

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES  
FACULDADE DE ARQUITETURA



**DESIGN DE COMUNICAÇÃO COMO FERRAMENTA DE  
COMPREENSÃO ESPACIAL**

**Uma proposta arquigráfica para o edifício da FBAUL**

Letícia Burkardt

Trabalho de Projeto orientado pelo

Prof. Doutor Rogério Paulo Raposo Alves Taveira

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Letícia Burkardt, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “Design de Comunicação como Ferramenta de Compreensão Espacial: Uma proposta arquigráfica para o edifício da FBAUL”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

Letícia Burkardt



Lisboa, 31 de Outubro, 2018

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado pretende abordar a intersecção entre a tipografia e a arquitetura, mais especificamente a inserção de sinalização no edifício histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

Como parte da estratégia abordamos conceitos referentes ao design de informação tais como *arquigrafia*, *wayfinding design* e *environmental graphic design* (EGD) bem como referências projetuais que aproximam a arquitetura do design gráfico, desde o século XX aos dias de hoje, como forma de traçar um repertório de práticas de referência.

Realizamos uma análise do edifício da FBAUL, tanto na sua componente histórica como nos pontos de interesse que visam a inserção da nossa proposta de um sistema de sinalização. Pretende-se também um entendimento das características da identidade visual da Faculdade, baseada em uma *typeface* específica. A tipografia é uma área de produção humana que reflete identidade na especificidade de um contexto temporal, geográfico, cultural ou social. Com isso em mente, a presença tipográfica é entendida como um dos elementos mais importantes na construção da identidade quer seja de um texto, pôster ou objeto de design e até mesmo no ambiente construído, podendo se refletir em um edifício ou na própria cidade. Este estudo tem seu enfoque no contexto da arquitetura, sendo proposta, então, a análise sobre a tipografia e sua relação com o espaço físico onde está inserida para, posteriormente, materializar essa reflexão na forma de um projeto de sinalização para o edifício da FBAUL.

O cerne deste trabalho de investigação é chegar a um entendimento da complexidade de se pensar a informação e a tipografia como um objeto tridimensional integrado num edifício histórico com um programa e uma ocupação espacial já consolidados, através de um projeto prático.

## PALAVRAS-CHAVE:

Arquigrafia, Arquitetura, Design de Comunicação, Patrimônio, *Wayfinding*.

## ABSTRACT

The present dissertation intends to approach the intersection between typography and architecture, more specifically the insertion of a signage system in the historical building of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL).

As part of the strategy, we'll approach concepts related to information design such as archigraphy, wayfinding design and environmental graphic design (EGD) as well as design references that approximates architecture and graphic design, from the 20th century to the present day, as a way of creating a repertoire of good references.

We conducted an analysis of the FBAUL building, both in its historical component and in the points of interest that we aim to insert the proposal for a signage system. It is also intended to understand the characteristics of the Faculty's visual identity, based on a specific typeface. Typography is an area of human production that reflects identity in the specificity of a temporal, geographical, cultural or social context. With this in mind, the typographic presence is understood as one of the most important elements in the construction of identity. Whether it's a text, poster, object of design and even in the built environment, this identity can be reflected in a building or in the city itself. This study has its focus in the context of the architecture, being proposed the analysis about typography and its relation with the physical space where it is inserted, to later materialize this reflection in the form of a signage project for the FBAUL building.

The aim of this research is to understand the complexity of information and typography as a three-dimensional object integrated into a historical building with a consolidated program and space occupation through a practical project.

## KEYWORDS:

Archigraphy, Architecture, Communication Design, Heritage, Wayfinding.

## AGRADECIMENTOS

Nos últimos dois anos minha vida virou de cabeça para baixo. Deixar carreira, amigos, família, namorado e a cidade de uma vida inteira para voltar a estudar em uma nova área e em uma nova realidade não é nada fácil. Mas é certamente muito recompensador. Chego ao final deste mestrado com a sensação de dever cumprido e com a necessidade de agradecer as pessoas que me acompanharam e fizeram parte desse caminho.

Agradeço primeiramente a minha mãe, que sempre confiou em mim e foi meu porto seguro.

Ao Tiago Casanova, meu companheiro de vida e de todas as horas, que me ajudou tanto e me deu forças para continuar quando tudo parecia impossível.

Aos professores do Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em especial ao Rogério Taveira que sempre esteve ao meu lado aturando minhas crises constantes, obrigada pela paciência.

Ao Pedro Costa e ao Sr. Eduardo por toda a ajuda na realização deste trabalho.

Ao professor Miguel Aboim, ao Arthur Rebelo, Lizá Ramalho e ao André Tavares pelas conversas e boas ideias.

Aos meus amigos Christiano, Denise, Henrique, Matheus, Glênio, Lua, Luana, Duda, Guilherme, Emerson, Jéssica por tornarem Lisboa um lar e uma cidade para chamar de minha.

Ao Francesco e ao Alessandro, meus gurus de vida que, mesmo longe, me deram apoio para continuar.

Obrigada a todos os amores e amigos que cruzaram meu caminho e permitiram que eu chegasse até aqui.

## ÍNDICE

<b>CAPÍTULO 1. Introdução</b> .....	1
1.1. Problemática .....	2
1.2. Hipótese .....	2
1.3. Metodologia .....	3
1.4. Estado da Arte.....	4
1.4. Estrutura da Dissertação.....	5
<b>CAPÍTULO 2. Pontos de aproximação entre o Design de Comunicação, a Tipografia e a Arquitetura</b> .....	6
2.1. <i>Wayfinding Design</i> .....	10
2.2. <i>Environmental Graphic Design (EGD)</i> .....	14
2.3. Arquigrafia.....	17
2.4. Considerações Parciais .....	19
2.5. Breve histórico de casos notáveis da arquigrafia .....	21
<b>CAPÍTULO 3. O edifício da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa</b> .....	36
3.1. Um Breve Histórico sobre o Convento de S. Francisco.....	37
3.2. Distintas Ocupações e Usos do Espaço .....	38
3.3. Características Espaciais Atuais do Antigo Convento.....	42
3.4. Uso e Ocupação do Espaço Atual.....	47
<b>CAPÍTULO 4. Projeto de Design de Sinalização para a FBAUL</b> .....	48
4.1. Identificação do Problema.....	49
4.2. Identidade Visual Atual.....	52
4.3. Projeto Prático.....	55
4.3.1. <i>Lettering</i> da Fachada .....	58
4.3.2. Diretório Geral .....	59
4.3.3. Diretório de Piso .....	61
4.3.4. Indicação de Piso + Direcionamento.....	64
4.3.5. Peça pontual: número de porta .....	68
4.3.6. Maquete: testes de escala e sistema construtivo.....	70
4.3.7. Sistema construtivo e materialidade.....	73
Conclusão.....	75
Bibliografia .....	78

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: Desenhos de Adrien Frutiger que relacionam a escrita e com a forma arquitetônica. (Fonte: Frutiger, 1999, p.123).....	7
FIGURA 2: Peças do sistema de <i>wayfinding</i> utilizado no Children's Hospital Boston. (Fonte: <a href="http://www.twotwelve.com/wayfinding-systems/childrens-hospital-boston.html">http://www.twotwelve.com/wayfinding-systems/childrens-hospital-boston.html</a> ) .....	13
FIGURA 3: Center for Manufacturing Excellence em Michigan, exemplo de EGD. (Fonte: <a href="https://www.ideationorange.com/placemaking-lansing-community-college">https://www.ideationorange.com/placemaking-lansing-community-college</a> ).....	15
FIGURA 4: Características de uma fonte adequada ao uso em sinalização. (1) Altura das maiúsculas (2) Largura das maiúsculas (3) Hastes pouco contrastadas (4) Descendente (5) Ascendente (6) Vazio ou forma interna (7) altura-x (Fonte: AA, VV, 2012, p.5) .....	16
FIGURA 5: Edifício do banco Raiffeisen, em Näfels, Suíça (Fonte: Laube, Widrig, 2016, p.65-67).....	19
FIGURA 6: Logomarca do banco Raiffeisen. (Fonte: <a href="https://www.rbinternational.com">https://www.rbinternational.com</a> )	19
FIGURA 7: O estudo se relaciona com conceitos das 3 áreas, perpassando-as. (Fonte: Letícia Burkardt).....	20
FIGURA 8: Fábrica da AEG de Peter Behrens e seu logo, ambos desenhados pelo arquiteto. (Fonte: <a href="https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/peter-behrens-turbine-factory">https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/peter-behrens-turbine-factory</a> ) .....	22
FIGURA 9: Lettering de Hebert Bayer na fachada do edifício da Bauhaus em Dessau. (Fonte: <a href="https://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius">https://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius</a> ) ..	23
FIGURA 10: Plataformas de alto-falantes de El Lissitzky e Gustav Klutssis. (Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/ragev/plakats-gklucis/?lp=true">https://br.pinterest.com/ragev/plakats-gklucis/?lp=true</a> ).....	23
FIGURA 11: pavilhão da editora Bestetti-Tumminelli e Treves de Fortunato Depero para a Bienal de Monza em 1927. (Fonte: <a href="https://i.pinimg.com/originals/2f/8e/c8/2f8ec84b2eb62f4975b4c8288939c771.jpg">https://i.pinimg.com/originals/2f/8e/c8/2f8ec84b2eb62f4975b4c8288939c771.jpg</a> ).....	24
FIGURA 12: Sea Ranch, projeto arquitetônico de Charles Moore e intervenção gráfica de Barbara Stauffacher Solomon. (Fonte: <a href="http://lightpicx.pw/Supergraphics-at-Sea-Ranch-women39s-locker-room.html">http://lightpicx.pw/Supergraphics-at-Sea-Ranch-women39s-locker-room.html</a> ).....	25
FIGURA 13: Showroom da empresa Basco, Philadelphia, 1976. VSBA. (Fonte: <a href="https://archinect.com/forum/thread/38741805/an-architecture-of-memory-lane">https://archinect.com/forum/thread/38741805/an-architecture-of-memory-lane</a> ) .....	26
FIGURA 14: Showroom da empresa Best, Richmond, 1978. SITE Architects. (Fonte: <a href="https://www.archdaily.com/778003/the-intersection-of-art-and-architecture-the-best-products-showrooms-by-site-sculpture-in-the-environment/565bf619e58eceb25f000441-">https://www.archdaily.com/778003/the-intersection-of-art-and-architecture-the-best-products-showrooms-by-site-sculpture-in-the-environment/565bf619e58eceb25f000441-</a>	

the-intersection-of-art-and-architecture-the-best-products-showrooms-by-site-sculpture-in-the-environment-photo) .....	26
FIGURA 15: Sede da DuMont Schauberg, Colônia, 1990, Jean Nouvel. (Fonte: <a href="http://www.jeannouvel.com/projets/dumont-schauberg/">http://www.jeannouvel.com/projets/dumont-schauberg/</a> ) .....	27
FIGURA 16: Centro de Design RBC, Montpellier, 2008, Jean Nouvel. (Fonte: <a href="http://www.jeannouvel.com/projets/rbc-design-center/">http://www.jeannouvel.com/projets/rbc-design-center/</a> ) .....	27
FIGURA 17: Pavilhão E-D-E-N, Rheinfelden, Suíça, 1987, Jacques Herzog e Pierre de Meuron. (Fonte: <a href="https://afasiaarchzine.com/2017/05/herzog-de-meuron-143/">https://afasiaarchzine.com/2017/05/herzog-de-meuron-143/</a> ).....	28
FIGURA 18: Biblioteca de Cottbus, Cottbus, Alemanha, 2004, Jacques Herzog e Pierre de Meuron. (Fonte: <a href="https://www.kitapcafe.com/bu-kutuphanelerden-cikmak-istemeyeceksiniz.html">https://www.kitapcafe.com/bu-kutuphanelerden-cikmak-istemeyeceksiniz.html</a> ).....	28
FIGURA 19: Biblioteca de Seattle, Seattle, EUA, 2004, Rem Koolhaas e Bruce Mau. (Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/scottnorsworthy/">https://www.flickr.com/photos/scottnorsworthy/</a> ) .....	30
FIGURA 20: Parsons New School of Design, Nova York, EUA, 2014, SOM Architects e Ruedi Baur. (Fonte: <a href="https://www.designboom.com/design/interview-ruedi-baur-03-24-2014/">https://www.designboom.com/design/interview-ruedi-baur-03-24-2014/</a> ) .....	31
FIGURA 21: The New Cooper Union, Nova York, EUA, 2009, Morphosis e Pentagram. (Fonte: <a href="https://www.pentagram.com/work/the-cooper-union?rel=discipline&amp;rel-id=4">https://www.pentagram.com/work/the-cooper-union?rel=discipline&amp;rel-id=4</a> )	31
FIGURA 22: Letreiro da Casa da Covilhã desenhado por Távora. (Fonte: Bandeirinha, 2012, p. 318-319).....	32
FIGURA 23: Inscrição tipográfica na entrada da Casa dos 24, Fernando Távora, “Antiga mui nobre sempre leal e invicta cidade do porto.” (Fonte: <a href="http://www.visitporto.travel/visitar/paginas/viagem/DetalhesPOI.aspx?POI=1862">http://www.visitporto.travel/visitar/paginas/viagem/DetalhesPOI.aspx?POI=1862</a> ) .....	32
FIGURA 24: Fotos do catálogo Fernando Távora: Modernidade Permanente cuja tipografia foi baseada no estilo de criado pelo próprio Fernando Távora. (Fonte: <a href="http://www.fba.pt/portfolio/projects/fernando+tavora++permanent+modernity+exhibition+catalogue-267">http://www.fba.pt/portfolio/projects/fernando+tavora++permanent+modernity+exhibition+catalogue-267</a> ) .....	32
FIGURA 25: Portão da entrada do Museu Serralves com tipografia desenhada pelo arquiteto e inspirada na arquitetura e paisagem <i>Art Déco</i> existente. (Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/537054324284438634/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/537054324284438634/?lp=true</a> ) .....	33
FIGURA 26: Arquitetura e paisagem <i>Art Déco</i> em Serralves. (Fonte: <a href="https://localporto.com/serralves-museum-gardens-porto/">https://localporto.com/serralves-museum-gardens-porto/</a> ) .....	33
FIGURA 27: <i>Vai com Deus</i> , Lisboa, R2 2008. (Fonte: Imagens fornecidas pelos autores)..	35
FIGURA 28: <i>Dois Tempos</i> , Lisboa, R2, 2009. (Fonte: Imagens fornecidas pelos autores) ...	35

FIGURA 29: <i>Arriscar o Real</i> , Lisboa, R2, 2009. (Fonte: Imagens fornecidas pelos autores)	35
FIGURA 30: Casa do Conto, Porto, R2, 2011. (Fonte: Imagens fornecidas pelos autores)	36
FIGURA 31: Processo de construção dos tetos da Casa do Conto, Porto, R2, 2011. (Fonte: Imagens fornecidas pelos autores) .....	36
FIGURA 32: Limites do Convento de S. Francisco da Cidade em 1650, feita pelo arquiteto de S. Majestade João Nunes Tinoco. (Fonte: Silva, 1979, p.11).....	37
FIGURA 33: Largo da Biblioteca Nacional e fachada da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Fotografia sem data. Produzida durante a atividade do Estúdio Mário Novais: 1933-1983. (Fonte: <a href="https://www.flickr.com/photos/biblarte/2701778054">https://www.flickr.com/photos/biblarte/2701778054</a> ) .....	40
FIGURA 34: Antigo claustro conventual ocupado atualmente pela oficina de madeiras e metais. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	40
FIGURA 35: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (pisos 1). (Fonte: Letícia Burkardt).....	42
FIGURA 36: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (pisos 2). (Fonte: Letícia Burkardt).....	43
FIGURA 37: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (pisos 3). (Fonte: Letícia Burkardt).....	43
FIGURA 38: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (pisos 4). (Fonte: Letícia Burkardt).....	43
FIGURA 39: Fachada atual da FBAUL. (Fonte: Letícia Burkardt).....	44
FIGURA 40: Lápide funerária no corredor que conduz à cisterna. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	45
FIGURA 41: Escada principal com revestimento em azulejos pombalinos. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	46
FIGURA 42: A sala 3.07 é configurada pela junção de várias antigas celas conventuais. (Fonte: Letícia Burkardt).....	46
FIGURA 43: Fachada atual da Faculdade. Placas de identificação do edifício. (Fonte: Letícia Burkardt).....	49
FIGURA 44: Os corredores não apresentam nenhuma indicação de direção e nenhuma característica que os diferencie entre si, dando a sensação de estar sempre no mesmo lugar. (Fonte: Letícia Burkardt).....	50
FIGURA 45: A numeração das salas não possui contraste com o fundo e destaque visual, dificultando a identificação das mesmas. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	51

