectos físicos do espaço como ruas, calçadas e edificações até aspectos sociais e subjetivos como, por exemplo, os habitantes da cidade e suas relações culturais e usos dentro desse contexto urbano. Desta forma delineou-se como objetivo geral da pesquisa entender os possíveis significados da ornamentação na arquitetura contemporânea entendida como sistema comunicacional. Tendo os edifícios da Avenida Faria Lima como *corpus*, interessa-nos entender como a arquitetura contemporânea dialoga com a cultura a partir de seus ornamentos, auxiliando na construção de uma imagem e um imaginário dentro de um determinado contexto.

Como metodologia de trabalho, adotamos a semiótica peirceana, a partir da qual será feita a análise/leitura dos ornamentos de edifícios empresariais instalados recentemente na Avenida Faria Lima.

A dissertação se distribui em três capítulos: “O produto arquitetônico como signo/linguagem” em que iremos trabalhar com três autores: Ferrara (1988;1999;2000;2009), Lynch (2011) e Santaella (1996;2002). “O ornamento como expressão estética na avenida Faria Lima“, com autores como Corbusier (1977), Sá (2005), Montaner (2001;2002;2009), Munari (1997) e Venturi (2003;2004) e o terceiro “Análise semiótica dos edifícios da av. Faria Lima a partir de seus ornamentos”, iremos trabalhar com Peirce (2003), Santaella (1996;2002) e Moussavi e Kubo (2008).

Desta forma no primeiro capítulo apresentamos o produto arquitetônico como signo/linguagem. Os conceitos de Imagem e Imaginário introduzidos por Ferrara (2000) permitirão sua leitura como linguagem, isto é, como um sistema de signos que produz sentidos e se oferece à interpretação. A seguir, iremos estudar a visualidade cidade do século XX a partir de Lynch (2011) e, por último, o entendimento do signo arquitetônico sob o ponto de vista da semiótica de Peirce, por Ferrara (2000) e Santaella (1996).

Ferrara (2000) trabalha a imagem e o imaginário na cidade como instrumentos importantes para a sua leitura, pois são eles que qualificam a cidade. A partir da autora iremos nos reportar para a cidade industrial do século XIX, momento de mudança na percepção desta cidade, que teve um imaginário nutrido por artistas e pensadores, como por exemplo Walter Benjamin e Charles Baudelaire.

Lynch (2011) irá tratar da cidade do século XX, já consolidada como metrópole, detendo-se na questão da leitura da cidade a partir de seus elementos visuais e da importância destes para o conforto ambiental dos habitantes. Conceitos como “legibilidade” e “imaginabilidade” são definidos por eles como importantes para esta boa leitura urbana. O autor, desta forma, se preocupa com o *Design Urbano* das cidades, partindo de cinco elementos que para ele são definidos como estruturadores do ambiente urbano: os marcos visuais, bairros, pontos nodais, limites e vias.

Finalmente, a partir de Pierce, traremos para o capítulo Santaella (1996) que nos fará uma primeira definição sobre o conceito do signo arquitetônico em suas três dimensões: os aspectos qualitativos relativos ao signo arquitetônico, quando ele age como um qualissigno; em um segundo momento, quando imperam as características de existentes na arquitetura, sendo um sinsigno; e por último, em sua terceira dimensão, quando ele aparece como um legssigno.

No segundo capítulo trataremos “O ornamento como expressão estética na avenida Faria Lima”. Primeiramente iremos entender como se dá a imagem e o imaginário da Avenida Faria Lima e como as transformações ocorridas com a Operação Urbana foram importantes para que exista atualmente uma imagem e um imaginário associados a suas construções. Para isso nos apoiaremos em Ferrara (2000) e Carlos (2001), ao tratar mais especificamente sobre a história da avenida e suas transformações visuais e sociais. Depois iremos tratar de sobre como se dá a relação entre ornamento e arquitetura; para isso nos apoiaremos em Munari (1997), Montaner (2002; 2009), Le Corbusier (1977) e Sá (2005). Em um terceiro momento faremos um exercício para entender de que forma os ornamentos da Faria Lima dialogam com ornamentos ao longo da história, como se dá esta dinâmica, tendo como foco três momentos: Classicismo, Modernismo e Contemporâneo.

No último capítulo faremos a análise semiótica dos ornamentos de quatro edifícios da Avenida Faria Lima. Para a análise, nos utilizaremos da definição de ornamento desenvolvida por Moussavi e Kubo (2008), que os classifica a partir de seu grau de profundidade em relação à expressão final do edifício, sendo: a forma, a estrutura, a tela e a superfície. A escolha dos quatro edifícios que serão analisados, se deu em função dessa classificação de ornamento defendida pelos autores e por entendermos ter estes edifícios uma forte carga expressiva final e, desta forma, possuir um potencial de significados vindos de seus ornamentos.

Esperamos, com esse estudo, contribuir para os estudos comunicacionais/culturais relacionados à cidade, auxiliando no entendimento de que a arquitetura cria significados sociais para além de suas funções práticas, sendo uma expressão da sociedade, e desta forma, do meio onde está inserida.

2 O PRODUTO ARQUITETÔNICO COMO SIGNO/LINGUAGEM

É na interface entre comunicação e arquitetura que se insere esse trabalho. Apresentar o signo arquitetônico como linguagem que produz sentidos – comunica, portanto – é o propósito deste capítulo inicial.

Para chegar até a especificidade deste signo, nosso percurso começa pela cidade sob a ótica de sua visualidade até chegar ao signo arquitetônico.

Introduzimos os conceitos de imagem e imaginário que, por permearem o estudo da cidade sob esse ponto de vista, permitirão sua leitura como linguagem, isto é, como um sistema de signos que produz sentidos e se oferece à interpretação. Para a reflexão sobre esses conceitos, embasamo-nos, sobretudo, nas ideias de Ferrara (2000) que os caracteriza a partir do plano sintático característico de ambos.

Seguindo essa trajetória de fundamentarmos a cidade como linguagem, lançamos mão de Lynch (2011) por se destacar entre os estudiosos que se preocuparam com a questão da imagem visual e mental que os habitantes fazem da cidade. Legibilidade e imaginabilidade são os aspectos por meio dos quais o autor trata a imagem urbana e que nos permitirão apreender a cidade como sistema de signos. Para ilustrar a maneira como a cidade foi se tornando “imagem”, nós a apresentamos em três momentos: a cidade do século XIX – o despertar da percepção do espaço urbano; a consolidação da imagem e do imaginário da cidade funcionalista no século XX e a cidade contemporânea – cidade do fragmento e da colagem

Finalmente, com Ferrara (1988) e Santaella (1996), lançamos um olhar para a arquitetura como signo/linguagem do espaço, a partir de ideias da semiótica de Charles Sanders Peirce, que embasam nossa leitura.

2.1 Imagem e imaginário das cidades

Ainda que intimamente relacionados, os conceitos de imagem e imaginário são distintos. Ferrara (2000), apresenta as especificidades desta distinção: pode-se dizer, a princípio, que imagem e imaginário nutrem-se um do outro, pois é através de imagens urbanas que são construídos os imaginários urbanos, senão vejamos.

Imagem e imaginário qualificam a cidade e, enquanto qualificativos, são informações, "são significados urbanos produzidos na cidade como espaço que agasalha uma relação social" (FERRARA. 2000, p. 118). Os dois casos produzem informações, mas de modo diferente. À imagem cabe apenas um significado que corresponde a um dado "solidamente codificado no modo de ser daquela sintaxe" (p.118). Ela hierarquiza o espaço da cidade, constrói um sistema que comunica um código, uma forma de ler, de compreender, interpretar, avaliar e valorizar a cidade, a partir de seus aspectos físicos e visuais. Essa hierarquização parte de uma referência da cidade: seja a praça, a catedral, um monumento histórico dentre outros pontos. A partir dessa escolha, cria-se um arranjo que é revelador do poder institucional ordenador/organizador da cidade; da mesma forma como é revelado, no nível simbólico quem é quem dentro da cidade.

Para exemplificar o conceito de imagem descrito por FERRARA (2000), apresentamos a seguinte fotografia de São Paulo (Fig. 1), cuja tomada abarca parte da marginal Pinheiros e da ponte estaiada Octaviano Frias de Oliveira, onde podemos ver ao fundo edifícios contemporâneos de escritório. Os elementos visuais, como a marginal e seu complexo sistema viário, mais recentemente a construção da ponte estaiada e os altos edifícios de arquitetura arrojada, ajudam a estruturar a cidade, criando marcos visuais, facilitando sua leitura; ao mesmo tempo em que, simbolicamente, contribuem para a construção da imagem de São Paulo como uma metrópole.

Figura 1 – Vista da Marginal Pinheiros e Ponte Estaiada – São Paulo



Fonte: Disponível em: < http://netleland.net/wp-content/uploads/2012/12/OFO_Sao-Paulo-BR.jpg.>

Acesso em: 10 fev. 2016.

Podemos pensar também em como uma reestruturação urbana pode modificar a imagem de uma determinada parte dentro de uma cidade ao entramos em nosso corpus de trabalho, a Avenida Brigadeiro Faria Lima, em São Paulo. As transformações que ocorreram no local ao longo do tempo e principalmente com a implantação da Operação Urbana Faria Lima (Fig.2 e 3) foram determinantes para que a Faria Lima se tornasse um marco dentro de São Paulo, um símbolo do desenvolvimento e da riqueza da cidade, como veremos no capítulo seguinte.

Figura 2 - A antiga Faria Lima, antes da Operação Urbana (OPFL)



Fonte: Disponível em: < <http://cbre.com.br/site/especial-centros-financeiros-de-sp-faria-lima-45-anos-depois/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

Figura 3 – A nova Faria Lima, após a Operação Urbana (OPFL)



Fonte: Disponível em: < <http://cbre.com.br/site/especial-centros-financeiros-de-sp-faria-lima-45-anos-depois/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

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

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

A imagem urbana de qualquer ponto da cidade (praças, monumentos históricos, entre outros), como um dado, uma intervenção concreta na cidade, por meio do imaginário passa a significar não apenas em relação à imagem básica que lhe deu origem, mas amplia seus sentidos por meio de um processo associativo que vai criando novos significados, novas interpretações. Este exercício de entendimento do imaginário que vai além da imagem construída como um dado, será desenvolvido no capítulo 4, a partir da leitura do imaginário despertado pelos ornamentos dos prédios da Faria Lima, tendo como base a semiótica peirciana.

Ainda para Ferrara (2000), a sintaxe da imagem urbana se dá a partir de elementos distintivos, como cores, formas, texturas, volumes, entre outros dados que podemos colher do ambiente construído. Esses elementos isolados não criam um diálogo com o seu entorno, quase que podendo ser analisados separadamente de seu contexto, como um monumento, que poderia ser transposto para diferentes locais sem perder seus atributos visuais e propiciar sua leitura.

Já o imaginário dá significados diversos a um determinado dado, cria relações, num processo acumulativo de imagens, relacionando e associando imagens de outros tempos e lugares. O usuário, nesse contexto, não é apenas observador, ele também participa, pensa, reflete sobre a cidade e finalmente cria informação sobre ela. Para Ferrara (2000), o imaginário produz essa informação urbana, tendo como cenário a

cidade. Uma poética urbana que se dá através de estímulos e sensações, criando uma montagem a partir de fragmentos de imagens.

Imagem e imaginário estão presentes ao estudarmos qualquer cidade global ou local. Somente a leitura de dados e imagens não seria capaz de dar conta das questões que envolvem o vivenciar a cidade em suas múltiplas camadas, seria necessário também que essa leitura fosse nutrida pela poética e pela sensibilidade do habitante anônimo de nossos centros urbanos, pois é a partir do devaneio que o imaginário acontece, em múltiplas camadas de significados. Ao mesmo tempo que o imaginário é local e solitário, ele nutre a imagem global que formamos sobre um determinado lugar.

2.2 A cidade do século XIX – o despertar da percepção do espaço urbano

Para Ferrara (1999), a cidade começa a ser vista como imagem com a primeira Revolução Industrial, no século XIX. A reprodução em série dos objetos que a caracterizou culminou com uma nova forma de vivenciar a cidade, por meio do consumo destes objetos e dos novos espaços urbanos. Cidades como Paris e Londres, nesse período, sofrem transformações físicas e sociais oriundas dessa revolução. Surge nesse contexto uma nova configuração espacial da cidade, uma dilatação do espaço público (Fig. 4) com a criação dos bulevares, galerias, cafés e mercados, momento em que começam a surgir também as grandes obras públicas, as estações ferroviárias, óperas, indústrias, ao mesmo tempo em que aparece, na paisagem, a repetição em série das casas dos operários. Uma nova morfologia urbana que instiga, convida o usuário a criar um novo imaginário urbano, tendo como tema a indústria, a máquina e a velocidade. Esta nova experiência estética ganha proporções muitas vezes ligada à estética do sublime, como comenta Bresciani (1985, p.43):

Sem dúvida a experiência estética do sublime foi proporcionada, no campo da arquitetura, pelas máquinas, fábricas, lojas, armazéns, viadutos, usinas geradoras de gás, asilos de loucos, prisões, estações ferroviárias, túneis e pela monótona uniformidade das extensas séries de casas construídas para os trabalhadores; e, no plano da potencialidade transformadora e assustadora do homem, pelas multidões em movimento, pelo tráfego contínuo de veículos, pelos bairros operários e pelos canteiros de construção de grandes obras públicas.

Uma cidade como Paris, naquele contexto, tornou-se um centro de moda, dos costumes de uma burguesia em ascensão, que via na representação das construções e dos

objetos industrializados que utilizava em seu cotidiano, muitas vezes cópias de estilos passados, uma forma de linguagem e diferenciação social. Ocorre, nesse momento também, uma valorização do espaço público, a rua passa a ser ocupada pelo cidadão como algo a ser explorado e consumido. É o alvorecer da vida social urbana: uma cidade feita para ser vista e apreciada como um fenômeno sensorial.

Figura 4 - O espaço público na Paris do começo do século XX



Fonte: Disponível em: < <http://www.info-histoire.com/156/paris-au-xixe-siecle-en-photo/>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Em consequência desses novos espaços e usos, o homem começa a refletir sobre a cidade e seus espaços criando um imaginário urbano. Diversos filósofos, escritores, artistas plásticos como Toulouse Lautrec (Fig. 5 e 6), além dos poetas, tomam como tema o homem e a cidade. Charles Baudelaire, poeta simbolista parisiense, foi um dos primeiros artistas a falar da cidade como imagem, quando toma, em “Flores do Mal”, o espaço social urbano e a percepção das transformações espaciais, assim como os novos

usos desses espaços em um de seus aspectos mais inovadores, a multidão que invade as ruas de Paris.

A uma passante

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu do seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

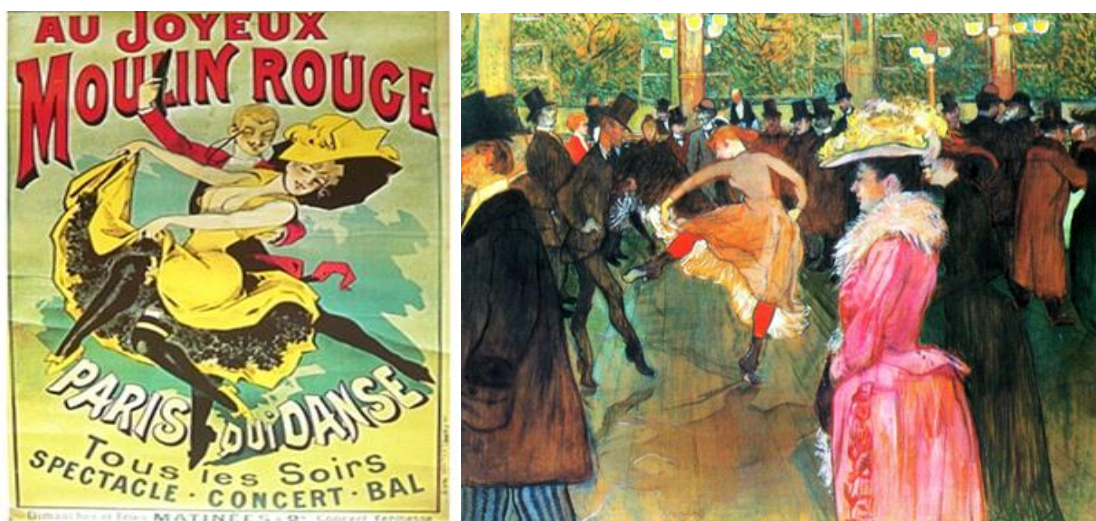
Brilho... e a noite depois! - Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(Charles Baudelaire – As Flores do Mal)

Inspirado nos poemas urbanos de Charles Baudelaire, ao refletir sobre a cidade, Walter Benjamin (1989) desenvolve o conceito de *Flâneur*, personagem anônimo que percorre a cidade no intuito de desvendá-la. Para essa pesquisa resgatamos o olhar do personagem de Benjamin como representação de um olhar que lê a cidade, qualquer cidade - não somente Paris - ancorando-o em Ferrara (2000), que considera esse usuário urbano um personagem que sintetiza uma imagem da cidade. “A Paris do século XIX, que encanta Benjamin através de Baudelaire, é a cidade da experiência urbana assumida e, por isso, torna-se a cidade lírica que faz do poeta um fisionomista da imagem urbana.” (FERRARA, 2000, p. 216).

Figuras 5 e 6 – Pintura e cartaz de Toulouse Lautrec

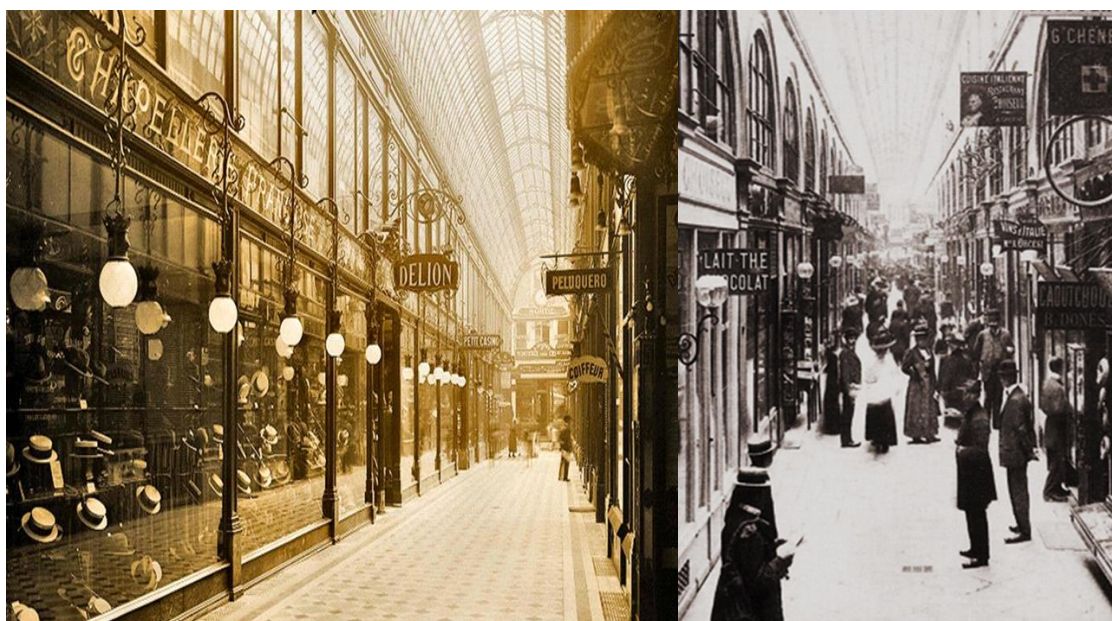


Fonte: Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/nov/24/henri-de-toulouse-lautrec-google-doodle-poster-boy>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

O *Flâneur* é alguém que tem tempo para observar a rotina das pessoas sem se envolver. Este personagem tem como proposta experienciar a cidade de uma forma diferente das pessoas comuns, envolvidas em seus afazeres diários. Ele se propõe vagar pela cidade aleatoriamente, inebriado pela multidão, deixando-se levar pelo prazer e dor do coletivo. Ele possui um olhar pouco atento, como o de uma criança que desconhece a realidade e começa a descobri-la aos poucos, experimentando-a como se fosse a primeira vez que se depara com aquele excesso de pessoas e de lugares a serem descobertos, para Benjamin o *Flâneur* é um “botânico do asfalto” (BENJAMIM, 1989, p.34). O *Flâneur* simbolizou essa nova realidade perceptiva, representando as novas relações sociais com as quais a civilização moderna do século XIX se encontrava.

As galerias (Fig. 7), primeiras lojas de departamento que irão surgir no século XIX, são as construções que representam este período. Para Benjamin “as galerias são o meio termo entre a rua e o interior da casa” (BENJAMIM, 1989, p.35), o que ele denominava de passagens. São elas que fazem o convite para o flânar pela cidade.

Figura 7 - Galerias em Paris sec. XIX



Fonte: Disponível em: < <http://sharonsantoni.com/galleries>>. Acesso em: 05 mar.2015.

2.3 A consolidação da imagem e do imaginário da cidade funcionalista no século XX

As transformações ocorridas nos primeiros anos do século XX, com a consolidação das indústrias, iriam mudar significativamente a visão de mundo em relação à sociedade e o meio urbano. Os avanços tecnológicos alcançados por esta industrialização, por exemplo, a introdução do uso de novos materiais na construção civil como o concreto armado e o ferro, iriam mudar a paisagem das grandes cidades. Nesse contexto, segundo Argan (2004), a cidade passa a ser pensada como um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho, enfim funcionar corretamente, sem empecilhos. O progresso irá permitir, com isso, a construção de arranha-céus em grandes cidades como Nova York, que ajudarão na construção de um imaginário urbano novo, relacionado à máquina, à velocidade, ao automóvel e ao movimento. Segundo Montaner (2009, p. 26):

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

Figura 8 – Imagem da Cidade do Filme Metrópolis



Fonte: Disponível em: < <http://telecinebrasil.blogspot.com.br/2011/05/metropolis-fritz-lang-1927-alemanha.html> >. Acesso em: 10 dez. 2015.

Os grandes e monumentais edifícios, que verticalizaram e adensaram as cidades, além de grandes vias expressas privilegiando o uso do automóvel, proporcionaram uma mudança de escala e de percepção humana em relação a seu meio ambiente. Esse ideário homem/máquina, que irá permanecer por mais da metade do século XX, se fez presente em filmes como *Metrópolis* (Fig. 8), do diretor Fritz Lang, produzido em 1927. Repleto de simbolismo, o filme conta a história de uma cidade fictícia, onde trabalhadores vivem de forma desumana em uma cidade subterrânea para sustentar essa cidade futurista, que na realidade era usufruída apenas por uma elite.

Alguns movimentos artísticos como, por exemplo, o Futurismo, irão também ajudar a nutrir o imaginário da cidade/máquina. Esses artistas propunham a destruição das cidades históricas e dos museus e a construção de uma cidade nova, industrial/tecnológica.

Uma nova visão sobre a arquitetura e o urbanismo começa a ser discutida e desenvolvida nos encontros dos CIAMS (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) e com a construção da Carta de Atenas, documento desenvolvido durante o encontro do Ciam em 1933, que tinha como premissa dar as bases para o planejamento

das novas cidades, partindo de uma visão racionalista, como podemos ver na imagem do plano da cidade para três milhões de habitantes de Le Corbusier (Fig. 9). Pretendia-se, naquele momento, criar uma linguagem comum à arquitetura e ao meio urbano, tendo como diretrizes, entre outras, a setorização e o zoneamento das funções dentro da cidade, como o habitar, o lazer, o serviço, além da padronização visual de bairros e espaços dentro da cidade. No Brasil, tais ideias influenciaram o planejamento de cidades como Brasília. Montaner explica a o urbanismo racionalista:

O urbanismo racionalista origina-se do elementarismo e da separação de funções. Segundo a teoria do zoning, a cidade, baseada nos avanços da tecnologia, constrói-se por partes autônomas, tal como fora defendido nos Congressos do CIAM e na Carta de Atenas. (MONTANER, 2009, p. 27).

Vemos surgir também a preocupação com a imagem da cidade; pois, ao mesmo tempo em que essa nova cidade se firma, ela muda a percepção do habitante, que não mais consegue sentir-se orientado no meio urbano. Essa preocupação foi ganhando força durante o século XX por meio de autores que consolidaram a importância da percepção visual da cidade, da paisagem urbana como uma forma de comunicação com seus habitantes. Através dessas referências visuais, autores como Lynch (2011) afirmam que o homem seria capaz de reconhecer o seu habitat. O crescimento desenfreado das grandes cidades se tornou uma fonte de preocupação para arquitetos, sociólogos e geógrafos em relação à percepção de como fazer a leitura e apreensão de uma cidade que crescia de forma desordenada, sem muitos pontos de referências. Uma visão estruturalista, em um momento em que se pretendia ser capaz de ter um planejamento total de uma cidade.

Teorias como as de Rudolf Arnheim (Gestalt) surgem dentro desse contexto, dando um status à percepção humana como um instrumento importante para o equilíbrio, entendendo que a percepção e a cognição derivam de estruturas racionais pré-formadas, e que o cérebro teria uma capacidade inata para organizar o visual, segundo leis universais e eternas. Um lado subjetivo do homem em meio ao processo de racionalização da sociedade moderna, tornou-se fonte importante para o desenvolvimento do conceito de percepção ambiental.

Figura 9 – Cidade para três milhões de habitantes, Le Corbusier



Fonte: Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.073/3091>.> . Acesso 07 dez. 2015.

Lynch foi um dos estudiosos que se preocuparam com a questão da imagem visual e mental que os habitantes fazem de uma localidade. Em seu livro mais conhecido, "A imagem da cidade" (1960), o autor foca a importância de uma correta e clara leitura do ambiente urbano. Para ele, o homem tem necessidade instintiva de ler o ambiente onde vive, remetendo ao mundo mais instintivo do ser humano enquanto animal, que necessita reconhecer seu entorno através da percepção, das sensações, defendendo por isso que estar desorientado dentro de uma cidade pode gerar angústia.

Segundo Lynch (2011), a necessidade de reconhecer e padronizar nosso ambiente tem raízes muito antigas. O autor acredita no poder de uma imagem bem definida, capaz de expressar e simbolizar uma sociedade complexa. Aos olhos de Lynch, “potencialmente, a cidade é em si o símbolo poderoso de uma sociedade complexa. Se bem organizada em termos visuais, ela também pode ter um forte significado expressivo” (LYNCH, 2011, p. 5).

O autor trata a imagem urbana sob dois aspectos: legibilidade e imaginabilidade. A legibilidade é definida como a facilidade com que cada uma das partes da cidade pode ser lida, reconhecida e organizada em um padrão coerente. Para o autor, um cenário físico

vivo e integrado, capaz de produzir uma imagem bem definida e familiar a seus habitantes, desempenha também um papel social, fornecendo as lembranças e os símbolos comuns que unem um grupo, ajudando-o no processo de comunicação entre si, despertando um sentimento de conforto e acolhimento. Ainda segundo Lynch, assim como esta página impressa que, desde que legível, pode ser visualmente apreendida como um modelo correlato de símbolos identificáveis, uma cidade legível seria aquela cujos bairros, marcos ou vias fossem facilmente reconhecíveis e agrupados em um modelo geral. É o início de uma visão de cidade como um sistema de signos os quais juntos, bem distribuídos e organizados, dariam a base para forma urbana bem estruturada. Uma nova escala no horizonte do design e da percepção humana se formava. A estruturação e a identificação do ambiente urbano passam a ser vistas como capacidades vitais, ligadas aos sentidos, entrando nesse processo cores, cheiros, tato, enfim uma cidade sinestésica.

A imaginabilidade trata da capacidade de certos objetos físicos despertarem uma imagem forte e que, segundo o autor, são altamente úteis dentro do ambiente urbano. Para Lynch essa capacidade de comunicação de certos objetos físicos é importante para o desenvolvimento de nossa percepção ambiental que, segundo ele, evoluiu dos sentidos de contato aos sentidos distantes e partiu para as comunicações simbólicas que talvez estejam na fonte do entendimento dessa imaginabilidade da cidade, essa capacidade de comunicar através desses elementos:

O conceito de Imaginabilidade não tem, necessariamente, conotações com algo fixo, limitado, preciso, unificado ou ordenado regularmente, embora possa, por vezes, ter essas qualidades. Também não significa visível, óbvio, evidente ou claro. O meio ambiente é fortemente complexo se o tentarmos estruturar no seu todo, enquanto a imagem evidente depressa cansa e apenas pode apontar para poucas características do mundo vivo. (LYNCH, 2011, p. 20)

O conceito de imaginabilidade em Lynch (2011) dialoga com o de imaginário desenvolvido por Ferrara (2000) visto anteriormente, pois ambos não se vinculam apenas aos aspectos fixos, ou imutáveis do meio urbano. Para os dois autores, esses conceitos estão atrelados também a questões simbólicas, que vão além da imagem forte de um determinado ambiente, pois na cidade os habitantes nutrem-se destas imagens e estruturas para, a partir da percepção pessoal, criar relações e associações.

Mais adiante, Lynch (2011) segue nos dando a definição de imagem ambiental, que, segundo ele, pode ser decomposta em três componentes: a identidade, a estrutura e o significado. A primeira, identidade, seria o sentido de individualidade de determinado

objeto, a característica que faz dele único e, portanto, um elemento de destaque em relação ao todo. A estrutura seria a relação espacial ou paradigmática entre o objeto e seu observador e entre o objeto e outros objetos. A terceira seria o significado, relacionando também objeto e observador, sendo que esse significado pode acontecer tanto no sentido prático como emocional.

Para ilustrar o último aspecto da imagem ambiental, o significado, podemos nos deter na Cúpula da Catedral de Florença, Santa Maria Del Fiore, projeto do arquiteto renascentista Felippo Brunelleschi (Fig. 10). Esta cúpula, além de possuir um significado prático de ser uma cobertura e um marco referencial na cidade, ajudando as pessoas a se situarem no meio urbano, ainda pode possuir um significado emocional, ligado ao passado histórico da cidade ou à religiosidade. Para Lynch, tanto o significado prático como o emocional necessitam de um maior conhecimento por parte do usuário, ligado desta forma, a questões culturais.

Figura 10 – Catedral de Florença, Santa Maria Del Fiore



Fonte: Disponível em: < <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2011/11/descoberto-segreto-da-cupula-de-santa.html> >. Acesso em: 16 jan. 2016.

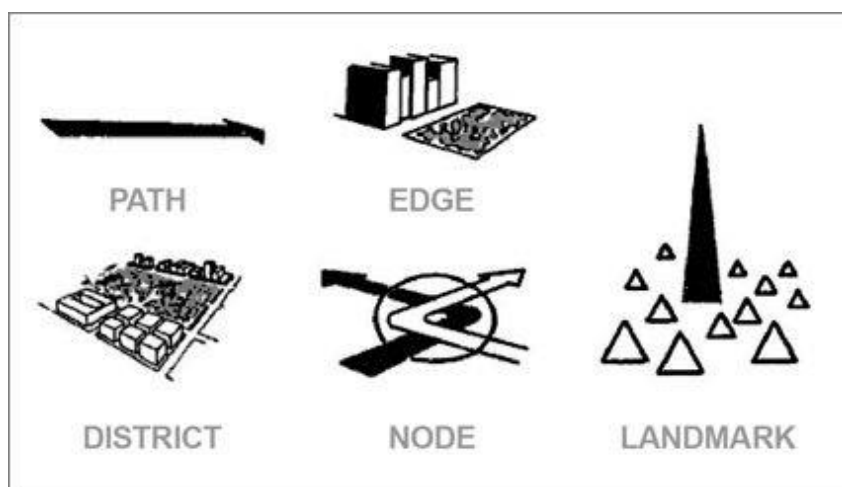
Lynch propõe que a cidade e sua espacialidade devem se adaptar ao homem, serem pensadas como um “plano visual” ou “um conjunto de recomendações e controles

que estaria preocupado com a forma visual na escala urbana” (LYNCH. 2011, p.129), ao contrário do que estava ocorrendo nos grandes centros urbanos, onde as pessoas se submetiam ao caos perceptivo que surgia nesse novo cenário, consequência da falta de um planejamento adequado.

Partindo das entrevistas com os usuários de três cidades americanas e da ideia de Imaginabilidade, Lynch faz uma pesquisa na tentativa de descobrir quais as formas criadoras de imagens fortes, pretendendo com isso desenvolver princípios do design urbano. Ao final do estudo, foram identificados cinco elementos (Fig. 11) ou padrões que são fortes na leitura dos ambientes urbanos, sendo eles:

- 1.As vias (paths): canais de locomoção, ruas, alamedas, avenidas, ferrovias;
- 2.Limites (edges): elementos lineares não usados, que rompem o tecido urbano, como vias, fronteiras, quebras, margens de rio, cortes de ferrovias, espaços em construção;
- 3.Bairros (districts): regiões médias ou grandes de uma cidade;
4. Pontos nodais (nodes): pontos estratégicos dentro de uma cidade, onde o observador pode entrar. Junções, cruzamento, convergência de vias, núcleos, símbolos de um determinado bairro;
5. Marcos (landmark): são elementos de referência, porém externos, nele o usuário não pode penetrar - um edifício, um sinal, uma montanha.

Figura 11 – Os cinco elementos estruturais do ambiente urbano, segundo Lynch



Fonte: Disponível em: < <https://www.pinterest.com/pin/291889619576088336/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

Esses elementos até hoje são importantes para o estudo do planejamento urbano. A cidade contemporânea, apesar de caracterizar-se pela fragmentação e sobreposição de tempos, apresenta os elementos propostos por Lynch como estruturadores da morfologia urbana, como as grandes avenidas que temos em São Paulo – a Avenida Faria Lima, local em que se distribui o corpus desse trabalho, é um exemplo – funcionam como pontos de referência dentro da cidade.

2.4 A Cidade contemporânea – cidade do fragmento e da colagem

A consolidação da cidade inspirada na máquina e no racionalismo perdurou durante o século XX e temos até hoje resquícios desta imagem de cidade; porém, a partir da década de 40, os preceitos desenvolvidos pelo chamado Estilo Internacional começam a entrar em declínio e principalmente nos anos 60 começam a surgir pensadores que irão questionar a cidade funcionalista até então em vigência.

A tecnologia e a arte pop foram ganhando espaço junto ao imaginário da cidade, como podemos constatar nas propostas do grupo de arquitetos londrinos, que surgiu em 1961, denominado Archigram. O grupo propunha uma nova forma de pensar a arquitetura e as cidades, baseando-se em estruturas tecnológicas, tendo também como referência os meios de comunicação de massa e seu ambiente cultural, inspirados em uma psicologia da abundância e do desperdício, pois conforme frisa Montaner, “uma arquitetura intercambiável e descartável, bastante sedutora, que constituiria uma nova estratégia de consumo.” (MONTANER, 2002, p.92), como podemos ver no projeto (Fig.12) de Peter Cook, um dos integrantes do grupo Archigram, com sua proposta de uma cidade conectável.

A cidade atual, mesmo que possuindo resquícios do período modernista da arquitetura, convida o usuário a desenvolver uma leitura baseada na sobreposição de tempos. Em vez de um local estruturado visualmente, arquitetos e pensadores como Robert Venturi (2003) e Denise Scott Brown (2003) irão propor uma nova forma de olhar e entender a cidade, a partir de seus signos mundanos, realçando o que já existe na cidade, ou seja, elementos desenvolvidos pelos próprios habitantes e usuários deste espaço urbano. Em vez da cidade funcionalista proposta pelos modernistas, esses autores procuram privilegiar a comunicação desenvolvida de forma mais espontânea na cidade.

Figura 12 – Projeto “The Plug In City” de Peter Cook



Fonte: Disponível em: < <http://desinteracao.tumblr.com/post/37710180971/o-antidesign>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

A imagem de Las Vegas repleta de luzes, de *outdoors*, além de um cenário em que se sobrepõe o universo da pop art e do surrealismo é modelar para se pensar o imaginário da cidade contemporânea: contraditória e cheia de significados. Conforme Montaner (2009, p. 112):

Em Arquitetura e urbanismo, a opção por um projeto que se baseia no estudo das atividades e das percepções das pessoas tem sido teorizada e posta em prática por Robert Venturi e Denise Scott Brown. O auge desse processo foi a sua visão de Las Vegas, em que a cidade foi interpretada como um complexo sistema de signos, como uma rede de rótulos e mensagens articulados ao longo da *strip* e das ruas mais importantes.

Uma visão que vai ao encontro da proposta de Venturi e Scott Brown é a ideia de cidade-colagem desenvolvida por Rowe (1978), que defende que a cidade contemporânea é aquela onde imperam a sobreposição de tempos e espaços coexistindo diferentes imagens, de épocas e contextos diversos, como uma bricolagem, conceito desenvolvido por Levi Strauss em seu livro “O Pensamento Selvagem” (1976). O artista *bricouler* seria aquele que trabalha com o que tem à mão. Essa proposta de leitura da cidade é desenvolvida também por Ferrara (1999), que defende que a cidade em que vivemos

atualmente seria aquela onde persistem fragmentos de linguagens, uma cidade voltada para a comunicação, com ambientes comunicativos:

O pós-moderno não se opõe ao passado, nem é iconoclasta, mas é mais antropofágico. Absorve, como seu conteúdo, a linearidade mimética do renascimento, o detalhe do paramorfismo barroco, a decoração maneirista e as próprias soluções funcionais do programa modernista, a fim de devolver tudo transformado em uma ação perceptiva que exige a comunicação entre linguagens, entre os receptores e entre os próprios ambientes (FERRARA. 1999, p. 183)

Para Ferrara (1999), a imagem urbana que se consolidou, principalmente na primeira metade do século XX, opera como lei, símbolo, e o ordenamento espacial proposto de forma geral resulta em um ambiente autoritário e desagregador, pois quem está por trás deste ordenamento que ocorre através das políticas de desenvolvimento urbano, embasados em leis como o Estatuto da Cidade e os Planos Diretores desenvolvidos nos municípios, são os interesses vinculados à especulação imobiliária e a uma imagem que pretende ser visualmente agradável. Veremos que, ao estudar a Cidade de São Paulo e a Avenida Brigadeiro Faria Lima, a imagem desse local foi construída ao longo do tempo e que a operação urbana Faria Lima, que iremos tratar no próximo capítulo, favoreceu a construção desta imagem. Dessa forma, conforme Ferrara (1999), os interesses estabelecem os locais aprazíveis dentro da cidade, como os prédios com cortina de vidro, a verticalização como metáfora do poder, as grandes panorâmicas das avenidas, assim como a relação entre público e privado.

Atualmente é a cidade das imagens publicitárias e da velocidade, do virtual, onde os usos e as transformações sociais e, principalmente, o espaço privado em detrimento do espaço público dão muito mais pistas sobre os possíveis significados sociais urbanos. Novos signos se colocam para serem explorados, não mais na escala da multidão e nem da paisagem urbana que, no meio do todo, aparece como uma imagem fechada e opaca. Neste contexto, Ferrara propõe uma leitura mais dinâmica da realidade urbana, entendendo a cidade e seus múltiplos elementos, que não se restringem a aspectos visuais, como signos. Segundo a autora:

Perdendo seu caráter utilitário/funcional, substituído pelas operações eletrônicas produzidas a distância, a cidade transformou-se em local de visibilidade; mais que nunca, a cidade é para ser vista, consumida visualmente. A cidade dos espaços utilitários transformou-se na imagem da cidade que ancora a realidade do virtual, dando-lhe uma dimensão concreta e permitindo

que o imaginário que se expande ante a tela do computador ou do televisor seja socializado. (FERRARA, 2000, p. 22)

Portanto, conforme propõe a autora, não apenas essa imagem construída deve ser o foco de estudo do ambiente urbano, mas seu imaginário que se liga, atualmente, ao virtual e à cidade global:

Portanto a cidade do virtual não substitui a real, mas ambas convivem por meio de veículos ou canais que reproduzem, nas suas torres, a força da comunicação planetária, ao mesmo tempo em que é capaz de estimular o imaginário na idealização de outras cidades possíveis. Assim, a imagem da cidade faz-se como um simulacro da própria cidade contemporânea, que é real e virtual, imagem e imaginário ao mesmo tempo, mas ambas reais e concretas. (FERRARA. 2000, p. 22)

2.5. A Arquitetura como signo do espaço

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

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

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

Considerando-nos como intérpretes ou como leitores da cidade, o signo é o mediador da nossa relação com o objeto\cidade: “Entre nós e o mundo existe uma camada mediadora de signos, que por sua vez, constitui as linguagens” (DRIGO E SOUZA, 2013,

p.37). Essas linguagens se constituem de diferentes formas no meio social, abraçando desde a linguagem escrita até os mais diversos sistemas de linguagem específicos, codificados, dentre os quais a arquitetura.

O signo tem como referência dois objetos: dinâmico e imediato. O objeto dinâmico corresponde “à realidade que rodeia o signo” (DRIGO E SOUZA 2013, p. 43) e que o determina. Tomando ainda como exemplo a arquitetura, podemos dizer que o objeto dinâmico do signo arquitetônico é a cidade, tomada no sentido o mais genérico possível, isto é, o contexto mais amplo onde o signo está inserido. Diante de tal amplitude, quando analisamos o objeto dinâmico, é necessário que seja feito um recorte, dada a impossibilidade do signo de abarcá-lo na sua inteireza. A esse recorte, a essa "fatia" do objeto dinâmico corresponde o objeto imediato. Transpondo esse conceito para nosso trabalho, o objeto dinâmico é o ornamento tomado na sua inteireza, ou seja, tudo o que diz respeito a ornamento em todos os tempos e espaços compõe esse amplo contexto; objeto imediato são os ornamentos que compõem os edifícios selecionados da Avenida Faria Lima. Este é o nosso recorte, a fatia retirada desse grande contexto.

Mas o que faz com que algo seja signo? Para Peirce, são três propriedades denominadas fundamentos: a qualidade, o fato de existir e o caráter de lei. Esses três fundamentos possibilitam que qualquer coisa passe a ser signo. A **qualidade** de uma cor, de um cheiro, de um sentimento de alegria; a **existência** de algo em que nos esbarramos, vemos, cheiramos; ou o caráter de **lei**, de convenção que faz com que algo represente uma ideia, como por exemplo: a cruz, o cristianismo; as cores verde/amarelo, o Brasil; a palavra 'casa', todas as coisas que se caracterizam por ter os mesmos elementos, enfim.

A arquitetura é um signo, um sistema de linguagem. Santaella (1996) estabelece que o produto arquitetônico é um sistema integrador de linguagens plurais e que o arquiteto é um construtor de signos. Para a autora, a linguagem arquitetônica tem componentes comuns com as outras linguagens visuais, como as figuras geométricas, os sólidos, as relações de proporção, cor, linha, planos, texturas; porém, o que diferencia essa linguagem das demais é sua função e seu uso social.

A interpretação de um signo arquitetônico, como de qualquer outro signo, se dá em três níveis: em um primeiro nível estão as qualidades da construção, aqui entram os elementos acima apresentados (as formas geométricas, cores, proporções, texturas) e

também a ornamentação. Enquanto a qualidade é o fundamento que rege essa instância, estamos então no nível dos qualissignos.

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

Um terceiro nível estaria ligado às funções sociais e culturais, codificadas pelo uso e pelo hábito. Codificados que são, denominam-se legissignos, por serem signos de lei, fundados em convenções, instituídos como padrões. Como exemplo do terceiro nível na arquitetura podemos pensar nos períodos em que uma linguagem baseada em regras foram fixadas, como ocorreu durante o período do Renascimento, momento histórico em que a arquitetura propunha soluções compositivas baseadas nas ordens clássicas, oriundas da arquitetura greco-romana, como podemos ver na Capela Pazzi, desenvolvida pelo arquiteto Fellipo Brunelleschi (Fig. 13). Foi este o período da história da arquitetura, como veremos adiante, em que se desenvolveram os grandes tratados, as primeiras teorias construtivas que propunham regras para as edificações baseadas nos ideais de proporção e beleza clássicos, principalmente nas ordens, como o uso da simetria e da proporção áurea.

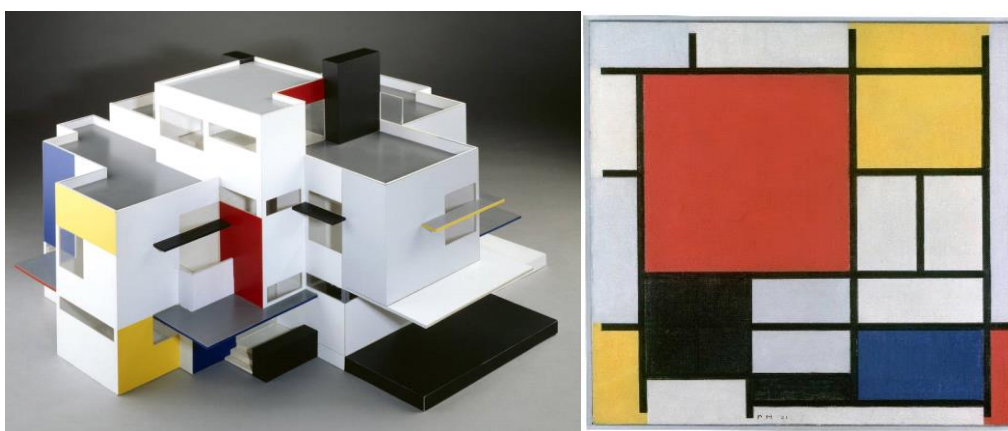
Figura 13 - Capela Pazzi, projeto do arquiteto Fellipo Bruneleschi



Fonte: Disponível em: < <http://artecom.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

Na arquitetura, o legissigno está presente em outro exemplo que seria a apropriação pela arquitetura Modernista dos preceitos do movimento De Stijl (Fig. 14) que, com base no Neoplasticismo desenvolvido pelo pintor Piet Mondrian e nas propostas do arquiteto Theo van Doesburg, propunha uma linguagem comum, em termos de linhas e cores, uma abstração formal em todos os níveis da arte desde a pintura à arquitetura. Essa padronização ou generalização de estilo se insere na seara do legissigno pelo caráter de lei a que se submete.

Figura 14 –Maison particuliere, do arquiteto Theo van Doesburg e Pintura de Peit Mondrian



Fonte: Disponível em: "<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,mostra-traz-ao-brasil-obras-de-mondrian-e-do-movimento-de-stijl,1817889%20>"> . Acesso em: 10 fev. 2016

Para exemplificar melhor os três fundamentos do signo advindos das qualidades, da existência do signo e do seu caráter de lei, contemplamos a fachada de uma construção (Fig. 15) que, por sobressaírem na obra os aspectos qualitativos, como as formas e texturas, fixamo-nos nesses elementos.

Nessa fachada, o caráter de existente é indubitável, mas pouco se visualiza do aspecto de generalização ou do convencional. Ficamos, ao contemplá-la, imaginando possíveis significados da obra: é um muro, uma parede, uma casa, um hotel? Nós nos fixamos no domínio do sensível e do qualitativo: a qualidade do concreto, do vidro, da geometria. A arquitetura nesse nível funciona como uma extensão do corpo, ligada aos sentidos.

Figura 15 - Escola de Arquitetura da USP, projetada por Vila Nova Artigas



Fonte: Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi>>. Acesso em: 06 mar. de 2015

Essa obra é a Escola de Arquitetura da USP, projetada por Vila Nova Artigas, arquiteto da escola Brutalista de São Paulo. Os arquitetos desse movimento ligado ao Modernismo tinham como uma de suas propostas que a verdade do material se sobressaísse, assim como seu caráter artesanal de confecção. São as qualidades que se sobressaem; qualissignos portanto. Sendo qualissigno, em sua relação com o objeto ele se apresenta na sua concretude ou materialidade, sugere... Ele é um ícone.

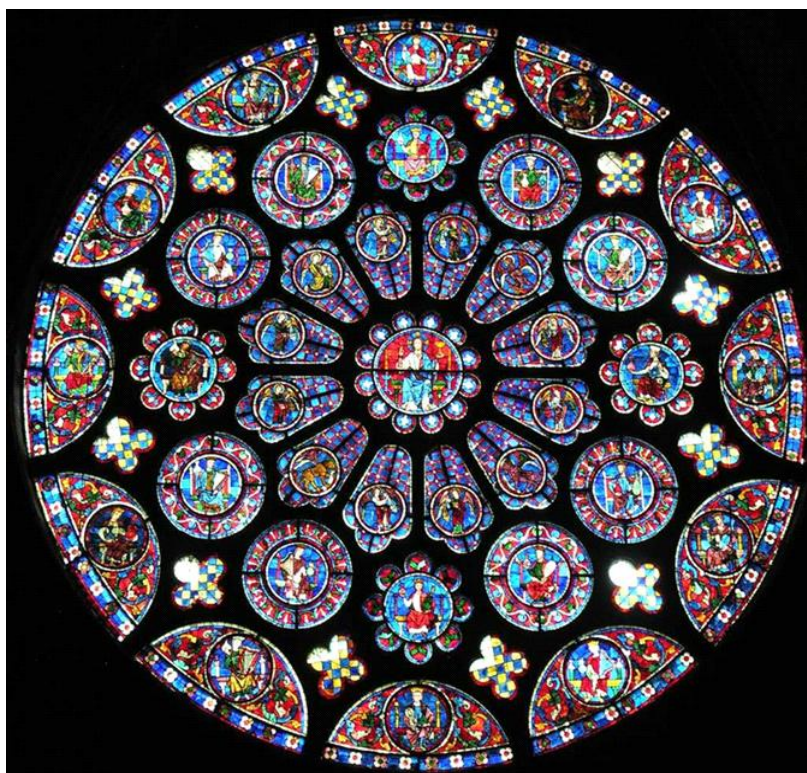
Segundo Pierce (2003), o ícone seria o primeiro elemento da tríade sógnica que representa o objeto: ícone, índice e símbolo. O que sobressai em cada um desses modos de representação do objeto são, respectivamente, a qualidade (qualissigno), o fato de ser existente (sinsigno) e o caráter de lei (legissigno), conforme apresentado anteriormente.

No instante de contemplação da figura 15, o signo que apreendemos apenas sugere o objeto, assemelha-se a ele por meio de qualidades: “Um ícone é um signo que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente

possui quer um tal Objeto realmente exista ou não” (PEIRCE. 2003, p. 52). A relação de analogia ou similaridade que permite a sugestão, a ambiguidade é o que caracteriza o signo icônico.

Outro exemplo que podemos apresentar no nível icônico, sobretudo nos efeitos que este nível produz num possível intérprete, está em um dos aspectos da arquitetura gótica. Nesse período da arquitetura, que ocorreu durante a Idade Média, marcado por forte domínio da Religião Católica, a arquitetura se propunha ser emocional e, para isso, o uso da luz tinha um papel fundamental na dramatização do espaço, trabalhando o lado sensível de quem estava dentro de uma catedral gótica. A utilização maciça dos vitrais coloridos (Fig. 16) foi um recurso fundamental que buscava comover os fiéis a partir do sensorio, através dos reflexos de cores e brilhos. Esse recurso, que ocorria com a entrada da luz das igrejas em determinados momentos do dia, trazia um aspecto místico, mágico para a construção. O que sobressaía eram formas, cores, transparência, textura, perceptíveis pelo jogo de luz que favorecia o envolvimento e a contemplação.

Figura 16 - Rosácea Catedral de Chartres, França



Fonte: Disponível em:< <https://blogdomoret.wordpress.com/tag/catedral/>>. Acesso em: 09 out.2014.

A arquitetura Art Nouveau, desenvolvida no século XIX, no período em que a Revolução Industrial começa a mudar o aspecto visual das cidades, surgiu na tentativa de criar uma linguagem decorativa e estilística na arquitetura e nas artes. Um dos preceitos, entre outros, desse movimento foi o uso da temática naturalista, carregada de motivos icônicos e tipológicos, arabescos lineares que acabaram dando um grande efeito ao estilo, com forte apelo visual. Ao olharmos algumas das construções do período, somos levados pelo movimento das curvas sinuosas, sensuais de seu design, como no famoso Hotel Kassel (Fig. 17), de Victor Horta, importante obra desse estilo. Outro exemplo em que o signo de qualidade ou qualissigno predomina.

Figura 17 - Hotel Kassel de Victor Horta



Fonte: Disponível em: < <http://whc.unesco.org/en/list/1005>>. Acesso em: 02 fev.2016

O segundo nível da relação entre signo e objeto, sob o fundamento do existente ou do sinsigno, é o índice, como apresentamos anteriormente. Nesse momento, o signo realmente é afetado pelo Objeto, mas a qualidade não se perde (PIERCE, 2003, p. 52). “Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto”.

No caso específico do signo arquitetônico, o índice se faz presente intensamente. Para Santaella (1996) o índice na arquitetura se apresenta de modo bastante específico. Ele tem com o objeto uma relação de fato, ele faz parte do objeto.

Trazemos como exemplo da indexicalidade na arquitetura a fachada de uma residência unifamiliar (Fig. 18). Essa construção tem um aspecto singular, muito particular no arranjo das formas existentes. Ao olharmos para a imagem, não conseguimos pensar muito nos aspectos qualitativos, ainda que eles estejam presentes, mas nos detemos nos elementos construtivos, como o telhado, a viga, o pilar, a varanda etc. É o momento da constatação, no qual a composição, as volumetrias, ficam em um segundo plano. O interpretante que nos leva a constatações é o dicente. Segundo Santaella (1996) é nesse nível que o signo arquitetônico assume toda a sua dinâmica de variáveis. Uma delas seria a forma arquitetônica indiciando sua função. Na arquitetura isto pode ser definido também como a tipologia das habitações. Ao olharmos ainda a Fig. 18, de imediato já constatamos que se trata de uma residência. Nesse caso, a arquitetura indicia qual é seu uso.

Figura 18 – Residência Unifamiliar



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora.2014.

Outras possibilidades de o signo em arquitetura funcionar como índice é quando a forma cristalizada indica, aponta para seu sistema-suporte ou, ainda, quando se dá a articulação no espaço urbano indiciando a ideologia do habitar, relações de poder que remetem à história, a estrutura de organização e forma de pensar de uma sociedade (SANTAELLA,1996). Podemos citar como exemplo a construção de diversos condomínios residenciais murados dentro de uma determinada cidade, que também possui uma arquitetura particular que indicia certo pensamento, uma ideologia ligada a uma determinada camada social. A forma como é tratada a fachada, os materiais escolhidos, o tipo de telhado, dentre outros, são índices do que está por trás da arquitetura.

Outro exemplo (Fig. 19) são as construções de edifícios empresariais em grandes avenidas, como ocorre nos grandes centros urbanos. A Avenida Faria Lima em São Paulo, que concentra o centro da riqueza e poder da cidade atualmente, é o local que traz o corpus da pesquisa que analisamos neste trabalho. Com um determinado tipo de arquitetura específica, grandes prédios com cortinas de vidro, e o predomínio do uso das mais avançadas tecnologias muitas vezes associadas a elementos clássicos dão pistas da ideologia de poder ali presente. Uma arquitetura pós-moderna que se vale de elementos comunicacionais em suas fachadas, associados à ideia do luxo e poder.

Figura 19 – Vista da Avenida Faria Lima, em São Paulo



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora.2016.

O Plano Diretor de desenvolvimento territorial das cidades, aqui também pode ser abordado, pensando que é nele que são determinados os critérios de crescimento urbano. Ali são resolvidos e estão estabelecidos os índices urbanísticos, os tipos de uso; áreas que serão mais adensadas, verticalizadas; onde se pretende que se dê o desenvolvimento, o crescimento das cidades.

Ainda nesse nível indicial, temos a forma arquitetônica ligada às marcas do tempo, como as construções que permanecem na cidade dando-nos pistas de outros tempos, de como era a cidade e sua história. Se tomarmos como exemplo a cidade de Sorocaba, interior de São Paulo (Fig. 20), temos as antigas fábricas de tecido que até hoje fazem parte da paisagem, deixando a marca de um tempo de progresso na cidade.

Em um último nível, temos o símbolo como elemento predominante, cujo fundamento que impera já está relacionado a leis, a convenções, normas e padrões instituídos. É a instância do legissigno e do símbolo. Nela, o signo se refere a um Objeto de natureza geral. Segundo Pierce (2003, p. 53):

Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo aquele Objeto. Assim, é, em si mesmo uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legíssigno. Como tal, atua através de uma Réplica.

Imagem 20 – Fábrica de Tecido Santo Antônio em Sorocaba



Fonte: Disponível em: < <http://wwwo.metalica.com.br/antiga-fabrica-em-sorocaba-e-transformada-em-shopping>. > Acesso em: 10 fev. 2016.

Na arquitetura, o símbolo se faz presente quando há um predomínio de generalização de um estilo, um sentido de ordem e convenção. Uma padronização de elementos que determinam o estilo mediante regras sistemáticas como, por exemplo, os cânones clássicos, que foram largamente utilizados na arquitetura Neoclássica, caso do capitólio em Washington (Fig. 21).

A arquitetura eclética, uma mistura de estilos passados, que se desenvolveu em grande escala nas cidades brasileiras teve esse caráter de símbolo, pois, para nós, estava ligada a uma ideia de desenvolvimento de primeiro mundo, dando um verniz europeu às nossas cidades. Se pegarmos o caso mais estudado, de São Paulo, temos a arquitetura do começo do século XX desenvolvida por Ramos de Azevedo (THEODORO, 1996). Com formação em arquitetura e engenharia, fez seus estudos na Europa e voltou ao Brasil em um período em que São Paulo ansiava por ser modernizada. Trouxe o estilo da Belle Époque (Fig. 22) para cá, desenvolvendo uma arquitetura de estilo europeu, com ornamentos de fachada, transformando o imaginário dos habitantes da capital paulista. Suas construções permanecem até hoje como uma marca da cidade.

Um dos grandes responsáveis pela expressão visual da mudança na cidade de São Paulo foi Ramos de Azevedo (1851-1928). Sua biografia nos permite compreender como este arquiteto foi capaz de colocar no papel o sonho de muitos brasileiros ansiosos por assistir a transformações rápidas no desenho urbano. Era geral o desejo das elites de participar da modernidade no que ela tinha de mais exterior. Na Câmara discutia-se a pavimentação das ruas tendo como argumento central a roupa das damas que não poderiam ficar sujas de barro quando fossem assistir a uma corrida de cavalos. (THEODORO, 1996, p. 202).

Na cidade atual onde a tecnologia e a informática cada vez mais tornam complexas as relações sociais, revelando as diversidades culturais, o olhar semiótico para a arquitetura se faz urgente no processo de compreensão da sociedade em que estamos inseridos, ajudando nas escolhas que fazemos para nosso ambiente urbano, no que queremos comunicar e em como estamos comunicando com os espaços físicos que construímos, muitas vezes sem refletir.

Figura 21 – Capitólio em Washington – sede do Congresso Americano.



Fonte: Disponível em: < <http://sundaycooks.com/2014/06/23/capitolio-washington-historia-poder-americano>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Imagem 22 – Casa das Rosas – Ramos de Azevedo



Fonte: Disponível em: < <https://euqueroeviajar.wordpress.com/2011/03/14/casa-das-rosas-um-centro-cultural-numa-mansao-sobrevivente-da-av-paulista>> Acesso em: 24 out.2015

Ao desenvolver esse capítulo, foi possível visualizar a potencialidade de se estudar a cidade como um sistema de linguagem que gera possibilidades de interpretação. Além de perceber a importância de se estudar e entender o papel da arquitetura como uma mediadora das relações sociais que se estabelecem na cidade. No próximo capítulo, iremos discorrer sobre as transformações ocorridas na avenida que será o corpus do nosso trabalho, a Avenida Faria Lima, entendendo um pouco de sua história e, principalmente, sua recente ocupação sustentada pela Operação Urbana Faria Lima que trouxe, como uma de suas consequências, a mudança de sua morfologia. Trataremos também de nosso objeto, os ornamentos, vistos em três diferentes momentos históricos, relacionando-os aos ornamentos encontrados nos edifícios corporativos da referida avenida.

3 OS ORNAMENTOS NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO NA AVENIDA BRIGADEIRO FARIA LIMA

Vimos, no capítulo anterior, a imagem e o imaginário da cidade como conceitos importantes que nos auxiliam naquilo que o entendimento da cultura característico da cidade como sistema de signos contribui para refletirmos sobre nosso objeto: o ornamento arquitetônico. Apresentamos ainda, sob o foco da linguagem, o papel que a morfologia urbana e a arquitetura assumem no contexto que trata o imaginário urbano.

Agora, neste terceiro capítulo, apresentamos nosso objeto, o ornamento, sob o ponto de vista das marcas deixadas pela história da arte, nos aspectos que vão ao encontro do nosso *corpus* de trabalho: a Avenida Brigadeiro Faria Lima, localizada na cidade de São Paulo, e seus edifícios corporativos construídos recentemente.

Para entendermos como funciona o ornamento dentro do signo arquitetônico, trataremos algumas definições que nos nortearão em um exercício de entendimento de seus princípios vinculados, principalmente, à ideia de expressão estética, simbólica e comunicativa.

Buscando atender as especificidades do nosso *corpus*, apresentamos apenas os movimentos artístico-culturais que dialogam com tais ornamentos: clássico, moderno e contemporâneo.

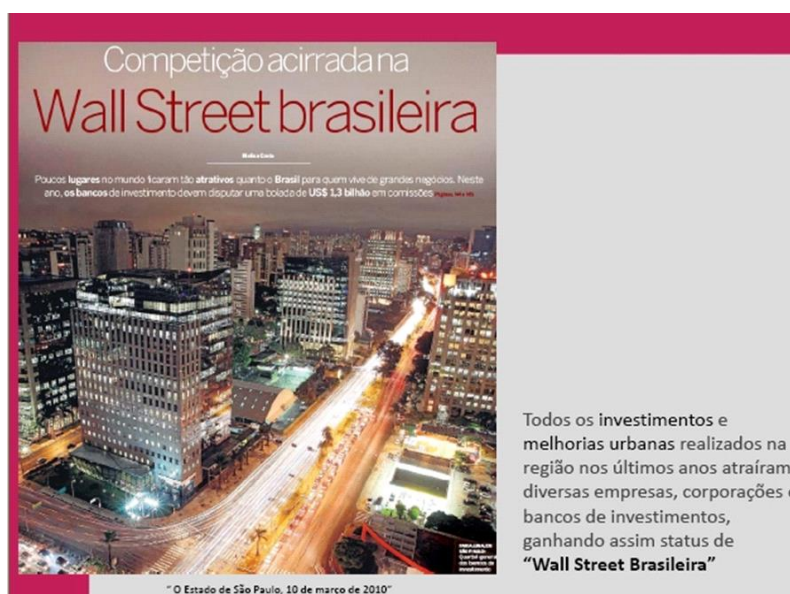
3.1 Imagem e Imaginário na Avenida Faria Lima

Os ornamentos dos edifícios contemporâneos, que vislumbramos ao percorrer a avenida Brigadeiro Faria Lima, nos remetem a uma imagem de riqueza e luxo, principalmente em seu trecho mais recente, que tem ligação com a Avenida Juscelino Kubitschek. Esta imagem está associada a alguns fatores, sendo muito da expressão final da arquitetura destes edifícios. Isto pode ser confirmado através da mídia (Fig.23 e 24) quando se refere a esta avenida e a seus edifícios.

Alguns fatores são determinantes para que essa imagem de poder se faça presente na avenida, como: a sua grande extensão, seu sistema viário atual e a escala e imponência da arquitetura de seus contemporâneos edifícios de escritório. A Faria Lima é, atualmente, considerada um eixo empresarial dentro da cidade de São Paulo, como podemos constatar

pela quantidade de grupos empresariais e sedes de multinacionais que se estabeleceram na região (Fig. 25). Portanto, a escolha deste local como corpus de pesquisa se justifica pela possibilidade de diálogo que ela estabelece com seu entorno, despertado por seus novos edifícios que evocam outros tempos e lugares, e que ajudam na consolidação da imagem de São Paulo como Metrópole.