FIGURA 46: Sinalização improvisada dos equipamentos da Faculdade. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	51
FIGURA 47: Logomarca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. (Fonte: FBAUL, 2015, p.12) .....	52
FIGURA 48: Variações de peso da Circular, de Laurenz Brunner. (Fonte: FBAUL, 2015, p.15) .....	53
FIGURA 49: Contraste na forma e tamanho das letras aumentam a sua legibilidade. Diagrama baseado em Calori, 2007, p.111. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	54
FIGURA 50: Diferença entre as características tipográficas entre a Frutiger e a Circular. (Fonte: Letícia Burkardt).....	55
FIGURA 51: Descaracterização das paredes do edifício da FBAUL. No segundo andar houve retirada de matéria das paredes para construção de armários e nichos. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	56
FIGURA 52: Parede da circulação do segundo andar que contém os relevos dos frisos do Partenon. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	56
FIGURA 53: Elementos de pedra que contam a história da construção do edifício visíveis em alguns pontos das paredes. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	57
FIGURA 54: Proposta de <i>lettering</i> para fachada do Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	59
FIGURA 55: Proposta de <i>lettering</i> para fachada do Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	59
FIGURA 56: Diretório geral localizado na escada principal. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	60
FIGURA 57: Diretório geral localizado na escada principal. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	61
FIGURA 58: As dimensões das placas de base dos diretórios de piso seguem o alinhamento do arco interno da escada. (Fonte: Letícia Burkardt).....	62
FIGURA 59: Diretório de piso. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	62
FIGURA 60: Maquete do diretório de piso na escada circular. (Fonte: Letícia Burkardt) ..	63
FIGURA 61: Diretório de piso localizado na escada circular. (Fonte: Letícia Burkardt) ....	63
FIGURA 62: Localização das esquinas sempre próximas às circulações verticais. (Fonte: Letícia Burkardt).....	64
FIGURA 63: Desenhos técnicos da indicação de piso e direcionamento. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	66
FIGURA 64: Desenhos técnicos da indicação de piso e direcionamento. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	66

FIGURA 65: Maquete da indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso. (Fonte: Letícia Burkardt).....	66
FIGURA 66: Indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	67
FIGURA 67: Indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	67
FIGURA 68: Desenhos técnicos das peças pontuais ou número de porta. (Fonte: Letícia Burkardt) .....	69
FIGURA 69: Maquete das peças pontuais ou número de porta. (Fonte: Letícia Burkardt)	69
FIGURA 70: Peças pontuais ou número de porta. (Fonte: Letícia Burkardt).....	70
FIGURA 71: Maquete do diretório de piso na escada circular. (Fonte: Letícia Burkardt) ..	71
FIGURA 72: Maquete da indicação de piso + direcionamento nas esquinas do edifício. (Fonte: Letícia Burkardt).....	72
FIGURA 73: Maquete das placas de porta. (Fonte: Letícia Burkardt).....	73

## CAPÍTULO 1. Introdução

O tema de estudo da seguinte dissertação de base teórico-prático é a intersecção entre a arquitetura e o design de comunicação, tendo como foco de desenvolvimento um projeto de design de sinalização para o edifício da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Esta proposta surgiu em função da minha vontade em aproximar a arquitetura, disciplina na qual obtive minha formação universitária e onde possuo mais de 10 anos de experiência profissional, com o design, particularmente no campo da comunicação e tipografia, área que sempre instigou meu interesse e razão pela qual regressei ao âmbito acadêmico. O design de sinalização, como veremos adiante, conecta diversas disciplinas relacionadas com o design – engenharia, arquitetura, design de comunicação, tipografia, luminotécnica, dentre outras – constituindo-se como um ponto de interesse por se encontrar nessa zona híbrida relativamente pouco explorada no meio acadêmico.

Atualmente, o edifício da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) não possui nenhum tipo de sinalização. Em seu exterior não existe uma indicação ou *lettering* expressivo na fachada identificando a instituição, assim como em seu interior não existem mapas ou placas que sinalizem os equipamentos e atividades presentes na instituição e a numeração das salas não possui destaque visual. Estas faltas transformam-se num desafio para o visitante ocasional ou pontual ao tentar identificar o edifício e deslocar-se a um determinado local no seu interior. Dessa forma, o objetivo primeiro deste trabalho de projeto é identificar os problemas relativos à falta de sinalização do edifício e propor uma solução estruturada em torno de um sistema claro, legível e integral de design de sinalização. É importante ressaltar que o projeto proposto não se esgota na resolução dos problemas de orientação da Faculdade, mas tem também como objetivo que a solução final considere as características sutis e poéticas da arquitetura onde estará inserida, tanto em termos de integração construtiva da sinalização com o espaço, como na sua relação com detalhes particulares, materiais, história e organização espacial do edifício.

Torna-se importante investigar a complexidade da comunicação da informação em objetos tridimensionais, entendendo a informação ou a tipografia como parte do objeto arquitetônico e do ambiente construído. Ao contrário de um poster, por exemplo, a arquitetura é uma experiência multissensorial (Borges, Silva, 2015) que afeta simultaneamente visão, audição, olfato, tato (sensação de calor e frio por ex.) e até mesmo

a postura e movimento dos usuários. O ambiente construído está permanentemente emitindo mensagens que podem ser recebidas por um ou mais dos sentidos e decodificadas (Nesbitt, 2010, p.146).

É precisamente esse desafio de operar na intersecção e na complexidade da arquitetura que compele o designer a buscar formas menos triviais e mais criativas de solucionar questões, fazendo uso de materiais condizentes com o edifício e utilizando recursos gráficos que se relacionam com o léxico arquitetônico, o que transforma o design de sinalização e a arquiografia de uma forma mais genérica, em uma área que ainda oferece grandes oportunidades para experimentação.

## 1.1. Problemática

Como mencionado anteriormente, a sinalização do edifício da FBAUL é atualmente inexpressiva e, conseqüentemente, ineficaz. Existem apenas as placas obrigatórias por legislação, indicando as saídas e escadas, porém não existe qualquer indicação que situe o usuário dentro do edifício ou indique a numeração das salas, a biblioteca, os auditórios e outros equipamentos que recebem visitantes externos. Dessa forma, todos os que se iniciam na utilização deste edifício encontram grande dificuldade em deslocar-se a um determinado local sem alguma indicação verbal.

Surgem deste modo uma série de questões para as quais esta investigação teórico/prática tentará encontrar respostas fazendo uso dos campos de estudo em causa.

Desde logo, surge como premente investigar de que forma o design de comunicação e a tipografia podem alterar a percepção dos espaços arquitetônicos sem desvirtuar as suas características e de que forma se desenvolve este processo. De que maneira a história e o edifício podem conformar a materialização do projeto?

Depois surgem questões mais específicas ao caso de estudo: Como integrar um design de sinalização adequado a um edifício histórico possuidor de um programa já consolidado. Como minimizar a sensação de desorientação, diminuir o tempo de deslocação e melhorar os fluxos dos usuários dentro do edifício da FBAUL? Como interligar a imagem e comunicação visual existentes com o espaço físico da Faculdade?

## 1.2. Hipótese

A nossa hipótese tomará a forma de um sistema de sinalização para a Faculdade de Belas-Artes visando o modo como a experiência dos usuários dos espaços desta instituição

pode ser melhorada com a implementação de um sistema de sinalização, diminuindo o tempo de aprendizagem da organização deste espaço bem como o tempo de deslocação pontual. A intervenção proposta não se esgota, no entanto, como anteriormente referido, num sistema de sinalização que responde de forma autónoma aos problemas de orientação. Pretendemos construir um sistema de sinalização a partir e com o edifício, admitindo por isso que se levantem algumas questões em relação ao que deve ser um sistema ideal de sinalização e aquilo que uma edificação com estas características pode aceitar.

Pretendemos assim conferir uma identidade visual atual e coerente a uma arquitetura histórica, que exista tanto nos meios bidimensionais (impressos e digitais) quanto tridimensionais (espaços físicos) da Faculdade, formando um conjunto coeso.

### 1.3. Metodologia

Uma vez que o resultado final desta dissertação é, como já referido, um projeto prático que abrange a produção de um novo sistema de sinalização para o edifício da FBAUL, aproximando a arquitetura histórica com uma intervenção tipográfica contemporânea, a metodologia surge com características mistas, trabalhando com questões teóricas e práticas, relacionando a análise da bibliografia com a intervenção de projeto. Foi definida então uma metodologia intervencionista e não intervencionista:

#### Metodologia Não Intervencionista (Fase1):

Realização de revisão crítica da literatura, com a definição e análise dos conceitos que compõem o universo do design de sinalização: design de comunicação, arquitetura, sinalização, arquiografia, *wayfinding*, e *environmental graphic design* (EGD). Foi também importante enunciar alguns exemplos notáveis de projetos onde existe sintonia e complexidade na união entre a comunicação da informação e o ambiente construído, construindo uma gama de boas referências para a posterior realização do projeto. Além disso, é realizada uma pesquisa sobre o edifício da FBAUL, descrevendo a sua história e os diversos usos e ocupação do espaço que o edifício possuiu ao longo do tempo, bem como as suas configurações espaciais e identidade visual atuais.

#### Metodologia Intervencionista (Fase2):

Realização de maquete do projeto em escala 1:1 e aplicação *in loco*, análise da escala, proporção e viabilidade construtiva da proposta. É também observada a reação dos

usuários do edifício e realização de ajustes com o devido embasamento e discutidas propostas para a execução do projeto com base neste teste.

#### 1.4. Estado da Arte

A publicação *Archigraphy: Lettering on Buildings* de Agnès Laube<sup>1</sup> e Michael Widrig<sup>2</sup> despertou o interesse pela conexão entre a arquitetura e a tipografia. Daí, acompanhando o desenvolvimento do projeto prático, fomos focando o nosso interesse em questões mais funcionais desta complementaridade, sobretudo nas áreas do design de sinalização.

Em referência a área do design responsável pela orientação espacial, são muitos os termos encontrados e utilizados para denominá-la. Nas diversas fontes especializadas consultadas encontra-se o uso de diferentes denominações tais como: sinalização, sinalética, programação visual, design de comunicação, design de informação, arquiografia, *architectural graphics*, *environmental graphic design*, *wayfinding design*, entre outros. Existe realmente um grande leque de funções e definições distintas, algumas mais aprofundadas que outras, mas todos estes conceitos pretendem atingir objetivos semelhantes, ou seja, comunicar algo a alguém.

Assim, a presente dissertação, na tentativa de realizar um enquadramento mais objetivo e buscar os termos mais corretos aos quais se referir, estabelece os três conceitos mais importantes e fundamentais sobre o assunto, condensando e sintetizando as informações. São eles o conceito de *wayfinding design* cunhado inicialmente por Kevin Lynch<sup>3</sup>, desenvolvido por Romedi Passini<sup>4</sup> e Paul Arthur<sup>5</sup> e, posteriormente, David Gibson<sup>6</sup>. Existe uma extensa bibliografia sobre *wayfinding* porém a maioria baseia-se nos autores acima referidos.

O *Environmental Graphic Design* (EGD) possui alguns autores importantes como Chris Calori,<sup>7</sup> Craig Berger<sup>8</sup> e Andreas Uebele<sup>9</sup> e uma associação, a SEG D (*Society for Environmental* ou *Experiential Graphic Designs*), que reúne os diversos profissionais da área e serve também

---

<sup>1</sup> Designer suíça e professora do departamento de design & arte na *Lucerne University of Applied Sciences and Arts*.

<sup>2</sup> Arquiteto suíço, sócio do escritório *Kaufmann Widrig Architects*.

<sup>3</sup> Urbanista norte-americano e autor do livro *A Imagem da Cidade*, 1960.

<sup>4</sup> Arquiteto e psicólogo, professor da Universidade de Montreal. PhD em Psicologia Ambiental. Autor do livro *Wayfinding: People, Signs, and Architecture*, 1992.

<sup>5</sup> Designer canadense. Membro fundador da *Society for Experimental Graphic Designs* – SEG D. Autor do livro *Wayfinding: People, Signs, and Architecture*, 1992.

<sup>6</sup> Designer canadense e autor do livro *The wayfinding handbook*, 2009.

<sup>7</sup> Autora do livro *Signage and Wayfinding Design: A Complete Guide to Creating Environmental*, 2007.

<sup>8</sup> Autor do livro *Signage and Wayfinding: Designing and Implementing Graphic Navigational Systems*, 2005.

<sup>9</sup> Professor na *Düsseldorf University of Applied Sciences*, sócio fundador do escritório *Buro Uebele Visuelle Kommunikation* e autor do livro *Signage systems & information graphics*, 2007.

como fonte de pesquisa. Já o termo arquigrafia foi cunhado recentemente, em 2016, por Agnès Laube e Michael Widrig possuindo apenas uma obra de referência.

Apesar de o termo *wayfinding* ser o mais popular e largamente utilizado nos diversos artigos pesquisados, achamos particularmente importante a análise dos termos arquigrafia e EGD pois trazem ideias complementares as do *wayfinding* e que foram importantes para a realização do projeto. Conforme ressaltado anteriormente, seu objetivo não se esgota na resolução dos problemas de orientação do edifício. O projeto possui também outras questões como, por exemplo, dotar o ambiente de uma identidade, trabalhar com elementos sutis e adequados à arquitetura existente e reforçar a poética do edifício histórico.

Ana Lucia Velho, autora da dissertação de mestrado *O Design de Sinalização no Brasil: a introdução de novos conceitos de 1970 a 2000*, propõe o termo “design de sinalização” a partir de três conceitos: *señalética*, *wayfinding* e EGD para designar projetos complexos estruturados em torno destes conceitos. Uma vez que estudaremos o *wayfinding* e EGD, dois conceitos também trabalhados pela autora, pareceu-nos coerente a utilização do mesmo termo para designar o projeto prático.

#### 1.4. Estrutura da Dissertação

A dissertação está estruturada em 4 capítulos estruturados da seguinte forma:

No capítulo 2 realizar-se-á uma revisão de literatura tendo em vista a construção de uma base teórica onde serão explorados os conceitos e teorias sobre o design de sinalização. Primeiramente são traçadas as definições dos temas gerais a serem abordados: o design de comunicação e a arquitetura, bem como a relação entre elas. Serão delineados os princípios da teoria da informação e conhecimentos sobre a orientação no espaço aplicados à sinalização. Com base em diversos autores, são abordados três enfoques e definições relativos ao design de sinalização: *wayfinding design*, *environmental graphic design* (EGD) e arquigrafia.

No final deste capítulo realizaremos um breve histórico de exemplos de referência no campo da interligação entre o design de comunicação e a arquitetura, quer seja ao nível do design de sinalização ou da conexão exemplar entre tipografia e construção arquitetônica. Estes exemplos pretendem informar a elaboração do projeto através de particularidades significativas uma vez que a especificidade do projeto em causa – edifício histórico adaptado a Faculdade de Belas-Artes – não permite um amplo campo de referências.

No capítulo 3 será realizada uma análise ao edifício da FBAUL, desde o seu histórico arquitetônico às características que apresenta atualmente, tentando a obtenção de respostas mais apuradas à questão da falta de orientação espacial do exterior e interior da edificação.

O capítulo 4 tratará da identificação do problema da sinalização dos espaços da Faculdade sendo também analisada a atual comunicação visual da instituição. A partir destas informações e análises, será então proposto um projeto de design de sinalização para o edifício da FBAUL. Esta proposta de intervenção é uma possível resposta aos problemas espaciais identificados e terá por base tanto os conceitos estudados como a história do edifício.

## **CAPÍTULO 2. Pontos de aproximação entre o Design de Comunicação, a Tipografia e a Arquitetura**

A escrita e a arquitetura desde sempre exerceram e continuam exercendo uma grande influência mútua. As características da escrita e da construção evoluíram e transformaram-se *pari passu*. À medida que a religião, em um primeiro momento e, posteriormente, a indústria transformavam os modos de vida e a arquitetura, a forma dos livros e da escrita seguiam as mesmas tendências.

Adrien Frutiger no livro *Signo, Símbolos, Marcas, Señales* compara as formas arquitetônicas com as da escrita e aponta que a evolução da escrita representa uma espécie de “grafologia” das culturas passadas, que só se é possível compreender através de uma “distância cronológica considerável”, citando como exemplos o período românico, gótico, renascentista e moderno.

A concepção espacial do arco de ponto médio e sua disposição consecutiva nas arcadas românicas concorda formalmente com a tendência ao arredondamento das letras na escrita uncial da mesma época. (...)

O estreitamento entranhado no estilo de construção gótico, juntamente com a aparição da ogiva, apresenta aspectos surpreendentemente similares na expressão escrita da época, a Idade Média. A tendência da técnica arquitetônica ao estreitamento de vãos e luzes obedece a fatores econômicos e religiosos. (...) podemos observar motivações similares no terreno da escrita. Parece provável que o calígrafo tratara de aproveitar ao máximo o custoso pergaminho, para o qual foi estreitando sua escrita progressivamente<sup>10</sup>. (1999, p.122)

---

<sup>10</sup> Tradução livre: “La Concepción espacial del arco de medio punto y su disposición consecutiva en las arcadas románicas concuerda formalmente con la tendencia al redondeamiento de las letras observables en la escritura uncial de la misma época. (...)”

El estrechamiento entranado en el estilo de construcción gótico, junto con la aparición de la ojiva, presenta aspectos sorprendentemente similares en la expresión escrita de la época, la Edad Media. La tendencia de la técnica arquitectónica al estrechamiento de vanos y luces obedece a factores económicos e religiosos. (...)

Frutiger complementa com a comparação entre o estilo arquitetônico renascentista e a escrita em maiúsculas romanas e minúsculas carolíngias e também as formas modernistas. A comparação entre arquitetura e escrita permite refletir o modo de vida de uma época ou até mesmo “vivê-la em seu sentido de ‘espaço’ de maneira mais intensa<sup>11</sup>.” (Frutiger, 1999, p.123)

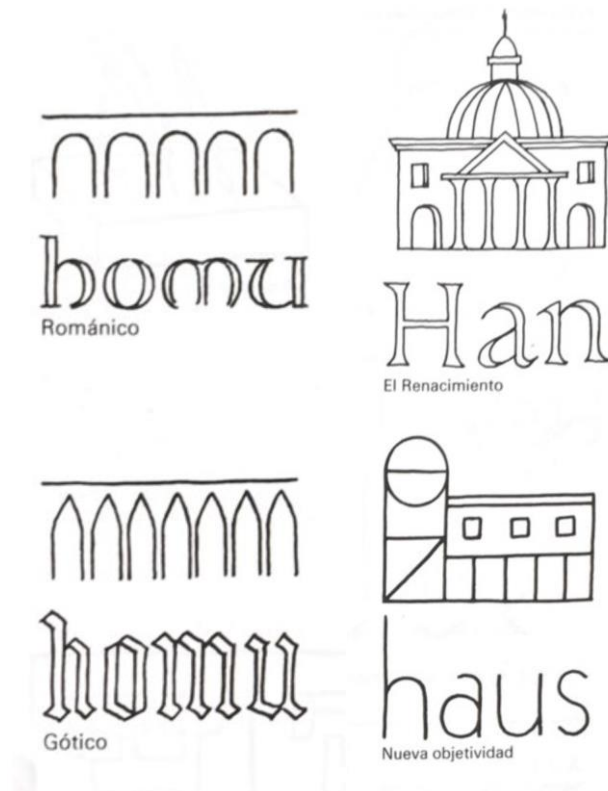


FIGURA 1: Desenhos de Adrien Frutiger que relacionam a escrita e com a forma arquitetônica.

Partindo deste princípio, é possível considerar que o tema da relação da tipografia com a arquitetura e, concomitantemente, a inserção tipográfica na arquitetura não são em absoluto temas atuais. Nos tratados sobre arquitetura que Vitruvius elaborou no século I a.C já existia a ideia de que o arquiteto era um criador que deveria ter um conhecimento aprofundado de diversas áreas: do desenho, da construção, dos ornamentos e também das letras. Era comum serem inscritas nas fachadas dos edifícios a sua função, de forma a tornar possível a identificação do uso a que se destinavam<sup>12</sup>. Essas inscrições faziam parte do corte da pedra, uma ciência que o arquiteto deveria dominar ou se associar.

Podemos descubrir motivaciones similares en el terreno de la escritura. Parece probable que el calígrafo que se servía como soporte de la escritura del costoso pergamino tratara de aprovecharlo al máximo por todos los medios, para lo cual fue estrechando progresivamente su escritura.” (Frutiger, 1999, p.122)

<sup>11</sup> Tradução livre: “vivirla em su sentido de «espacio» de manera más intensa.” (Frutiger, 1999, p.123)

<sup>12</sup> Tal como conversa informal com o arquiteto André Tavares em Setembro de 2017.

A relação entre a arquitetura e o desenho de letras perdurou, modificou-se e desenvolveu-se ao longo da história, porém, foi a partir do século XX, principalmente com a criação da Bauhaus, que a relação entre a arquitetura, o design e a tipografia adquiriu mais consistência e se tornou um conceito sólido, influenciando as diversas correntes do design e arquitetura que vieram a seguir.

Sobre a arquitetura moderna, o historiador de arte Giulio Carlo Argan deixa clara essa necessidade da integração entre a arquitetura e as demais disciplinas. Segundo ele, a tarefa do arquiteto é projetar o ambiente, e este resulta sempre de vários elementos coordenados. (Argan, 1993, p.264) O pensamento do arquiteto modernista brasileiro Lucio Costa, em concordância com as ideias de Argan, também define a arquitetura com ênfase no fato de ser uma disciplina que coordena e orienta diversos pormenores, incluindo o design, para formar um conjunto coerente e conferir-lhe um caráter de permanência (Costa, 1995, p.119).

Mesmo após o fim da Bauhaus e o declínio do movimento moderno, o conceito da arquitetura como uma disciplina que se relaciona intimamente com outras, permaneceu. O emblemático (e polêmico) livro *Learning from Las Vegas* dos arquitetos pós-modernistas Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour expõe a questão do simbolismo na arquitetura, que faz dos letreiros luminosos e *outdoors* elementos marcantes na paisagem, até mais do que a forma dos próprios edifícios. Os autores, referindo-se à arquitetura moderna, explicitam que “as definições da arquitetura como espaço e forma a serviço do programa e da estrutura não eram suficientes. A sobreposição de disciplinas talvez tenha diluído a arquitetura, mas enriqueceu-lhe o significado.”<sup>13</sup> (Venturi, 1982, p.7)

De acordo com Josep Maria Montaner, as teorias de Robert Venturi derivam do ato de interpretar a arquitetura como “um sistema comunicativo e que pode recorrer a metáforas”<sup>14</sup> (Montaner, 2002, p. 120). A identificação com conceitos do *Pop Art*<sup>15</sup> e o contexto da aldeia global<sup>16</sup> definida por Marshal McLuhan, o conduziu à admiração pelos

---

<sup>13</sup> Tradução livre: “Definitions of architecture as space and form at the service of program and structure were not enough. The overlapping of disciplines may have diluted the architecture, but it enriched the meaning.” (Venturi, 1982, p.7)

<sup>14</sup> Tradução livre: “(...) la arquitectura es un sistema comunicativo que puede recurrir a las metáforas (...)” (Montaner, 2002, p. 120)

<sup>15</sup> “A arte e arquitetura do Pop Art possuem raízes híbridas. Estão influenciados pela semiologia e a teoria dos signos, mas o mesmo tempo adotam o mecanismo de objeto encontrado proveniente do surrealismo. (...) Uma arte pop que enfatiza sempre o universo formal da metrópole e dos meios de comunicação.” (Montaner, 2002, p.122)

<sup>16</sup> Termo criado pelo filósofo canadense Marshal McLuhan indicando que as novas tecnologias eletrônicas tendem a encurtar distâncias e o progresso tecnológico tende a reduzir todo o planeta à semelhança daquilo que ocorre em uma aldeia: um mundo em que todos estariam, de certa forma, interligados. (Silva, R e Alvarenga, C. 2009, p.140)

meios de comunicação de massas, anúncios e neons. Montaner também destaca o valor positivo que Venturi dá a ambiguidade, “não só como força da poesia, mas também como qualidade da arquitetura que possui elementos que são uma coisa e outra<sup>17</sup>” (ibidem). Para ele, a riqueza e tensão da arquitetura, como na poesia, reside nessa ambiguidade.

A partir da visão destes diversos autores, podemos sintetizar que a arquitetura se encontra em constante relação com outras disciplinas, intersectando-se de diversas formas com a tipografia e o design de comunicação. Andreas Uebele sintetiza essa relação da seguinte forma:

Tipografia e arquitetura se interceptam. Todo edifício possui algum tipo de escrita. Casas possuem sinais. Em edifícios importantes, construtores e arquitetos deixam suas assinaturas nas pedras. (...) A palavra escrita é uma acompanhante da pedra erguida, e uma tipografia bem escolhida enriquece a arquitetura. Isso pode funcionar a favor do edifício ou contra ele. Quer seja incomum ou discreta, dura ou macia, o *lettering* deve ser sempre integral à arquitetura, seu aliado ao invés de seu inimigo.<sup>18</sup> (2007, p.11)

Tendo isto em mente, podemos perceber que a relação entre arquitetura e tipografia está absolutamente presente na vida quotidiana e, pese embora, não processemos tudo o que se passa ao nosso redor devido ao movimento incessante de nossas vidas, o cenário da cidade está repleto de informação (Kinneir, 1982, p.7). Phil Baines e Andrew Haslam afirmam que a roda, a eletricidade e o motor sustentam a vida ocidental moderna da mesma forma que a tipografia o faz também. Tal afirmação baseia-se na presença absoluta e invasora dos tipos desde o preciso momento em que acordamos: “o despertador, as marcas de shampoo, a pasta de dentes, o café e os cereais do café da manhã; estamos sendo bombardeados por mensagens tipográficas que demandam nossa atenção.<sup>19</sup>” (2006, p.6)

Neste contexto, onde espaço e informação se complementam de forma mais ou menos harmoniosa, é necessário saber o nosso rumo. Numa sociedade regida pelo tempo, não encontrar um espaço que procuramos pode provocar graves distúrbios tanto pessoais como sociais. Deste modo o design de sinalização tem cada vez mais um papel central no decorrer das nossas vidas ao ser capaz de possibilitá-lo, minimizando o *stress*, a ansiedade

---

<sup>17</sup> Tradução livre: “(...) la ambigüedad, no sólo como fuerza de la poesía, sino también como cualidad de la arquitectura que posee elementos que son una cosa y otra.” (Montaner, 2002, p. 120)

<sup>18</sup> Tradução livre: “Typography and architecture intersect. Every building has some kind of writing. Houses bear signs. In important buildings, stonemasons and architects leave their signatures on stones. (...) The written word is an accompaniment to the erected stone, and well-chosen typography enriches the architecture. It can work with the building, but it can also work against it. Whether unusual or discreet, hard or soft, the lettering should always be integral to the architecture, its ally rather than its enemy.” (Uebele, 2007, p.11)

<sup>19</sup> Tradução livre: “El despertador, el dial de la radio, las marcas del champú, la pasta de dientes, el café o los cereales del desayuno; estamos siendo bombardeados por mensajes tipográficos que demandan nuestra atención.” (Baines & Haslam, 2006, p.6)

ou medo de nos perdermos. A perda de tempo e a diminuição da nossa eficácia em qualquer contexto, trabalho ou férias, pode vir a tornar-se um grande problema por isso, atualmente, qualquer grande estrutura projetada ou construída possui já o seu plano de *wayfinding* (de aeroportos – como Vienna, Colônia e Calgary a cidades – como Londres, Sidney e Melbourne).

De modo a analisar mais profundamente a relação do indivíduo com a tipografia, o design gráfico e o espaço construído e tendo a presente dissertação na questão da orientação espacial foram, como já anteriormente referido, escolhidos os seguintes conceitos para melhor compreensão e análise do problema em causa: *Wayfinding*, *Environmental Graphic Design* e arquiografia. Essa avaliação permitirá uma abordagem mais eficiente sobre o design de sinalização.

## 2.1. *Wayfinding Design*

A localização no espaço, saber que direção tomar para chegar em um destino qualquer sem se sentir desorientado e o papel da arquitetura e do design de comunicação nesse processo, são questões centrais neste estudo. O *wayfinding* constitui a essência dessa temática, tendo seu significado contemporâneo definido por Kevin Lynch em 1960 e baseia-se no uso e organização consistente de pistas sensoriais fornecidas pelo ambiente (Lynch, 2011), ou seja, é usado no contexto da arquitetura para se referir à experiência de orientação e definição de um caminho no ambiente construído. A falta de orientação em momentos de urgência ou tomada de decisões importantes causa um enorme transtorno na vida quotidiana. Lynch explicita a importância da conjugação da tipografia, do *wayfinding* e da arquitetura:

Para a maior parte das pessoas da cidade moderna, perder-se totalmente dentro dela é, talvez, uma experiência rara. Somos apoiados pela presença de outros e por planos especiais de orientação: mapas, nomes de ruas, sinais de rota, cartazes de autocarros. Mas permitamos que o dissabor da desorientação suceda uma vez e a sensação de ansiedade e até de terror que o acompanha revelam-nos como tudo isto está ligado ao nosso equilíbrio e bem-estar. A própria palavra “perdido”, na nossa língua, significa muito mais que a incerteza geográfica, acumulam-se nela cargas de extrema desventura.

A imagem de um bom ambiente dá, a quem possui, um sentido importante de segurança emocional. Pode estabelecer uma relação harmoniosa entre si e o mundo exterior. (2011, p.14-15)

Com base nos princípios desenvolvidos por Lynch sobre o *wayfinding*, em 1992, Passini e Arthur publicaram *Wayfinding: People, Signs and Architecture* que se tornou uma espécie de guia do *wayfinding design* com descrições, ilustrações e listas sobre a forma como as pessoas usam sinais e outras pistas para se localizarem em espaços complexos. Os autores passaram a incluir outras formas de comunicação gráfica para além do uso de sinalização, tais como pistas visuais no espaço construído e incluindo elementos para usuários com necessidades especiais como comunicação audível e elementos táteis (Muhlhausen, 2006).

Os sistemas de *wayfinding* tornam-se, portanto, mais que apenas a sinalização do ambiente. Esse é um conceito bastante muito amplo e genérico, uma vez que de elementos naturais a gestos tudo pode ser utilizado para sinalizar. No conto infantil de Hansel e Gretel estes utilizam migalhas de pão para sinalizar o caminho pelo qual deveriam voltar. Este conto é uma referência clara à mitologia grega no conto onde Teseu vence o labirinto concebido por Dédalo e o Minotauro ali encerrado, recorrendo a um fio oferecido por Ariadne. Montanhistas utilizam pedras e símbolos para sinalizar uma rota. Utilizar uma migalha, um fio, uma pedra ou outro elemento para marcar um caminho é um ato de diferenciação que provoca um destaque em relação ao ambiente, e assim o estamos sinalizando. Portanto, sinalização neste estudo se refere ao objeto que serve suporte da informação, ou seja, a placa. Conforme mencionado anteriormente, o *wayfinding design* pressupõe o uso da sinalização, mas abrange também a forma arquitetônica, a paisagem, iluminação e marcos visuais, fornecendo “pistas visuais” consistentes e considerando que o próprio desenho dos espaços deveria ajudar a localização do usuário.

Arthur e Passini definem que o *wayfinding design* tem como principais aspectos o planejamento espacial e a comunicação, ou seja, a ordenação da informação e a informação em si, que é concebida em termos de “legibilidade, visibilidade, estética, cor e forma” (Velho, 2007, p.52). Ana Lúcia Velho resume (idem, p.53) a classificação das informações feita por Arthur e Passini em 3 grupos:

- Informações para tomada de decisões (definição de caminhos)
- Informações para execução das decisões (direção de caminhos)
- Informações para a conclusão da tomada de decisões (identificação do destino)

Mais especificamente, e dentro destes 3 grupos, Ron Apelt (2008, p. 29) menciona que um sistema de *wayfinding design* eficiente precisa prover as seguintes informações aos usuários:

- Confirmação que ele se encontra no início ou fim de sua jornada;

- Identificação de sua localização dentro do edifício ou espaço exterior;
- Reforçar o fato de que se está indo na direção correta;
- Identificação do seu destino no momento de chegada;
- Possibilidade de escapar em segurança em uma emergência.