Figura 23 - Av. Faria Lima, a Wall Street Brasileira



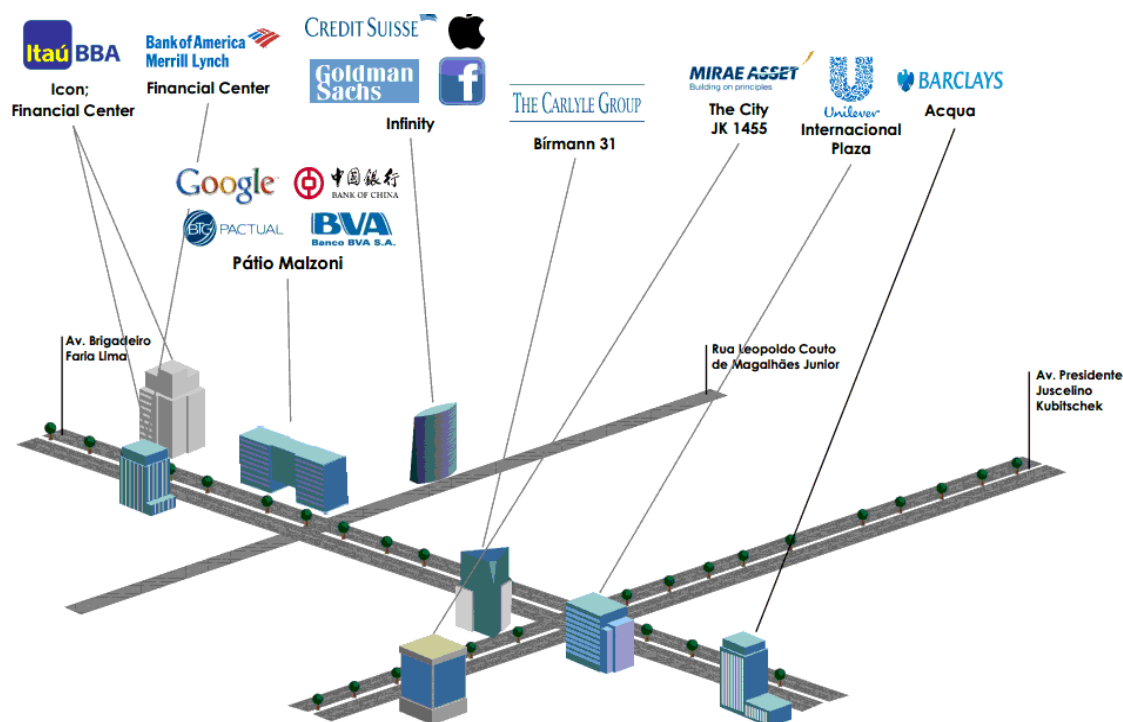
Fonte: Disponível em: <<http://serimovel.com/index.php/2011/04/07/f-l-residencial-e-salas-comerciais-na-av-faria-lima-a-wall-street-brasileira/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Figura 24 – Capa da Vejinha sobre o edifício Iguatemi Plaza



Fonte: Disponível em: <<http://www.solonet.eng.br/Artigos/seisub.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

Figura 25 – Mapa das sedes de Multinacionais sediadas entre as Avenidas Faria Lima e Juscelino Kubitschek



Fonte: Disponível em: <<https://serimovel.wordpress.com/category/lopes-consultoria/>>. Acesso em: 10 jan.2016.

Essa reprodução da cidade, a partir de seu espaço, revela, segundo Carlos (2001), um momento histórico do processo de produção da cidade, de sua construção como centro da reprodução de uma sociedade capitalista, com a criação de um eixo empresarial como consequência da consolidação de novos padrões produtivos articulados com a economia global que se impõem no espaço através das relações que se estabelecem agora como, por exemplo, relações de trabalho em detrimento das relações de vizinhança que antes ali predominavam:

Parece não haver dúvida de que a cidade se reproduz, continuamente, como condição geral do processo de valorização gerado no capitalismo no sentido de viabilizar os processos de produção, distribuição, circulação, troca e consumo e, com isso, permitir que o ciclo do capital se desenvolva e possibilite a continuidade da produção, logo sua reprodução. (CARLOS, 2001, p. 15)

Algumas questões pedem o entendimento do imaginário da cidade a partir da avenida e aponta possíveis considerações como: é possível vislumbrar na reprodução de padrões cada vez mais globais a ideia de lugar, de local, na referida avenida? O ornamento na arquitetura contribui efetivamente para a consolidação da ideia de Metrôpole naquele

contexto? Como é possível, através dos ornamentos na arquitetura criar uma imagem de luxo e poder? Existe um imaginário que vai além do que a imagem forte destes edifícios expressa? Estas são algumas questões que iremos analisar ao longo do trabalho, com ênfase nos ornamentos dos edifícios corporativos.

A avenida Faria Lima possui uma história relativamente recente, antiga Rua Iguatemi, localizada na região de Pinheiros na cidade de São Paulo, sua inauguração data da década de 70, tendo como um dos marcos importantes a construção do primeiro shopping center de São Paulo, o Iguatemi.

Sua grande transformação ocorreu durante a década de 90, quando foi implantado o projeto OUFL (Operação Urbana Faria Lima), que possibilitou que a avenida passasse, em pouco tempo, de uma área predominantemente residencial, e, portanto, em termos de morfologia urbana, detentora de um gabarito predominantemente horizontal, para um polo financeiro. Isso acarretou transformações profundas nos bairros lindeiros a ela, alterando usos e hábitos na região, bem como em sua paisagem que passou, desde então, de um gabarito horizontal para uma grande verticalização. Conforme Carlos:

As transformações provocadas no espaço paulistano pela operação urbana, que aparece como extensão da então avenida Brigadeiro Faria Lima, atingindo três bairros da capital, não se limitam à ampliação do sistema viário, surgindo no plano da prática socioespacial como alteração da morfologia urbana pela transformação dos usos e funções das áreas afetadas, que provocou o fenômeno da implosão dos bairros (CARLOS, 2001, p.17)

As Operações Urbanas estão previstas na legislação Federal, dentro do estatuto das Cidades e foram consolidadas em São Paulo na Lei Orgânica do Município e podem ser entendidas como intervenções realizadas no contexto urbano, visando melhorias em sua infraestrutura, a partir da contrapartida onerosa do direito de construir, por parte de investidores. É através deste instrumento que são propostos projetos que envolvem a iniciativa privada e o Estado, sendo supervisionados por este último. A operação Urbana Nova Faria Lima teve como diretrizes de intervenção a reorganização do sistema viário da região e a extensão da avenida até encontrar, de um lado, a Avenida Hélio Pellegrino; de outro, a Avenida Bandeirantes. Outra finalidade foi o adensamento do uso do solo urbano, justificado para que a infraestrutura implementada fosse melhor aproveitada e a venda de adicional construtivo, o que permitiu que a área se verticalizasse, tendo como resultado uma mudança na imagem da área com a construção de Edifícios-Torre e

consequente alteração na escala da avenida. Com essas transformações foi possível identificar uma mudança no eixo empresarial para a Avenida, com a chegada de endereços como, por exemplo, a sede do Google que está implantada no Edifício Pátio Malzoni, na referida avenida. Carlos (2001) comenta as novas necessidades impostas pelo capital:

A localização dos modernos escritórios na cidade de São Paulo revela uma atividade que requer a concentração, o que gera uma centralidade efetiva. As exigências de um novo eixo empresarial na metrópole, em virtude das transformações do processo de produção, criam a necessidade de um espaço determinado, com características que permitam não só o adensamento da região com a construção em altura, mas com moderna tecnologia, apoiada em densa rede viária, ligando pontos-chave da metrópole, como a proximidade com o aeroporto e serviços novos. (CARLOS, 2001, p.27)

Na paisagem atual da Faria Lima, é possível visualizar essas transformações, principalmente através da morfologia de suas construções que foram se verticalizando ao longo do tempo, como o caso do Shopping Iguatemi que foi inaugurado na década de 60 e foi sofrendo reformas, acompanhando as transformações ocorridas na região (Fig. 26 e 27). Além disso, é possível notar a diversidade de linguagem dos edifícios, em sua maioria corporativos, que por ali se instalaram. Esses edifícios, que comporão o corpus de análise, ao mesmo tempo em que possuem uma heterogeneidade de estilos, são marcados por terem um design de alta tecnologia, trazendo para a região um visual de cidade global.

Figura 26 – Shopping Iguatemi 1971



Fonte: Disponível em: < <http://www.saopauloantiga.com.br/sao-paulo-por-roger-wollstadt/>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Figura 27 - Shopping Iguatemi atualmente



Fonte: Disponível em: < <http://dicasdeferias.com/2013/05/os-melhores-shoppings-de-sao-paulo/> >. Acesso em: 10 dez. 2015.

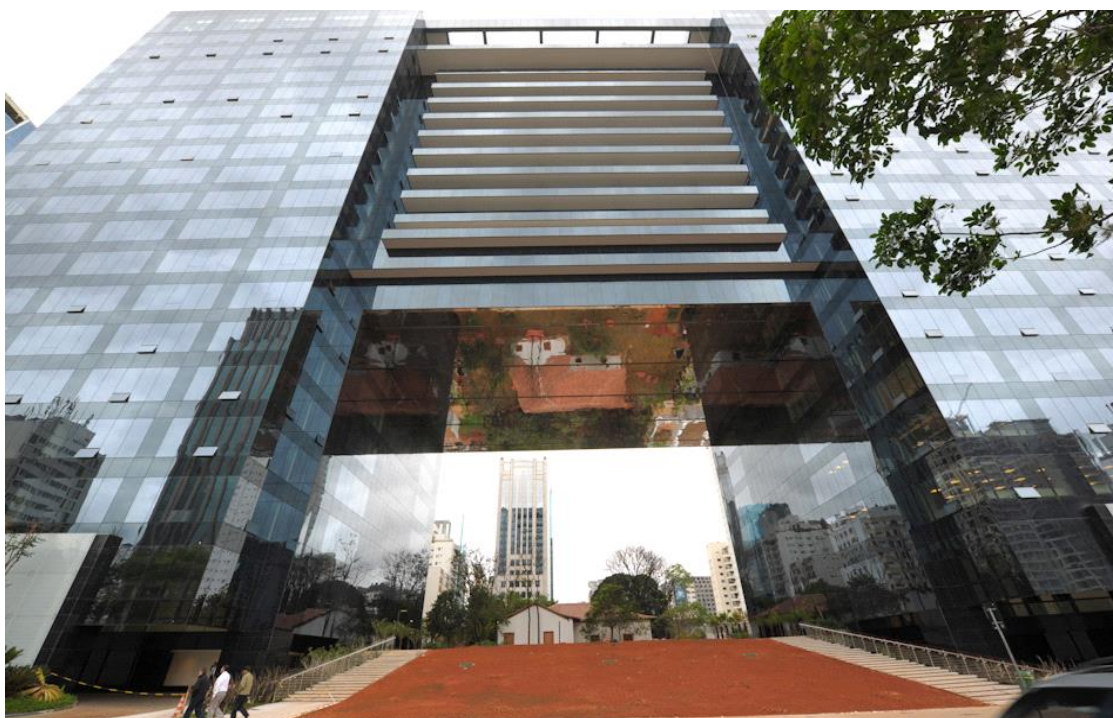
Em 1929 houve uma grande enchente na região (Fig. 28) que acabou culminando em profundas transformações, como retificação do Rio Pinheiros e alargamento das ruas como aconteceu com a Rua Iguatemi.

Figura 28 - Foto de enchente rua Iguatemi 1929



Fonte: Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/528961918709065171/> >. Acesso em: 12 dez. 2015.

Figura 29 - Vista da Casa bandeirante ao fundo do edifício Pátio Malzoni



Fonte: disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/fotos/2012/10/veja-fotos-do-megapredio-na-av-faria-lima.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

Figura 30 – Restauro da antiga sede da chácara do sr. Bibi – a casa Bandeirante do sec. XVIII



Fonte: Disponível em: < <http://vejasp.abril.com.br/blogs/morar-em-sp/2013/02/arqueologia-no-itaim-bibi/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

Tombadas pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) é possível vislumbrar essas edificações que

sobreviveram às intervenções mais atuais ocorridas na Avenida Faria Lima, como a casa Bandeirante, que se encontrava em ruínas e foi restaurada como exigência para a construção do moderno edifício Pátio Malzoni (Fig. 29 e 30). Além desta recente restauração, é possível usufruir, na avenida, do Museu da Casa Brasileira (Fig. 31), instituição da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que se dedica atualmente a mostrar um pouco da cultura do habitar brasileiro. O local, um antigo solar, era a residência do ex-prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado, e sua esposa, Renata Crespi da Silva Prado. Construído na década de 40, teve seu projeto inspirado na arquitetura das vilas de Paládio, grande arquiteto do Renascimento italiano, que veremos mais adiante.

Essas duas moradias citadas, apesar de distantes nas datas de suas construções, podem ser entendidas como vestígios do passado da região, de um imaginário que ainda deixa seus rastros. Carlos (2001) comenta sobre como as transformações que afetaram profundamente a percepção e o cotidiano dos moradores da região, alteram as relações de vizinhança, ressaltando a importância que a arquitetura assume na vida humana.

Figura 31– Museu da Casa Brasileira – resquícios da antiga ocupação residencial na região



Fonte: Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.130/4071>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

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

Estes efeitos estéticos, entendidos como ornamentos, desta maneira, são uma das formas da arquitetura se conectar com a cultura contemporânea. Ao mesmo tempo, é possível detectar que essas formas também carregam padrões antigos de formas arquitetônicas, funcionando como arquétipos. Sá (2005), mostra como a evolução da materialidade na arquitetura muitas vezes não se dá de forma linear, mas como colagens de tempos e espaços, em um plano sem espessura.

Partindo, pois, do entendimento da arquitetura como linguagem, tendo como objeto os ornamentos, ou seja, sua expressão visual, entendemos que ela é capaz de gerar um diálogo com o espaço urbano onde está inserida; no caso de nosso *corpus*, as novas edificações corporativas da Faria Lima. Para isso nos valeremos de Ferrara (2000) que expõe ser um dos aspectos da arquitetura, através de suas formas e de seus usos, ressignificar a cidade constantemente:

Estudar a arquitetura como produtora de conhecimento do espaço supõe enfrentar o desafio de compreender o projeto como elemento de ressignificação da cidade e, por meio dela, dos valores culturais de um povo, de uma coletividade. (...) Nessa inserção da arquitetura na cidade, o desafio é criar espaços para novos usos e outros significados; arquitetura como intervenção cultural por meio da forma e da qualidade do espaço, algo que vai muito além do simples desempenho projetivo. Entender a arquitetura como linguagem é assumi-la como instrumento de intervenção cultural; interação arquiteto e usuário, espaço e uso. (FERRARA, 2000, p. 158)

Le Corbusier em seu livro *Por uma Arquitetura* (1977) discorre sobre esse material na arquitetura, sua forma, que se manifesta através de três elementos principais que são: 1) o volume, entendido pelo arquiteto como sendo o elemento pelo qual nossos

sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados por estes; 2) a superfície que é envelope do volume, que tem o poder de ampliar ou anular a sensação do volume e, por último, 3) a planta, grande geradora do volume e superfície e de suas relações. Indo ao encontro ao que Ferrara (2000) mencionou anteriormente, Corbusier (1977) faz uma definição sobre a abstração na arquitetura: “Abstração arquitetural tem de particular e de magnifico o fato de que se enraizando no dado bruto ela se espiritualiza, porque o dado bruto não é mais que a materialização, o símbolo da ideia possível. (Corbusier, 1977, p.1.)

3.2 Relações entre ornamento e arquitetura

Definir ornamento parece uma tarefa simples em um primeiro momento, pois é algo que está presente em nosso cotidiano. Ao mesmo tempo, existe algo de marginal associado a seu uso e sua denominação no campo da estética, intensificando, assim, o desafio de defini-lo. Segundo Gombrich (2012), em seu livro “O sentido de Ordem”, o termo decoração etimologicamente está relacionado à palavra latina *decorum*, derivada das regras da retórica na antiguidade, no sentido de que se deveria pensar nas palavras a serem usadas dependendo da ocasião. Ainda segundo o autor, outra palavra está associada à ideia de ornamento, a “formalidade”; nesse caso, pensando-se que quanto mais formal a ocasião mais se dá valor às formas com o sentido de ordem, regra, arranjo ou ordenamento. Ainda segundo o autor, as expressões ornato e ornamento acumularam, ao longo do tempo e em diferentes teorias, valores que podem remeter à ideia de extrínseco e supérfluo.

Seu uso está presente ao analisarmos a história da arte e da humanidade sendo sempre visto de forma natural, pois toda sociedade desde os seus primórdios se valia da ornamentação para adornar seus instrumentos, utensílios, moradas, templos e corpos. Podemos dizer que atualmente ainda nos valem do ornamento quando pensamos em nossos objetos do cotidiano, pois cada dia mais o design se utiliza desse recurso de linguagem que se manifesta através das cores, formas, texturas e materiais utilizados.

A arquitetura, assim como outras áreas do design, dialoga constantemente com o meio onde está inserida e, para isso, se vale de composições estéticas que causem efeitos e expressem sua cultura, no dizer de Moussavi e Kubo (2008). Isso tudo atrelado ao pensamento da função simbólica que um objeto possui, conforme Ono (2006).

Para Ono (2006), os objetos que permeiam nosso cotidiano possuem mais de uma função, cuja finalidade é atender as diferentes demandas dos usuários. Para a autora “Os objetos apresentam aspectos não somente objetivos, mas também subjetivos, assumindo funções e significados particulares para cada indivíduo e grupo social” (ONO,2006, p.30). As funções são categorizadas, para efeitos didáticos, conforme Ono, em três, sendo: 1) funções simbólicas, 2) funções de uso e 3) funções técnicas. Mesmo sendo separadas didaticamente, a autora acredita que, para os usuários, estas funções acabam não sendo bem definidas e se misturam no produto final. A função de uso é aquela vinculada ao “que o usuário espera do produto” (Ono, 2006, p.40), podendo ser quantificáveis, como a autora cita, por exemplo, “medir a temperatura”. Já as funções técnicas são aquelas vinculadas aos princípios e elementos de construção de um objeto, sendo, segundo Ono, a tradução das outras duas funções, simbólica e de uso.

Pensando na ornamentação e em seu caráter de comunicação e cultura, podemos nos fixar com mais detalhe na questão da função simbólica:

As funções simbólicas dos objetos encontram-se diretamente vinculadas à percepção das formas, cores, texturas, a aparência visual, às associações simbólicas e afetivas e, portanto, a um determinado contexto, no qual os mesmos se inserem. E, assim como o contexto contribui para a significação dos objetos, qualquer variação altera o significado destes. Partindo-se deste entendimento, o objeto pode ser compreendido como um processo contextual dinâmico, uma realidade significativa, uma linguagem diretamente vinculada ao repertório simbólico e à percepção do usuário. (ONO, 2006, p. 33)

Em arquitetura, veremos que o conceito de ornamento se torna mais amplo, estando associado a questões culturais e estéticas. Quando pensamos em ornamentação na arquitetura, é comum que nos venham à mente representações facilmente reconhecíveis, a partir da própria história: como colunas, frontões, frisos entre outros elementos, mas podemos dizer que os ornamentos vão além disso. Por exemplo, muitas vezes se torna uma tarefa difícil entender onde acaba a estrutura e começa a decoração. Como Gombrich (2012, p. 165) declara, “há muitos exemplos na história das artes decorativas, nos quais a articulação estrutural leva a ulterior articulação ornamental sem que sejamos capazes de dizer exatamente onde uma termina e a outra começa”. Vêm daí algumas indagações: Não fariam parte do mesmo sistema? Será possível separar, na arquitetura a função da ornamentação? Talvez seja o que fizeram os Modernistas ao vincularem a ornamentação, mesmo que indiretamente, ao uso de determinados materiais

e revestimentos, assim como sua disposição em proporções, linhas, cores e texturas, com influência da arte abstrata, como diz Zevi (1996, p. 27):

Mesmo porque, passados vinte anos de nudismo arquitetônico, de desinfecção decorativa, de fria e glacial volumetria, de esterilização estilística contrária a demasiadas exigências psicológicas e espirituais, a decoração (ainda que em forma não de ornamentação aplicada, mas de acoplamento de materiais naturais diversos, de novo sentido da cor etc.) está entrando de novo na arquitetura, e é justo que assim seja.

Assim, podemos dizer que, após o período modernista e suas vanguardas, vemos um retorno a seu uso, não somente na arquitetura, mas preenchendo os mais diversos suportes, desde as estampas que permeiam as mercadorias que consumimos, passando por nossos corpos que vêm cada dia mais sendo adornados, até os grafites que preenchem os muros cinza de nossas cidades.

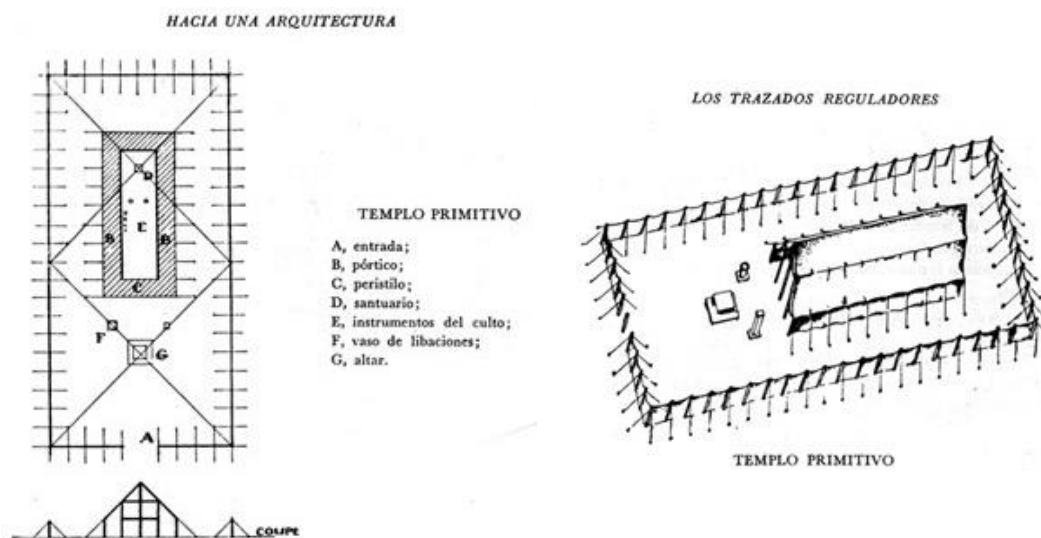
Venturi (2004), afirma que o elemento arquitetônico como forma, estrutura, textura e material é repleto de relações oscilantes, e atuam muitas vezes como um elemento de duplo funcionamento ou vestigial, isto é, apresenta ambiguidade entre forma e função, forma e estrutura. O autor defende a ideia de que a arquitetura é cheia de complexidade e contradição e um mesmo elemento dentro de uma construção pode ser funcional e decorativo, como ocorre, por exemplo, na arquitetura renascentista.

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

A estética e a forma estão relacionadas aos diferentes elementos que compõem uma edificação, ligadas principalmente à ideia de ordem. Para Corbusier (1977) a ordem nas construções surgiu quando o homem começou a estabelecer medidas, regular a obra, criando um módulo. E ao estabelecer distâncias entre os objetos criou também a ideia de ritmo. Para o arquiteto, “um módulo mede e unifica; um traçado regulador constrói e satisfaz. ” (CORBUSIER, 1977, p.44). O traçado regulador (Fig. 32) para Corbusier é o que estabelece relações harmoniosas, estabelecendo a percepção de ordem. “Ele confere

à obra a euritmia”, conceito este extraído de Vitruvius, arquiteto e teórico romano, que veremos mais adiante.

Figura 32– Os traçados reguladores de Le Corbusier



Fonte: Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.107/57>>. Acesso em 20 jan. 2016.

Segundo Reigl (1893), a simetria e o ritmo eram determinantes para a beleza do ornamento que não pretendia imitar a natureza, pois o ornamento seria o próprio padrão da natureza se transformando ao longo do tempo. Reigl comentava sobre Horror Vacui – distinção entre a arte da ornamentação e a decoração superficial, dizendo que cada vez que se pensava em utilizar padrões para cobrir espaços vazios, na verdade o ser humano, por analogia, estava querendo esconder ou negar a realidade e seus grandes vazios, como a morte.

Rapfh Wornum (1896) acreditava na analogia entre música e ornamentação sendo uma para o olho, o que a outra é para os ouvidos. Tanto em uma como em outra a repetição, o padrão dado através do ritmo e a harmonia são princípios fundamentais que estão presentes desde a estrutura e a organização dos elementos construtivos até os detalhes decorativos das fachadas. Portanto ao falarmos do ornamento, veremos que muitas vezes sua imagem se entrelaça à ideia de modulação, repetição, ritmo e padrão.

Isso estará presente nos três momentos que usaremos para **se** pensar o ornamento: no período clássico tendo como auge o Renascimento e a construção de uma linguagem

que ditou as regras de harmonia na composição arquitetônica, momento em que sua expressão era pensada através da modulação de elementos como colunas e arcos. No modernismo, também essa proposta modular se fará presente através de vanguardas artísticas como o De Stijl, a Bauhaus e as ideias de Corbusier, como a construção de seu Modulor. Em um terceiro momento, refletindo sobre o ornamento na contemporaneidade, veremos que a repetição de elementos se fará notar nas estruturas e vedações, consolidadas através das técnicas cada vez mais avançadas de industrialização, em um entrelaçamento que propõe soluções formais muitas vezes complexas, afinadas com a cultura da sociedade atual.

Ao longo da história, podemos constatar transformações nas composições arquitetônicas, que vão se modificando conforme vão evoluindo o pensamento e as necessidades práticas do ser humano. Essas composições estéticas, que determinam a forma de uma construção até os materiais de vedação e acabamento a serem utilizados, podem ser entendidas como ornamentos. Em nossa pesquisa, a função estética e simbólica nos guiará no entendimento do que seria o ornamento arquitetônico, ligado dessa maneira, aos diferentes níveis do design de um edifício.

Como exemplo desse efeito estético/simbólico de um edifício podemos pensar hoje, já antecipando nosso objeto, no reflexo dos vidros espelhados da maioria dos edifícios corporativos recentemente implantados na Avenida Faria Lima (Fig. 33). Estes vidros nos acusam e nos comunicam um tipo de mensagem, nos remetendo a diferentes significados, tanto práticos como simbólicos.

As funções práticas ligadas ao uso do vidro espelhado podem ser: refletir os raios solares, fazendo com que os edifícios se tornem mais eficientes energeticamente e não necessitem tanto de ar condicionado, pois muitos destes edifícios possuem algum tipo de certificação verde, como a LEED. Outra função ou significado primordial de uma janela seria permitir uma maior entrada de luz natural nos ambientes. Ainda podemos pensar na facilidade de instalação deste material, que vem ao encontro das necessidades técnicas das construções moduladas e rápidas presentes em nossas grandes cidades. Pensando nas funções simbólicas ligadas ao uso do vidro refletivo podemos associar à ideia de tecnologia, modernidade, riqueza e sofisticação, por exemplo.

Figura 33 - Vidros espelhados nos edifícios da Faria Lima



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

Dessa forma, podemos entender que a arquitetura pode se relacionar com a cidade através de sua expressão visual, de seu *design*, como uma forma de comunicação. Essa comunicação visual, que está presente em nosso cotidiano em diferentes meios é definida por Munari (1997) em dois tipos: a casual e a intencional. Como exemplo, o autor cita uma nuvem que passa no céu que a priori não tem intenção de nos comunicar algo, mas comunica, por exemplo, uma tempestade que se aproxima. Já a comunicação intencional é aquela que pretende gerar uma informação que pode ser prática ou estética.

A comunicação visual intencional pode ser examinada sob dois aspectos: o da informação estética e o da informação prática. Como informação prática, sem componente estético, entende-se, por exemplo, um desenho técnico, uma fotografia de reportagem, o noticiário da TV, um sinal de trânsito etc. Como informação estética, entende-se uma mensagem que nos informe, por exemplo, as linhas harmônicas que compõem uma forma, as relações volumétricas de uma construção tridimensional. (MUNARI, 1997, p. 68)

O autor considera que a comunicação visual faz parte de um amplo conjunto de mensagens que chegam até nós através dos nossos sentidos. Essas mensagens visuais, podem ser decompostas em duas partes, sendo uma a informação propriamente dita e a outra seu suporte visual. Esta última seria um conjunto de elementos compositivos que

formam a base para que a comunicação se estabeleça: a textura, a forma, a estrutura, o módulo e o movimento

Podemos pensar então que, ao falarmos de ornamentos, estamos também falando de expressão e de composição, pois o ornamento é um padrão, uma modulação, um elemento que se repete. Uma textura, por exemplo, pode ser entendida como um ornamento, na medida em que, como define Munari (1997), a textura é usada como tratamento de uma superfície e, se ampliada, pode ser vista como uma estrutura e toda a estrutura é feita a partir de módulos.

A estrutura é um item importante quando pensamos na arquitetura, principalmente nos edifícios contemporâneos que iremos analisar aqui, pois a estrutura, segundo Munari (1997) é o que dá forma às construções. Essas estruturas podem ocorrer em diferentes níveis em um edifício. Montaner (2002) relaciona estrutura e forma ao definir que a “forma deve ser entendida como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria” e não apenas como um formalismo sem conteúdo. O autor continua sua ideia de forma, declarando que:

A forma é considerada o motivo central, o conceito chave, da arte e da arquitetura. – não significa que desprezemos outros fatores imprescindíveis, como a técnica, a função social ou o lugar. Consideramos que a centralidade do conceito de forma permitirá o acesso a cada um destes fatores determinantes: a cada opção formal correspondem opções relacionadas às materialidades empregadas, à relevância do funcional e do social, e à relação com o entorno. As formas sempre transmitem valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e se referem a significados. (MONTANER, 2002.p.10)

A modulação passa a ser, atualmente, vinculada às técnicas construtivas, fundamental para o desenvolvimento de projetos corporativos e comerciais. Para Munari (1997) uma modulação pode ser pensada em duas dimensões: como as texturas que são aplicadas nas superfícies ou em três dimensões: os volumes, que formariam as estruturas.

Podemos ver no edifício Icon (Fig. 34), localizado na Av Faria Lima, um exemplo de modulação, a partir de suas lajes que estruturam os pavimentos, dando forma à edificação, pensando a partir de seus volumes. Ao pensarmos em sua superfície, no plano bidimensional, a modulação das linhas horizontais (que surgem a partir das lajes), funcionam como uma textura, dando ritmo à construção. Ainda sobre a superfície temos a modulação dada pela pele de vidro, que cria uma textura na fachada. Portanto outro conceito importante quando tratamos de estrutura e modulação é o conceito de ritmo,

através do espaçamento das colunas (Euritmia). Para Corbusier, o ritmo está presente nas grandes construções, de diferentes maneiras:

O ritmo é um estado de equilíbrio procedente de simetrias simples ou complexas ou procedente de sábias compensações. O ritmo é uma equação: igualação (simetria, repetição) (templos egípcios, hindus); compensação (movimento dos contrários) (Acrópole de Atenas); modulação (desenvolvimento de uma invenção plástica inicial) (Santa Sofia) (CORBUSIER, 1977, p. 32)

Figura 34 – Edifício Icon – Avenida Faria Lima



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

Para Munari (1997) o estudo das formas leva ao conceito de simetria, que está vinculado também à ideia de ritmo. A simetria, segundo o autor, é o estudo da acumulação das formas, tornando-as mais complexas, indo da forma básica, que é repetida, até a forma global resultado desta acumulação. A simetria pode ser dividida em cinco categorias: identidade, translação, rotação, reflexão e dilatação. Na simetria por identidade existe uma sobreposição da forma sobre si mesma. Na translação existe a repetição da forma sobre uma linha, na reflexão temos uma simetria como um espelho e na dilatação a forma é ampliada.

No edifício Icon, que vimos anteriormente, existe, por exemplo, uma simetria de translação, que se dá através da repetição das lajes a partir de uma linha vertical, que estão marcadas na fachada pelas linhas horizontais e uma simetria de ampliação, pois as lajes aumentam de tamanho nos primeiros andares, causando um efeito de movimento ascendente.