Gibson (2009, p.13) complementa esse raciocínio dizendo que existe sempre a necessidade de sabermos onde estamos, como chegarmos ao nosso destino e como sair. Este autor também explicita que a cada etapa desta sequência o usuário precisa tomar decisões. O trabalho e o desafio do designer é determinar onde se devem posicionar as informações, que informações são essas e de que forma devem comunicar, facilitando a compreensão espacial do usuário (2009, p.37), sem que haja um excesso de informação para uma tomada de decisões mais ágil. A sinalização mais eficiente precisa estar no lugar e momento certo, sem demandar atenção demasiada do usuário e sem ser repetitiva (Calori, 2007, p.8)

A materialização da solução de um problema de *wayfinding design* resulta numa jornada concluída com sucesso (Mollerup, 2005, p.27). Para isso, o uso da tipografia é considerado um recurso fundamental adotado na transmissão de mensagens. Arthur e Passini defendem que existem várias fontes tipográficas eficientes, com e sem serifa. Para eles, mais importante que a relação entre a altura e largura das letras, é a sua resposta à distância de leitura: “uma boa fonte deve ser legível a 15m, tendo 25mm de altura.” (Passini apud Velho, 2007, p.53) A partir disso, definiram algumas fontes<sup>20</sup> tais como a ‘Century Schoolbook’, ‘Palatino’, ‘Frutiger’, ‘Helvética’ e ‘Eras’ como adequadas em termos de legibilidade em situações de distância. Também comentam que os resultados de pesquisas realizadas apontam para a preferência do uso da caixa alta para textos curtos e de caixa baixa para textos mais longos. As questões tipográficas são posteriormente aprofundadas pelos profissionais do EGD, que incluem questões relacionadas ao contexto para a definição do tamanho dos tipos.

Um exemplo de projeto de *wayfinding design* para espaços físicos é o Children’s Hospital Boston, que teve seu sistema de orientação remodelado em 2003 pelo escritório Two Twelve. Cada um dos 5 edifícios que compõe o complexo do hospital recebeu uma cor e um símbolo e foi codificada por eles, o que facilita a condução do usuário ao edifício certo.

---

<sup>20</sup> É pertinente considerar que esta é uma publicação de 1992. A década de 1990 foi marcada por um crescimento exponencial da quantidade de novos tipos, portanto, estas são apenas sugestões baseadas nas *typefaces* existentes na época. O importante é perceber quais são as características que estas fontes possuem e poder compará-las com as fontes mais recentes.

Em cada edifício foram também colocados diretórios de piso, com todos os destinos existentes em todos os andares e em cada esquina ou ponto importante de tomada de decisão um diretório de direcionamento, com todos os destinos existentes naquele andar. Finalmente, todas as salas receberam um sistema de identificação. Todas as cores, contrastes de letras e tipografia foram pensadas de forma a serem os mais legíveis possível, tentando diminuir a ansiedade e o *stress* dos usuários, uma vez que um Hospital Pediátrico é um ambiente onde nunca se entra emocionalmente bem condicionado. Este exemplo nos mostra que os aspectos técnicos num sistema de *wayfinding* são primordiais para uma jornada segura e bem concluída.



FIGURA 2: Peças do sistema de *wayfinding* utilizado no Children's Hospital Boston.

No *wayfinding* existe a preocupação em realizar uma sinalização correta, seguindo parâmetros rígidos de implantação e completamente coerente com o ambiente, mas sem necessariamente ter como objetivo a criação de uma marca ou identidade para o edifício.

Na publicação de Arthur e Passini, *Wayfinding: People, Signs, and Architecture*, publicado em 1992, já é mencionado o termo *Environmental Graphic Design* (EGD), um campo do design relativamente novo. No início dos anos 1980 foi fundada a *Society for Environmental Graphic Design* (SEGD) que apontava para o desenvolvimento da atividade profissional dessa

disciplina híbrida entre a arquitetura e o design gráfico e da qual o próprio Paul Arthur foi um dos membros fundadores.

Também é importante frisar que os conceitos do *wayfinding design* não se encerram apenas na localização do usuário no espaço físico, abordando também questões da orientação em meios digitais como websites e livros digitais (Gibson, 2009, p.6), diferentemente do EGD e da arquiografia.

## 2.2. *Environmental Graphic Design* (EGD)

O *wayfinding design* está inserido dentro do universo do *Environmental Graphic Design* (EGD). Uma das fundadoras da SEGD, Gail Deibler Finke, menciona que “a responsabilidade dos designers gráfico-ambientais é tornar o espaço social mais ‘legível’, devendo também responder ao contexto social e arquitetônico” (Velho, 2007, p.58).

Craig M. Berger (2005) estabelece o EGD como uma área do conhecimento que conecta todas as disciplinas do design na criação de um desenho de *wayfinding* bem-sucedido (p.6). *Wayfinding* como um processo de resolução de um problema espacial, uma vez que a sinalização não funciona sozinha, é preciso estar integrada em outras fontes de informação do próprio ambiente. Por isso, na visão do EGD, arquitetura e design estão fortemente conectados.

O que é fundamental para o EGD é que o papel dos arquitetos e urbanistas não é o de supervisionar o trabalho dos designers, mas o de colaborar com eles no sentido de chegarem a um sistema coerente de informação. Quanto mais cedo é iniciada a parceria, maior é a possibilidade de desenvolverem um projeto de qualidade e eficiente na sua circulação, acessibilidade e segurança (Berger, 2005, p23).

Exemplos de EGD não incluem apenas sistemas de *wayfinding* e sinalização, mas também gráficos arquitetônicos, design de exposição, design de varejo e espaços temáticos ou de marca.<sup>21</sup> Esse campo do design envolve a coordenação de elementos como a tipografia, cor, imagens, forma e tecnologia de forma a criar ambientes que comuniquem. O EGD se preocupa em dotar os espaços de uma “imagem”, que pode refletir a cultura e história do local. Eles interferem no ambiente tanto no sentido de reforçar uma identidade, como de acordo os objetivos de *marketing* (Velho, 2007, p58). Calori explicita essa característica do EGD como *placemaking*. Em uma definição geral *placemaking* é a criação de uma imagem distinta e única para um determinado lugar e, mais especificamente na visão

---

<sup>21</sup> <https://segd.org/what-we-do>

do EGD, o *placemaking* tem a função de criar uma identidade singular e um sentido de lugar através da comunicação da informação e, portanto, criando uma imagem de marca no ambiente (2007, p.5). Sem a particularidade de ser feita através da comunicação da informação, o *placemaking* se torna um exercício restrito à arquitetura, ao design de interiores ou à escultura (2007, p.9).

Um bom exemplo desta característica do EGD é o Center for Manufacturing Excellence (CME) da Lansing Community College (LCC) em Michigan, finalizado em 2017. O objetivo do projeto era transformar o novo laboratório da LCC em um local que pudesse atrair e inspirar os estudantes e, além disso, um lugar ao qual as pessoas gostariam de pertencer<sup>22</sup>. Para isto, são utilizados elementos de *wayfinding*, localizando os equipamentos existentes bem como elementos gráficos condizentes com o *marketing* para criar uma identidade para o local. Isso não significa que essa imagem esteja relacionada a arquitetura onde é implantada.

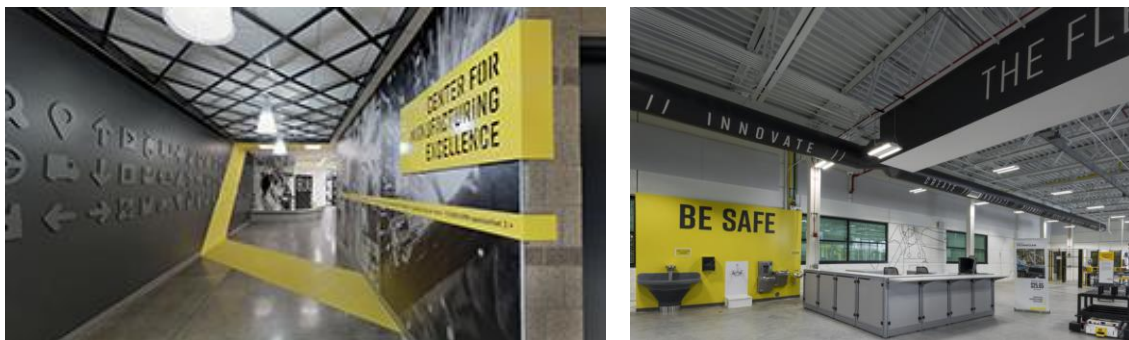


FIGURA 3: Center for Manufacturing Excellence em Michigan, exemplo de EGD.

Segundo Gail Finke (Finke, 1994 apud Velho, 2007, p.59), os sistemas de *wayfinding* propostos pelo EGD possuem duas características funcionais importantes: a facilidade de identificação e a facilidade de leitura. A facilidade de identificação tem a ver com proporcionar à sinalização destaque no ambiente, o que pode ser feito através de estratégias como, por exemplo, aplicar a sinalização sempre de uma mesma maneira (posição, altura, etc) ou seja, através de consistência e coerência. E também diz respeito à forma, a qual deverá estar sempre diferenciada das demais informações existentes no espaço. Já em relação à facilidade de leitura, fatores como a localização, posicionamento e o dimensionamento adequado dos caracteres às distâncias de leitura são importantes.

O fato dos textos e palavras de um sistema de sinalização serem lidos a uma distância consideravelmente grande requer características tipográficas muito específicas para

<sup>22</sup> <https://www.ideationorange.com/placemaking-lansing-community-college/>

assegurar uma boa legibilidade e leitura. Estes são dois conceitos importantíssimos a serem abordados e que, apesar de influenciarem-se, são bastante distintos. A legibilidade se refere ao reconhecimento e distinção dos caracteres individuais, portanto, diz respeito a características como o tamanho e o contraste figura-fundo. Já a leitura diz respeito a facilidade de leitura, a velocidade com que a informação é assimilada pelo leitor. As palavras geralmente não são lidas como seqüências de letras, mas como grupos de letras e esses grupos auxiliam o reconhecimento das palavras. Portanto, a facilidade de leitura se refere a composição e diagramação do texto (AA,VV. 2012, p.4).

Segundo Chris Calori (2007, p105-108), a escolha da fonte para um sistema de sinalização precisa considerar três fatores fundamentais:

- Aptidão formal, ou o quão visualmente compatível a fonte é com o ambiente. Se ela possui serifa ou não e suas características formais.

- Longevidade estilística, uma vez que um projeto de sinalização possui um tempo de utilização comparativamente longo, é preciso ter cuidado com fontes muito inovadoras e ousadas pois o projeto pode parecer datado rapidamente.

- Legibilidade, uma vez que a informação a ser comunicada precisa ser objetiva e clara.

Para a autora, uma fonte legível possui as seguintes características: forma das letras claramente definidas e facilmente reconhecíveis; grande altura-x; caractere com largura normal não sendo nem condensado nem expandido; peso médio com hastes nem tão finas ou grossas (2007, p. 107-108). “A tipografia perfeita é aquela não tão clara (*light*, leve) que desapareça e nem tão escura (*bold*, pesada) que suas partes internas fechem” (AA,VV. 2012, p.5). Portanto, diferentemente do que era preconizado por Passini e Arthur, não existe mais uma gama fechada de *typefaces* ideais para a sinalização, essa escolha passa a atender critérios mais específicos.

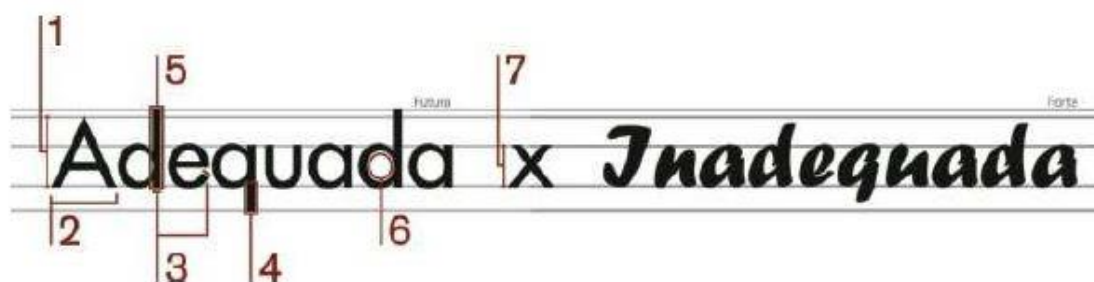


FIGURA 4: Características de uma fonte adequada ao uso em sinalização. (1) Altura das maiúsculas (2) Largura das maiúsculas (3) Hastes pouco contrastadas (4) Descendente (5) Ascendente (6) Vazio ou forma interna (7) altura-x.

Finalmente, Calori (2007) menciona ainda que o EGD, sendo um campo relativamente novo dentro do design, possui muitos exemplos práticos, porém, pouco material teórico e de metodologia formalizada, o que é natural dado que a maior parte dos profissionais da área aprenderam na prática. Segundo ela:

EGD pode ser definido como a comunicação gráfica da informação no ambiente construído. A encarnação contemporânea do EGD é um campo relativamente novo e interdisciplinar que ganhou importância nos últimos 30 anos. A sinalização já existia anteriormente a esse momento, mas tinha a tendência a ser improvisada, quase com um caráter reacionário, em outras palavras, quase como uma reflexão tardia.<sup>23</sup> (p.2)

Gibson (2009) corrobora essa ideia quando afirma que, em geral, não existe um caminho profissional único ou óbvio para se tornar um *environmental graphic designer*. Ainda não existe um modelo ideal de educação para o EGD e a profissão é “tão eclética quanto a experiência daqueles que trabalham nesse campo.”<sup>24</sup> (p.25)

Embora possua alguns defensores, como Nicolette Gray, Alan Bartram, Jock Kinneir, Phil Baines e Catherine Dixon, o estudo rigoroso do relacionamento entre o design gráfico e a arquitetura tem sido inadequado, contando ainda com pouco material teórico e estudos de caso relevantes. Jock Kinneir (1982) argumenta que

Talvez sua função não estrutural tenha parte de culpa na carência de uma consideração séria (...). É, de fato, uma arte traiçoeira, situada em uma terra de ninguém entre a arquitetura e o design gráfico, aparentemente simples e, no entanto, com possibilidades incríveis.<sup>25</sup> (p.8)

É justamente nessa “terra de ninguém” que reside o interesse do trabalho e o conceito explicitado a seguir.

### 2.3. Arquigrafia

O termo arquigrafia, cunhado por Agnès Laube e Michael Widrig no livro *Archigraphy: Lettering on Buildings* sintetiza a relação de proximidade entre a arquitetura e o design gráfico. Na arquigrafia, “o design é uma camada semiótica incorporada na arquitetura”<sup>26</sup> (Laube,

---

<sup>23</sup> Tradução livre: “EGD can be defined as the graphic communication of information on the built environment. The contemporary incarnation of EGD is a relatively new, cross-disciplinary field that has gained importance over the past 30 years. Signs existed prior to that point but they had the tendency to be unplanned, almost reactionary manner – in other words, pretty much as an afterthought.” (Calori, 2007, p.2)

<sup>24</sup> Tradução livre: “Just as the profession is eclectic, so are the backgrounds of the people who are considered the master practitioners today.” (Gibson, 2009, p.25)

<sup>25</sup> Tradução livre: “Tal vez su función no estructural tenga parte de culpa em la carência de seria consideración (...). Es, de hecho, um arte traicionero, situado en una tierra de nadie entre la arquitectura y el diseño gráfico, aparentemente sencillo y no obstante con asombrosas posibilidades.” (Kinneir, 1982, p.8)

<sup>26</sup> Tradução livre: “the graphic design constitutes a secondary semiotic layer that should always incorporate its substrate – the architecture” (Laube, Widrig, 2016, p.4)

Widrig, 2016, p.4), e compreende a tipografia como elemento arquitetônico integrado na linguagem do edifício (ibidem). Isso compreende que as duas disciplinas estão em constante retroalimentação, o contraste e a sobreposição de seus conceitos são pertinentes para a evolução de ambos.