3.3 Ornamento e classicismo

As arquiteturas grega e romana, características da antiguidade clássica, são culturas que serviram de inspiração e fonte de conhecimento para o que denominamos cânones clássicos na arquitetura que, conforme veremos, permanecem presentes na arquitetura até nossos dias, de diferentes formas. Alternadamente na história o clássico vem à tona, em movimentos artísticos como o renascimento, o barroco e o neoclássico. Mesmo no estilo gótico, que fugiu dos padrões estabelecidos pelos greco-romanos ainda podemos ver que determinados elementos característicos do classicismo permaneceram.

Atualmente ainda gera discussão a herança clássica que trazemos para a arquitetura, mesmo depois da tentativa de rompimento, ainda que questionável, trazida pela arquitetura moderna. O que analisaremos aqui, em relação ao ornamento, é o uso destes padrões clássicos que muitas vezes ocorre de forma indiscriminada, num processo mimético e outras em que seu uso aparece quase que de forma arquetípica, ou como uma matéria-prima para uma expressão arquitetônica como propõe Colquhoun:

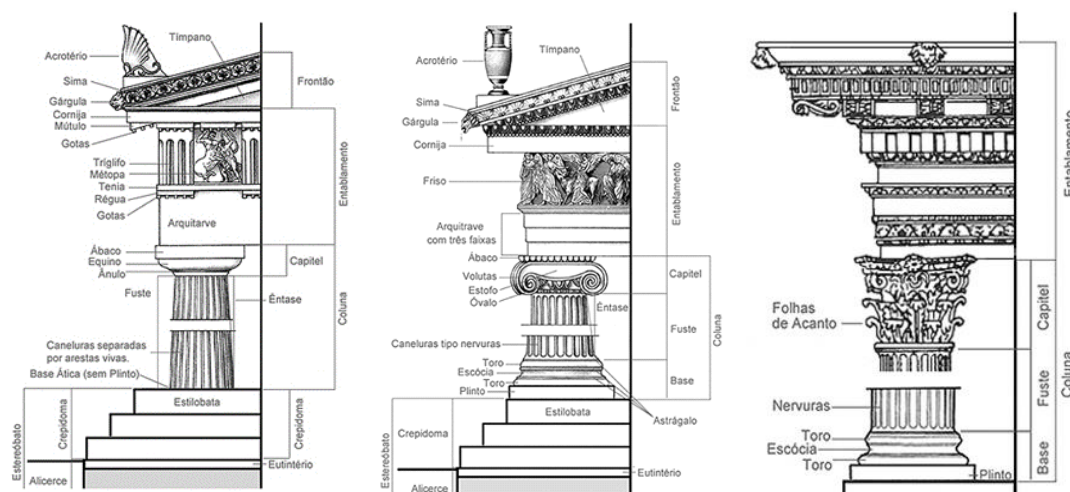
Os sistemas culturais, assim como a própria linguagem, podem ser explicados menos como *processos* temporais do que como estruturas espaciais. Os significados culturais de um período se inter-relacionam, e o significado de qualquer palavra, ou qualquer forma artística singular, depende da existência de todas as outras. Se tomarmos uma prática como a arquitetura, poderemos ver que, assim como no caso da linguagem, a história está presente não somente como um processo em que cada fase anula a fase anterior, mas também como uma série de rastros que sobrevivem em modos atuais de se ver o mundo. Uma forma histórica pode, portanto, ser vista como matéria-prima *dentro* da presente prática da arquitetura – e não como algo que foi relegado a um passado externo. (COLQUHOUN, 2004, p. 233)

A arquitetura grega era simples em termos dos elementos compositivos/estruturais, basicamente era formada por coluna, frontão e arquitrave e suas construções mais importantes eram os templos para os diversos deuses de sua Mitologia. As superfícies eram criadas pensando na ornamentação que receberiam. A ornamentação mais

importante da Grécia antiga, repetida à exaustão por estilos posteriores, foram os três tipos de colunas de seus templos: a dórica, a jônica e a coríntia, que diferem entre si pela ornamentação que possuem em seu capitel (Fig. 35).

Os gregos foram grandes artistas e possuíam uma ideia de proporção e harmonia dificilmente alcançadas posteriormente. Eles se utilizavam da proporção áurea, ou retângulo de ouro, uma proporção de grande beleza e harmonia, descoberta através da observação da natureza, pois é uma harmonia que vem dos elementos naturais.

Figura 35 – Tipos de capitel – jônico, coríntio e dórico



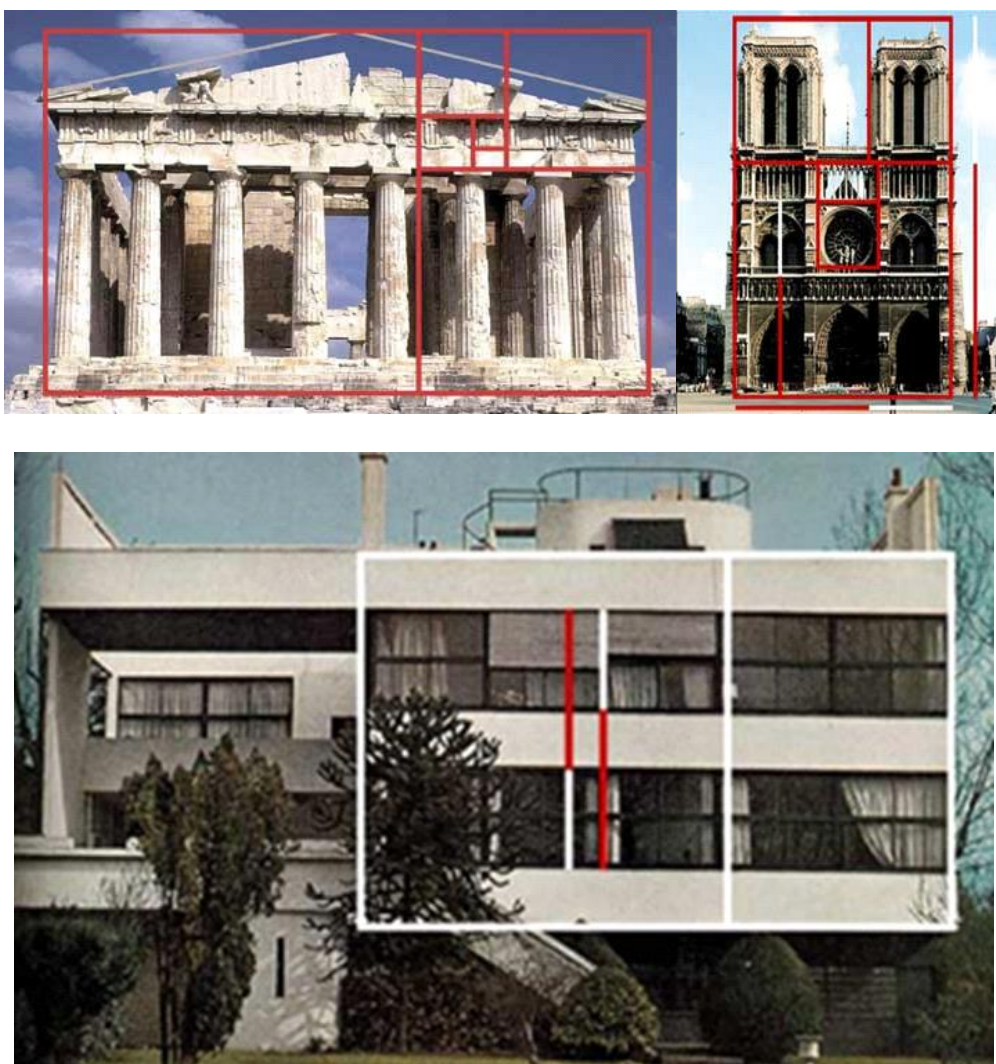
Fonte: Disponível em: <http://www.arquiteturaclassica.com.br/historical/grecia-classica/periodo-classico/> . Acesso em: 03 jun. 2015

Arquitetos e artistas ao longo da história se apropriaram do retângulo de ouro desenvolvido pelos gregos, como podemos ver na fachada da Catedral Gótica de Notre Dame e em alguns projetos de Le Corbusier (Fig.36). Veremos adiante, ao tratarmos do ornamento no Modernismo, que Le Corbusier se inspirou nesta proporção para o desenvolvimento do Modulor, uma referência de medidas baseada na escala humana.

Os romanos viam nos gregos o ideal de beleza e perfeição na arte e por isso se utilizaram de seus elementos na arquitetura, principalmente das ordens das colunas (jônica, dórica e coríntia). Mais avançados em termos construtivos, desenvolveram outros elementos estruturais além das colunas e da arquitrave dos gregos, começaram a fazer uso dos arcos e abóbadas, o que possibilitou a eles a construção de grandes vãos cobertos e o

escalonamento de suas arquiteturas. Porém, em suas composições, nunca abandonaram o trabalho com colunas, que na verdade acabaram sendo exploradas de maneiras diferentes, muitas vezes de forma não estrutural, como no Coliseu romano (Fig.37).

Figura 36 – Proporção áurea em diferentes momentos da arquitetura



Fonte: Disponível em: <<http://design.blog.br/geral/o-que-e-proporcao-divina>>. Acesso em: 07 fev. 2016.

Segundo Sá (2005), “na arquitetura romana aparecem colunas decorativas ao lado dos maciços estruturais nos quais se apoiam os arcos, como também em paredes portantes, confirmando a perda da sua função estrutural, mas a continuidade da sua função simbólica”. Muitas vezes essas colunas não ficavam totalmente expostas nas fachadas, eram semiembutidas nas paredes, o que ficou sendo conhecido como pilastra.

Figura 37 – Coluna semiembutida, Coliseu romano



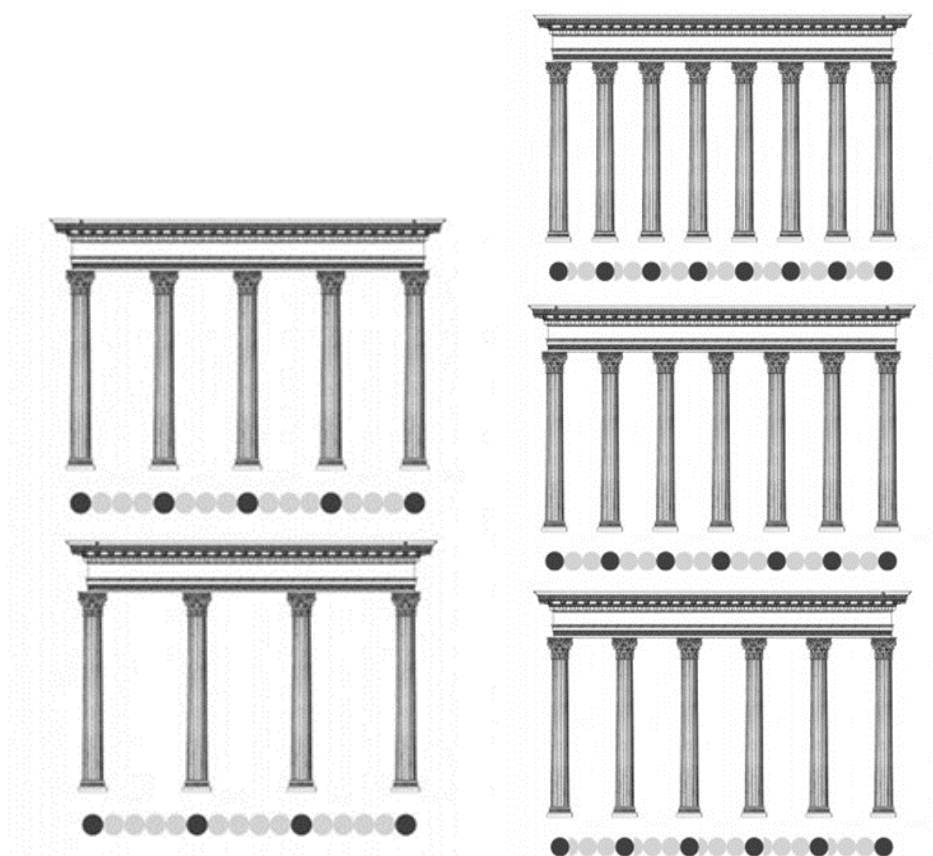
Fonte: Disponível em: < <http://selectitaly.com.br/blog/viagem-para-italia/o-coliseu-de-roma-na-italia/>.>
Acesso em: 02 fev. 2016.

Vitrúvio foi o grande arquiteto da antiga Roma. Seus pensamentos ficaram registrados no tratado chamado de “De Architectura”. Escrito no século I a.c., o livro possui 10 capítulos, sendo que o primeiro capítulo versa sobre os fundamentos da arquitetura. Para o autor, a boa arquitetura poderia ser dividida em seis partes: *ordinatio*, *dispositivo*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributivo*.

O conceito de Intercolúnio (Fig. 38), um dos mais importantes conceitos de composição desenvolvidos pelo arquiteto Vitrúvio, pode ser entendido como a modulação dos espaçamentos entre as colunas, ditando o ritmo (*eurythmia*) da arquitetura. Para Summerson (2014) o intercolúnio pode ser entendido como o compasso do edifício, seu “andamento”.

Os romanos davam tamanha importância ao espaçamento das colunas, que estabeleceram cinco tipos padrão de intercolúnio, medidos em diâmetros de colunas, que foram registrados por Vitrúvio. O espaçamento mais fechado, chamado *picnostilo*, corresponde a $1\frac{1}{2}$ diâmetro. Em seguida temos o *sístilo*, o *êustilo*, o *diástilo* e, finalmente, o mais largo, *araeóstilo*, com 4 diâmetros. Os mais comuns eram: o *sístilo*, que pode ser descrito como uma marcha rápida, e o *êustilo*, um caminhar lento e digno. (SUMMERSON, 2014, p. 23)

Figura 38 – Intercolúnios desenvolvidos por Vitrúvio



Fonte: Disponível em: <<http://www.vagon293.es/>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

Vitrúvio foi estudado durante a volta do clássico no período renascentista. A tríade vitruviana do que seria a arquitetura – venustas, utilitas e firmitas – rege muito do fazer arquitetônico até nossos dias. No Renascimento, partindo das análises de proporção, harmonia e beleza desenvolvidos pelos gregos e romanos, veremos na arquitetura seus valores construtivos e compositivos serem utilizados, como o intercolúnio, descrito anteriormente. Colquhoun reflete sobre essa constante volta ao classicismo:

Todos os retornos ao classicismo indubitavelmente possuem uma noção em comum: a ideia de que é impossível criar uma linguagem arquitetônica ex nihilo. Porém a uma outra ideia que todo momento de neoclassicismo compartilha, que é a existência de uma única tradição normativa na arquitetura europeia. Quaisquer que sejam as táticas imediatas de sua motivação, o neoclassicismo sempre foi um retorno a essa tradição normativa – uma tradição que de uma vez por todas estabeleceu os limites da arquitetura como uma arte. (COLQUHOUN, 2004, p. 195)

Trazendo essas informações para o nosso objeto de estudo, os ornamentos dos Edifícios da Faria Lima, podemos dizer que na avenida existem alguns edifícios que, de

diferentes formas e em diferentes níveis possuem ornamentos que se apropriam da linguagem clássica. Como exemplo mais marcante, podemos citar o edifício Iguatemi Plaza e o edifício São Paolo, que se apropriam de forma mimética destes elementos em suas fachadas.

O intercolúnio pode ser visto em dois edifícios da Avenida Faria Lima, um de forma mais literal no térreo do Edifício Iguatemi Plaza (Fig. 39) e outro de forma mais contemporânea no edifício Faria Lima Square (Fig. 40). A ideia de intercolúnio está associada a ideia de ritmo, outro importante conceito da estética clássica, junto a simetria.

Figura 39 - Edifício Iguatemi Plaza



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015.

Figura 40 – Edifício Faria Lima Square



Fonte: Disponível em: < <http://www.ccpsa.com.br/ccp/edificios.php?pg=2>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

Os arcos do triunfo (Fig. 41) são importantes exemplos do uso do signo arquitetônico no período romano, pois além de serem ricamente decorados com a ornamentação de eventos históricos esculpidos, assim como o uso de textos, eram desenvolvidos com a finalidade de representar os feitos de guerra dos imperadores romanos quando eles retornavam de suas batalhas ganhas. Esses arcos, conforme Sá (2005), cumpriam um papel de comunicação importante, verdadeiro marco urbano simbólico, ainda se pode dizer que a arquitetura nesse ponto se transformou no próprio ornamento.

Figura 41 – Arco de Constantino, Roma antiga



Fonte: Disponível em: < <http://www.romaciudad.com/arco-constantino-roma>>. Acesso em: 17 fev.2016

Em alguns edifícios da Faria Lima, a associação com os arcos do triunfo romanos pode ser feita. Novamente pensando no edifício Iguatemi Plaza, temos seu uso na fachada, aplicado à superfície; no edifício HSBC Tower, tomando quase toda a fachada (Figura 42) e no Pátio Malzoni (Fig. 43), sendo associado a forma global de sua arquitetura. Podemos verificar a referência ao arco, desta forma desde uma aplicação de forma mimética, até a referência de forma simbólica.

No período renascentista, temos uma volta dos ideais da Antiguidade Clássica, o esplendor da Roma Antiga volta a ser exaltado como ideal estético, pois temos nesse momento uma revalorização dos ideais humanistas, através do uso da geometria e de regras compositivas. Foi a época em que surgiram os grandes tratados da arquitetura, em que irá nascer uma verdadeira linguagem clássica nas construções, aplicadas por meio da criação de diferentes técnicas. Um exemplo de ideal romano foi o Pantheon (Fig. 44), que serviu de fonte de inspiração para a construção do Tempietto di San Pietro (Fig. 45) projetado pelo arquiteto renascentista Bramante.

Figura 42 – HSBC Tower – também chamado de L’Arche.



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015

Figura 43– Edifício Pátio Malzoni



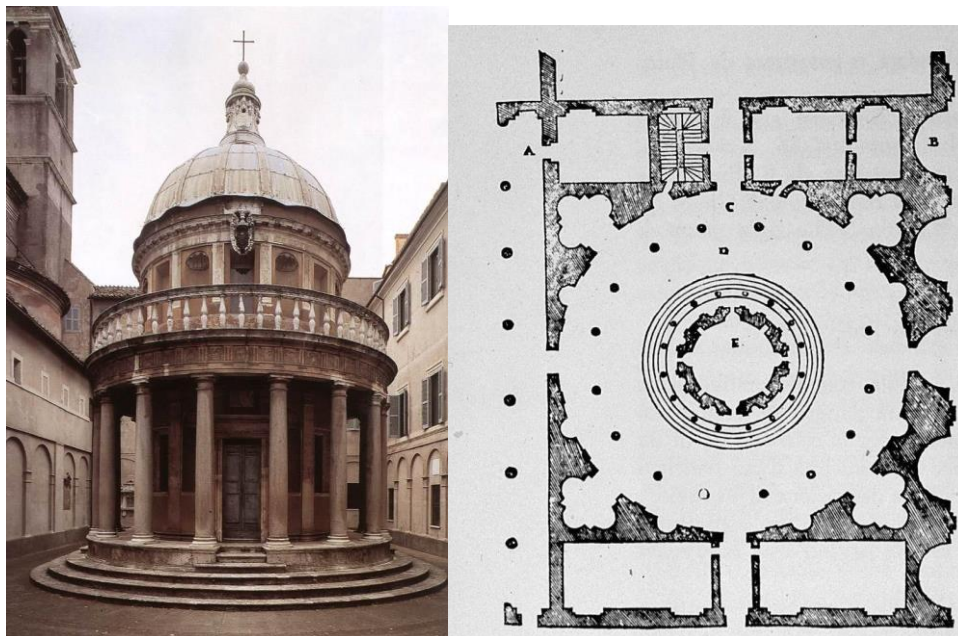
Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016

Figura 44 – O Pantheon, Roma Antiga



Fonte: Disponível em: < <http://www.marcuslink.com/travel/journal/italy/rome.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Figura 45- Tempietto di San Pietro



Fonte: Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/n/art-history-2/deck/2640519>>. Acesso em: 12 fev. 2016

Os Renascentistas chegaram a um domínio tão grande desses elementos clássicos, que começaram a ter uma liberdade de combinações muito rica. Muitos elementos com

funcionalidade na antiguidade aqui passam a ser comumente utilizados como decoração nas fachadas, como as colunas, arcos, frontões, arquitrave, entre outros. Sá (2005) salienta que uma das grandes contribuições do período renascentista foi a modulação dos elementos clássicos criando conjuntos/padrões:

Os módulos foram criados a partir da formação de um conjunto de elementos, usualmente com a associação de aberturas com pilastras ou colunas. Estas, por sua vez, poderiam apenas ladear uma abertura, apresentarem-se associadas a outros elementos ou ainda se apresentarem de certo modo independentes. Aparecem, ainda, as pilastras duplas e esta característica evidencia que o espaçamento entre elas não é definido em função do vão estrutural, mas, sim, em função da necessidade da criação de expressão e ritmo na composição. (SÁ, 2005, p. 54)

Portanto, podemos dizer que nesse período, mais do que o uso da ornamentação isolada, aplicada às paredes, o que irá prevalecer serão as composições desses elementos tanto estruturais quanto decorativos nas fachadas como na Basílica de São Pedro (Fig. 46) onde é possível verificar a aplicação do ideal clássico como um conjunto de padrões de composição, uma linguagem aplicada na arquitetura.

Figura 46 – Basílica de São Pedro, atual Vaticano



Fonte: Disponível em: <<http://www.qualitaturismo.com.br/italia-e-terra-santa-2014/>>. Acesso em: 12 fev. 2016

O Maneirismo, movimento posterior ao Renascimento, foi o início de uma arquitetura mais teatral, onde o jogo de luz e sombra e volumes começa a se destacar nas

fachadas, o que acabaria culminando no posterior movimento barroco. A estética Maneirista, que ficou conhecida também como o Renascimento tardio, foi um estilo mais livre, associado à moda, um espírito da época como define Summerson: “o significado de Maneirismo aproxima-se daquilo que queremos expressar ao dizer que uma pessoa é ‘amaneirada’ – ou seja, que ao imitar um gênero, demonstra uma certa artificialidade, uma certa afetação de maneiras” (SUMMERSON, 2014, p. 64.). Esse período nasceu de um desgaste formal dos cânones clássicos impostos pelos renascentistas e, ao mesmo tempo, foi fruto das mudanças culturais que ocorreram na sociedade do século XVI, como as incertezas advindas da ciência que ganhava força e a ascensão de uma nova camada social, a burguesia. Esta nova classe era ávida para ter em suas casas uma decoração parecida com a dos palácios e igrejas. Nesse contexto, arquitetura e arte se libertam das amarras rígidas dos padrões clássicos, que não deixam de ser utilizados, porém são reorganizados, de forma não convencional; uma arquitetura mais preocupada com a aparência. Como explica Malard (2001, p. 73)

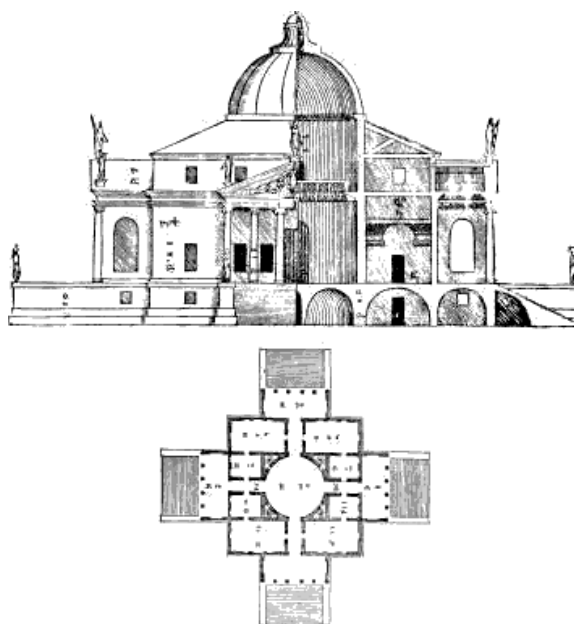
A arquitetura maneirista não é mais apenas a arquitetura do poder – temporal ou divino – como terá sido no Renascimento. É também a arquitetura da burguesia que se formava, das residências dos homens ricos, dos artistas e dos comerciantes. (...) Essas construções burguesas introduzem, na Arquitetura, uma espécie de competição pelas melhores casas, uma exibição de aparências majestosas. Antes tais disputas eram entre reis e papas, que concentravam as riquezas, entre palácios e igrejas, que a exibiam. As vilas constituem-se em novos signos da riqueza advinda de uma terceira instância de exploração dos trabalhadores: o comércio e a produção.

Arquitetos como Palladio passam a usar os elementos convencionais clássicos de forma inusitada, transcendendo a arquitetura renascentista, muito mais inspirados pela pintura que pelos tratadistas. A Vila Capra, La Rotonda, de Palladio (Fig. 47), é um exemplo importante desse período. Localizada em Vicenza, na Itália, construída no início do século XVI, essa vila residencial é inspirada em um templo, tanto em relação a sua volumetria com em relação a sua planta baixa, um misto de Pantheon e do Tempietto de San Pietro, vistos anteriormente.

O maneirismo foi um momento importante em que os elementos clássicos, antes só utilizados em grandes obras religiosas e palácios, passaram a ser utilizados em residências, como as citadas acima, dando a estas construções uma simbologia de poder, por exemplo. Podemos dizer que, ao longo da história até nossos dias, o uso destes elementos clássicos tem uma simbologia relacionada à riqueza e poder, tendo seu uso,

como por exemplo, na arquitetura americana e nas ditaduras totalitárias do início do século XX.

Figura 47 – A Vila Rotunda, projeto do arquiteto Palladio



Fonte: Disponível em: < <http://portalarquitetonico.com.br/villa-rotonda/>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Durante esse período foi desenvolvida a técnica de Rustificação, como podemos ver no Palácio del Te, de Giulio Romano (Fig. 48) e que, segundo Summerson (2014, p.58): “Como a palavra já indica, significou inicialmente uma forma rude e provinciana de dispor pedras não lavradas, cada uma conservando algo de sua individualidade, como quando tirada da pedreira.” Com o tempo a técnica da rustificação foi se tornando mais

elaborada, sendo considerada, segundo o autor, de extremo requinte seu uso nas construções. Atualmente é possível ver a ideia de rustificação sendo aplicada em fachadas, como é o caso do Edifício San Paolo na Avenida Faria Lima (Fig.49).

Figura 48 – Palácio del Tè, Mântua - Itália



Fonte: Disponível em: <<http://www.epdlp.com/edificio.php?id=3402>>. Acesso em: 12 fev. 2016

Figura 49 - A Rustificação maneirista aplicada no edifício São Paolo – Av. Faria Lima



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora.2015.

Exemplos da aplicação de elementos clássicos compondo uma linguagem, seguem sendo reproduzidos atualmente, lembrando a forma maneirista de se aplicar os ornamentos nas fachadas e interiores (Fig.50).

Figura 50 - Detalhes de ornamentos aplicados aos edifícios Iguatemi Plaza, San Paolo e Pátio Malzoni

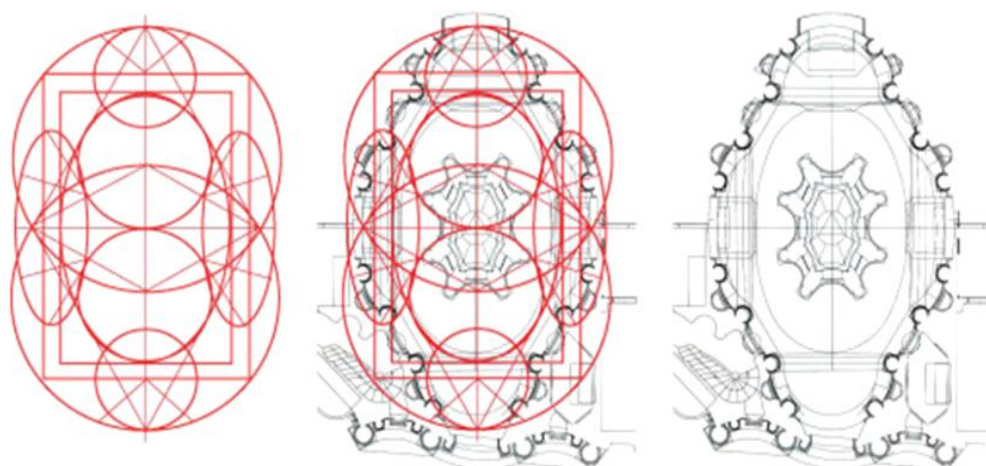


Fonte: Reprodução de fotografias elaboradas pela autora. 2015.

Inspirados pela arquitetura dramática do Maneirismo, a estética Barroca foi o momento em que a representação e o efeito cenográfico, teatral, tanto na volumetria e nas fachadas das construções, quanto nos interiores eram predominantes. Segundo Sá (2005, p. 60), no período Barroco “o ornamento é a peça essencial da composição arquitetônica. O ornamento reforça o sentido de encurvamento ou de sinuosidade das superfícies através da torção e do seu relevo acentuado”.

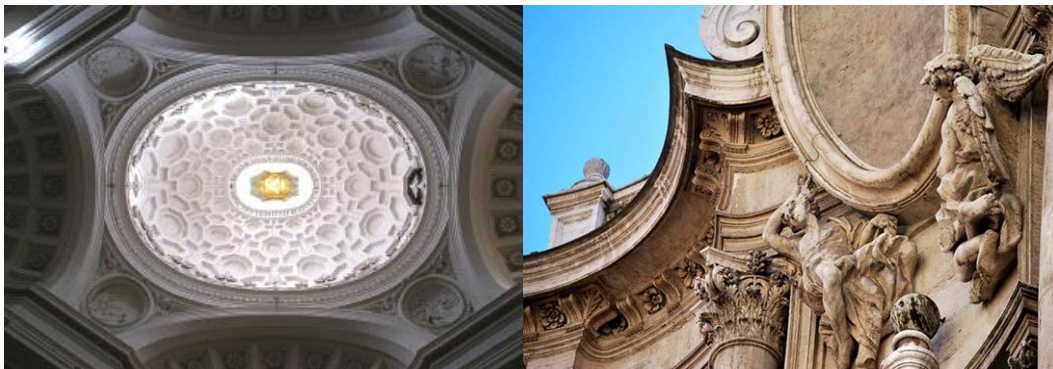
Período da Contra Reforma cristã, a busca por uma arquitetura que demonstrasse o poder da Igreja se fazia urgente. Para Sá (2005), o Barroco tratou-se de uma arte da propaganda, cuja missão era seduzir os fiéis. Para tanto foi preciso relembrar o esplendor da arquitetura gótica e, ao mesmo tempo, utilizar os cânones clássicos e racionalistas do período antecedente, o Renascimento, de uma maneira mais expressiva e formal, cheia de curvas e contracurvas, movimento e jogo de luz e sombra, tudo se tornando uma grande escultura como podemos verificar na planta baixa, no volume e na ornamentação do interior e fachada da Igreja de San Carlo Alle Quattro Fontane (Fig. 51, 52 e 53) , desenvolvida pelo arquiteto Francesco Borromini.

Figura 51 – Geometria Planta Baixa, Igreja Carlo Alle Quattro Fontane



Fonte: Disponível em: <<https://seatedwomenwithbluescarf.wordpress.com/2013/01/06/san-carlo-alle-quattro-fontane/>>. Acesso em: 12 jan. 2016

Figura 52 – Ornamentação do interior e da fachada, Igreja de San Carlo Alle Quattro Fontane



Fonte: Disponível em: <baroquedreams.blogspot.com/ commons.wikimedia.org>. Acesso em: 05 fev. 2016

Figura 53 – Fachada da Igreja de San Carlo Alle Quattro Fontane



Fonte: Disponível em: < <http://www.proprofs.com/flashcards/story.php?title=baroque-rococo-art> >. Acesso em: 10 fev. 2016.