Diferentemente dos conceitos tratados anteriormente que possuem questões fortes sobre a orientação do indivíduo no espaço, a arquigrafia não possui essa questão tão premente. É claro que a arquigrafia engloba as questões do *wayfinding* e do EGD e esses conceitos são também parte fundamental de seu vocabulário, mas é um conceito mais amplo ligado fortemente a relação da tipografia com o objeto arquitetônico, sua utilização, história, materialidade, contexto e entorno, incluindo, para além da sinalização, questões como publicidade e propaganda e expressão arquitetônica.

Sobre a publicidade e propaganda, não se trata somente sobre a publicidade comercial fixada nos edifícios por terceiros. O que é, de facto, interesse da arquigrafia é a sua integração com a arquitetura, a forma como a tipografia pode “fortalecer a identidade dos edifícios e seu entorno e pode contribuir para a definição do espaço urbano. Por esta razão a arquigrafia é parte integral de uma arquitetura ancorada pela territorialidade<sup>27</sup>” (2016, p.31). Os autores citam como exemplo o edifício do banco Raiffeisen, em Näfels, Suíça, construído em 2012, onde a palavra “Raiffeisen” foi rebaixada no embasamento de pedra do edifício. Não há nenhuma logomarca no exterior do edifício, apenas as letras escavadas fazem alusão ao seu uso e a empresa que lá está. Essa solução se mostrou extremamente adequada ao seu entorno residencial e as características arquitetônicas do mesmo. Além disso, o *lettering* se torna parte do edifício uma vez que envelhecerá com ele e mesmo que o uso mude em algum momento, será sempre uma expressão de seu tempo (2016, p.64).

---

<sup>27</sup> Tradução livre: “Strengthen the identity of buildings and locations and can thus contribute to the definition of urban locations. For this reason, archigraphics are an integral part of territorially anchored architecture.” (Laube, Widrig, 2016, p.31)



FIGURA 5: Edifício do banco Raiffeisen, em Näfels, Suíça.



FIGURA 6: Logomarca do banco Raiffeisen.

Portanto, é possível perceber que o que a arquitetura mais preza é a coerência entre arquitetura e tipografia. Mais que informar, sinalizar ou orientar o que é valorizado são os aspectos poéticos ou a camada pictórica que a tipografia pode adicionar ao objeto arquitetônico. Segundo os autores,

Quando, por exemplo, o texto é usado de forma ornamental, o seu aspecto pictórico, mas que o aspecto linguístico, constitui o foco da sua qualidade expressiva, se aproxima da arquitetura e pode ser melhor integrado sem rompê-la, mesmo que em alguns casos isso possa prejudicar a sua legibilidade ideal<sup>28</sup>. (2016, p.41)

#### 2.4. Considerações Parciais

Uma das razões pelas quais o *wayfinding design* e o EGD possam ter sido colocados em segundo plano por tanto tempo e em tantas obras e projetos é o fato de que, assim como na tipografia, onde a letra mais adequada passa despercebida<sup>29</sup>, a melhor sinalização possui

---

<sup>28</sup> Tradução livre: “When, for example, script is used ornamentally, its pictorial rather than linguistic aspect constituting the focus of its expressive quality, it approaches the architecture and can be better integrated without disrupting it, even though this may in some cases detract from optimal legibility.” (Laube, Widrig, 2016, p.41)

<sup>29</sup> “Type well used is invisible as type, just as the perfect talking voice is the unnoticed vehicle for the transmission of words, ideas.” Warde, Beatrice “The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible” Cleveland: World Publishing Co., 1956 (an address for British Typographer’s Guild, St. Bride’s Institute,

um caráter de invisibilidade. Ela tem que estar presente no local e hora certos, mas assim que sua informação não é mais necessária, a sinalização precisa desaparecer do campo de visão do usuário. A sua mensagem não pode ser nem tão grande e marcante nem tão pequena de forma que não seja vista; não pode ser exigente por atenção nem extremamente repetitiva (Calori, 2007, p.viii).

Entretanto, a importância do EGD tem sido cada vez mais reconhecida por ter um papel fundamental no uso e na experiência<sup>30</sup> do usuário no ambiente, criando um sentido de lugar e reforçando uma imagem de marca. (Calori, 2007, p.9) O mercado, atento à essa característica, tem aumentado progressivamente a demanda por projetos integrados.

Após a pesquisa sobre os três conceitos, é possível identificar que a arquigrafia é um conceito mais abrangente onde estão inseridos o EGD e o *wayfinding*. O estudo perpassa os três conceitos transversalmente, utilizando características presentes nos três pois tem como objetivo desenvolver um projeto com características e peculiaridades do *wayfinding*, uma vez que tem seu foco na orientação, ao mesmo tempo que tem a necessidade de dotar o espaço de uma identidade, como preconizado pelo EGD e que seja uma camada semiótica incorporada ao objeto arquitetônico. Dessa forma, o projeto não é uma proposta exclusivamente de *wayfinding*, EGD ou arquigrafia, mas sim um somatório dos três, sendo, para este efeito, denominado como design de sinalização.

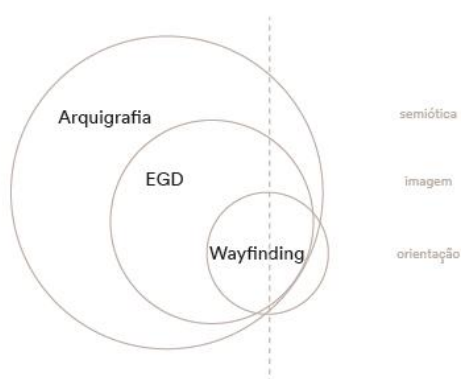


FIGURA 7: O estudo se relaciona com conceitos das 3 áreas, perpassando-as.

---

(London, 1932), [em linha] PDF, Harry Reese, Art Studio 112, 2007, consultado em 21/03/2018  
<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/>

<sup>30</sup> A experiência do usuário se tornou quase tão importante quanto o produto em si. Podemos citar, por exemplo, o fato dos museus atualmente não servirem apenas como locais educacionais, mas também para entreter e atrair a comunidade, assim como as lojas não serem apenas locais de compra, mas uma espécie de extensão da personalidade do usuário (Berger, 2015, p.23). Ou seja, o foco da experiência do usuário não é apenas o seu bem-estar, mas também a sua satisfação, buscando aproximá-lo e engajá-lo com a marca, reforçando uma imagem perante o mercado.

Os conceitos apresentados também não são excludentes, ao contrário, representam um somatório de informações e recomendações. Portanto, a arquigrafia engloba os critérios desenvolvidos pelo EGD, que por sua vez, inclui todas as questões relacionadas ao espaço físico apresentadas pelo *wayfinding design*. De qualquer forma, em nenhum dos conceitos mencionados são apresentadas receitas prontas para o desenvolvimento de quaisquer projetos, apenas algumas recomendações e o uso do bom senso<sup>31</sup>.

Outro ponto de análise interessante é a ordem cronológica do surgimento destes conceitos. O *wayfinding*, conceito mais focado na orientação, existe desde 1960 e teve seus princípios desenvolvidos em sua obra de referência publicada em 1992. O EGD surgiu na década de 1980 juntamente com a SEGD, tendo suas obras de referências publicadas entre 2005 e 2009. Já a arquigrafia foi cunhada recentemente através de uma publicação em 2016. Portanto, podemos observar uma evolução e alargamento cronológico dos referidos conceitos, onde o mais recente incorpora questões do anterior e adiciona outras, tornando-os mais abrangentes.

São apresentados, então, em ordem cronológica, em uma espécie de evolução dessa disciplina, exemplos de projetos notáveis no campo da arquigrafia, quer seja ao nível do design de sinalização ou simplesmente da conexão exemplar entre tipografia e objeto arquitetônico.

## 2.5. Breve histórico de casos notáveis da arquigrafia

Conforme citado anteriormente, sabe-se que o costume de gravar textos em rochas é tão antigo quanto a própria história da escrita. Porém, a fim de conferir um caráter mais objetivo a esta análise, neste subcapítulo será realizada uma síntese de obras e projetos relevantes, na relação entre o design e a arquitetura, no sentido de buscar um entendimento mais amplo não só dos conceitos estudados, mas sobretudo, de concretização desse termo, ainda ambíguo, que é a arquigrafia. Por outro lado, e dada a escassez de referentes históricos que alberguem as mesmas problemáticas do nosso caso de estudo, decidimos fazer uma panorâmica mais ampla que toca em certos momentos alguma das questões sobre as quais nos debruçamos.

Escolhemos, para isso, projetos realizados a partir do século XX, por causa do grande marco que é a criação da Bauhaus. Um projeto icônico que precedeu a sua inauguração,

---

<sup>31</sup> “Anything is possible, but not everything works.” (Uebele, 2007, p.70) sobre a escolha gráfica dos elementos em um projeto de EGD.

mas que já continha o espírito da época, foi a Fábrica da AEG (*General Electric Company*) em Berlim, de Peter Behrens, construído em 1909-10, onde o arquiteto não apenas projetou o edifício como também desenhou todos os elementos que compunham a imagem da empresa. Do logo às luminárias, passando pelo edifício foi um projeto concebido na sua totalidade, em concordância com as ideias que seriam desenvolvidas pela Bauhaus (Weimar 1919-24 e Dessau 1925-32).

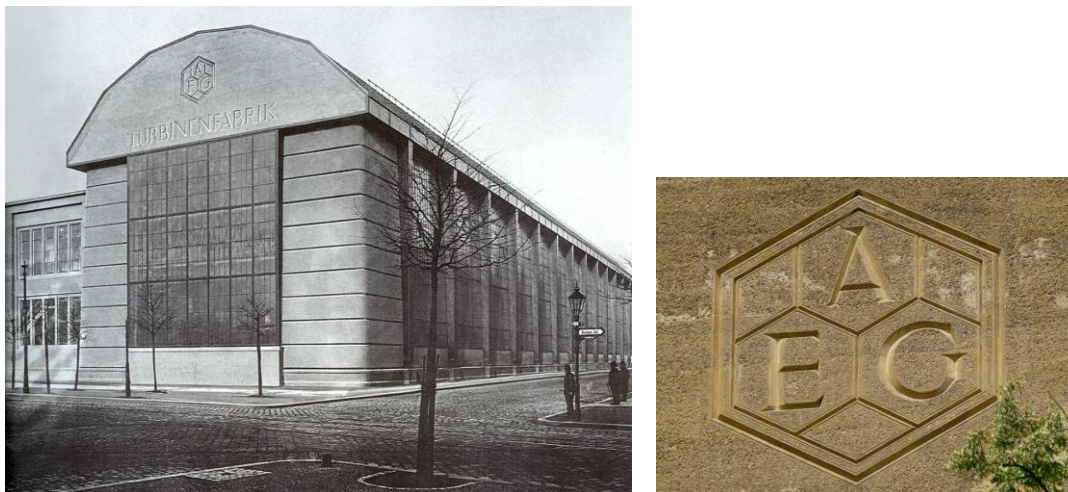


FIGURA 8: Fábrica da AEG de Peter Behrens e seu logo, ambos desenhados pelo arquiteto.

Esta escola sempre provocou uma certa admiração pela indústria e pela arquitetura como sendo um pequeno espaço total que é capaz de coordenar as diferentes especialidades das artes, da construção e da produção industrial: ferro, têxteis, tipografia, dentre outros. O interesse de Walter Gropius, seu fundador, era o “potencial simbólico da arquitetura e na possibilidade de um estilo universal de design como um aspecto integrado da sociedade<sup>32</sup>” (Meggs, 1998, p.278). Nesse sentido, a arquitetura é considerada a grande síntese desses diferentes saberes operativos. O próprio edifício sede da Bauhaus, projetado em 1928 por Gropius em Dessau, reflete essa necessidade de integração entre os diversos saberes, possuindo o *lettering* desenhado por Herbert Bayer como um elemento de composição da fachada. Por ter colocado arquitetos e designers sob um mesmo teto, a Bauhaus foi uma espécie de grande incubadora de uma mentalidade de projetos coerentes e integrados, adotando ideias de diversos movimentos de vanguarda tais quais *De Stijl*, Futurismo Italiano e particularmente o Construtivismo Russo.

---

<sup>32</sup> Tradução livre: “Gropius was deeply interested in architecture’s symbolic potential and the possibility of a universal design style as an integrated aspect of society” (Meggs, 1998, p.278).



FIGURA 9: Lettering de Hebert Bayer na fachada do edifício da Bauhaus em Dessau.

Dentro do construtivismo russo, é preciso destacar a figura de El Lissitzky, uma personalidade de especial interesse nesse período por trabalhar em diversas frentes e conseguir sobrepô-las. Era arquiteto, pintor, designer e fotógrafo. Além dos livros que “construiu<sup>33</sup>” e são referências até os dias de hoje, realizou, juntamente com Gustav Klutssis, as plataformas de alto-falantes experimentais que, apesar de não terem sido finalizados ou realizados, possuem grande qualidade tipográfica e arquitetônica e contribuíram para o debate sobre a midiaticização da arquitetura.

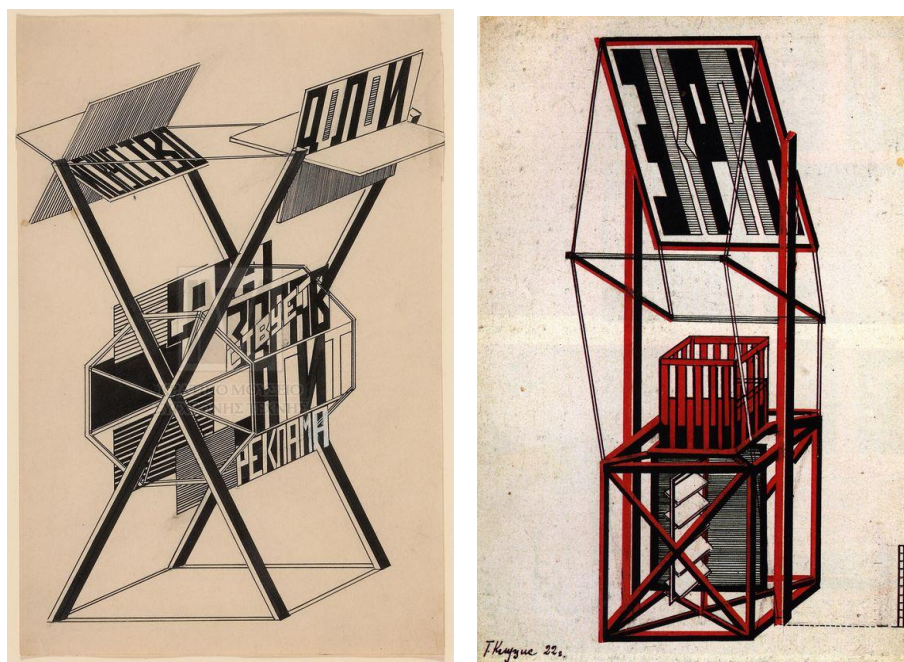


FIGURA 10: Plataformas de alto-falantes de El Lissitzky e Gustav Klutssis.

---

<sup>33</sup> El Lissitzky também coordenou a composição gráfica dos livros *Dlia golosa* e *De dois quadrados*, que se tornaram marcos na história das publicações e cuja ambição era transformar o livro convencional em um meio de comunicação expressivo, utilizando-se de recursos de composição gráficos e tipografia. “Como designer gráfico, El Lissitzky não decorava os livros, ele os construía programando visualmente o objeto total.” (Meggs, 1998, p.265)

Neste mesmo período, o futurista Fortunato Depero projetou o pavilhão da editora Bestetti-Tumminelli e Treves para a Bienal de Monza em 1927 inteiramente baseado em uma tipografia tridimensional e escultural à qual se referia como “arquitetura tipográfica”.

O pequeno edifício era um cubo maciço, formado por letras bem vincadas para projectar sombras pronunciadas, capazes de gerar contrastes fortes entre as letras, tão fortes que o volume do pavilhão se dissolvia sob o poder da tipografia. Este encontro literal entre palavras e construção sugere que Depero interpretou o pavilhão do livro como um signo de si próprio. (Tavares, 2016, p.151)

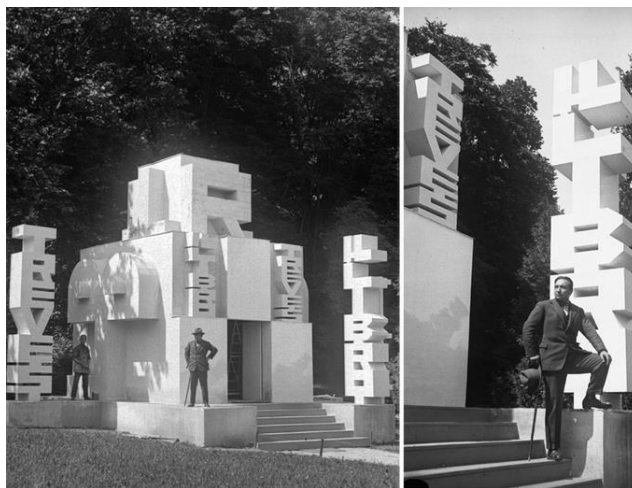


FIGURA 11: pavilhão da editora Bestetti-Tumminelli e Treves de Fotunato Depero para a Bienal de Monza em 1927.