Essa expressividade e monumentalidade da Arquitetura barroca, segundo Malard (2001), se dará através de dois aspectos: o alongamento das fachadas, através da exaltação das linhas verticais, principalmente com o uso das colunas colossais (em dois andares), assim como o uso excessivo da ornamentação, causando um impacto visual persuasivo. Segundo Sá (2005), no Barroco o ornamento clássico ganha volume, expressão e autonomia formal. A arquitetura barroca é chamada de retórica, justamente pelo excesso, pelo floreio empregado em favor de um discurso, no caso, o discurso em favor da fé cristã.

O Barroco, por sua liberdade formal, pode ser comparado a alguns movimentos contemporâneos que tentam romper com as regras mais tradicionais da arquitetura. Com uma forma mais orgânica, o barroco permitiu intensificar a expressividade como ocorre, por exemplo, com a escola desconstrutivista atualmente. Na Avenida Faria Lima podemos citar edifícios que apresentam um rompimento com as formas geométricas mais tradicionais, como exemplo, o Edifício Faria Lima 3500 (Fig. 54).

Figura 54 – Edifício Faria Lima 3500



Fonte: Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/>> <<http://www.skyscrapercity.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2016

Durante o século XIX é importante destacar a influência na arquitetura dos edifícios de escritório que surgiram a partir da Escola de Chicago, a qual pode ser descrita como um movimento de transformações construtivas que ocorreu principalmente na cidade de Chicago, no final do século XIX. Foi um período pós-guerra da Secessão nos Estados Unidos no qual houve um incentivo imobiliário que demandou inovações tecnológicas na construção civil, como as construções com estrutura metálica, para agilizar as obras devido a alta procura por moradia e novos edifícios de escritórios. Uma nova estética era solicitada para essa emergente tecnologia. Sullivan (1896) foi um dos grandes pensadores no período em relação ao *design* destes primeiros edifícios altos que começavam a modificar a paisagem dos Estados Unidos, sendo considerado o construtor do primeiro arranha-céu americano, o edifício Wainwright Building (Fig. 55). Para o arquiteto uma solução estética e funcional para estes edifícios era a ideia da coluna clássica:

Certos críticos, muito rigorosos, avançaram a teoria de que o verdadeiro protótipo do edifício alto de escritórios é a coluna clássica, composta de base, fuste e capitel - a base da coluna típica consistindo das lojas inferiores de nosso prédio, o fuste liso ou estriado sugerindo a monótona e ininterrupta série de escritórios e o capitel consistindo no poder de arremate e exuberância do ático.¹ (SULLIVAN, 1896, p.4)

Luis Sullivan (1892) teorizou sobre o uso da ornamentação na arquitetura, propondo que em um momento histórico como o que se vivia no final do século XIX, no qual um excesso de ornamentação proliferava pelas cidades, que se desse um tempo a seu uso excessivo, para se refletir sobre a verdadeira função da ornamentação na arquitetura. Sullivan foi o célebre autor da frase “a forma segue a função”, esta associada ao Movimento Modernista na Arquitetura. Mal interpretado por essa frase que exaustivamente foi publicada de forma fragmentada, Sullivan, na verdade, acreditava que a ornamentação estava diretamente relacionada com a estrutura da arquitetura e que deveria surgir de forma natural, como uma continuação desta.

A associação entre uma coluna clássica e a volumetria final do edifício de Escritórios, desenvolvida por Sullivan, pode ser vista em alguns edifícios da Avenida

¹ Tradução livre da autora: “Certain critics, and very thoughtful ones, have advanced the theory that the true prototype of the tall office building is the classical column, consisting of base, shaft and capital, -the molded base of the column typical of the lower stories of our building, the plain or fluted shaft suggesting the monotonous, uninterrupted series of office-tiers, and the capital the completing power and luxuriance of the attic.”

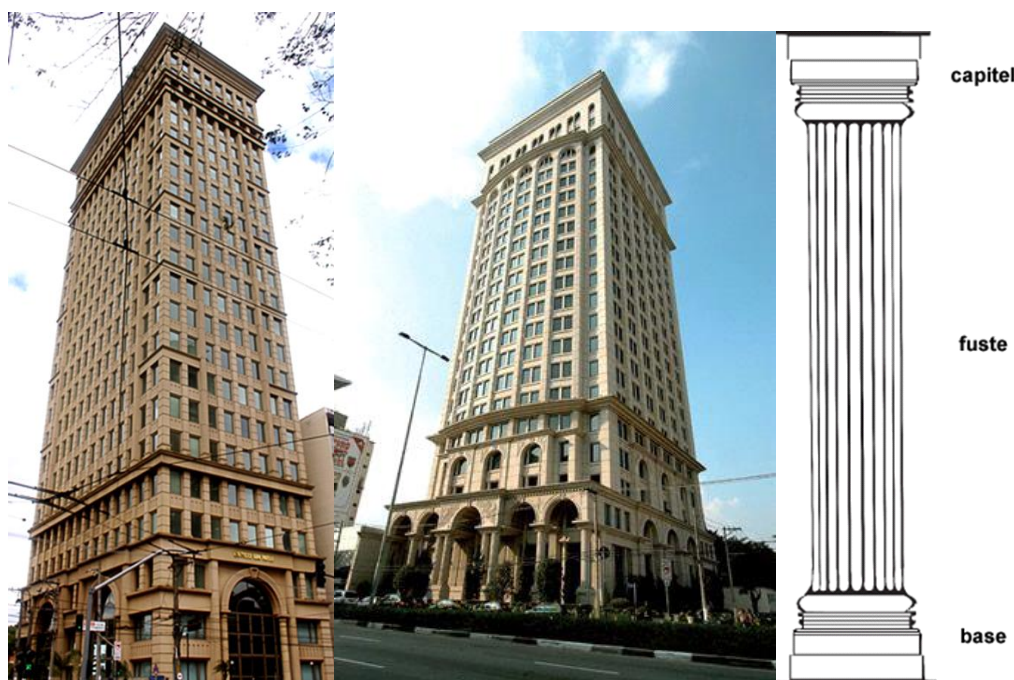
Faria Lima, como o Iguatemi Plaza e o Edifício San Paolo (Fig.ura 56), edifícios que, como visto anteriormente, fazem utilização de elementos clássicos em suas fachadas.

Figura 55 - Wainwright Building – Louis Sullivan



Fonte: Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-115431/classicos-da-arquitetura-wainwright-building-slash-louis-sullivan/50380aba28ba0d599b000ad2-ad-classics-wainwright-buildin.>> Acesso em: 13 fev. 2016.

Figura 56 - O edifício como uma coluna clássica – Iguatemi Plaza e San Paolo



Fonte: Disponível em: <<http://www.israelrewinarquitetura.com.br/portfolio.html>> <<http://construcaomercado.pini.com.br/negocios-incorporacao-construcao/149/desempenho-do-painel-arquitetonico-de-fachada-depender-nao-so-da-301980-1.aspx>> <http://12-efe.blogspot.com.br/2012_11_01_archive.html>. Acesso em: 21 jan. 2016.

Segundo Paim (2000), para Sullivan, assim como para Ruskin, os verdadeiros ornamentos não são acessórios, mas elevam o status da arquitetura à obra de arte. Como

propõe Sulivam em “O Ornamento na Arquitetura” (1892), o ornamento deveria brotar do material e estar tão em sintonia com o edifício que deveria ser pensado junto com o projeto, na sua concepção, não ser aplicado posteriormente. Como uma folha brota em uma árvore, o ornamento deveria brotar da estrutura.

O ornamento pode ser realizado de inúmeras maneiras, porém depois de pronto deve dar a impressão de ter brotado, graças ao trabalho de alguma instância benfazeja, da própria substância do material, como a flor que desponta entre as folhas de sua planta mãe. (SULIVAM, 1892, p. 184)

Seguindo os estilos que diretamente se ligam a nosso objeto, o Art Deco foi um movimento artístico que surgiu na Europa no início do século XX, tendo como influência outro estilo, ligado à moda, que surgiu na virada do século XIX para o século XX, o Art Nouveau, influenciando diferentes áreas das artes e design. A princípio ligado ao luxo, com a utilização de materiais nobres, como o mármore, aos poucos foi se adaptando a estética industrial, mais palpável no cotidiano. Sua influência nos arranha-céus de Nova York foi marcante para uma mudança, uma quebra da imitação de estilos passados, os chamados *revivals* historicistas. O Art Deco apareceu como uma estética que iria ao encontro das novas propostas do New Deal americano e fez com que os edifícios se tornassem marcos na paisagem como símbolos de modernidade e design, como o Edifício Chrysler (Fig. 57), erigido em 1930, para a empresa de carros Chrysler.

O Edifício Chrysler possui em seu topo uma coroa como uma joia se levantando para o céu. Tornou-se um símbolo da cidade e, na época de sua construção, foi considerado durante alguns meses o edifício mais alto do mundo. Segundo Fialho (2007), alguns elementos caracterizam os edifícios estilo Art Deco que permearam a paisagem e o imaginário das cidades durante as décadas de 30 e 40. São eles:

- O Zigzag Modern - abstração do imaginário de motivos industrial e da arte primitiva egípcia, oriental e pré-colombiana;
- Classical Modern – combinação de formas classicistas simplificadas com uma ornamentação interna e externa mais abstrata;
- Streamlined Modern – inspiração mecanicista-impressionista, com ênfase nas curvas, coberturas planas, entre outros elementos.

Figura 57 – Edifício Chrysler e detalhe de seu coroamento



Fonte: Disponível em: < <http://www.nachomora.net/otros/buildings/http://comicvine.gamespot.com/forums/gen-discussion-1/art-and-architecture-605212/>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

Um edifício na Faria Lima que possui elementos que podemos associar ao estilo Art Deco é o Birman 29 (Fig. 58), pois podemos ver nesse edifício elementos de uma composição clássica, como a simetria, e as linhas verticais, dando essa sensação de algo que se eleva para cima. Nesse edifício não vemos uma aplicação na superfície de ornamentos clássicos, como o uso de colunas, porém ainda é possível identificar uma “aura” clássica revestindo o mesmo, como o ritmo. Como dito, já não possui colunas, mas as linhas verticais bem marcadas, sobressaindo na fachada ainda remetem ao intercolúnio. Outro elemento importante são as janelas, que permanecem bem delimitadas na fachada, o que irá desaparecer depois com as propostas modernistas para os edifícios, como veremos adiante. O material que reveste o edifício é o granito, material nobre, e seu vidro tem um tom dourado que dá à construção um aspecto de algo retrô.

Figura 58 – Edifício Birman 29, Avenida Faria Lima



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015.

3.4 Ornamento e modernismo

O Movimento Moderno foi o momento de rompimento com os excessos do passado, principalmente os relacionados ao uso da ornamentação. Uma verdadeira mudança de paradigma propunha uma estética que partisse do zero em relação ao passado. Porém algumas questões ainda ficam abertas, quando nos deparamos com essa premissa; pois, ao reduzir ao mínimo os elementos de sua linguagem visual, as vanguardas modernas na arquitetura não teriam por acaso, travestido esses ornamentos em outros materiais como os revestimentos? Ou a própria forma escultórica que muitas vezes essa

arquitetura possui, não faz dela um grande ornamento? Ao desenvolvermos um breve panorama na linguagem arquitetônica em relação à decoração, não podemos constatar que a estrutura muitas vezes também é o ornamento? Mesmo Loos (1908), quando compara a pele como nosso mais belo revestimento, não nos dá pistas do que se tornou o material para a arquitetura modernista? Outra pista que temos são as arquiteturas desenvolvidas pelo próprio Loos ou Otto Wagner na virada do século que minimizam a ornamentação através de linhas retas e uso de formas geométricas.

Quando Loos escreveu seu celebre artigo “Ornamento e Delito” em 1908, vivia-se um período de extrema banalização da ornamentação arquitetônica em consequência da facilidade de acesso a mercadorias oriundas da Revolução Industrial. Arquiteto Vienaense, vivia em um dos locais que mais sofreu influência dos estilos passadistas da virada do século XIX para o século XX. Viena foi a capital de um dos mais fervorosos debates sobre a arte, através do “Grupo da Secessão Vienaense”, que propunha uma nova linguagem para a arte com um olhar no clássico. Para o autor a discussão do ornamento ia além de questões estéticas, mas também envolvia questões éticas comparando a ornamentação a um crime, pois para ele o homem moderno não necessitava da ornamentação por possuir um olhar mais apurado para a realidade.

Por um bom tempo, no século XX, com a introdução da estética funcionalista, o ornamento foi renegado, chegando a ter o status de algo proibido, como propôs Loos. O autor criticou o excesso de ornamentação na época, causado pelos *revivals* historicistas do século XIX, que tiveram origem principalmente nas transformações sociais que culminaram na ascensão de uma nova camada social, a burguesia. Também a Revolução Industrial permitiu a popularização de objetos decorativos manufaturados, anteriormente restritos ao artesanal, artístico e ao uso de materiais mais nobres e inacessíveis a essas camadas sociais menos abastadas. Esse acesso facilitado aos bens de consumo, que a industrialização de produtos possibilitou, deu início a um novo universo, permeado de objetos nos quais a imitação de estilos antigos prevalecia, muitas vezes com combinações duvidosas. A burguesia, dessa forma, começa a decorar suas residências ao seu gosto, em uma tentativa de imitação e busca de uma identidade visual própria. Podemos dizer que esse período culmina em uma “falta de estilo”, denominado de Kitsch, começando a surgir daí o estudo da relação do ser com as coisas. Abraham Moles, em “O Kitsch” (1971), expõe essa problemática ao afirmar que é a partir desse período que o homem estabelece um modo estético de se relacionar com o ambiente, a partir do consumo de mercadorias

ordinárias, adquiridas em grandes lojas: “a forma do prato ou da mesa é a própria expressão da sociedade, objetos portadores de signos assim como as palavras da linguagem, devendo ser considerados também nesse sentido. (MOLES, 1971, p.13).

Esse conceito de Kitsch será retomado mais adiante quando a questão sobre a pós-modernidade vier à baila.

Um aspecto importante da revolução modernista na arquitetura foi a elevação do artesanal em detrimento do industrial no que diz respeito à utilização dos materiais. Loos chegou a comparar a superfície de um material à pele humana, condenando o uso da ornamentação como o da tatuagem que escondia, através de desenhos estilizados, o nobre revestimento que seria a pele. Como descreve Paim (2000, p. 118) “O verdadeiro crime da tatuagem e, de modo geral, dos ornamentos, segundo Loos, consistia em negar a pele como o mais perfeito dos ornamentos, esse revestimento natural do corpo humano”.

O revestimento e o material como consequência disso passaram a adquirir um significado de ornamento na modernidade arquitetônica, mesmo que de forma indireta. O concreto aparente, que começa a ser utilizado em grande quantidade na arquitetura modernista, como podemos ver na Residência Fernando Millan, projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (Fig. 59). Este material, com seus desenhos e texturas irregulares ocasionados pelas formas onde eram confeccionados, era considerado nobre e bonito em sua verdade, demonstrando que por trás da técnica existia a mão do homem em sua produção. Uma valorização do artesão e da manipulação manual, como se, talvez, os arquitetos modernistas tentassem uma conciliação entre industrial e artesanal, sendo o artesanal, na industrial da construção civil, as “marcas dos trabalhadores”.

Loos acreditava que o artesão deveria investigar as qualidades existentes nos materiais. Ocorreu com isso uma valorização dos materiais como a madeira, vidro, concreto e ferro.

A substituição do ornamento arquitetônico pela força expressiva dos materiais revela que a cor, a textura, o sentido gráfico, a densidade e a resistência, entre outras qualidades específicas dos materiais, funcionariam como elementos da composição arquitetônica. (SÁ, 2005, p. 31)

Figura 59 - Residência Fernando Millan, 1970, Paulo Mendes da Rocha. São Paulo



Fonte: Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.166/5041>>. Acesso em: 12 ago, 2015

Em busca de uma nova linguagem, os modernistas se valeram de elementos incorporados nas máquinas e indústrias. Toda a arquitetura e, como consequência, o homem estavam inseridos dentro dessa lógica industrial, que simbolicamente foi associada a toda estrutura da cidade, principalmente, através dos projetos de Le Corbusier e sua estética funcionalista.

Le Corbusier é considerado, juntamente com a Bauhaus de Walter Gropius e o movimento De Stijl, um dos fundadores do Movimento Moderno, dando as bases para a revolução na arquitetura do começo do século XX, também denominada de arquitetura funcionalista. Grande teórico, arquiteto, artista e político, Le Corbusier possuía um enorme poder de síntese, construindo seus fundamentos teóricos de forma elaborada. Muitas vezes era considerado uma figura contraditória em relação aos seus escritos e à materialização destes em seus projetos, que aparentemente não possuíam uma unidade comum. Vale como exemplo a comparação da Vila Savoye com a Capela La Rochele.

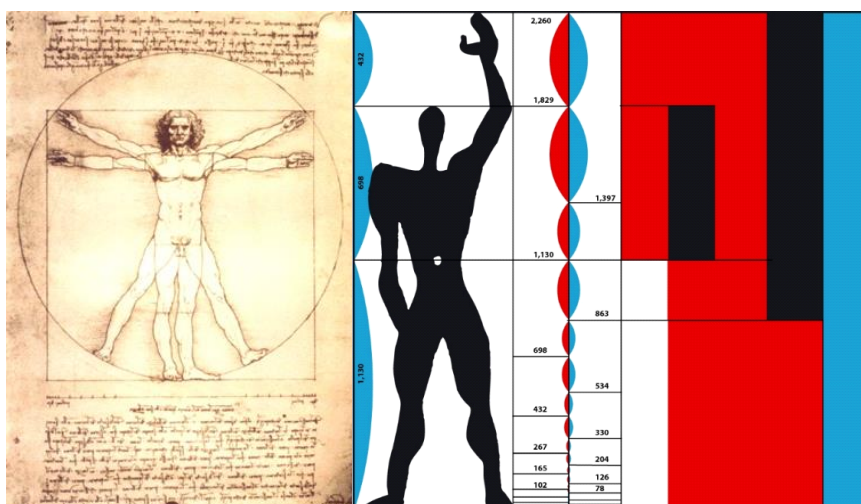
Segundo Colquhoun (2004), Le Corbusier ao mesmo tempo em que defendia os valores artísticos universais e imutáveis associados ao classicismo do século XVIII, também era adepto do espírito da época, ligado a Hegel e ao historicismo alemão, entre o

que o autor chamou de beleza certa a beleza arbitrária. Essas ideias irão aparecer na sua arquitetura ao tentar conciliar os fenômenos da industrialização moderna aos valores arquitetônicos a priori. Como exemplo, podemos citar a famosa associação da casa como a “máquina de morar”. Para Colquhoun, quando Corbusier diz essa frase não é no sentido empírico, mas sim metafórico, trazendo a máquina como um modelo dentro de um sistema arbitrário de convenção, de leis que é a arquitetura. O autor ainda vai além ao dizer que mais do que uma metáfora poética, o que o arquiteto pretendia era mostrar “uma identidade ontológica entre ciência e arte” (2004, p.160). Uma lógica apocalíptica que pretendia revolucionar o fazer arquitetônico:

A tecnologia, libertada do domínio da matéria bruta e intratável pela aplicação das leis científicas, estava se aproximando da condição de imaterialidade. Seus produtos não mais demonstravam o conflito entre matéria e espírito, como na Renascença; eles pressagiavam a dissolução do material em espírito. A arquitetura, como arte, não mais possuía a tarefa de criar significados por meio de signos incorporados a superfície dos edifícios. O “Significado” da arquitetura agora era imanente nas puras formas que a nova tecnologia possibilitava. (COLQUHOUN, 2004, p. 160)

Ao mesmo tempo seus ideais eram vinculados ao Classicismo, como podemos ver na criação do Modulor (Fig. 60), que representava “O homem como medida de todas as coisas”, inspirado no homem vitruviano criado por Leonardo da Vinci, durante o Renascimento, período vinculado aos ideais clássicos greco-romanos, como visto anteriormente.

Figuras 60 – O Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci e o Modulor de Le Corbusier



Fonte: Disponível em: < <http://www.desenhoonline.com/site/o-que-e-o-homem-vitruviano/> > < <http://www.neermanfernand.com/corbu.html> >. Acesso em: 12 fev. 2016.

No começo do século XX, essas ideias conflitantes oriundas principalmente do classicismo e do romantismo do século XVIII (que também podemos denominar no campo da estética com os conceitos de Sublime e Pítoresco) pareciam finalmente ter chegado a um consenso através da união da arte e da ciência, pois ambas possuíam a mesma abstração, na qual a mente e o espírito poderiam ser valorizados em detrimento dos sentidos físicos.

Le Corbusier via na abstração arquitetônica essa união, que tinha como influência duas possibilidades principais: a ligação entre música e arquitetura, pois ambas se valiam da abstração para sua composição, e a defesa da matemática da natureza expressa através da forma cúbica dos cristais minerais. Essa última ideia está presente em seu livro “Por uma Arquitetura” (1977) quando diz que “a arquitetura é o sábio jogo de volumes sobre a luz”. Para Colquhoun (2004) a estética courbusiana divide-se entre sensorial e intelectual, de forma oposta, uma com raiz no racionalismo e outra no neoplasticismo:

O sensorial é o aspecto que sempre agrada às pessoas simples e é expresso na decoração e na cor. O intelectual é o aspecto que agrada gente culta, e é expresso na harmonia e na proporção. Cada aspecto é definido como uma “superfluidez necessária”. Porém, imediatamente depois, Le Courbusier diz que a utilidade e a economia propiciam satisfação à mente, enquanto a forma (cubos, cilindros etc.) propicia satisfação aos sentidos. (COLQUHOUN, 2004, p.108)

O Neoplasticismo foi um movimento estético do começo do século XX, desenvolvido por Piet Mondrian, que influenciou a arquitetura e arte do período. Tinha como proposta um método para as artes, uma linguagem facilmente transponível, uma abstração formal aos seus elementos básicos de composição como: o uso de linhas retas e formas retangulares, uma assimetria equilibrada e uso de cores puras como o vermelho, o azul e o amarelo além do preto, do branco e do cinza. Propunha também a eliminação das “formas históricas” consideradas impuras, das técnicas tradicionais e o fim da distinção entre as artes.

Piet Mondrian foi o pintor do período que ficou conhecido por suas pinturas abstratas com a linguagem neoplasticista, que para ele estava vinculada aos valores primários ou estruturais da visão: a linha, o plano e a cor. Segundo Argan (2004, p. 409), para ele “todas as experiências da realidade, por mais diversas que sejam, devem ao cabo revelar a estrutura constante da consciência”. Essa inspiração que veio com a arte abstrata

e seus padrões geométricos, também foi largamente utilizada nas composições de fachada.

Theo Van Doesburg, criador do De Stijl, teve como ponto de partida os preceitos do Neoplasticismo desenvolvidos por Mondrian. As ideias do grupo eram publicadas em uma revista com o mesmo nome. A linguagem proposta pelos artistas refletia o “espírito” do começo do século que, segundo descreve Montaner (2002, p. 72) “é uma consequência tardia das cautelas metodológicas racionalistas de René Descartes, e reflete também na ciência, por exemplo na química, com a sintetização que Mendelejev fez no inventário dos componentes químicos fundamentais da Terra.”

Segundo Sá (2005), os modernistas, numa tentativa de negar a excessiva ornamentação do passado, se valeram de outros recursos, uma mudança de significado do ornamental na arquitetura, que começava a se apresentar através de novas formas inspiradas na linguagem visual, na arte e desenho industrial emergente, como podemos vislumbrar na casa criada por Gerrit Rietveld (Fig. 61) em que uma “plástica” comum permeia todo o ambiente, indo do mobiliário à volumetria da construção.

Figura 61 – Interior e fachada, casa Rietveld.



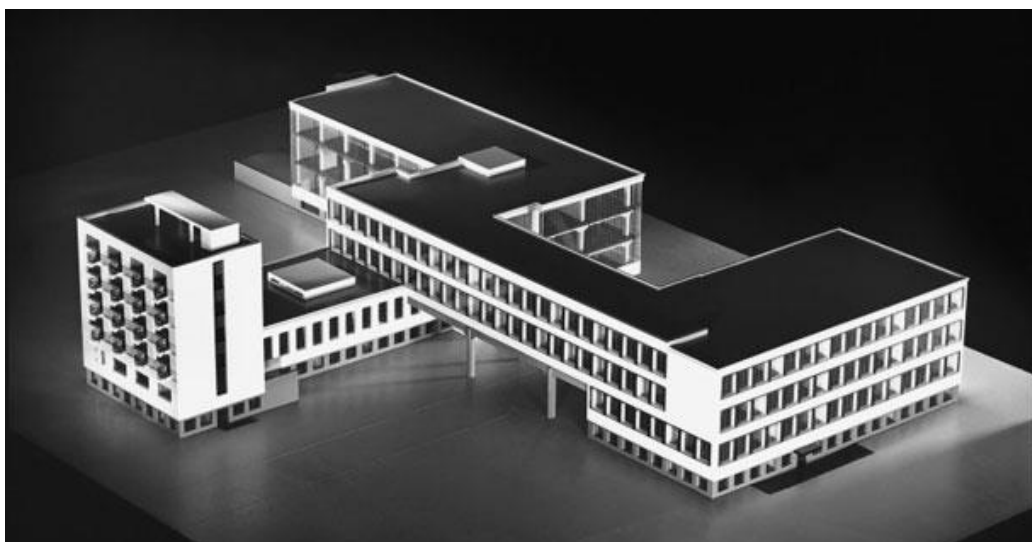
Fonte: Disponível em:< http://www.archdaily.com.br/br/01-46426/classicos-da-arquitetura-residencia-rietveld-schroder-gerrit-rietveld/46426_46438>. Acesso em: 14 fev. 2016.

A Bauhaus de Gropius, vinculada ao racionalismo alemão, foi uma escola experimental, considerada a primeira escola “democrática” por possuir um caráter político e social. Pretendia preparar a sociedade para uma visão de indústria, uma padronização que ocorreria em várias escalas da vida. Essa padronização diferia do

conceito defendido pelo De Stijl, que pretendia levar soluções pontuais aos projetos solicitados pelos clientes. Segundo Argan (2004), a democracia da escola estava no princípio da colaboração e no diálogo entre mestres e discípulos. Ainda segundo o autor, o urbanismo estava no topo da importância do surgimento de uma nova sociedade, pois era através da construção da cidade que a sociedade também se construiria. Na escola já se pensava na cidade como um sistema de comunicação:

A concepção da cidade como sistema de comunicação, que hoje está na base de qualquer estudo urbanístico sério, já se encontra presente, ainda que apenas como intuição, na teoria e na didática da Bauhaus. Constituem comunicação: o traçado da cidade, as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade, as marcas das fábricas, o invólucro das mercadorias, todos os tipos de artes gráficas, os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo que se inclui no vasto âmbito da comunicação visual é, na Bauhaus, objeto de análise e projeto. (ARGAN, 2004, p. 271)

Figura 62 – Maquete da Escola Bauhaus



Fonte: Disponível em: <<http://www.renatomelo.com/bauhaus/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

Ludwig Mies Van de Rohe, da mesma forma que o trabalho Le Corbusier e o design da Bauhaus e De Stijl, tinha suas bases na estética neoplasticista (Argan 2004). Autor da frase “Menos é mais” propunha uma estética que se aproximava do Minimalismo.

Curiosamente um arquiteto que tinha como princípio compositivo em seus projetos a abstração formal levada ao mínimo de elementos possível, foi responsável por um dos mais famosos e comentados episódios da utilização de um elemento que, a princípio, possuía uma função estrutural, e foi utilizado como decoração na arquitetura.

Esse episódio ocorreu durante o movimento modernista, na composição da fachada do edifício projetado juntamente com Philip Johnson, o Seagram Building (Fig. 63) em Nova York, na década de 50. Na realização de sua fachada, os autores da obra não se limitaram em apenas mostrar a verdade da estrutura do edifício, proposta comum na arquitetura modernista, pois para a composição da fachada do edifício valeram-se de vigas em bronze simplesmente para expressar uma ideia de verticalidade.

Figura 63 – Seagram Building, projeto de Mies Van Der Rohe, Nova York



Fonte: Disponível em: <
["http://apah250.wikispaces.com/146+Seagram+Building+Mies+van+der+Rohe+and+Phillip+Johnson%E3C"](http://apah250.wikispaces.com/146+Seagram+Building+Mies+van+der+Rohe+and+Phillip+Johnson%E3C)> <http://www.bandwmag.com/galleries/bw/contests/13/photographs/39306> >. Acesso em: 12 fev. 2016.

De acordo com Revit (2008, p. 5), “O regime simbólico do Edifício Seagram de Mies produziu uma idealização ornamental da ordem social e técnica do dia (que, no entanto, dependia da negação de seu status como ornamento)”. A proposta do projeto era desenvolver uma linguagem que se aproximasse da linguagem da indústria, segundo propunha os cânones modernistas. A disposição das vigas metálicas na fachada criava um ritmo padronizado, como propunha o homem máquina de Le Corbusier, um ritmo ordenado e constante, além de enfatizar a ideia de verticalidade, de arranha-céu que o

edifício se propunha ser. Podemos dizer, dessa forma, que sua fachada simboliza esteticamente o pensamento modernista que ligava a sociedade à máquina.

Na Avenida Faria Lima existem edifícios (Fig. 64) que se utilizam da linguagem visual minimalista, onde não é possível identificar nada de sua estrutura. Somente vemos um prisma espelhado com uma linha central rasgando todo o edifício, expressando verticalidade.

Figura 64 – Edifício na Faria Lima



Fonte: Reprodução de fotografias elaboradas pela autora. 2016.

Talvez a discussão mais relevante ao se pensar na ornamentação seja em relação a seu aspecto simbólico. Vimos ao longo do capítulo que, muitas vezes, de um período histórico para outro, a arquitetura repete um determinado elemento que seria estrutural como um signo apenas, sem uma “função”. Em Revit (2008) o simbolismo no ornamento ganha a importância de discussão central, propondo algumas hipóteses do motivo pelo qual a ornamentação deixou de fazer parte do discurso na arquitetura moderna e contemporânea como: a forma simbólica necessita de afinidade cultural para ser entendida, sendo considerada, dessa forma, antidemocrática; a representação tiraria nossa atenção em relação à vida; a autonomia das formas ornamentais obtidas via

industrialização produziram versões baratas dos produtos (Kitsch); as formas simbólicas persistem na arquitetura através de formas vazias, longe de seus contextos históricos e, por fim, a utilização dessas formas em governos totalitários, como o fascismo e o nazismo.

3.5 O ornamento e a contemporaneidade

Ainda que o termo pós-moderno seja impreciso e que suscite ampla discussão, nós o trazemos aqui sustentados pelos autores que fazem uso desta terminologia: Harvey(1992), Jameson (2006) e Venturi (2003;2004).