Os princípios ensaiados pela Bauhaus ganharam visibilidade internacional no período entre guerras por ser um grande centro de design que combinava diferentes tendências e, posteriormente nos anos 1930, devido à forçada emigração de seus professores. A Bauhaus encerra suas atividades em 1933, mas suas ideias já haviam sido disseminadas pelo mundo.

Como mencionado anteriormente, nesse momento, tipografia e arquitetura compartilham as mesmas influências. Se a “estética da máquina” se refletia na arquitetura na pureza das formas e limpeza dos ornamentos o mesmo também influenciava a tipografia. As letras sem serifa com formas básicas e de inspiração mecânica, as chamadas grotescas, ganharam popularidade principalmente depois que Jan Tschichold publicou o livro *Die neue Typographie (The New Typography)* em 1928, que defendia a clareza da tipografia e sua facilidade de leitura, mais que a beleza.

Na década de 1950 um novo movimento surgiu na Suíça e na Alemanha chamado Estilo Tipográfico Internacional (*International Typographic Style*) cujas raízes estavam na Bauhaus e na nova tipografia e cujas características incluíam a organização assimétrica dos elementos de design em uma malha de construção, com grande utilização das fontes sem serifa. Nesta época surgiram diversas fontes com uma aspiração a universalidade, tais quais, a Univers e

Frutiger de Adrien Frutiger, a Helvética de Max Miedinger, possuindo características formais que as tornavam altamente legíveis. Dessa forma, começaram a ser concebidos *letterings* e sistemas de sinalização que poderiam ser aplicados a qualquer contexto, o que representou um grande contraste com os projetos criados especificamente para um lugar ou ambiente.

Concomitantemente, surge também na década de 1950, o movimento *Pop Art* como uma influência formal e ideológica para as mudanças subsequentes na arquitetura e no design gráfico. Esse movimento teve início na Inglaterra, mas alcançou sua maior expressividade nos anos 1960 nos Estados Unidos. Por representar objetos cotidianos de forma vibrante e colorida, a *Pop Art* influenciou o surgimento do movimento *Supergraphics*, onde novamente o trabalho de arquitetos e designers passa se sobrepor. A essência desse movimento é a cor, os padrões geométricos ou abstratos e a tipografia. Um exemplo marcante desta época é o trabalho de Barbara Stauffacher Solomon no interior do Sea Ranch do arquiteto Charles Moore, onde pintou linhas, pontos, setas e números, adicionando uma camada de iconografia pop sobre uma arquitetura sóbria. Este projeto tornou-se imediatamente um ícone por ser altamente fotogênico e influente, caracterizando um estilo próprio na região onde foi implantado na Califórnia.

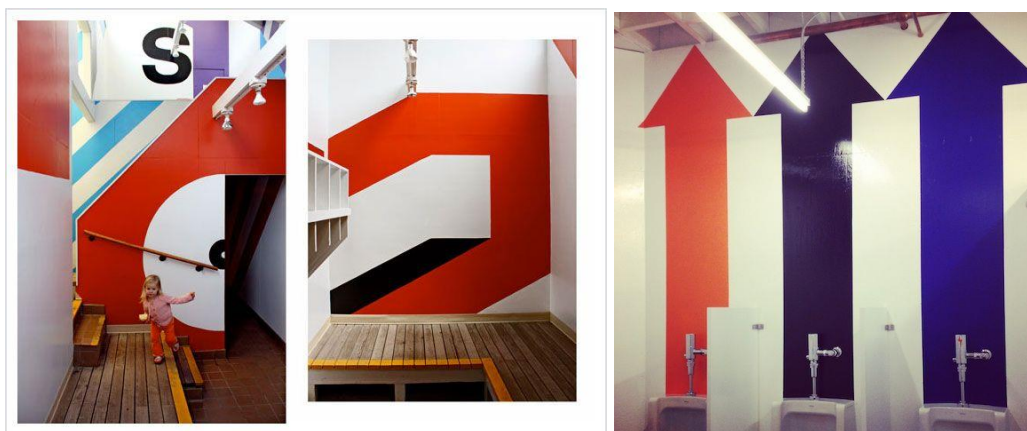


FIGURA 12: Sea Ranch, projeto arquitetônico de Charles Moore e intervenção gráfica de Barbara Stauffacher Solomon.

Os Estados Unidos da América se tornaram os maiores representantes da arquigrafia neste período, que compreende as décadas de 1960, 70 e 80. Os letrados norte-americanos reconfiguraram edifícios e cidades com diversos tipos de *lettering* em grande escala.

Os arquitetos pós-modernistas Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour instituíram a reintegração da ornamentação materializados em *lettering* e propaganda nos projetos arquitetônicos. Scott Brown e Venturi publicam o livro *Learning from Las Vegas* em

1972, uma crítica feroz ao modernismo, que gerou uma grande polêmica ao analisar a paisagem dominada por grandes letreiros e pequenos edifícios da *Strip* de Las Vegas como um objeto de interesse, resgatando a importância do ornamento e simbolismo na arquitetura. O *topos* do trabalho desses arquitetos era o “*decorated shed*”, uma caixa arquitetonicamente inexpressiva e identificada por um *lettering* de grande escala. Podemos identificar o *showroom* da loja de departamentos Basco, desenhado pelo escritório de Venturi, o VSBA, como a epítome deste pensamento: uma construção muito horizontal com uma grande área de estacionamento em frente que precisava ser atraente e visível da estrada. Foram colocadas as letras que formam a marca de forma monumental e espaçadas por toda a extensão da fachada, usando a arquitetura como pano de fundo. Nesse mesmo período, o escritório de arquitetura SITE também atraiu bastante atenção com o uso chamativo e muitas vezes irônico do *lettering* em seus edifícios, principalmente seus projetos para a empresa BEST. No projeto “*Anti-Sign*” em Richmond o *lettering* se dissolve gradualmente para se tornar uma espécie de ornamento tipográfico.



FIGURA 13: *Showroom* da empresa Basco, Philadelphia, 1976. VSBA.



FIGURA 14: *Showroom* da empresa Best, Richmond, 1978. SITE Architects.

O pós-modernismo teve um grande impacto na Europa a partir da década de 1980, influenciando, por exemplo, o trabalho do arquiteto Jean Nouvel, a utilizar tipografia e *lettering* nas fachadas de seus projetos, como na proposta não realizada para a sede da DuMont Schauberg, em Colônia, Alemanha em 1990 e o Centro de Design RBC em Montpellier, França, executado de 2008 a 2012. O primeiro faz uso de palavras serigrafadas nos vidros que denotam o uso do edifício, ao mesmo tempo que ressalta as várias camadas transparentes da fachada enquanto o segundo utiliza as palavras para determinar as atividades de cada piso do *showroom*.



FIGURA 15: Sede da DuMont Schauberg, Colônia, 1990, Jean Nouvel.

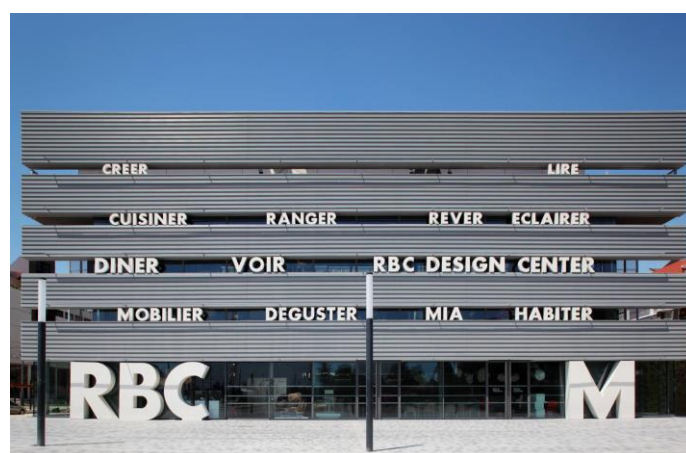


FIGURA 16: Centro de Design RBC, Montpellier, 2008, Jean Nouvel.

Neste mesmo período, os arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron também começaram a integrar o *lettering* em seus projetos, por vezes utilizando as letras de forma

mais contida e poética, como no pavilhão E-D-E-N, localizado no jardim do hotel de mesmo nome, que utiliza as letras de forma alongada como estrutura do pavilhão, e em outras se utilizando das letras como o elemento de maior destaque do projeto, como no caso da Biblioteca de Cottbus em Basel. Nessa obra, a fachada de vidro foi serigrafada dos dois lados com palavras de diversos idiomas, formando camadas justapostas de textos, línguas, alfabetos e fontes, o que cria uma textura abstrata que serve simultaneamente para homogeneizar e dissolver a estrutura do edifício. Apesar de não ter nada concreto para ser lido, a fachada também reflete o uso do próprio edifício. É também nesta época que surge o conceito de EGD e a SEG D.



FIGURA 17: Pavilhão E-D-E-N, Rheinfelden, Suíça, 1987, Jacques Herzog e Pierre de Meuron.



FIGURA 18: Biblioteca de Cottbus, Cottbus, Alemanha, 2004, Jacques Herzog e Pierre de Meuron.

Nos anos 1990 o designer Ruedi Baur começou a questionar a forma de pensar o design de sinalização, propondo um maior interesse nos aspectos sócio-políticos da comunicação dos espaços públicos. Podemos encontrar o início desse pensamento na fachada com os números 0 e 1 em grande escala da *École Supérieure d'Ingénieurs en Systèmes Automatisés et*

*Robotiques* (ESISAR) com função de proteção solar e acústica. Em sua visão, cada edifício requer uma solução específica baseada em seu contexto, sua história ou entorno, o que acaba por transformar seus projetos em narrativas visuais, mais que simplesmente uma implantação de sistema sinalético ou de identidade visual. Essa nova abordagem “abriu caminho para a terceira e atual geração de designers.<sup>34</sup>” (Laube, Widrig, 2016, p.25)

Desde o final dos anos 1990, os designers e arquitetos ao redor do mundo tem aumentado cada vez mais a síntese entre o *lettering* e o *wayfinding* com os elementos da arquitetura. Um aspecto que pode ser observado em projetos mais recentes é o esforço em desenvolver os elementos do *wayfinding* e os demais elementos visuais do interior do edifício, em consonância com a arquitetura, pelo menos em termos de materiais e cores.

Mais recentemente pode ser observada a preocupação em incorporar o design de comunicação no início do projeto de arquitetura, o que torna essa síntese mais coerente. Foram desenvolvidos recentemente diversos projetos que justapõem a arquitetura e a comunicação visual. Aqui destaco alguns exemplos de obras notáveis onde arquitetos e designers trabalharam juntos para criar obras coerentes tais como a biblioteca pública de Seattle, inaugurada em 2004, do arquiteto holandês Rem Koolhaas e o designer Bruce Mau. O edifício da BMW em Leipzig, de 2004, onde a arquitetura de Zaha Hadid recebeu influência dos designers do GmbH e Axel Kufus. A Parsons School of Design em Nova York, de 2014, parceria entre o escritório de arquitetura SOM e o designer Ruedi Baur. O New Cooper Union, de 2009, projetado pelo ganhador do Prêmio Pritzker<sup>35</sup> Thomas Maine do escritório Morphosis e em parceria com o escritório de design Pentagram, onde a tipografia da sinalização foi materializada em diferentes formas, envolvendo múltiplas superfícies tridimensionais, aparecendo extrudadas, cortadas e estendidas em diversos pontos do edifício.

---

<sup>34</sup> Tradução livre: “opened up this field for the current third generation of building signage and signaletics designers” (Laube, Widrig, 2016, p.25)

<sup>35</sup> Prêmio internacional de arquitetura, sendo também conhecido como o “Nobel” da Arquitetura. Anualmente, é atribuído a um arquiteto, ainda em vida, cujas obras construídas demonstrem uma “produção consistente e contribuições significativas para a humanidade e para o ambiente construído.” (<https://www.pritzkerprize.com/about>)

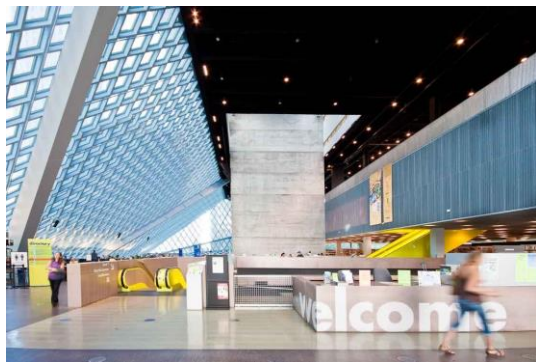


FIGURA 19: Biblioteca de Seattle, Seattle, EUA, 2004, Rem Koolhaas e Bruce Mau.



FIGURA 20: Parsons New School of Design, Nova York, EUA, 2014, SOM Architects e Ruedi Baur.

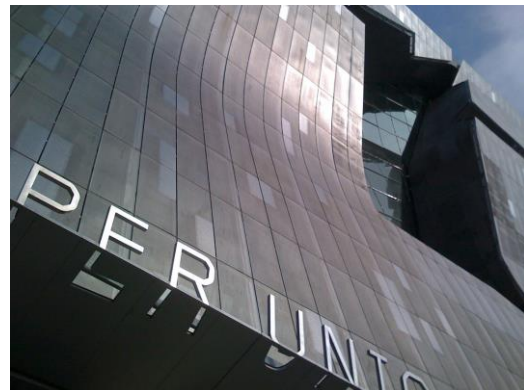
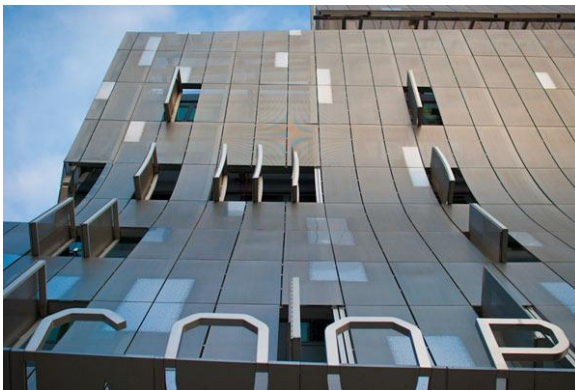


FIGURA 21: The New Cooper Union, Nova York, EUA, 2009, Morphosis e Pentagram.

Além disso, em contexto português, podemos destacar algumas obras de arquitetos da Escola do Porto como Fernando Távora e Álvaro Siza, que criaram os próprios *letterings* e a

sinalização para seus projetos. No caso de Távora existem projetos como a Casa dos 24 e Casa da Covilhã onde o arquiteto foi responsável tanto pelo projeto quanto pelo desenho das letras. Essa tipografia de índole modernista foi tão representativa que, recentemente, foi elaborada uma fonte de letras capitulares baseada nos desenhos deixados pelo arquiteto e usada no catálogo *Fernando Távora: Modernidade Permanente*.

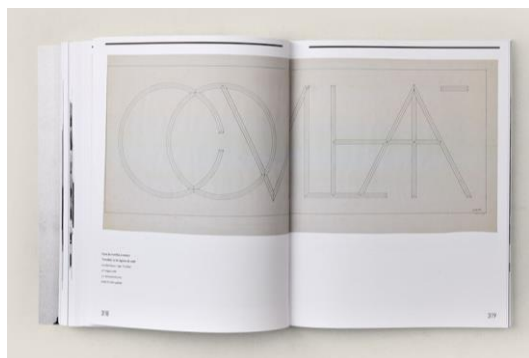


FIGURA 22: Letreiro da Casa da Covilhã desenhado por Távora.

FIGURA 23: Inscrição tipográfica na entrada da Casa dos 24, Fernando Távora, “Antiga mui nobre sempre leal e invicta cidade do porto.”



FIGURA 24: Fotos do catálogo Fernando Távora: Modernidade Permanente cuja tipografia foi baseada no estilo de criado pelo próprio Fernando Távora.

Já Álvaro Siza, discípulo de Távora, possui uma metodologia de trabalho que busca dar forma plástica a todos os conteúdos relacionados com a prática arquitetônica: da paisagem até aos objetos. Bons exemplos de projetos integrais e integrados são o Museu Iberê Camargo no Rio Grande do Sul, Brasil e o Museu Serralves, no Porto. Nesta obra, o arquiteto foi responsável pelo mobiliário, sinalização, comunicação visual e criou inclusivamente um tipo de letra próprio para o edifício. Esse tipo de letra, com traços *Art Déco*, foi inspirado nos jardins e, sobretudo, no edifício existente em Serralves, uma das obras deste estilo mais emblemáticas na cidade do Porto. A proposta de Siza é, então, fazer uma ligação entre a nova arquitetura com a história e a memória do sítio no qual se insere.

Claramente, é possível perceber que ambos os arquitetos foram fortemente influenciados pelos princípios de Vitruvius, onde a figura do arquiteto é central, e pela Bauhaus no sentido de pensar a arquitetura como uma obra de arte total.

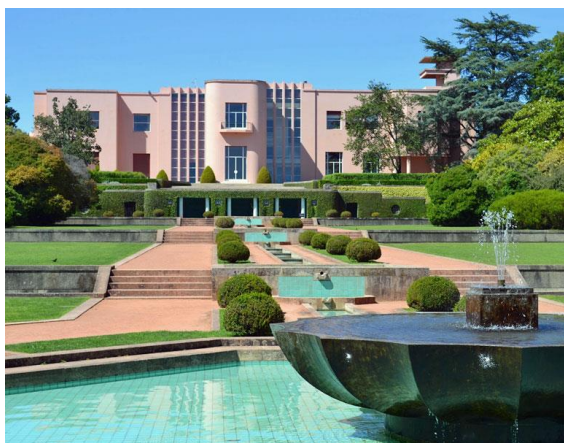


FIGURA 25: Portão da entrada do Museu Serralves com tipografia desenhada pelo arquiteto e inspirada na arquitetura e paisagem *Art Déco* existente.

FIGURA 26: Arquitetura e paisagem *Art Déco* em Serralves.

Outro escritório que vem se destacando nesse cenário é o R2, dos designers Arthur Rebelo e Lizá Ramalho, um atelier de design de comunicação que desenvolve a sua atividade em várias frentes e que trabalha sobretudo para (e com) a arquitetura e a arte contemporânea, realizando trabalhos em variadas áreas como publicações, cartazes, design expositivo, identidade visual, sistemas de sinalização e intervenções tipográficas no espaço. No contexto da materialidade da tipografia, ou o comportamento da letra no espaço e a relação entre a bi e a tridimensionalidade, destacam-se os trabalhos: *Vai com Deus* (2008) e *Dois Tempos* (2009), dois projetos de intervenções tipográficas na fachada de uma antiga capela recuperada, a Ermida, situada no bairro de Belém, Lisboa, com o intuito de transformar o local num espaço de exposição de arte contemporânea e design; *Arriscar o Real* (2009), design de exposição temporária para o Museu Coleção Berardo que ocupa o espaço com uma instalação tipográfica tridimensional na qual é possível ler o título da exposição, onde as letras possuem simultaneamente uma função identificativa e de mobiliário e a Casa do Conto (2011), este último merecedor de especial atenção pela complexidade interdisciplinar e metodológica.

A Casa do Conto é uma obra realizada pelo atelier de arquitetura e engenharia Pedra Líquida em parceria com o R2. Em 2009 houve um primeiro projeto de recuperação da

edificação histórica, uma casa burguesa do século XIX, mas as vésperas da inauguração um incêndio destruiu quase a totalidade do edifício, poupando apenas as paredes exteriores. Em 2011, o projeto retomou com um programa de habitação temporária e os R2 foram contatados para intervir novamente no espaço com um *briefing* muito direto e concreto: reinterpretar os motivos decorativos dos tetos trabalhados, anteriormente esculpido em estuque, de forma a serem produzidos em betão. Porém, os designers optaram por desenvolver uma proposta que “evocasse o passado do edifício em vez de reproduzir as mesmas figuras num outro material – a memória do espaço não era apenas marcada pelas figuras dos tectos mas por todo o projeto que tinha se perdido, as emoções, os amigos” (Rebelo, 2015, p.404), por isso, a proposta foi que diferentes autores, críticos e arquitetos que tivessem conhecido o edifício e tivessem alguma ligação com o local produzissem um texto, algo que remetesse à memória da Casa. Cada teto foi tratado como a página de um livro, uma abordagem tipográfica diferente em cada quarto com um texto próprio e um tipo de letra diferente, dependendo do tom e conteúdo. Segundo Arthur Rebelo, autor do projeto, a intervenção nas lajes de betão acrescia um grau de dificuldade, sendo necessário reunir-se com a equipe de arquitetura e engenharia civil, bem como o construtor e o restante da equipe de construção para que o projeto não afetasse a estrutura do edifício.

Ainda segundo ele:

A integração do design gráfico com a arquitetura é um elemento relevante e de destaque no trabalho do atelier. A construção de pontes interdisciplinares foi evoluindo e acabou por permitir a materialização de um projeto singular. Neste projeto, e devido à relação estreita entre os designers gráficos, os arquitetos e os engenheiros, foi-nos possível atuar sobre a estrutura do edifício. Quebrando os formatos tradicionais de comunicação de conteúdo, o edifício foi a base de trabalho, o que nos obrigou a sair, mais uma vez, da nossa área de conforto e a procurar soluções gráficas a aplicar sobre materiais novos e com novas contingências. (2015, p.406 e 407)

Esse é um excelente exemplo de como a colaboração entre as disciplinas pode produzir resultados excepcionais, que superam o mero atendimento ao *briefing*, uma resposta correta às expectativas do cliente. Nesse sentido, o que é esperado é que, tanto no contexto nacional quanto internacional, as reservas sobre a colaboração entre as duas disciplinas desapareçam gradativamente.

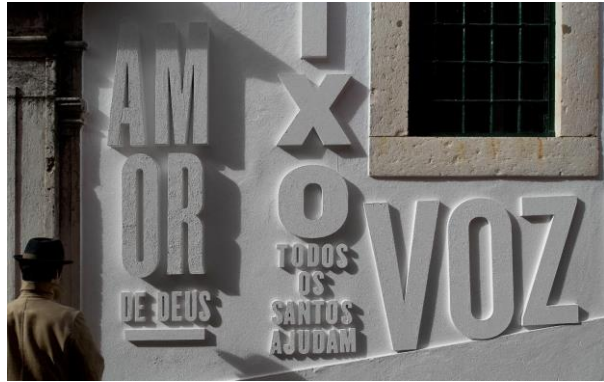


FIGURA 27: *Vai com Deus*, Lisboa, R2 2008.

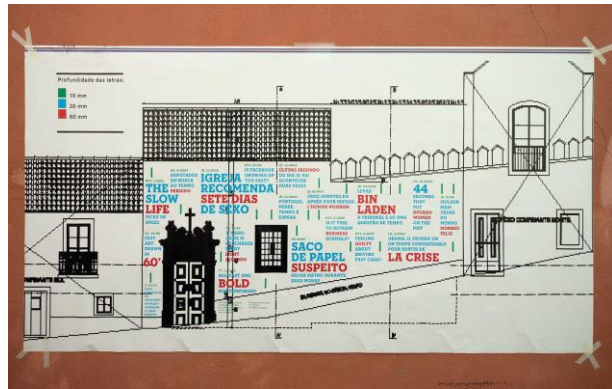


FIGURA 28: *Dois Tempos*, Lisboa, R2, 2009.



FIGURA 29: *Arriscar o Real*, Lisboa, R2, 2009.



construção remonta ao início do século XIII, com a chegada da Ordem de S. Francisco a Portugal.

### 3.1. Um Breve Histórico sobre o Convento de S. Francisco

O local escolhido pela Ordem Franciscana para a implantação do seu convento era denominado por Monte Frágoso, um sítio considerado isolado por estar rodeado por precipícios, hoje encobertos pelas casas. A construção do convento data de 1217 e, a partir desse momento, o Monte Frágoso passou a chamar-se Alto de São Francisco (Calado, 2000, p.13).

Inicialmente de dimensões reduzidas, ao longo dos séculos o convento foi se ampliando, dando lugar a um edifício grandioso e ganhando enorme projeção social pelo vasto espaço que ocupava. Após as obras do século XVI, os limites da cerca conventual eram definidas a oeste pela Rua do Saco (Serpa Pinto), a sul pela rua do Ferragial (Vitor Cordon), a norte pela rua da Parreirinha (Capelo) e a leste pela rua de S. Francisco (Ivens), o que conferiu ao conjunto uma dimensão de quarteirão, ou seja, uma dimensão mais urbana que de edifício. O rei Filipe II chegou a referi-lo como cidade de S. Francisco, designação que permaneceu até a época do Marquês de Pombal (Calado, 2008, p.118).

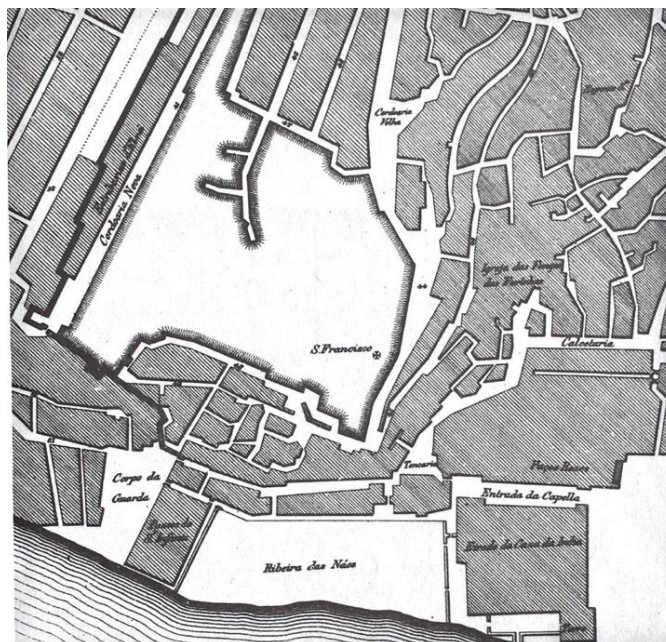


FIGURA 32: Limites do Convento de S. Francisco da Cidade em 1650, feita pelo arquiteto de S. Majestade João Nunes Tinoco.

Nas suas imediações foram construídos palácios e outras residências nobres, o que multiplicou as relíquias e sepulturas no acervo do convento, uma vez que os mais nobres

mandavam sepultar os mortos na Igreja e nos claustros do convento (Calado, 2008, p.125). Foi por muito tempo o convento mais importante de Lisboa tanto pela sua antiguidade quanto pelos privilégios que os seus residentes gozavam. Para se ter uma ideia, o convento possuía a segunda maior livraria da Capital, que contava com milhares de obras nacionais e estrangeiras (Colaço, 1998, p.12).

O convento sofreu uma série de catástrofes durante o século XVIII que transformaram suas características e organização espacial. Em 1707 houve um incêndio que poupou apenas a capela-mor e o cruzeiro. Os frades conseguiram dinheiro não só para reconstruir a igreja, mas até para melhorá-la, introduzindo uma abóbada pintada por Baccarelli<sup>37</sup> (Calado, 2008, p.120). Em 1741 o maior e mais grave incêndio atingiu o edifício do convento, destruindo a Casa da Livraria, o cartório, o seminário e os aposentos do Bispo do Porto, onde eram guardadas preciosidades trazidas por ele da Itália (Calado, 2008, p.120). As obras de reconstrução ainda não haviam acabado quando aconteceu o terramoto de 1755, que destruiu grande parte da cidade de Lisboa. Esta catástrofe atingiu o convento destruindo principalmente a parte sul (Calado, 2000, p.32). O incêndio que ocorreu em seguida destruiu a famosa livraria e a maior parte das alfaias litúrgicas. Quase 600 pessoas morreram na igreja, o que demonstra a dimensão do convento e da tragédia (Calado, 2008, p.121). Desta catástrofe, restou uma parte do claustro (área hoje ocupada pela oficina de madeiras e metais), uma capela anexa a ele, além da cisterna. Outros setores que não foram afetados foi o Hospício da Terra Santa, ocupada atualmente pelo Governo Civil (Calado, 2000, p.32-33).

Portanto, é constatado que a parte que saiu relativamente ileso ao terramoto são hoje as partes ocupadas pela polícia e Governo Civil e pela Faculdade de Belas-Artes e Academia Nacional de Belas-Artes (Calado, 2000, p. 124-125). Algumas das características arquitetônicas que observamos hoje no edifício são dessa época da Reconstrução Pombalina como, por exemplo, o revestimento de azulejos de alguns corredores e salas e da escadaria principal, um dos pontos de maior interesse do edifício, datado de 1769, que forma um conjunto decorativo com cartelas *rocaille* e marmoreados (Calado, 2008, p. 36).

### 3.2. Distintas Ocupações e Usos do Espaço

---

<sup>37</sup> Pintor florentino que introduziu em Portugal a pintura perspectivada em *trompe-l'oeil*, como a que ainda se vê na portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora, também de sua autoria.

Em 1834 um decreto régio proclama a extinção de todas as Ordens Religiosas em Portugal. As comunidades religiosas abandonam todos os seus edifícios que a partir desse momento passam a ser propriedade do Estado. Os conventos extintos passam a servir como hospitais, quartéis, escolas ou serviços públicos (Silva, 1973, p.11).

O Convento de S. Francisco foi utilizado para recolher os bens dos conventos extintos tais como livros e obras de arte. Logo em 1836 foi instalada no convento a recém-criada Academia de Belas-Artes e a Biblioteca Pública. A Academia, posteriormente, se desdobrou em Escola e Academia, e ainda hoje ocupam o espaço. Já a Biblioteca Pública foi transferida para um edifício próprio no Campo Grande no fim da década de 1960 (Calado, 2008, p.121).

Tal como refere Luís Cristino Silva (1973, p.13) a grande questão da fundação de uma Academia de Belas-Artes num edifício conventual seria o fato de essa arquitetura não apresentar as melhores condições para o ensino artístico. A articulação interior dos seus quatro pavimentos era constituída por uma infinidade de pequenas celas distribuídas segundo uma “malha modular apertada, dispostas ao longo de extensas e húmidas galerias, onde a luz natural mal entrava” (idem). A Academia instalou-se precariamente nos dois pavimentos inferiores do antigo convento com uma esperança de melhora devido à prometida e honrosa Proteção Régia<sup>38</sup>.

A zona do edifício voltada a leste, que fazia limite com a antiga R. de S. Francisco, à data da fundação da Academia, ainda se encontrava arruinada, com diversas pequenas construções que obstruíam o acesso e a iluminação do edifício. Em 1837 foi pedida a demolição dessas estruturas, porém, como essas intervenções dependiam da aprovação tanto da Igreja quanto da Câmara Municipal de Lisboa, nada foi feito até 1852, onde finalmente foram realizadas as demolições necessárias começando assim a tomar forma definitiva o Largo da Biblioteca Pública (Silva, 1973, p.14-16) e, posteriormente, com a mudança da biblioteca para o Campo Grande, o Largo da Academia Nacional de Belas-Artes.

A fachada, segundo Luís Cristino Silva (1973, p.18), que se encontrava em condição decrépita, foi alvo de um plano de grande monumentalidade apresentado pela Academia. Entretanto o poder público escolheu uma resolução mais econômica, provavelmente

---

<sup>38</sup> Expressa da seguinte forma no Art.º 3 do Decreto de 29 de Outubro de 1836, assinado pela rainha D. Maria II e por Manuel da Silva Passos, que estabelece a Academia de Belas-Artes no extinto convento: “*A Academia das Belas Artes fica debaixo da Minha Protecção e de Meu Muito Amado e Presado Esposo o Príncipe Dom Fernando de Saxónia Coburg Gotha.*” (Silva, 1973, p.13)

pensada como uma medida temporária, onde fez somente o reparo das áreas mais arruinadas e aumentou os pequenos vãos existentes transformando-os em janelas.