A estética pós-modernista, que surge como uma forma de manifestação crítica à visão de mundo estabelecida pelo estilo modernista universal na arquitetura, se propôs a resgatar de forma indeterminada e fragmentada signos estéticos de períodos antecedentes. Dentre os teóricos da pós-modernidade, o que se aproxima mais da arquitetura é David Harvey, daí nossa escolha para uma primeira definição do conceito, conforme o autor descreve em a Condição Pós-Moderna: “A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno. (HARVEY,1992, p.19)

Entre os arquitetos que aderiram ao estilo pós-modernista na arquitetura, citamos Robert Venturi, que definitivamente elevou o status da ornamentação e do uso deliberado do decorativo ao status de elementos de comunicação e signo: vale ressaltar as construções de beira de estrada de Las Vegas. Para esse arquiteto, o uso da arte da pintura, escultura e grafismo na arquitetura ao longo da história sempre teve um caráter simbólico além de seu caráter ornamental, como uma forma de se passar uma mensagem que iria muito além da simples decoração desses elementos no espaço arquitetônico. Segundo o autor, a arquitetura moderna relegou os aspectos simbólicos da decoração e ornamentação das formas iconográficas a simples elementos formais como textura, cor e proporção. O espaço era mais importante que a história cravada nos elementos históricos e estilísticos dos edifícios. Uma abstração formal, que Robert Venturi chamou de “expressionismo abstrato” na arquitetura, influência de uma racionalização e busca de uma pureza formal existente na sociedade da época como um todo. Ele ainda afirma que durante períodos históricos importantes, a relação entre interior e exterior de uma construção não se dava

de forma coerente, muitas construções importantes, como a Catedral de Amiens, por exemplo, uma das mais importantes catedrais góticas, funciona como um grande *outdoor* com um edifício atrás, enfatizando o aspecto deliberadamente publicitário da construção:

Considerava-se que as catedrais góticas falhavam por não conseguir uma “unidade orgânica” entre frente e lateral. Mas essa disjunção é reflexo natural de uma contradição inerente a um edifício complexo que, na face voltada para a praça, é uma tela relativamente bidimensional de propaganda e, nos fundos, um edifício de alvenaria. (VENTURI, 2003, p.13)

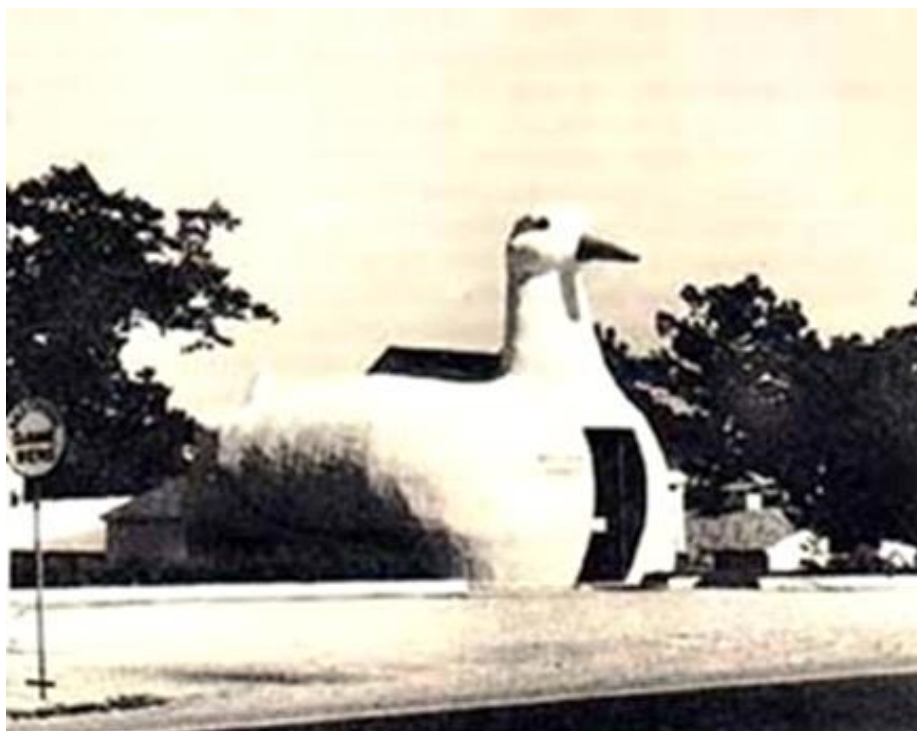
Venturi (2004) destaca que essa contradição e complexidade na arquitetura é o que contém sua riqueza, defendendo o uso simbólico do feio e do banal na arquitetura. Para o autor, a arquitetura não deveria se valer apenas de conceitos de restrição e o arquiteto deveria aceitar seu papel de combinador de velhos clichês; condição que, para ele, é resultado da sociedade com valores invertidos, onde se investem altos recursos para fins diversos que não o melhoramento da vida nas cidades.

O autor define dois tipos de arquitetura, tomando como exemplo duas construções de beira de estrada em Las Vegas. Um tipo seria o Pato de Long Island (Figura 65), que possui uma forma simbólica global convertida em uma escultura. Seria a forma associada às construções modernistas, onde todo o espaço tem esse aspecto simbólico, o que acaba restringindo as possibilidades de associação e interpretação. O edifício como um todo funciona como símbolo ou um ornamento. É o que Sá (2005) também irá propor como uma das hipóteses do ornamental na arquitetura modernista. Para Venturi, esse processo de abstração foi iniciado com o estilo Art Deco que, na tentativa de romper com as formas do passado, abriu o caminho para a abstração na arquitetura, através de uma linguagem gráfica e geométrica proposta por arquitetos como Loos, por exemplo.

A outra forma proposta por Venturi (2003) seria o galpão decorado, onde o espaço e a estrutura estão em função de um programa, com o uso de ornamento independente. Um abrigo convencional onde se abrigam símbolos. Ele vê, no galpão decorado, esse potencial de significação que se apropria dos meios de comunicação de massa, da publicidade e seu caráter comunicacional. O galpão decorado possui aspecto de imagem, acima do processo ou da forma da construção. Segundo Venturi a arquitetura depende, para sua percepção e criação, de experiências passadas e associações emocionais, e que esses elementos simbólicos e representacionais podem, com frequência, contradizer-se em relação à forma, à estrutura e ao programa com os quais estão associados no mesmo edifício.

Os ornamentos, dessa forma, estão entre os diferentes elementos de uma cidade que podem ser estudados e analisados como signos não verbais, conforme Venturi já propunha na década de 70, sendo esta uma das formas de entender possíveis significados no imaginário urbano de uma sociedade pop, de consumo, que tem como referencial cultural os meios de comunicação de massa.

Figura 65- O Pato de Long Island



Fonte: disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/779>>. Acesso em: 25 mar. 2015

Para Venturi (2004) uma boa arquitetura é aquela em que a ambiguidade gera tensão, sendo esta necessária a toda obra de arte. O autor critica a falta dessa tensão e ambiguidade na maioria das arquiteturas modernistas. Cita como exemplo dessa tensão, entre outros, a pintura de Robert Rauschenberg que para ele possui “contradição entre níveis de significado e funcionamento” (VENTURI, 2004, p.48). Para o autor, o quadro *Pilgrim* (Fig.66) do artista, torna ambígua a distinção entre quadro e mobiliário, causando tensão em quem vê a obra, pois ao olharmos para ela não sabemos ao certo se a cadeira faz parte da obra ou não. Em muitas outras obras da arte pop, em especial nas obras de Rauschenberg, esse estranhamento é constante, suas colagens são um misto do familiar e do estranho ao mesmo tempo.

De uma forma geral, a pop arte se apropria dos objetos da cultura de massa e de todo o seu contexto, trazendo para a tela esse universo de repetição em série e consumo presentes na sociedade, porém num processo de inversão. Para Ferrara (2001), os objetos e materiais ocupam a tela tendo uma dupla função: atrair o receptor para a tela através do uso dos objetos que fazem parte de seu cotidiano e, ao mesmo tempo, esvaziar o significado desses objetos por estarem fora de seu contexto. A autora denomina esse acontecimento como o “paradoxo da pop arte: vínculo temático com o cotidiano num processo de transformação da linguagem” (FERRARA, 2001, p.107).

Figura 66 - Obra Pilgrim, de Robert Rauschenberg



Fonte: Disponível em: < <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/pilgrim>>. Acesso em: 23 ago. 2015.

Dessa forma, Venturi, por associação com outras áreas da arte como a literatura e a pintura, chama para a arquitetura esse mesmo caráter ambíguo que é a própria natureza do objeto artístico. A função da arte seria essa de gerar uma nuvem de possibilidades interpretativas, uma tensão no espectador, pois isso é o que gera a riqueza de significados. Na arquitetura, esse interesse está no que ele denomina de elemento de duplo

funcionamento ou vestigial, que faz parte da arquitetura ao longo de sua história e que podemos observar ao longo do capítulo ao demonstrarmos a contradição dos elementos arquitetônicos que muitas vezes são material e textura, forma e função, ornamento e estrutura e que na arquitetura modernista foi renegado como algo que deveria ser evitado, mesmo não sendo como o autor demonstra através de diversos exemplos.

Venturi cita constantemente a arquitetura maneirista com exemplo para uma arquitetura imersa em diversas camadas de significado. Como ninguém, os arquitetos da renascença tardia souberam se valer dos elementos arquitetônicos de uma maneira totalmente livre e não convencional. Explorar esses elementos que envolvem quase sempre ornamentação e função é a riqueza da boa arquitetura. Além dos elementos vestigiais, ele ainda denomina alguns elementos de retóricos, que são os elementos puramente estéticos, sem finalidade alguma na construção, a não ser o de reforçar uma ideia, como são os ornamentos: “Um elemento pode parecer retórico a partir de um ponto de vista, mas, se é válido, enriquece num outro nível o significado ao sublinhá-lo.” (VENTURI, 2004, p. 35).

Figura 67- Vanna Venturi House



Fonte: Disponível em:< <http://www.archdaily.com.br/br/01-86575/casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b>>. Acesso em: 20 jan. 2015

Sua obra mais famosa, um marco da arquitetura Pós-Moderna, foi a casa Vanna Venturi House (Fig. 67), desenvolvida no início da década de 60, na Pensilvânia. A casa

construída para sua mãe foi um laboratório para as ideias revolucionárias do arquiteto. Ele a define com uma “casinha em grande escala”, já dando uma indicação de ambiguidade: a casa possui em sua fachada diversos elementos decorativos precisamente combinados.

Na arquitetura recente, existe um resgate do debate em torno do uso da ornamentação na arquitetura, principalmente através de projetos que unem novas tecnologias construtivas. Coexistindo diferentes linhas para a teoria da arquitetura, podemos tomar como exemplo, a arquitetura desconstrutivista de Zara Hadid, que se apropria da linguagem construtivista russa e da linguagem organicista para desenvolver a estética de seus projetos. Segundo Revit (2008), uma das questões ligadas ao uso do ornamento atualmente está relacionada à ideia de rede e das geometrias flexíveis, associando à arquitetura a noção de sistemas ágeis e sensíveis como a biologia. Existe uma ordem nessas geometrias, porém não como as repetições regulares das geometrias modernistas, como vistas no Seagram Building. Um exemplo dessa estrutura flexível é o Pavilhão Serpentine de Toyo Ito (Fig. 68).

A célula variável, com sua afiliação frouxa em relação a um todo, sugere uma analogia com o mundo social: um mundo de diversos e infinitos indivíduos marcados por uma vontade em declínio ou mesmo a incapacidade de diversos indivíduos de imaginarem-se em relação a um conjunto social, exceto por meio de uma montagem arbitrária pura. ² (REVIT, 2008, p.4)

Outra questão que, segundo Revit (2008), influencia a ornamentação orgânica da atualidade seria a sustentabilidade, pensando que o homem através da representação na arquitetura de formas orgânicas, estaria inconscientemente pagando sua dívida em relação ao meio ambiente.

Podemos concluir que o ornamento, mesmo sendo condenado durante uma boa parte do século XX, nunca deixou de estar presente, mesmo que de forma indireta, como uma linguagem visual originária principalmente das vanguardas artísticas ou mesmo através dos materiais que eram explorados de forma estética, além de sua função. Com a arquitetura pós-modernista e a cultura de massa, o ornamento voltou a ser exaltado de

² Tradução livre da autora: “The variable cell, with its looser affiliation to a whole, suggests an analogy to the social world: a world of endlessly diverse individuation marked by a declining willingness or ability of diverse individuals to imagine themselves in relationship to a social whole except through sheer arbitrary assembly.”

forma puramente discursiva e, na atualidade, vem ganhando força através de propostas inovadoras que aliam arte e tecnologia, tanto de materiais como de suportes.

Figura 68 - Serpentine Pavilion, projeto do arquiteto Toyo Ito (2002)



Fonte: Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-103528/serpentine-gallery-2002-slash-toyo-ito-plus-cecil-balmond-plus-arup>>. Acesso em: 18 set. 2015.

De qualquer forma, seja na antiguidade ou atualmente, não é possível desvincular a arquitetura da linguagem, pois sempre e além de sua funcionalidade ela se estabelece como um sistema de signos que materializam o pensamento da sociedade.

No próximo capítulo iremos analisar alguns exemplos dos signos arquitetônicos no processo de comunicação da sociedade contemporânea, tendo como objeto de estudo os ornamentos presentes no corpus escolhido, os edifícios da Avenida Faria Lima.

4 Análise semiótica dos edifícios da Av. Faria Lima a partir de seus ornamentos

Nesse capítulo aplicaremos a semiótica peirceana para interpretar os ornamentos no corpus que escolhemos para este trabalho: alguns edifícios corporativos localizados em uma das principais avenidas de São Paulo, a Avenida Brigadeiro Faria Lima. A pertinência da escolha se dá por vermos nessa avenida um potencial de análise devido a sua variedade de propostas em relação as suas construções, tendo como ênfase seu trecho mais recente, que se desenvolveu a partir da Operação Nova Faria Lima. É preciso ressaltar que, embora a maioria desses edifícios seja comercial ou corporativo, seus volumes e fachadas ganham diferentes formas, materiais e estilos, criando o que Montaner (2009) define ser uma das características da cidade contemporânea, uma cultura do fragmento, resultando em recursos que se apropriam da cultura pop e da arte como a ideia de montagem, bricolagem e colagem.

Os edifícios corporativos e comerciais, desde o começo do século XX, começaram a ganhar um espaço importante na arquitetura, principalmente a partir da influência americana. Espaço este que anteriormente era ocupado pelas igrejas e edificações públicas. Dessa forma, se até o século XIX as construções, alvo de interesse tanto dos arquitetos quanto da sociedade, eram essas edificações religiosas, públicas ou institucionais, a partir do século seguinte elas perdem espaço para os arranha-céus que começam a criar uma nova paisagem cultural nas grandes cidades.

Importante dizer que a ideia desse trabalho não é entrar na discussão acerca do gosto ou do que deva ser uma boa arquitetura atualmente, mas sim realizar um estudo que, a partir do construído, tente decodificar o que está além da construção, podendo contribuir para a compreensão de nossa cultura.

A escolha da semiótica, como instrumental metodológico, também se dá por conta de, como diz Ferrara (2009), saltar “da arquitetura como equipamento e entrar na forma como cultura”. Através da semiótica iremos classificar o ornamento nos três níveis do signo, conforme apresentado no capítulo segundo, a saber: os ligados à qualidade; os ligados a aspectos do existir e aqueles que estão pautados na lei ou convenção.

Da mesma forma, adotaremos uma classificação do ornamento para que a aplicação da análise semiótica se faça a contento. Vejamos a classificação a luz de Moussavi e Kubo.

4.1 A classificação do ornamento conforme Moussavi e Kubo

Atualmente existem teorias, como visto no capítulo anterior, que entendem a função da ornamentação na arquitetura como uma força expressiva, conforme definem Moussavi e Kubo (2008). Os autores têm uma classificação do ornamento que é entendida através de graus de profundidade em relação à expressão final do edifício, que seriam: a forma, a estrutura, a tela e a superfície. Segundo os autores:

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

Para estes autores, a questão simbólica é considerada muito complexa para ser abordada na sociedade contemporânea, que tem como uma de suas características a diversidade cultural. A semiótica neste caso, é o instrumento que entra para que possamos analisar estes edifícios também no nível do simbólico, ajudando-nos no entendimento de como a arquitetura está em diálogo com a cultura contemporânea, principalmente dentro do contexto de nosso objeto de pesquisa

Com o intuito de organizar as análises e facilitar o entendimento do que abordaremos como ornamento nos edifícios iremos, desta forma, agrupá-los conforme Moussavi e Kubo (2008), os classificam.

Segundo os autores, existem edifícios cujo efeito final se processa melhor através forma, ou seja, através de toda a sua organização construtiva, como por exemplo o edifício 30 St. Mary Axe Street (Fig. 69), projeto do arquiteto Norman Foster, desenvolvido em Londres. A forma final da construção tem efeito de espiral, causando uma sensação de movimento e rotação. Outro exemplo em que a forma total da construção está envolvida em sua expressão final e que é citado no livro de Moussavi e Kubo (2008) é o edifício para os Armazéns Selfridges (Fig. 70), desenvolvido pela Future Systems, em

que sua forma final, junto com as placas aplicadas na fachada causam um efeito de algo amorfo.

Figura 69 - Edifício 30 St. Mary Axe Street



Fonte: Disponível em: < <http://www.stylepinner.com/30-st-mary-axejpg/MzAtc3QtbWFyeS1heGVqcGc/> > . Acesso em: 02 fev. 2016

O segundo caso em que os autores analisam a expressão final do edifício é aquele em que impera a estrutura, exemplo do MIT Simmons Hall (Fig. 71), projeto do arquiteto Stevem Hollem, onde uma malha de 30X30cm do tamanho de uma janela faz com que se perca a noção da dimensão das unidades habitacionais e causando o que os

autores denominam de uma perda de escala, dando a ilusão de que a construção é maior do que na verdade é. Outro edifício que entraria na categoria de estrutura é a loja da Prada em Aoyama, (Fig.72) dos arquitetos Herzog & de Meuron, localizada em Tóquio, esta arquitetura tem como revestimento três tipos de vidro, plano, convexo e côncavo que causam junto com a estrutura na diagonal um efeito de acolchoado, ainda dando ao edifício uma ideia de pedra preciosa.

Figura 70 – Grandes armazéns Selfridges



Fonte: Disponível em: < <http://listas.20minutos.es/lista/las-40-construcciones-mas-extranas-de-todo-el-mundo-297879/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

Figura 71 - Edifício para Estudantes - MIT Simmons Hall



Fonte: Disponível em: < <http://web.mit.edu/linak/www/FutureCity/site.html>>. Acesso em: 02 fev. 2016

Figura 72 - Loja Prada em Tóquio



Fonte: Disponível em: < <http://www.elcroquis.es/Shop/Issue/Details/65?ptID=1&shPg=4&artID=1821> >. Acesso em: 18 fev 2016.

O terceiro tipo de ornamento definido por Moussavi e Kubo (2008) é aquele em que sobressai a ideia de tela ou uma capa sobreposta, permitindo certa visualização do interior da edificação. Nesta classificação aparecem projetos em que existe uma conexão entre a estrutura da fachada e o interior da construção. Como no projeto de Toyo Ito para a Mediateca de Sendai (Fig. 73). Para a fachada do edifício foram desenvolvidos painéis descontínuos que dialogam com as estruturas fluidas do interior.

Por último, temos o ornamento como força expressiva que se dá na superfície. Um exemplo citado é projeto para a Fábrica Aplex, do Arquiteto Dominique Perrault (Fig. 74), que através de um revestimento de vidro causa uma sensação de algo camuflado ao refletir a paisagem circundante. Neste tipo de ornamento não existe quase conexão entre interior e exterior. Um outro exemplo citado a é o Centro de Dança Laban (Fig. 75), de Herzog & Meuron, que possui como revestimento de fachada um policarbonato com algumas variações de cor, conferindo um efeito tonal à fachada.

Figura 73 - Mediateca de Sendai, projeto de Toyo Ito



Fonte: Disponível em: < <http://www.caumt.org.br/?p=4323>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

Figura – 74 - Fábrica Aplix, do Arquiteto Dominique Perrault



Fonte: Disponível em:< http://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2518-aplix_factory.html>.
Acesso 18 fev. 2016.

Figura 75 – Centro de Dança Laban, projeto de Herzog & Meuron



Fonte: Disponível em:< https://www.flickr.com/photos/james_woodward/2379608841>. Acesso em: 18 fev 2016

Os exemplos extraídos do estudo de Moussavi e Kubo, são projetos de referência na arquitetura do século XIX e XX, que através de diferentes elementos criam sensações e despertam afeições em quem os aprecia e usa. O trabalho desenvolvido por esses autores nos auxilia em um entendimento mais amplo da função do ornamento na arquitetura e na comunicação. Podemos visualizar como o ornamento pode estar presente de diferentes maneiras e em diferentes graus no desenvolvimento de um projeto, quando pensamos em seus aspectos estéticos, relacionados à forma, cor, textura e material.

Para análise dos edifícios, tiraremos partido destas quatro categorias desenvolvidas por Moussavi e Kubo: a forma, a estrutura, a tela e a superfície, na busca destas possíveis funções dos ornamentos nas construções da Faria Lima, dando suporte a análise semiótica.

4.2. Os três olhares na apreensão dos signos arquitetônicos: contemplativo, observacional e interpretativo

Para efetuar a análise dos edifícios selecionados nos valem os de Santaella (2002) e Drigo e Souza (2013). Para as autoras, um percurso de análise semiótica se dá através de alguns passos: o de contemplar, discriminar e generalizar.

O olhar contemplativo é o momento de apreciar os fenômenos sem julgamento, sem que o pensamento racional interfira e tente já interpretar o que está sendo visto. Instante de deixar que flua a nossa percepção na direção dos nossos sentidos, fazendo brotar daí os aspectos sensíveis e qualitativos do que estamos a admirar, como os artistas são capazes de fazer quando estão criando, em um nível ainda não autocontrolado. Para Pierce o sentimento é uma das categorias da consciência. Essa etapa da consciência acaba muitas vezes sendo negligenciada. Como diz Santaella (2002, p.32) seria o momento de desautomatizar tanto quanto possível a percepção:

Em um primeiro momento, pelo menos, temos de dar aos signos o tempo que eles precisam para se mostrarem. Sem isso, estamos destinados a perder a sensibilidade para seus aspectos qualitativos, para seu caráter de quali-signo. Aquilo que apela para a nossa sensibilidade e sensorialidade são qualidades. O signo diz o que diz, antes de tudo, através do modo como aparece, tão-somente através de suas qualidades. (SANTAELLA. 2002, p. 30).

Para Moussavi e Kubo (2008) a ornamentação na arquitetura contemporânea tem uma função importante de produzir afeições e sensações que se manifestam a partir da própria matéria. Uma comunicação que não se pretende comum, mas que se manifesta através de sensações abertas a novas formas de experiência, vindo ao encontro da proposta deste primeiro olhar contemplativo.

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

ou mesmo a quantidade de pavimentos que terá, enfim o que a faz única e lhe dá identidade. Conforme Santaella (2002) “Para agir indicialmente, o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de um outro existente para qual o índice aponta e de que o índice é uma parte. ”

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

Na arquitetura, o que estaria mais ligado a esse nível simbólico e de generalização é a ideia de tipo ou tipologia arquitetônica. Esse conceito seria um esquema comum que rege o fazer arquitetônico, não a partir de um modelo *a priori*, mas sim a partir de uma série de exemplares, que foram produzidos ao longo da história e que, reduzidos, chegam a uma forma-base comum. Conforme define Argan (2004, p.66): “No processo de comparação e superposição das formas individuais para a determinação do tipo são eliminados os caracteres específicos dos edifícios isolados e são conservados todos e apenas os elementos que comparecem em todas as unidades da série”. Ainda segundo o autor, as tipologias arquitetônicas podem ser divididas em três grandes categorias, sendo a primeira a configurações inteiras de edifícios, como por exemplo, a forma em planta, se retangular ou quadrada. A segunda categoria ligada aos elementos construtivos, como a cobertura ou sistema estrutural a ser aplicado e a terceira, e a que mais interessa ao nosso objeto de estudo, que são os elementos decorativos, como as ordens das colunas ou os ornamentos.

Em um primeiro momento, ao olharmos para o ornamento, veremos seus aspectos qualitativos, momento de apreensão do signo em que imperam aspectos mais qualitativos, são formas geométricas simples, muito próximas dos elementos visuais que compõem a comunicação visual conforme Munari (1997)

O ornamento enquanto índice seria o ligado ao que faz com que o edifício seja único ou singular, isto porque neles os sinsignos predominam. Aqui podemos ter os elementos do passado, os facilmente identificáveis, como colunas, arcos que são denominados de pronto, gerando uma ação por parte do usuário. Ou mesmo o ornamento

que chamamos de estrutural, aquele que, através de grelhas e malhas estruturais, causa algum efeito estético.

O terceiro nível do ornamento, que tem nos legissignos ou signos de lei sua natureza, é o simbólico, repleto de carga cultural associada a regras, generalizações e convenções sociais. Podemos dizer que, mesmo na arquitetura contemporânea mais abstrata, quando analisamos o ornamento dentro deste contexto, é possível entender de que forma os materiais, as cores, as linhas expressam ou se tornam símbolos dentro de uma determinada sociedade.

Para a interpretação semiótica do objeto de estudo, o ornamento arquitetônico, serão escolhidos alguns edifícios corporativos da Avenida Faria Lima, em seu trecho mais recente. A escolha destes edifícios se dará, como já anteriormente mencionado, por estarem vinculados a alguma das categorias de classificação do ornamento desenvolvidas por Moussavi e Kubo (2008) e por entender que de alguma maneira estas construções possuem uma expressão estética final marcante, que se destaca na paisagem.

4.3 Análise semiótica dos edifícios

4.3.1 O ornamento como superfície

Analisando os aspectos qualitativos característicos do icônico, podemos, inicialmente, nos fixar na cor predominante do volume, o bege (Fig. 76). Considerada uma cor neutra e clássica, associada à calma e ao requinte e também associada à cor da nossa pele, dá à primeira vista um tom de humanismo, uma sensação de conforto ao contemplá-la. É um bege sem nuances de contraste, tudo no mesmo tom, um bege pálido. Somos invadidos por uma sensação de pureza, como se uma aura revestisse toda volumetria. Em relação ao volume, ainda podemos dizer que não há uma variação de figuras e formas geométricas, o todo funcionando como se fosse um monobloco, podendo associá-lo a uma grande escultura clássica greco-romana. Uma entidade única, um monolito de mármore na avenida, o que ajuda na sensação de aura ou de algo mágico, fora do espaço e tempo presente.

Figura 76 – Fachada do edifício corporativo Iguatemi Plaza



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015.

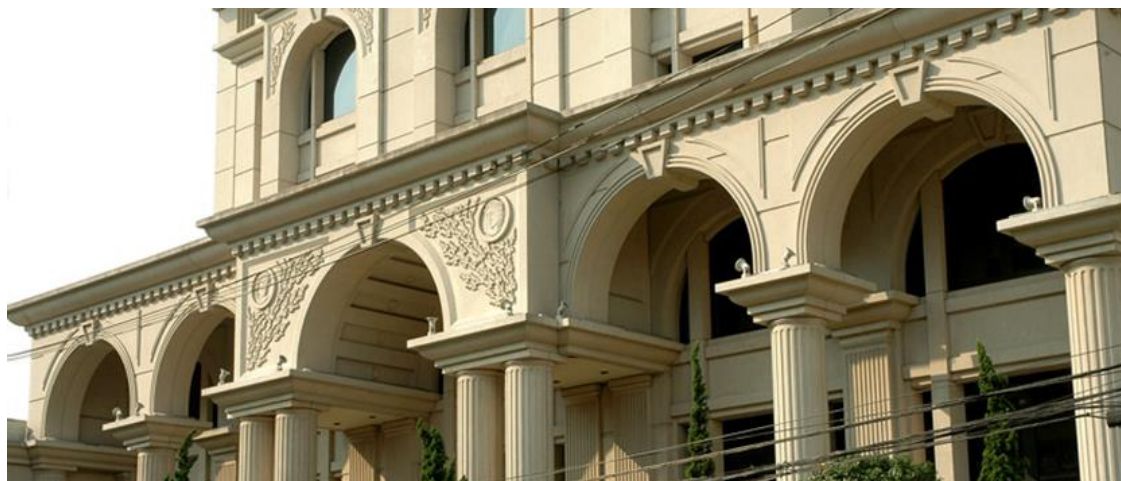
Depois, ao nos atentarmos um pouco mais, somos invadidos também por uma sensação de estranheza e fantasmagoria. A palidez do edifício e sua repetição de elementos visuais como carimbos têm um quê de artificial que incomoda, como algo sem vida. Sua fabricação em série salta aos olhos e a artificialidade dessa epiderme fica latente. Uma monotonia visual toma conta. Os elementos constituintes da fachada remetem ao antigo, porém sem nenhum aspecto de envelhecimento. A fachada é simétrica se traçarmos um eixo na vertical, o que reforça a ideia de algo estático, sem movimento.

Em um segundo momento, ao olharmos para a construção, não parece que estamos diante de uma construção empresarial e sim diante de um edifício residencial ou hotel, por exemplo. Isso se dá pelo tratamento que a fachada recebe, pois, os edifícios corporativos contemporâneos encontrados nesta região, em geral possuem elementos como, por exemplo, a pele de vidro e, conseqüentemente, janelas corridas, com a intenção de passar a ideia de modernidade e inovação. Mas, com o Plaza Iguatemi isso não

acontece. Com janelas e andares bem marcados, uso de ornamentação como frisos, além do uso de arcos e colunatas no térreo e 1º pavimento, nada disso remete a um edifício corporativo. Ao mesmo tempo em que temos essa sensação de estranhamento, também nos envolve a beleza associada ao clássico, como um ideal que temos do que é o belo.

Passando para os aspectos referenciais e de existente, o Edifício Plaza Iguatemi foi inaugurado em 2002. Fica situado em frente ao Shopping Iguatemi, marco da aristocracia paulistana, localizado em um dos locais mais nobres de São Paulo. Esse edifício abriga atualmente algumas das grandes fortunas do mercado financeiro brasileiro. Possui 23 andares para escritórios, além de um heliporto. A arquitetura foi desenvolvida pelo escritório de Israel Rewin, arquiteto brasileiro. Uma característica peculiar de sua arquitetura de fachada foi a utilização de elementos de concreto pré-fabricados (Figura 77), para toda a vedação externa do volume, só não entrando os vidros utilizados para os vãos das portas e janelas. Estes elementos aceitam a reprodução de diferentes elementos ou estampas.

Figura 77 – Ornamentos moldados em painéis de concreto, edifício Iguatemi Plaza



Fonte: Disponível em: < <http://www.stamppfa.com.br/realizacoes/plaza-iguatemi-business-center/109> >. Acesso em 14 out. 2015

A construção não tem a marca de seu tempo, pois por mais inovadores que sejam os sistemas utilizados no desenvolvimento da edificação, muitos deles importados, como o sistema de elevadores suíços ou ainda o maquinário espanhol, comprado por milhares de reais, que transforma o gás natural em energia elétrica, tornando o edifício independente em caso de blecaute; além de um heliporto que é um dos mais modernos

encontrados atualmente - eles não são visíveis. Não existe uma exaltação dessas tecnologias: o envoltório, a embalagem da construção, maquia essa faceta.

Entrando nos aspectos de generalização, podemos dizer que a fachada da edificação possui um estilo que pode ser denominado pós-moderno, pois deliberadamente faz cópia de outro estilo histórico que se desenvolveu durante o século XIX, denominado neorrenascentista. Esse estilo arquitetônico faz parte da escola do classicismo que, segundo Koch (2009), pode ser definido, em sentido amplo, como todas as tendências artísticas que tomam como modelo a antiguidade. Essa antiguidade é a greco-romana e seus elementos, que aparecem principalmente através do emprego de colunas, frontões, arcos, abóbadas, entre outros elementos. Na construção analisada podemos reconhecer alguns destes elementos como, por exemplo, o uso de colunas dóricas no pavimento térreo, uso de arcos de volta perfeita, além de abóbada de berço, frisos, intercolúnio e a ordem colossal, ainda a rustificação que foi uma técnica desenvolvida pelos renascentistas para imitar na massa da fachada blocos de pedra, colonatas que formam uma espécie de galeria em torno da edificação.

A utilização de um determinado estilo fica muito clara nesse momento, como dito anteriormente, um estilo Clássico mais ligado ao renascimento italiano. Uma linguagem que, segundo Summerson (2014, p.4), “foi herdada de Roma e comum a quase todo o mundo civilizado durante os cinco séculos que transcorreram da Renascença até a época atual”. O Clássico, ainda segundo o mesmo autor, pode ser definido pelo uso das cinco ordens arquitetônicas de colunas, herdadas dos templos gregos e dos edifícios cívicos romanos, desenvolvidas pelo arquiteto Vitrúvio durante o século I A.C. e estabelecida como uma gramática arquitetônica durante o Renascimento por Sebastiano Serlio, verdadeira linguagem a ser utilizada nas construções. Esse estilo foi copiado ao longo da história da arte e da arquitetura e, ao olharmos para ele, existe um reconhecimento imediato dessa linguagem clássica. O uso desses elementos fica evidente através do arco de volta perfeita na entrada, da ordem dórica das colonatas, com frisos e acabamento com ornamentos que remetem também aos ornamentos utilizados na antiguidade clássica, principalmente na arte romana. Durante a história da arquitetura, podemos ver em diferentes momentos a exaltação da antiguidade clássica greco-romana, como uma simbologia da grandeza do passado, principalmente a romana, época de grande esplendor da civilização ocidental. Isso irá aparecer na arquitetura desenvolvida pelas políticas ditatoriais de direita do começo do século XX, quanto essa estética passou a ser

utilizada pelo nazismo e fascismo. Também vemos essa arquitetura ser incorporada à estética das construções de São Paulo no começo do século XX, quando a cidade pretendia se modernizar e teve como uma de suas principais figuras o arquiteto Ramos de Azevedo que, com suas construções ecléticas com verniz classicista, trouxe o imaginário europeu para a cidade.

Continuando com a análise simbólica da fachada, constatamos o uso de uma alegoria estampada na entrada principal, a mesma figura estampada nas notas e moedas do Brasil, a efigie da liberdade (Fig. 78). Essa figura feminina é considerada o símbolo da República e foi inspirada na obra desenvolvida sobre a Revolução Francesa. “A Liberdade Guiando o Povo”, pintada em 1830 por Ferdinand Victor Eugène Delacroix. Essa moeda estampada nesse edifício dá uma pista do tipo de uso da edificação e, de forma simbólica, podemos pensar ainda em como nas construções clássicas o que prevalecia em termos de ornamentos e esculturas nas fachadas eram representações de divindades. É interessante pensar em como na fachada do Iguatemi Plaza fica latente a representação de uma nova divindade, agora simbolizada por meio de uma moeda.

Outro fator que remete à monumentalidade de forma simbólica é a escala da edificação, desproporcional em relação à escala humana, ainda mais quando pensamos em relação ao uso dos elementos clássicos, pois as construções renascentistas que se utilizavam dessa linguagem, assim como a arquitetura neoclássica, tinham gabaritos mais baixos, em média a altura de três a quatro pavimentos, não um edifício com 23 andares e um heliporto. Podemos ainda constatar que as colunas no andar térreo funcionam muito mais como um elemento simbólico do que como estrutura, elas são excessivamente largas e altas, para sustentar arcos leves que definem a entrada do prédio, elas não têm que suportar o edifício em termos de peso, mas podem ser vistas hoje associadas ao símbolo do poder, um arquétipo tão antigo quanto a história da humanidade: as colunas que sustentavam os templos erigidos para os deuses.

Figura 78 – A alegoria (Efigie da Liberdade) estampada na fachada do edifício Iguatemi Plaza



Fonte: Disponível em: < http://www.tcontas.pt/pt/apresenta/expo_vr/modulo06.html > < <http://segredosdomundo.r7.com/wp-content/uploads/2015/09/277.jpg> > Acesso em: 01 mar. 2016 <Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015>.

Através dessa estética passadista, essa arquitetura procurou simbolizar ao mesmo tempo refinamento, poder e nobreza sem a obviedade das novas construções corporativas, porém ainda existem outras considerações a serem feitas, quando pensamos nessa edificação. Podemos dizer também que ela apresenta uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que se utiliza de elementos clássicos para ter um ar de nobreza, a repetição de seus elementos em série e a diminuição do tamanho original desses mesmos elementos, como por exemplo a referência ao arco do triunfo, fazem com que ela se aproxime da arte

pop e da estética do kitsch. Esse conceito, segundo Moles (1971), seria o modo afetivo de nos relacionarmos com os objetos que nos cercam, segundo o autor seria uma relação estética que temos com o ambiente. Em suas palavras:

A posição Kitsch situa-se entre a Moda e o conservantismo, como a aceitação da “maioria”. Neste sentido, o Kitsch é essencialmente democrático: é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa; e sobretudo se devemos superar nossas próprias limitações, por seu intermédio. O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. (MOLES, 1971, p. 32.)

Ao interpretar de forma generalizante o edifício Iguatemi Plaza, podemos ainda entrar no que Jameson (2006) define como sendo uma das características da pós-modernidade, a aproximação da denominada alta cultura com a cultura de massa, oriunda dos meios de comunicação que, através da criação de programas como os seriados de TV, por exemplo, aproximou das pessoas “comuns” imagens e objetos antes acessível a poucos, um universo ligado ao popular. É nesse contexto que surge a pop arte, um movimento artístico que surgiu nos anos 60 na Inglaterra e depois nos Estados Unidos e que, segundo Mantaner (2002), possui raízes híbridas influenciadas pela semiologia e a teoria dos signos, assim como do ambiente urbano e de uma sociedade na qual a cultura de massa se torna latente. Os artistas desse movimento se inspiraram também na ideia dos *Objets trouvés* dos surrealistas, que se apropriavam dos objetos do cotidiano, como os quadrinhos ampliados de Roy Lichtenstein ou as imagens icônicas de artistas e objetos conhecidos do cotidianos repetidos por Andy Warhol até seu esvaziamento de sentido. Talvez seja essa a relação mais próxima que se possa estabelecer entre a pop arte e a arquitetura que se utiliza desses elementos do passado, seu esvaziamento de sentido e sua reapresentação enquanto signo de uma sociedade atual, pois na pop arte esses *Objets Trouvés* tinham sua escala e seu contexto alterados justamente numa tentativa de causar um estranhamento.

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

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

Assim, o edifício Plaza Iguatemi parece prevalecer como um legissigno, ao passar a ideia de poder, sofisticação e de algo sólido e aristocrático, criando com isso uma imagem urbana ligada a um símbolo de prosperidade, associada à riqueza. Ao mesmo tempo, seu aspecto de generalização está ligado a uma cultura de massa típica da pós-modernidade. Ao se apropriar de elementos facilmente identificáveis como parte da História, devido o uso de colunas e outras reproduções em série de que faz uso, insere-se no universo do Kitsch. Esta é uma estética com a qual, segundo Moles (1971), as pessoas se identificam, o que nos leva a deduzir que o usuário tem uma identificação com este projeto.

A estética da construção vinculada a um estilo passadista - a estética do Pastiche - se aproxima dos conceitos de colagem e montagem. Fingindo ser uma construção antiga, a construção em foco se aproxima do usuário ao adentrar a esfera do imaginário europeu tão fortemente implantado na cultura paulistana. Funciona como marco histórico forjado dentro da avenida, ocupando um lugar de destaque. O usuário pode sentir-se confuso e intrigado ao encontrar um edifício supostamente histórico no meio de uma avenida moderna, como a Faria Lima.

Esta construção também pode ser entendida como pós-moderna, vinculada ao pop, por estar associada à ideia do galpão decorado de Venturi (2003), pois sua fachada, seu invólucro não condiz com a função e nem com a modernidade de seu programa, sendo assim um moderno edifício corporativo com uma casca antiga. Mas também podemos ver neste edifício o pato de Venturi (2003), por ser um edifício que funciona como um monumento, um marco referencial dentro da avenida, se pensarmos nos conceitos de imagem da cidade defendidos por Lynch (2011).

Figura 79 – Edifício San Paolo



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora, 2015.

Na Avenida Faria Lima é possível ver outra construção que possui ornamentos classicistas aplicados em sua fachada, o Edifício San Paolo (Figura 79). O projeto é do mesmo escritório que desenvolveu o projeto do edifício Iguatemi Plaza, do arquiteto Israel Rarwin. Os dois edifícios se encontram na mesma quadra e têm como proposta uma

estética passadista; porém, em termos de ornamento aplicado, o San Paolo é um pouco menos rebuscado, tendo um efeito final de rústico.

4.3.2 O ornamento como estrutura

Quando pensamos nos aspectos qualitativos próprios do icônico, logo nos chamam a atenção as linhas verticais bem demarcadas, elementos de destaque, gerando uma ideia de ritmo e direcionando o olhar para o alto. Essas linhas verticais vão além do limite horizontal da forma, passando uma ideia de continuidade, elevando nosso olhar (Fig. 80).

Figura 80 - Imagem do Edifício Cooperativo Faria Lima Square



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015

Na ponta dessas linhas, que são as colunas marcando o volume, há um elemento curvo, similar à onda, que traz nosso olhar novamente para baixo, num convite a percorrer o volume todo. Composta por formas geométricas trapezoidais e retangulares, a volumetria tem uma dinâmica que dificulta a apreensão do todo e que, com as linhas muito bem marcadas, faz com que a ideia de movimento seja constante, como uma obra de arte ótica. Ao mesmo tempo, a simetria da forma principal organiza e estrutura o olhar.

As tonalidades das cores utilizadas criam um jogo de luz e sombra, de contraste visual que enfatiza o ritmo propiciado pela alternância das linhas verticais. Os materiais utilizados também são contrastantes em relação ao brilho, o opaco do granito branco com o vidro espelhado verde ressaltam o contraste entre as formas da edificação. O que tem o granito como revestimento é o estável e simétrico e que tem o vidro espelhado é o volume inclinado, o que gera uma quebra visual no volume, sendo estranha a apreensão total do mesmo: uma ideia de algo híbrido, composta pela junção de fragmentos heterogêneos, uma justaposição de formas, texturas e volumes, como uma colagem cubista. Essa técnica de colagem foi introduzida na arte pelos cubistas e dadaístas como por exemplo o artista Pablo Picasso que no começo do século XX desenvolveu uma série de colagens os chamados *Papiers Collés* (Fig. 81) que segundo Montaner (2002) utilizavam a técnica da sobreposição e ou articulação para criarem um novo objeto ou ensambladura.

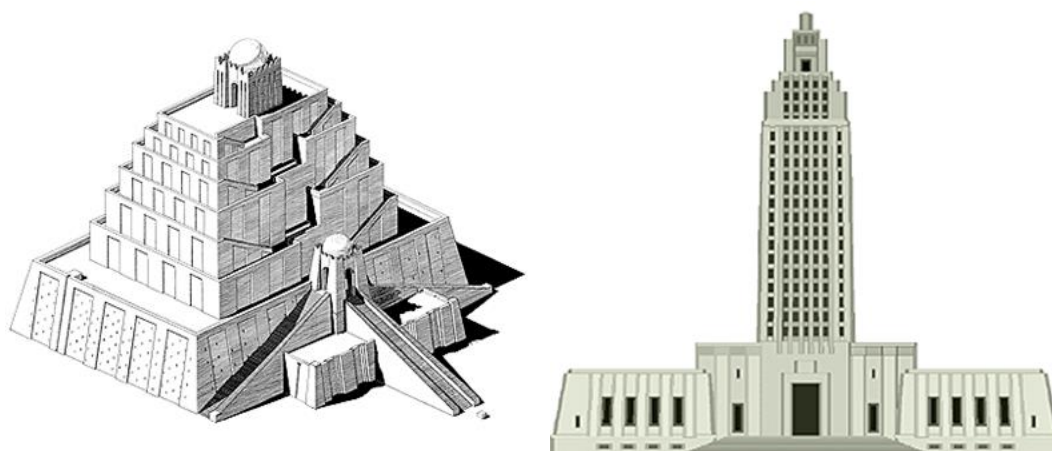
A volumetria, ao mesmo tempo em que evoca o antigo, o passado, com o uso da simetria e do granito e das listras espaçadas num ritmo constante, também abraça o futuro ao fazer uso de materiais como o vidro espelhado, que traz contemporaneidade. O trapézio, mesmo que utilizado de forma invertida em relação às construções da Antiguidade, ainda assim nos remete a tipologias como os zigurates, que funcionavam como templos para os deuses. Essas construções eram importantes centros de poder na antiga Mesopotâmia e só tinham acesso a elas os sacerdotes, sendo sua forma escalonada através de terraços, uma simbologia da aproximação dos deuses da terra. No início do século a arquitetura dos arranha-céus de Nova York através do estilo Art Deco iria reviver, de forma estilizada, a ideia da forma dos zigurates (Fig. 82) em seus edifícios, que também tinham uma forma escalonada e linhas bem marcadas nas fachadas.

Figura 81 - *Papiers Collés* de Pablo Picasso - “Guitarra” 1913



Fonte: Disponível em:< <https://www.pinterest.com/pin/533746993310771777/>>. Acesso em:28 fev. 2016

Figura 82 – Zigurate e Art Deco Building

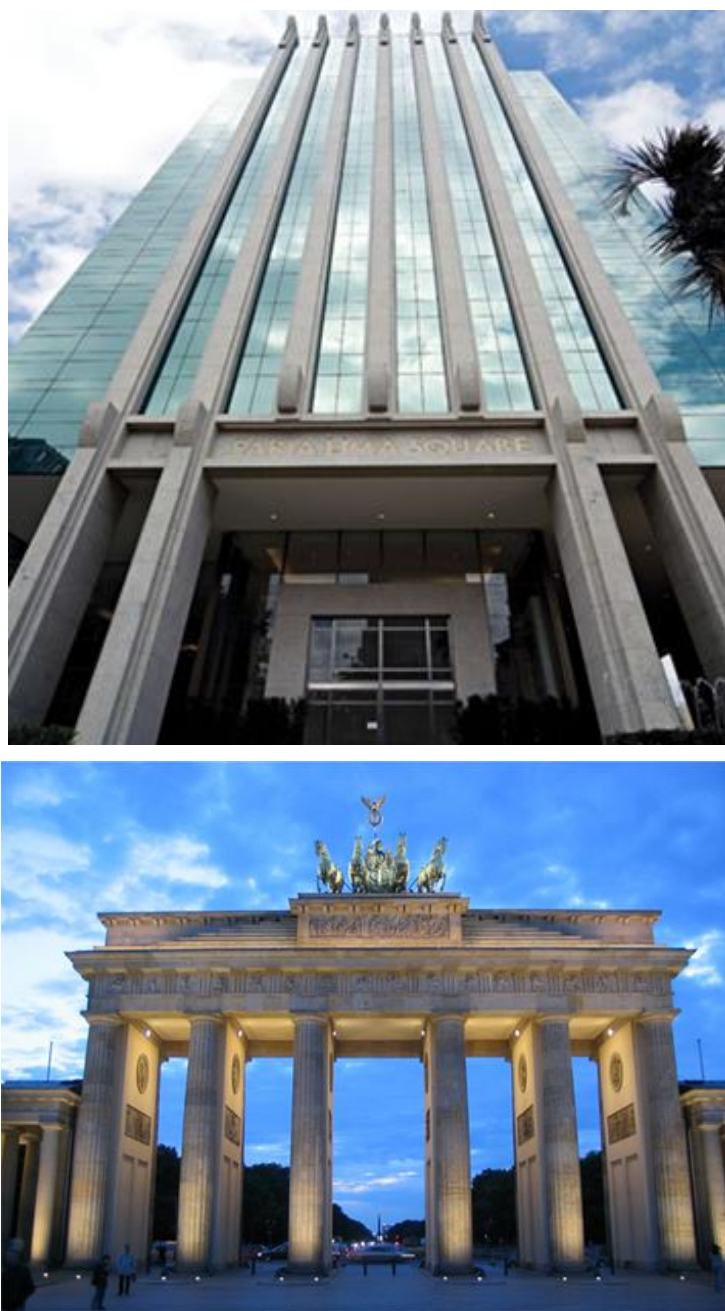


Fonte: Disponível em: < <http://eublogohistoria.blogspot.com.br/2011/02/aula-3-igurates-complemento.html> > < <http://kotonogo.blogspot.com.br/2011/06/art-deco-architecture.html> >. Acesso em 18 jun. 2015.

O estilo Art Deco surgiu no início do século XX e teve como uma de suas principais características criar um contraponto com o Estilo Art Nouveau então vigente. Para isso propunha a utilização de formas geométricas mais rígidas em detrimento das formas orgânicas e livres associadas ao estilo passado. Suas inspirações brotaram do Cubismo, vanguarda artística que pregava a geometrização da forma pictórica, também inspirada pela estética dos povos primitivos como os africanos. Outra influência será o Neoplasticismo e o Construtivismo Russo, que exercitam ao extremo a utilização de elementos básicos da linguagem visual culminando no abstracionismo. O Futurismo também estará presente na ideia de movimento, que no Art Deco irá aparecer através dos ornamentos zigzag e também nos contrastes entre linhas.

O granito utilizado também nos evoca às construções clássicas como os templos gregos que eram totalmente construídos com esse material. A parte da construção feita com o granito tem um ritmo de linhas verticais que evoca o espaçamento entre as colunas de um templo. Indo mais além, podemos associar essa estrutura clássica na fachada ao estilo neoclássico nos remetendo ao arco do triunfo ou mesmo ao portão de Brandeburgo (Fig.83), local símbolo da divisão de Berlim em dois polos, ao lado do muro de divisa que separava a Berlim Oriental da Ocidental.

Figura 83 – Fachada Faria Lima Square e Imagem do Portão de Branderburgo



Fonte: Disponível em: <<http://www.ccpa.com.br/ccp/edificios.php?pg=2>> <<http://voce-theflaneur.blogspot.com.br/2010/06/brandenburger-tor.html>> Acesso em: 10 out. 2015

Passando para os aspectos de existente do edifício, o que faz ele único, podemos nos deter no fato dele ser um edifício híbrido que mescla diferentes ornamentos em sua fachada. Finalizado no ano de 2006, seu diferencial fica por conta de sua fachada envidraçada mesclando ao mesmo tempo elementos que podemos associar a um estilo clássico, como a entrada bem marcada como um pórtico simétrico (Fig. 84). Esse desenho

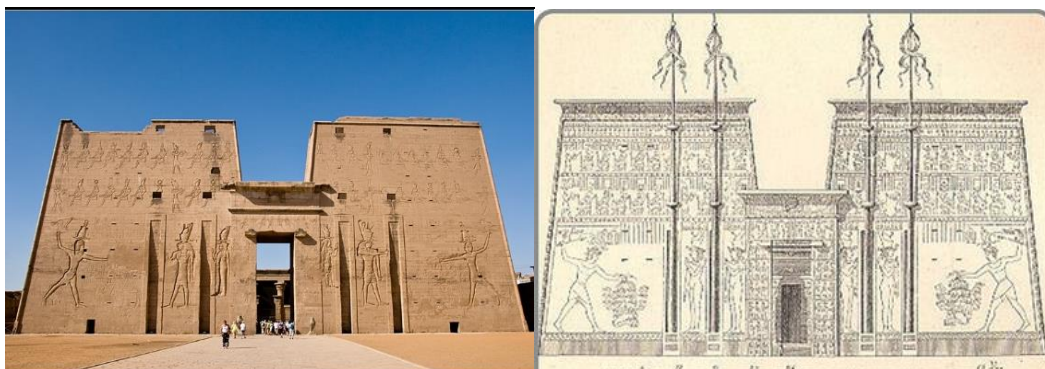
ou tipologia da edificação remete também aos antigos templos egípcios que tinham uma estrutura de entrada muito característica. Um desses elementos que marcam a entrada, segundo Ducher (2001), é chamado de “Pilone” que são maciços trapezoidais nas duas laterais da entrada do templo (Fig. 85). Nesses maciços ocorriam reentrâncias onde poderiam ser inseridos mastros de bandeiras, num desenho de linhas verticais bem marcadas. No meio dos dois trapézios havia um pórtico de entrada. Toda a fachada do templo era bem simétrica e rígida. Podemos também, nesse momento, pensar num paralelo entre os ornamentos que eram utilizados nessas construções e que no atual edifício foram substituídos pelo reflexo do vidro.

Figura 84 – Imagem Faria Lima Square



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015.

Figura 85 - Templo de Horus



Fonte: Disponível em: <http://pt.dreamstime.com/imagem-de-stock-royalty-free-templo-de-horus-edfu-egipto-image18007286>. Acesso em: 20 out. 2015

Apesar do uso de linhas mais retas verticais, nas quais os andares não são demarcados, ainda é possível identificar em sua arquitetura elementos conhecidos como o pórtico e um elemento decorativo que arremata no alto o edifício e que no passado era utilizado como sustentação para o beiral, chamado de cachorro. Esse ornamento também remete ao tipo de acabamento utilizado nas construções renascentistas, criando um edifício que tem, dessa forma, como principal característica, a fragmentação, uma das premissas do pós-modernismo que seria essa forma de misturar estilos do passado criando novas roupagens. Segundo Montaner (2009), como mencionado anteriormente, essa arquitetura tem a ideia da colagem que é um recurso utilizado por alguns arquitetos no desenvolvimento de seus projetos atualmente. Para Montaner, a colagem na arquitetura contemporânea se dá de uma maneira diferente da arquitetura modernista.

Na colagem revive-se um dos mecanismos da arquitetura racionalista: a articulação. Contudo, neste caso a articulação não é ordenada nem retilínea, mas constituída pela ensablatura de peças heterogêneas, com distintos volumes e espessuras. (MONTANER, 2009, p. 156)

Chegando ao último aspecto a ser analisado, o aspecto generalizante do edifício, podemos pensar que seu estilo pode ser entendido como pós-moderno, pois uma de suas principais características é sua hibridação, esse caráter de ser uma colagem de diferentes tempos e espaços, o que poderia ser simbolizado também, segundo Montaner (2009), como um Megaobjeto: um objeto total final formado por vários elementos diferentes sem uma articulação, uma ligação formal ou de linguagem entre eles. O que também, segundo o mesmo autor, coincidiria com o conceito de Bricoleur como sendo aquele que opera

sem técnica, de forma fragmentária e improvisada, muitas vezes baseada numa montagem ao acaso, ressignificando objetos pré-existentes. No caso do edifício interpretado podemos dizer ainda que essa colagem faz parte de uma lógica do capitalismo tardio, que fragmenta tudo para ser mais consumível, mais manipulável e mais montável. (Montaner 2009).

Figura 86 - Edifício Miss Silvia Morizono



Fonte: Disponível em: <http://www.collacoemonteiro.com.br/#!/commercial/zoom/ctzx/image_15wb>
Acesso em: 28 fev. 2016

Na avenida Faria Lima podemos citar outro edifício que se encaixa na ideia da estrutura como ornamento, ou como expressão final do edifício, o Miss Silvia Morizono

(Fig. 86). Este já com uma estética sem ligação com o clássico, mais voltado para uma estrutura orgânica. Podemos associar a arquitetura da edificação a uma catedral gótica, momento em que a estrutura era pensada como uma estrutura óssea, saindo da base e se elevando até o topo. Ao olhar esta imagem do edifício, que ainda não está finalizado na avenida, temos essa sensação de algo que está enraizado, se eleva ao alto a partir do solo.

4.2.3. O ornamento como tela

Ao olharmos os aspectos qualitativos do Edifício Pátio Malzoni nos detemos na sua superfície refletiva. O brilho faz com fiquemos extasiados, parece que estamos diante de uma gigante escultura, um grande prisma azul metálico, enigmático (Fig. 87). O azul é uma cor que remete à ideia de paz e harmonia, associada ao céu e ao infinito. Segundo Chevalier “o azul é imaterial em si mesmo, desmaterializando tudo aquilo que dele se impregna” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p.108)

Figura 87 – Vista do edifício Pátio Malzoni

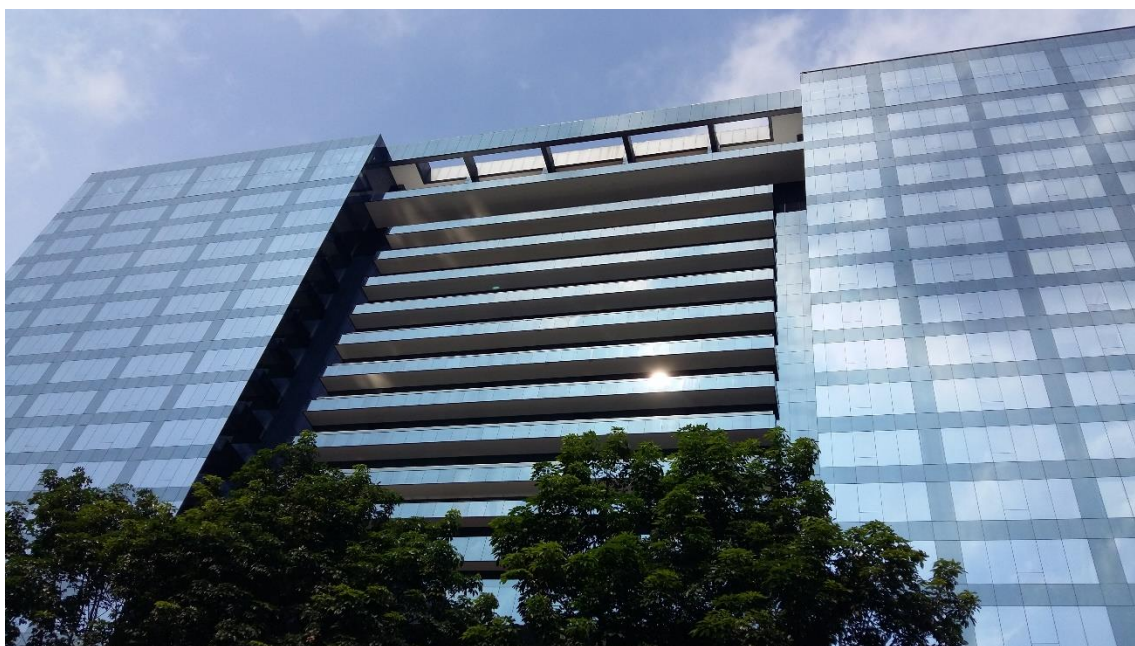


Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016

Interessante perceber como a cor azul, juntamente com o efeito espelhado do material faz com que o prisma seja sutilizado, evanescido. As nuvens refletidas ajudam a

fortalecer essa sensação, gerando um processo de devaneio, indo do consciente ao inconsciente (Fig. 88). Segundo Chevalier e Gheerbrant, o azul em tons mais escuros nos proporciona essa sensação de introspecção. O azul também remete à água, que nos dá essa sensação de calma. As linhas horizontais que marcam a fachada impõem um ritmo e chamam nosso olhar para o alto, somos convidados a percorrer todo o volume.

Figura 88 – Diferentes texturas de azul, Pátio Malzoni



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016

As diferentes texturas, criam uma percepção diferenciada deste grande prisma espelhado, pois apesar de ser um único material empregado para revestir, o vidro, este elemento foi trabalhado em diferentes tonalidades e graus de espelhamento. Nas duas torres laterais, a textura do vidro aparece como uma grelha, uma malha quadriculada com duas tonalidades de azul, ressaltando a estrutura da edificação (vigas e pilares). Este efeito faz com que pareça existir um tecido recobrindo os volumes laterais, vestindo esta volumetria. O centro do prisma, onde se encontra o grande vão é estruturado com linhas horizontais, dá uma sensação de conexão entre os dois volumes laterais. No pátio, ao centro, vemos o reflexo do vidro ser acentuado, dando ainda mais a sensação de espelho

‘ A paisagem do entorno que passa a ser refletida nestes vidros espelhados em diferentes intensidades, nos dá a sensação de que estamos num jogo, como em uma casa dos espelhos, alterando nossa percepção, funcionando como uma instalação de arte. Alguns artistas contemporâneos, como Dan Graham (Fig.89) fazem uso deste material, o espelho, em suas obras, criando estruturas que interagem com o observador e o entorno, trabalhando questões como as relações entre interior e exterior.

Figura 89 – Obra de Dan Graham , Whitney Museum Pavilion



Fonte: Disponível em:< <https://elementosdecomposicion.wordpress.com/2012/04/12/dan-graham-pavillions/>>. Acesso em: 24 fev. 2016

O edifício Pátio Malzoni é um edifício corporativo inaugurado no ano de 2011 com projeto de arquitetura assinado pelo escritório Botti Rubin e Associados, tendo como grande destaque sua forma em arco ou pórtico, com um vão monumental, com aproximadamente 40 m de largura por 30 m de altura. Este vão foi executado para dar vista a casa bandeirante, que obrigatoriamente teve que ser restaurada para a aprovação do projeto do prédio. A casa bandeirante está situada no fundo do lote, por isso toda a

arquitetura se abre para esta edificação antiga. O Pátio Malzoni é atualmente considerado um dos metros quadrados mais caros de São Paulo, tendo em um de seus andares a sede da empresa Google, símbolo de modernidade.

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

Para o autor, alguns arquitetos se apropriam desta linguagem da sequência cinematográfica em seus projetos, como o arquiteto Bernard Tschumi. O arquiteto foi o idealizador do emblemático projeto para o Parque La Villette em Paris, desenvolvido na década de 90 do século XX, que remete a um parque pitoresco do século XIX, onde o percurso e o elemento surpresa, o suspense, assim como a construção de diferentes paisagens, se fazem presentes. Montaner afirma que na montagem: “Como ocorre na arte mais processual (das fotografias de acidentes manipuladas por Andy Warhol as instalações de Antoni Muntadas), o que define cada projeto é a vontade de plasmar o acontecimento” (MONTANER, 2002, p. 194) e para que se consiga este efeito, o autor continua dizendo que “busca-se expressar o máximo de dinamismo, choque, ímpeto e frenesi na obra final. ”

Estes elementos, que envolvem a montagem cinematográfica ligada ao suspense, podem ser encontrados ao vivenciarmos a experiência de percorrer o edifício Pátio Malzoni, apesar de um percurso compacto (não como num parque por exemplo). A montagem se faz presente na ideia do choque e frenesi e também por existirem diferentes cenários no local. Logo ao nos aproximarmos da construção é revelada a fachada frontal com uma arquitetura contemporânea, ligada a um imaginário *high-tech*, com linhas e malhas azuis. O azul é uma cor muito utilizada para a tecnologia, simultaneamente, somos levados a outro tempo ao flagramos em seu volume uma referência ao pórtico clássico, como vimos no capítulo anterior. Simbolicamente, este pórtico já anuncia que ali é um portal para uma outra Faria Lima, aquela do passado residencial representada através da casa Bandeirante. No pórtico o vidro refletivo atinge seu grau máximo de espelhamento (Fig. 90), causando uma outra sensação de deslumbramento.

Ao entramos no térreo da edificação, nos deparamos com outros elementos clássicos, como arcos e vasos gigantes que nos remetem aos jardins renascentistas, tendo uma continuação da escala monumental. Somos o tempo todo invadidos por emoções contraditórias, mudanças abruptas de temáticas.

Figura 90 - Vidro espelhando a casa Bandeirante, Pátio Malzoni



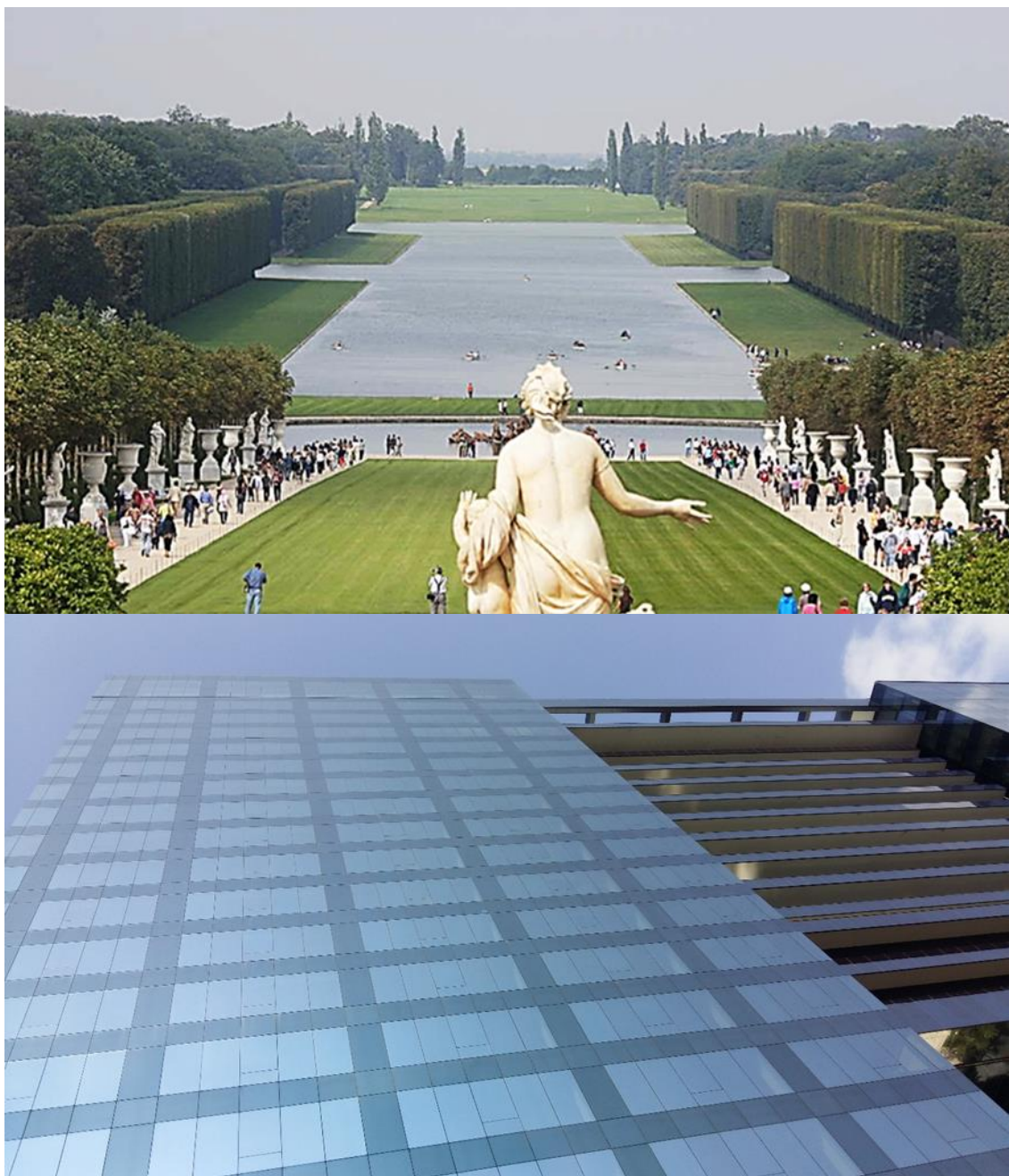
Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora.2016

A escala monumental faz com que o usuário, ao passar pela frente do edifício, seja a pé ou através de outro modal, como o carro, por exemplo, tenha a sensação de uma escala que foge da escala humana. Assim podemos concluir que o edifício desperta um misto de encantamento e assombro, se aproximando do que é definido como estética do Sublime. Estas duas sensações, desta forma, estão presentes na definição desta estética do Sublime, que segundo Argan, estaria ligada ao sentimento de pequenez perante a grandiosidade da natureza: “ A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças (ARGAN,1998, p.19). Esta ideia do Sublime está enfatizada em outros elementos que compõem o Edifício Pátio Malzoni, como veremos a seguir.

O auge da estética do Sublime ocorreu no passado da França absolutista, reinado de Luis XIV, momento em que o rei e sua corte se mudaram para o palácio de Versailles,

famoso por sua suntuosidade, símbolo máximo do poder no período. O jardim de Versailhes é conhecido até hoje por sua exuberância. No Pátio Malzoni (Fig.91) é possível associar alguns elementos a esta construção, como em sua fachada frontal. Ao olharmos o edifício parece que temos dois grandes espelhos d'água que escorrem por ela.

Figura 91 – Jardim de Versailhes - vista do espelho d'água e Fachada Pátio Malzoni



Fonte: Disponível em:< <https://juxtcaour.wordpress.com/category/paris/>>. Acesso em: 25 fev, 201.
Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

Nos grandes jardins monumentais, o espelho d'água aparece na composição abrangendo grandes extensões de terra, muitas vezes enfatizando a monumentalidade da edificação. No Pátio Malzoni ele está presente na vertical, existe esta ideia do espelho d'água, aqui utilizado de forma inusitada, causando um efeito distorcido, ao mesmo tempo de calma.

Continuando nossa associação com elementos encontrados no Palácio de Versalhes podemos pensar em uma relação com o salão dos espelhos (Fig. 92), um dos mais luxuosos recintos encontrados na antiga construção. Na recepção do edifício Pátio Malzoni (Fig.93) é possível constatar o uso de grandes janelas em forma de arco, com uma cúpula de berço e os grandes vasos enormes com buxinhos artificiais, desproporcionais à escala humana, que remetem à monumentalidade do salão em Versailles. Outra associação são os espelhos que, colocados nas janelas tinham a intenção de refletir para dentro da edificação os monumentais jardins do entorno do palácio. Este reflexo também ocorrerá no Pátio Malzoni, no espelho posicionado no vão do pátio para refletir a casa Bandeirante, como vimos anteriormente.

Figura 92 – Palácio de Versailles – salão dos espelhos



Fonte: Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/08/palacio-de-versailles-em-3d/>>. Acesso em: 22 fev. 2016

Figura 93 – Hall de entrada do Edifício Pátio Malzoni



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2015

Existe uma grande simbologia associada ao espelho. Para Chevalier e Gheerbrant (2007) a origem do nome espelho vem de *speculum*, dando origem a especulação, observação das estrelas a partir de um espelho. Para os autores o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p.295). Ainda segundo os autores, o espelho é marca do simbolismo, estando presente em contos e crenças de diferentes culturas, associado ao autoconhecimento e a poderes mágicos. Assim, ao pensarmos no edifício analisado, concluímos que ele desperta este efeito mágico, como mencionado anteriormente: o encantamento é algo que se faz presente ao olharmos para sua volumetria.

Podemos perceber, ao final da análise semiótica do edifício Pátio Malzoni, que ele se caracteriza pela associação por similaridade a outros referentes. Tal atributo o torna um signo com a proeminência de qualissignos, icônico por excelência. As simbologias estão presentes, mas os signos aqui não atuam como lei ou regra. O nível das sensações e

percepções que o edifício evoca é ainda mais intenso. Ligado ao sublime e ao sonho, notabiliza-se por questões ligadas ao imaginário proposto por Ferrara (2000) e pela imaginabilidade de Lynch (2011).

Apesar do edifício possuir uma formalidade que está presente na ideia de pórtico, ele trabalha muito mais no nível das referências. O usuário pode até ter a sensação de que está diante de algo luxuoso, mas seus diferentes tipos de situações e cenários, fazem com que ele se sinta em um universo mais lúdico e mágico do que em um ambiente ou paisagem que impõe a imagem forte da História, do poder.

4.3.4 . O ornamento como forma

Ao nos atentarmos para o edifício Faria Lima 3500 (Fig. 94), podemos primeiro nos fixar nos aspectos qualitativos, que nos saltam aos olhos. As linhas horizontais, contínuas, são os elementos que chamam a atenção em um primeiro momento, pois marcam e estruturam o volume, nos passando uma sensação de movimento e velocidade. Podemos dizer que estas linhas horizontais nos remetem a linhas de energia, fazendo uma associação com o universo da tecnologia. A altura do volume é baixa, principalmente em relação ao restante das volumetrias encontradas em seu entorno o que acentua ainda mais sua horizontalidade e fluidez.

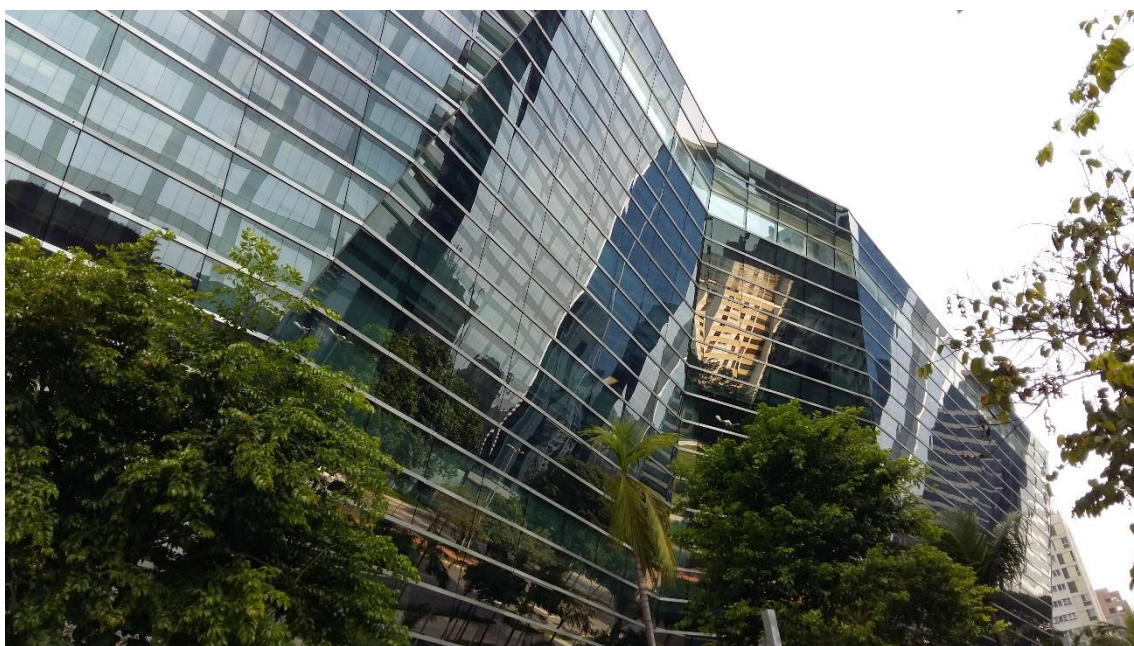
Figura 94 – Edifício Faria Lima 3500



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016

A forma irregular, angulada, multifacetada da fachada (Fig.95) juntamente com as linhas horizontais que a rasgam, assim como o brilho do material que a reveste, causam um efeito de distorção, nossa percepção se altera e não conseguimos ter a apreensão do todo, causando um efeito, uma sensação de algo amorfo, fora de nosso controle visual. Parece que estamos diante de um grande fluxo d'água, como rio em movimento, só estruturado pelas finas linhas que sustentam o volume.

Figura 95 - A fachada multifacetada do edifício Faria Lima 3500



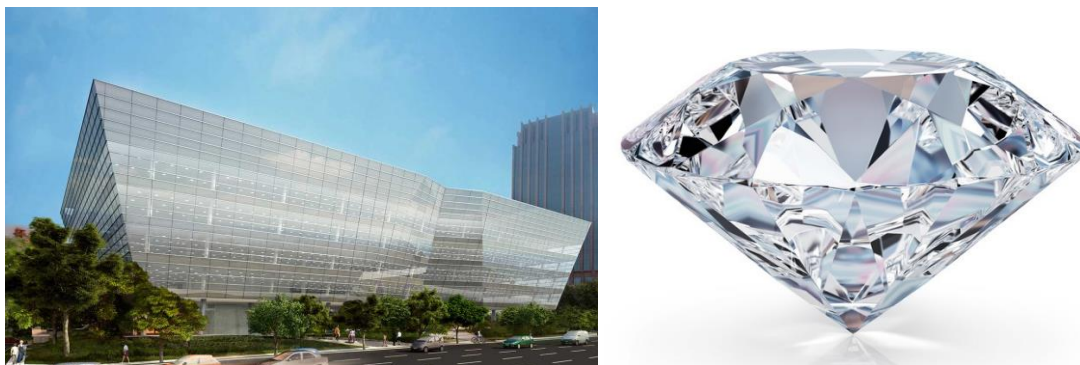
Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

Existe um contraste entre o amorfo da forma e as linhas horizontais que possuem entre elas um intervalo constante que parece nos remeter a uma ideia de racionalidade. Esse elemento horizontal funcionaria como um estruturador do restante da forma, como se tentasse estruturar algo líquido, ou que está prestes a se desfazer. A cor do vidro, material que reveste toda a volumetria é esverdeado, dando aspecto de água, que é ressaltado pela ondulação formada pelas diferentes faces da fachada.

A volumetria toda tem a forma de um trapézio, com os quatro lados inclinados, formando um tronco de uma pirâmide invertida, sendo ainda quebrada esta ideia na fachada voltada para Avenida Brigadeiro Faria Lima, toda recortada.

A forma de um trapézio invertido nos traz a associação com um diamante (Fig. 96) que também se faz presente através do brilho do vidro refletivo, que tem um tom prata. Este diamante implantado na Faria Lima traz para o usuário um efeito de encantamento.

Figura 96 – A forma do Edifício associada a um diamante



Fonte: disponível em: <<https://geobancodedados.wordpress.com/2014/11/25/diamante/>> <
<https://arcoweb.com.br/finestra/tecnologia/sistemas-de-fachadas-dez-anos-de-fachadas-unitizadas>

O Edifício Faria Lima 3500 foi inaugurado no ano de 2013, tem arquitetura desenvolvida pelo escritório KOM Arquitetura. Um dos critérios para seu baixo gabarito foi o local, no momento do desenvolvimento do projeto, ter deixado de vender títulos imobiliários que possibilitassem uma maior verticalização. Por conta disso a edificação teve que ocupar o máximo possível de extensão do terreno, trabalhando com diferentes recuos, tornado ela única em termos de volumetria, pois todo seu entorno é bem mais verticalizado.

O edifício pode ser associado, por sua expressão formal, com uma igreja barroca, quando pensamos que sua volumetria final funciona como uma grande escultura. E mais, se pensarmos também na maneira como a sua planta baixa é trabalhada, se confirma essa analogia com igreja barroca. Com o intuito de criar um efeito cenográfico na fachada, a planta baixa movimenta-se através de planos em diferentes ângulos, criando um jogo de luz e sombra típica do barroco, criando um efeito de alta dramaticidade e expressividade, mexendo com a emoção das pessoas.

A forma do edifício, sua expressão final, pode ser entendida como uma metáfora. Para Montaner (2002) as criações orgânicas possuem quase sempre uma raiz metafórica,

pois para ele nunca é possível criar edifícios ou estruturas que parecem organismos vivos. Assim o edifício funciona como grande diamante resplandecente na Paisagem da Avenida Faria lima, uma metáfora que podemos associar à simbologia do diamante, como pureza, riqueza. Segundo Chevalier: “Suas excepcionais qualidades físicas, de dureza, limpidez, luminosidade, fazem do diamante um símbolo maior de perfeição” (Chevalier, 2007, p338).

Por sua forte simbologia o diamante pode ser encontrado em diferentes tipos de arte, como podemos vislumbrar na propaganda da turnê 2016 da cantora pop Rihanna (Fig. 97), *Diamonds in the Sky*, que também faz referência a uma outra música dos Beatles na década de 60, com nome muito parecido: *Lucy in the Sky with Diamonds*, música com muitas referências do Surrealismo. Na canção da Diva pop atual esta conotação se faz presente na imagem em que ela flutua no céu, etérea como um diamante. No clipe da música também existem outras referências ao universo do onírico, como ela na água, um dos símbolos máximos do universo dos sonhos.

Figura 97 – propaganda da turnê de Rihanna



Fonte: Disponível em: <<https://thyagomyron.wordpress.com/tag/rihanna/page/18.>> Acesso em: 20 fev.2016

O diamante possui uma simbologia associada também a um objeto de desejo, seja por ser uma pedra preciosa de alto valor ou por sua grande beleza. Ao longo da história da arte, este objeto já fez parte do imaginário de músicas e filmes. No circuito de arte mais recente temos a série desenvolvida pelo artista Vik Muniz, denominada

Divas e Monstros (Fig. 98), em que o artista reproduz fotografias utilizando materiais inusitados, como diamantes e caviar. As Divas são representadas através de uma composição de verdadeiros diamantes que segundo o site representam: “as divas, congeladas num santuário de pedras, remontam ao conceito de divindade de Jung, em que as deusas são representadas por pedras (Stonehenge, por exemplo), a expressão do mais alto misticismo. (LEONZINI,2016).

Figura 98 – Série Divas – Elizabete Taylor, obra de Vick muniz



Fonte: Disponível em: <<http://lavrapalavra.blogspot.com.br/2012/03/obras-de-arte-feitas-de-diamantes.html>> Acesso em: 21 fev. 2016.

O Imaginário do edifício, desta forma, pode estar ligado ao Surrealismo. Segundo Montaner o uso do ready-made ou objetos encontrados faz parte desta criação “Objetos reelaborados a partir de mudanças de escala, de contexto ou de significado, explorando o valor de choque que eles provocam fora da situação

convencional.” (Montaner,2002, p .48). No caso do edifício Faria Lima 3500, temos uma distorção de escala, uma escala monumental para um objeto, o diamante, que de uma forma geral tem um tamanho bem menor, gerando um efeito cinetico e de brilho para o usuário, brincando com sua percepção.

Figura – 99 – Imagens dos edifícios refletidos na fachada do Faria Lima 3500



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

O surrealismo está presente também em sua fachada, quando vislumbramos partes de outros edifícios de forma fragmentada e distorcida, remetendo a uma pintura cubista. Desta forma, entendemos que o Edifício Faria Lima 3500 é um edifício para ser vivenciado sensorialmente, possuindo poucos aspectos de existente, indo ao encontro do

que afirma Harvey ser uma característica do pós-moderno, o uso da beleza desinteressada, para fins em si mesma. (HARVEY, 1992, p. 69).

Existe na avenida Faria Lima um outro edifício que tem em sua forma final sua maior expressividade, como é o caso edifício Birman 31(Fig.100), que assim como o Faria Lima 3500 tem uma forma que remete a uma escultura, como uma joia saindo de uma estrutura.

Figura 100 - Edifício Birman 31



Fonte: Reprodução de fotografia elaborada pela autora. 2016.

Podemos concluir, a partir das análises semióticas desenvolvidas neste capítulo, que a arquitetura contemporânea dos edifícios corporativos se nutre de um imaginário ligado ao universo pop, com referências extraídas de outras formas da cultura

contemporânea, ao mesmo tempo em que consolidam uma imagem forte por se inserirem no meio urbano e em seu entorno imediato como marcos visuais. Cada edifício com sua particularidade, sua forma expressiva que produz no usuário um efeito estético diferente. Contudo, se pensados como um conjunto, formando uma paisagem na avenida, prevalece uma imagem, que passa ao usuário a ideia de poder e riqueza, de um lugar para os escolhidos. Uma paisagem fria, que encanta... mas não acolhe; segrega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da proposta de estudar como o signo arquitetônico denominado ornamento produz sentidos e interfere na imagem e no imaginário da cidade, foi feito um percurso investigativo guiado pelos seguintes questionamentos iniciais: como funciona o ornamento e a arquitetura contemporânea como sistema de signos? Como ele interfere no entorno, na ambiência da cidade? Quais são os tipos de signo/ornamento utilizados atualmente nas fachadas? Podemos ainda falar em ornamentos hoje e como eles se manifestam na arquitetura? Se o ornamento sempre esteve associado a aspectos simbólicos quais são seus possíveis significados no contexto social contemporâneo? Chegamos a algumas respostas as quais apresentamos.

Ao começar a pesquisa, foi inevitável não voltar o olhar para o ornamento histórico que, mesmo pulverizado nas cidades, ainda permanece presente, seja nas antigas construções que fazem parte da paisagem, mesmo que muitas vezes de forma deteriorada e desvalorizada, seja nas novas construções que deliberadamente fazem uso desses elementos, como uma cópia do passado. Aos poucos, e após um aprofundamento no estudo do que seria esse ornamento, foi possível ampliar o olhar e entender que o ornamento vai muito além dos elementos clássicos, tão facilmente identificáveis em nossa cultura. O ornamento hoje pode ser entendido através do uso, na arquitetura, de diferentes materiais e texturas, da disposição das formas nas fachadas, como por exemplo a simetria, o ritmo e também através da volumetria da construção. O ornamento se transformou ao longo do tempo, sendo hoje considerado a expressão estética, aquilo que comunica além de necessidades e funcionalidade da arquitetura.

A questão da percepção ambiental, de como os usuários sentem e leem a cidade é uma discussão que vem preocupando urbanistas e pensadores de diferentes áreas. Vimos como a realidade das grandes cidades industriais do século XIX abriram caminho para uma nossa percepção do espaço urbano, alimentado pelo imaginário trazido pela arquitetura e pela arte. No século XX, com a consolidação das grandes cidades e surgimento das metrópoles e seus arranha-céus, estes estudos se fortaleceram em autores como Lynch (2011), que se preocupou com a percepção dos habitantes deste caótico meio urbano que se formava, entendendo que vivíamos um momento em que a nossa percepção estava se alterando das pequenas para as grandes escalas.

A imagem e o imaginário das cidades são instrumentos importantes para o entendimento da cultura. Através da imagem de uma cidade ou de regiões específicas dentro dela, como foi o caso de nosso estudo, conseguimos entender como a cidade é pensada e estruturada, entendendo as forças que atuam e que determinam sua espacialidade. Já o imaginário pode ser entendido como aquilo que nutre esta imagem constantemente através das percepções, associações e símbolos que os usuários vão construindo ao longo do tempo, e que são trazidos de diferentes experiências.

Ao pensarmos na relação entre imagem e imaginário, podemos apreender, ao olharmos para a Avenida Faria Lima - região que abriga o corpus deste trabalho - como a decisão de intervir em uma determinada área através de instrumentos da Legislação Urbanística, caso da denominada Operação Urbana Faria Lima (OUFL), altera a imagem e a percepção do lugar. Assim uma determinada área que possuía pouco valor em termos imobiliários no passado, a partir da intervenção do Estado, com a reestruturação do sistema viário e da permissão para uma maior densidade em metragem para a área, transformou-se em uma nova avenida, tendo como imagem uma ideia de luxo e poder. Hoje a região concentra alguns dos metros quadrados mais caros de São Paulo. Portanto, podemos dizer que, ao estudarmos a Avenida Faria Lima, foi possível constatar como as alterações de uso em um determinado local ressignificaram o lugar de modo a alterar também o significado de todo o entorno como as construções, suas formas e acabamentos, surgindo com isso um Imaginário ligado àquela Imagem.

Ao fazer a análise semiótica dos edifícios corporativos a partir de seus ornamentos, verificou-se que o ornamento arquitetônico está vinculado à arte, nutrindo-se desta e como esta, utilizando-se de recursos extraídos de outras áreas para compor a estética de suas construções, mostrando mais uma vez como a arquitetura acaba sendo a expressão da cultura também. Montagem, colagem e fragmentação foram vocábulos constantes utilizados para o entendimento da construção do ornamento arquitetônico hoje e principalmente do imaginário na região. Estes elementos endossam a noção de pós-modernismo definida por Harvey (1992) de que o tecido urbano funciona como um “palimpsesto” de formas passadas justapostas, o que dá ideia de um outro conceito utilizado por Rowe (1978) em cidade colagem.

O ecletismo de estilos encontrados ao longo dos edifícios da avenida reforça a ideia de colagem, pois constatamos o uso de referências sobrepostas a outras referências

nos projetos. Assim, fica difícil entendermos em que tempo e local estamos dada essa mistura na paisagem de construções antigas, construções contemporâneas com um estilo *high tech* utilizando-se de muito vidro espelhado, com estruturas e formas complexas e arquiteturas que simplesmente se apropriam de estilos passados, reproduzindo os padrões utilizados em construções anteriores.

Segundo Jencks (1977) todos temos um museu imaginário na cabeça, com referências de outros tempos e lugares. Para o autor o ecletismo é a consequência natural de uma sociedade que tem escolha, misturando o local e o global. Venturi (2004) e Scott Brown (2004) também partilham desta ideia ao exaltar o maneirismo na arquitetura contemporânea, dizendo que hoje impera a complexidade e a contradição, como na arquitetura maneirista.

Pudemos confirmar como a herança clássica é forte em nossa cultura, principalmente quando a associamos à ideia de poder. Este imaginário associado ao clássico permanece até nas construções que aparentemente não fazem uso desta linguagem de forma mimética, como por exemplo o edifício Pátio Malzoni, reiterando o que Sá (2005) e Colquhoun (2004) afirmam sobre o uso de arquétipos e de elementos do passado como matéria prima para a arquitetura atual. Assim, em quase todos os edifícios foi possível verificar uma referência ao passado, através de arcos, colunas, padrões compositivos como o ritmo e simetria, endossando a imagem de poder inicialmente colocada. Esta estética ligada aos elementos clássicos esteve presente em diferentes culturas e momentos históricos, sendo inevitável não a associar, por exemplo, a alguns momentos em que estes elementos foram utilizados de forma retórica, como nas ditaduras ocorridas no início do século XX, como o nazismo, na figura do arquiteto Albert Speers, associando esta ideia de pureza e assepsia estética a uma consequentemente assepsia social.

Também o *kitsch*, que Moles (1971) denomina “arte da felicidade”, é um item que se faz presente ao refletirmos sobre os ornamentos dos edifícios da Avenida Faria Lima. “O *kitsch* é a relação do homem com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais que um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente” (Moles, 1971, p. 32). O *kitsch* está ligado à cultura de massa, a uma popularização dos elementos que um certo objeto contém. Segundo Moles, o *kitsch* dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. Outra característica

a qual também podemos chamar a atenção é a ideia de exagero. Importante ressaltar que para quem faz uso de um objeto *kitsch*, acredita estar adquirindo algo de extremo luxo e bom gosto.

As questões levantadas pela estética do *kitsch* podem ser verificadas na paisagem da Faria Lima, com sua heterogeneidade de soluções formais. Temos em escalas e proporções diversas referências a objetos que são facilmente reconhecidos por nós. Quando olhamos, por exemplo, o edifício Iguatemi Plaza, com seus diversos elementos de fachada copiados da linguagem clássica, estamos diante de um objeto *kitsch*. Este edifício atualmente abriga as grandes fortunas do mercado, sendo considerado de extremo bom gosto. Ou quando pegamos um edifício como o Faria Lima 3500, com sua forma que remete a um diamante, cheio de vidro espelhado, estamos novamente nos deparando com um objeto que tem características do kitsch, ao fazer uso de um objeto facilmente reconhecido, alterando sua escala. Portanto uma arquitetura para ser consumida com os olhos, reflexo de uma também sociedade de consumo.

Os surrealistas e dadaístas no início do século XX foram os artistas que enxergaram o potencial do objeto deslocado de seu contexto, que pode ter um caráter assustador e ao mesmo tempo atraente. A art pop também brincou muito com a referência do mundo do consumo, mostrando o poder dos objetos que nos cercam. Para Montaner (2002) a arquitetura e o urbanismo espontâneo, que podemos verificar na Avenida Faria Lima, encontra sua fonte na art pop, criando cenários:

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

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

Jameson (2006) acredita que a sociedade atual, fragmentada, é aquela em que estética e culturalmente impera a ideia de pastiche, pois existe uma imitação de estilos

passados, um ecletismo, uma “máscara estilística”, mas que não é nem irônica e nem divertida. Podemos pensar diante disso, que a arquitetura contemporânea, ao contrário do que propunham os artistas da art pop, os dadaístas e os surrealistas com o uso dos *objets trouvés*, não tem como intenção questionar ou refletir a sociedade a partir de sua estética. Para o autor, a cultura atual possui apenas uma controlada e pálida paródia, mas sem senso de humor. O pastiche, desta forma, seria a imitação sem um motivo oculto, como por exemplo, levantar questões sobre a sociedade de consumo ou sobre a relação cada vez mais estreita que temos com os objetos que nos cercam, como os artistas dos movimentos citados acima faziam.

Ao analisar alguns dos edifícios da Avenida Faria, foi possível abrir caminho para algumas discussões da sociedade contemporânea, como o rompimento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa e ao mesmo tempo a verificação da falta de um discurso, uma intenção de comunicar algo através da arte e da cultura. Portanto, podemos concluir que não existe uma linguagem comum, o que vemos na paisagem da avenida é uma língua que é fragmentada e caótica, que se apropria de outros tempos e lugares para seu bel prazer. Parece que o novo não desperta interesse, a proposta é trabalhar com o habitual, com o que já é conhecido, com o cotidiano, para assim criar uma estética do deleite, onde as grandes peles de vidro dos edifícios, que se refletem mutuamente, funcionam como uma metáfora de nossa sociedade, que tem no espelho, nas *selfies*, na exposição do cotidiano, seu grande prazer.

Alguns edifícios da Faria Lima podem ser entendidos como marcos visuais em relação a seu entorno, conforme o conceito definido por Lynch (2011), pois estes edifícios-objeto funcionam como elementos de destaque na paisagem da avenida, principalmente por sua verticalidade, por sua forma e pelos materiais empregados em seu invólucro. Através destes edifícios os usuários criam pontos de referência visual. Ao mesmo tempo em que, na maioria destes não é permitido ter acesso livre, o que reforça esta sensação do edifício enquanto um marco, um monumento.

Se olharmos para o conjunto dos edifícios podemos também associá-los ao conceito de barreira como define Lynch (2011). Os usuários do bairro, neste contexto perdem a relação de vizinhança que possuíam antes da reestruturação da avenida, reforçando a ideia de Carlos (2001), que defende que os moradores e usuários da região tiveram uma profunda alteração de percepção em relação ao espaço que utilizavam. A

escala foi alterada do local para o global, trazendo para o usuário uma sensação de não pertencimento em relação a este novo espaço.

Transitar pela avenida é algo que requer atenção, pela velocidade dos veículos e dos pedestres, ali não existe espaço para a fruição perceptiva que o *flâneur* de Benjamim propôs. O usuário é levado a perceber tudo muito rapidamente, fixando-se nos efeitos dos vidros espelhados e dos materiais, nas breves sensações. Conseguimos perceber os marcos e as barreiras, mas perdemos a referência do bairro circundante quando estamos na avenida. Também não conseguimos identificar pontos nodais, pontos de parada para que possamos observar as edificações. Neste contexto, somos levados a ter uma imagem forte do ambiente, imagem esta que, segundo Ferrara (2000), traz consigo um dado concreto, uma informação que qualifica a cidade, no caso da Faria Lima, que traz para o usuário a sensação de pertencer a uma Metrópole, que tem como marca uma arquitetura global, que poderia estar em qualquer outra grande avenida de São Paulo ou do mundo.

Em relação ao imaginário podemos dizer que reforça a imagem de Metrópole da avenida, ao verificarmos nas análises semióticas dos edifícios associações com procedimentos típicos da cultura pop, fazendo uso de referências do cotidiano para criar um imaginário que extrapola traços de uma cultura local, vinculando-se sobremaneira a uma cultura global, de massa.

REFERÊNCIAS

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

_____. **História da arte como história da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Projeto e Destino**. São Paulo, Editora Ática: 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARLOS, Ana Fani A. **Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana**. São Paulo: Contexto, 2001.

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

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DRIGO, M. O & SOUZA, L. C. P. **Aulas de semiótica**. São Paulo: Annablume, 2013.

UCHER, Robert. **Características dos Estilos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRARA, L. D. **Ver a Cidade**. São Paulo: Ed. NOBEL, 1988.

_____. **O Olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2000.

GOMBRICH, Ernest Hans. **O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da Arte Decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012

- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: edições Loyola, 1992.
- JAMESON, Fredric. **A virada Cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JENCKS, Charles. **The Language of Post-Modern Architecture**, Rizzoli, NY 1977.
- KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LOOS, Adolf. **Ornamento e Crime**. Lisboa: editora Cotovia, 2006.
- MALARD, Maria Lucia. **As aparências em Arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2006.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- _____ **Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2009.
- _____ **Depois do Movimento Moderno**: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2001.
- MOUSSAVI Y KUBO. **La Función del Ornamento**. Barcelona: Actar, 2008.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- ONO, Maristela. **Design e Cultura**: sintonia essencial. Curitiba: Edição da Autora, 2006.
- PAIM, Gilberto. **A beleza sob Suspeita**. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

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

ROWE, Colin. **Collage City**. MIT Press, 1978.

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

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

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

SUDJIC, Deyan. **A Linguagem das Coisas**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.

SULLIVAN, Louis. **Um Sistema Arquitetônico de Ornamento**. Londrina: Editora da Universidade Federal de Londrina, 2011.

SUMMERSON, J. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VENTURI, Robert. **Aprendendo de Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Complexidade e contradição em arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VITRUVIUS POLLIO. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artigos de revistas/periódicos

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano** (as cidades do século XIX). In Revista Brasileira de História nº8-9.

FIALHO, Roberto Novelli. **Edifícios de escritório na cidade de São Paulo**. São Paulo, 2007.

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

THEODOR, Janice. **São Paulo de Ramos de Azevedo: da cidade colonial à cidade romântica**.

SULLIVAN, Louis H. **The tall office building artistically considered**. Lippincott's Magazine, March 1896.

LEONZINI, Nessia. **A soma das partes (Divas and Monstros)**. Disponível em: <<http://vikmuniz.net/pt/library/portugues-a-soma-das-partes>>. Acesso em: 21 fev. 2016.