Desta forma nasceu, quase por geração espontânea, a modestíssima fachada que hoje limita pelo poente o aprazível Largo da Biblioteca, e que já em 1858, quando concluídas as respectivas obras, a Imprensa a achava mais própria de uma “cadeia pública” ou de “carneiro sepulcral”. (p.18)



FIGURA 33: Largo da Biblioteca Nacional e fachada da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Fotografia sem data. Produzida durante a atividade do Estúdio Mário Novais: 1933-1983.

Contíguo a este novo corpo de entrada e desenvolvendo-se sobre o declive do largo, foi construído um muro de suporte escondendo a zona mais prejudicada do edifício onde permanece até hoje o claustro conventual, sendo hoje ocupados pela oficina de madeiras e metais do curso de Escultura.

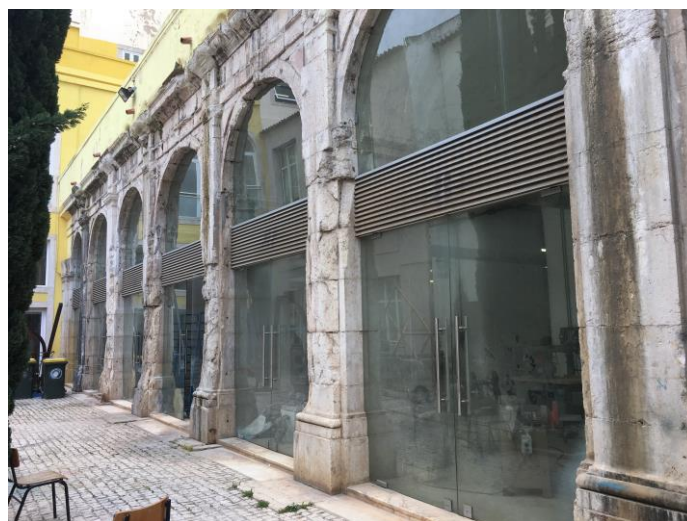


FIGURA 34: Antigo claustro conventual ocupado atualmente pela oficina de madeiras e metais.

É importante deixar claro que a Academia sempre esteve em total desacordo com as soluções de remodelação adotadas. Nesta altura foram feitos inúmeros projetos para o edifício que propunham tanto o aumento de área com a construção de anexos, quanto a melhoria da arquitetura existente, porém nenhuma teve o apoio financeiro necessário e, portanto, não se concretizaram. A situação de precariedade foi se agravando gradativamente ao longo do tempo até que em 1911 o ensino especializado das Belas-Artes tornou-se independente da Academia e criada, na mesma data, a Escola de Belas-Artes de Lisboa (Silva, 1973, p.18-31).

A Escola de Belas-Artes de Lisboa passou a ocupar, então, quase a totalidade das instalações da Academia no antigo convento, confinando-a a uma área dispersa nos primeiros pavimentos do edifício. Neste mesmo período, a zona leste que confronta a Rua Serpa Pinto, foi destinada às instalações do novo Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). Dessa forma, nesse momento, passaram a ocupar o espaço do antigo convento: O Governo Civil, a Biblioteca Nacional, a Escola de Belas-Artes, a Academia Nacional de Belas-Artes e o Museu Nacional de Arte Contemporânea (Calado, 2000, p.41).

Com essa profunda remodelação do ensino, a Escola passa agora a possuir quase a totalidade dos dois pisos inferiores do antigo convento, fazendo uso também do extenso acervo da biblioteca deixado pela Academia (Silva, 1973, p.35). Novamente se manifestou o desejo de encontrar instalações mais apropriadas e igualmente este novo organismo se depara com a dificuldade de concretização das promessas feitas pelo poder público no que se refere à melhoria das impróprias instalações (Silva, 1973, p.36).

Esse desejo pode ser claramente demonstrado com a prova de exame para uma vaga de professor na Escola em 1932 cujo tema foi um “estudo do edifício para uma Academia de Belas-Artes”. Um século antes, em 1838, a mesma proposta de exame fez parte dos “projetos acadêmicos segundo programas imaginários”. Nenhuma destas inúmeras propostas foram realizadas por falta de financiamento sendo apenas feitas sucessivas obras de desobstrução, reparação e criação de barracões provisórios ao longo dos anos (Silva, 1973, p.36).

Em 1965, com a transferência da Biblioteca Nacional para o Campo Grande, as instalações dos pisos superiores do antigo convento foram cedidas pelo Estado à Escola Superior de Belas-Artes. Em 1990 a Escola Superior de Belas-Artes passa a integrar a Universidade de Lisboa, passando a intitular-se Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Colaço, 1998, p.17).

Atualmente ocupam o edifício do antigo convento: A Academia Nacional de Belas-Artes, A Faculdade de Belas-Artes, o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC ou Museu do Chiado) e o Museu da Polícia de Segurança Pública. Até os dias de hoje fala-se sobre a necessidade de reorganização e melhorias nos espaços tanto da Academia quanto da Faculdade. Uma parte ocupada pelo Governo Civil foi recentemente incorporada nas instalações da Faculdade, tendo sido objeto de concurso arquitetônico em que saiu vencedor o projeto do Arq. Adalberto Dias. Este, apesar de ter em conta os espaços pré-existentes da Faculdade, foca-se exclusivamente nos referidos novos espaços.

### 3.3. Características Espaciais Atuais do Antigo Convento

Como dito anteriormente, o edifício do antigo convento de S. Francisco é hoje ocupado pela Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA), Museu do Chiado ou Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) e pelo Museu da Polícia de Segurança Pública (PSP).

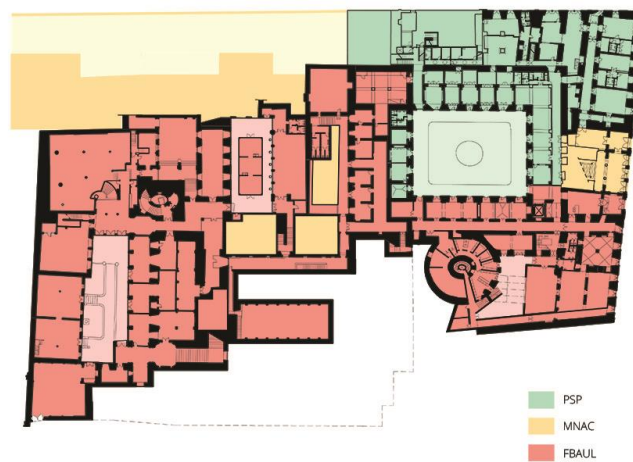


FIGURA 35: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (piso 1).

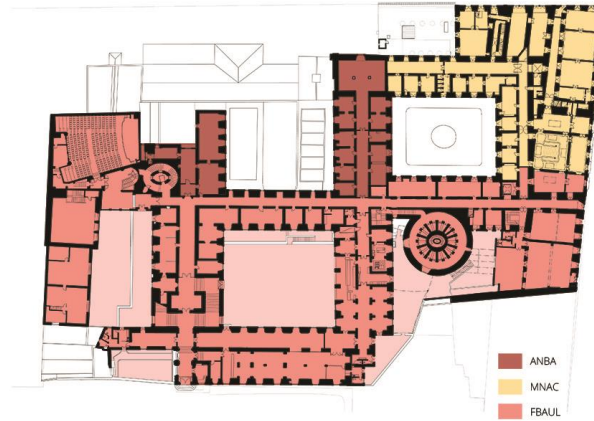


FIGURA 36: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (piso 2).

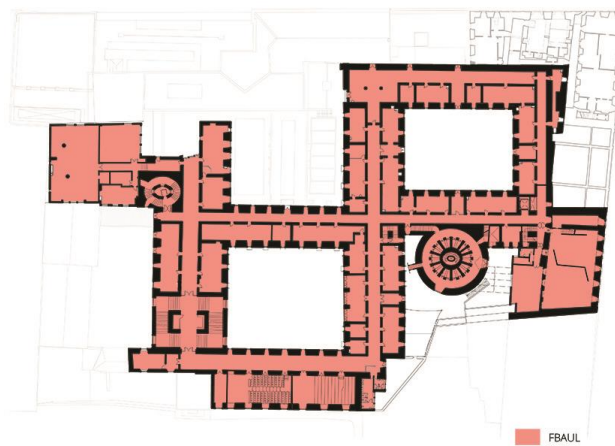


FIGURA 37: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (piso 3).

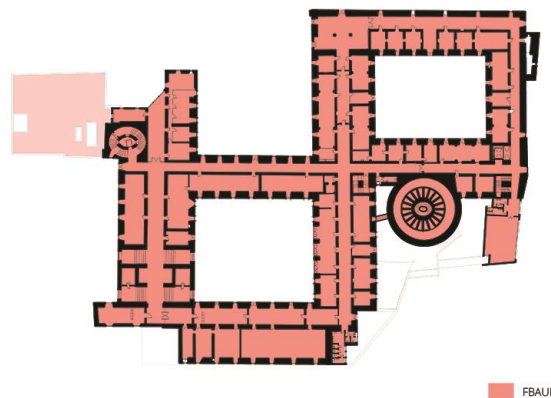


FIGURA 38: Distribuição espacial das entidades que ocupam o perímetro do antigo convento de S. Francisco (piso 4).

O antigo convento de S. Francisco passou por diversas ocupações e mudanças de uso ao longo da sua existência, porém nunca existiu um projeto de qualquer natureza que considerasse o conjunto arquitetônico como um todo. As diversas instituições ali residem, (FBAUL, ANBA, MNAC e PSP) ocupam espaços do antigo convento de forma intrincada e complexa, como pode ser constatado nas plantas das Figs. 35 a 38. Nesta análise iremos focar-nos apenas nos espaços pertencentes às duas primeiras entidades mencionadas pois são estes os objetos de estudo e intervenção.

Essa parte do conjunto teve a sua área acrescida e modificada em diversas ocasiões, o que pode ser percebido a nível espacial por zonas que não se conectam da melhor forma com o resto do edifício e nos percursos não intuitivos, que não ajudam o usuário a localizar-se no edifício.



FIGURA 39: Fachada atual da FBAUL.

O acesso a Faculdade é feito através de um anexo de um pavimento localizado no eixo da escada principal e da entrada da Academia Nacional de Belas-Artes. A fachada de acesso, possui janelas retangulares e de esquadrias simples, sendo as do último pavimento significativamente menores, criando um efeito de *mezzanino*. Em seu coroamento ainda se encontra a cornija com gárgulas de canhão, de formato característico do século XVII ou XVIII (Calado, 2008, p.125).

Entrando no edifício, existe uma porta antiga com uma inscrição que informa que no local estão situadas a Escola de Belas-Artes, a Academia Nacional de Belas-Artes e o Museu Nacional de Arte Contemporânea. A direita, encontra-se o Pátio da Cisterna, já designado dessa forma em documentos do século XVIII, revestido com um piso de tijoleira e onde podem ser notadas duas aberturas (antigos poços) que iluminam a cisterna,

localizada imediatamente por debaixo do pátio. A esquerda, uma escada conduz até um corredor estreito, o piso é construído recorrendo a lápides funerárias encontradas no convento, algumas do período medieval e outras mais recentes, uma vez que era costume enterrar pessoas no espaço considerado sagrado de igrejas e conventos. Passando por este corredor, chegamos ao espaço da cisterna, construída em pedra calcária, coberta por abóbada de berço apoiada em arcos torais (Calado, 2008, p.125). Atualmente encontra-se vazia e é utilizada esporadicamente como espaço de exposições.



FIGURA 40: Lápide funerária no corredor que conduz à cisterna.

Três das fachadas que delimitam o pátio da cisterna possuem as mesmas características da fachada de acesso, com poucas e pequenas janelas retangulares. Porém, a quarta, que faz face a entrada do pátio, possui três amplas aberturas em arcos apoiados em pilares simples. Todo o conjunto é coroado por cornija idêntica à da fachada exterior (Calado, 2008, p.126).

Regressando à entrada do pátio, descendo à esquerda, existem mais dois lances da escadaria abobadada, sendo todo o conjunto ornamentado por azulejos formando dois rodapés sobrepostos. Segundo a professora Margarida Calado, o inferior é idêntico ao restante da escadaria, e o superior, colocado acima do corrimão é mal adaptado ao local e apresenta características neoclássicas.

A escadaria principal é o elemento de maior destaque do conjunto arquitetônico. Margarida Calado (2008) a descreve da seguinte forma:

(...) detenhamo-nos a observar a harmonia entre a arquitectura e a azulejaria decorativa, que tem como elemento central uma cartela *rocaille*; trata-se de um rodapé de quatro azulejos de altura, com cercadura amarela e branca esponjada e fundo azul claro uniforme, enquadrando a zona central marmoreada, em tons amarelos e vinosos, com motivo *rocaille* nos ângulos, formado por dois CC, cruzados, enquadrando um concheado recortado. Nos patamares, o rodapé é de cinzo azulejos, idênticos aos da escada, mas adaptados ao espaço plano; a quinta fiada imita, em tom vinoso e amarelo, o corrimão de pedra da escadaria. (p.127)



FIGURA 41: Escada principal com revestimento em azulejos pombalinos.

Podemos notar a estrutura conventual pela configuração espacial da planta baixa com seus longos corredores e pequenas celas. Os dois pisos superiores possuem essa estrutura mais visível, talvez por terem sofrido com menos anexos e desvirtuações ao longo do tempo. As salas de aulas, compartimentos menores e mais fragmentados, ocupam as celas do antigo convento. Algumas paredes foram claramente demolidas para criar espaços mais amplos, porém a configuração anterior do espaço é evidente a nível do teto, uma vez que cada cela era coberta por uma abóbada e possuía uma porta e uma janela. Estas janelas perspectivadas e a espessura das paredes (cerca de 140cm) são outros elementos reveladores da antiguidade do edifício.



FIGURA 42: A sala 3.07 é configurada pela junção de várias antigas celas conventuais.

É importante destacar que tanto as paredes que existem há muitos séculos quanto as mais recentes contam um pouco da história e evolução do edifício. Ambas estão cobertas por camadas de reboco e pintura, sem que seja possível fazer essa distinção.

### 3.4. Uso e Ocupação do Espaço Atual

Atualmente, as diversas atividades e diferentes cursos da Faculdade de Belas-Artes se distribuem da seguinte forma pelos 4 pavimentos do antigo edifício conventual:

- Piso 1 (Cave): Escultura, Pintura, Arte Multimédia (fotografia) e Design de Equipamento. Em uma visão geral, neste piso estão os laboratórios e oficinas, ou seja, a parte prática e de experimentação dos cursos.

- Piso 2: Área da Academia Nacional de Belas-Artes, algumas salas do curso de Escultura e os serviços gerais e comuns aos cursos (refeitório, serviços administrativos, secretaria, reprografia, auditório) além do acesso, balcão de informações e segurança.

- Piso 3: A maior parte desse piso é ocupado pelo curso de Pintura e também pelos cursos de Escultura, Ciências da Arte e Arte Multimédia, além do Auditório Lagoa Henriques e do CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes).

- Piso 4: A maior parte desse piso é ocupado pelos cursos de Design de Comunicação e Design de Equipamento, bem como por salas pertencentes aos cursos de Arte Multimédia e Ciências da Arte. Além disso, nesse pavimento estão localizadas a Biblioteca, o ProjectLabb e a associação dos estudantes.

- Piso 5: Localizado acima da área cilíndrica ocupada pelo CIEBA, é exclusivo para o Mestrado em Pintura.

Por esta setorização podemos perceber que os laboratórios e oficinas, atividades que demandam mais espaço e infraestrutura, se localizam na cave do edifício, local que sofreu mais alterações ao longo dos anos e possui vãos maiores. Já as salas de aula estão localizadas, na sua grande maioria, nos dois pisos superiores, que conservam as características conventuais mais íntegras, uma vez que as suas atividades necessitam de menos espaço para acontecer.

Como mencionado anteriormente, existe um projeto de expansão e reorganização das áreas da Faculdade para uma parte anteriormente ocupada pelo Governo Civil, realizado pelo arquiteto Adalberto Dias que prevê principalmente as seguintes mudanças:

- Novo acesso ao edifício, pela Rua Capelo ao lado da nova entrada do Museu Nacional de Arte Contemporânea e ao nível da Cave. A ideia é que este se configure como o acesso

principal, tornando o acesso atual, pelo Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, secundário.

- Reconversão de áreas tendo em vista o aumento da quantidade de salas de aula e laboratórios. Também serão criadas galerias expositivas e novas circulações verticais na área anexada.

- Criação de um novo auditório, contíguo ao auditório Lagoa Henriques no 3º piso.

- Criação de um restaurante/cafetaria panorâmico no último piso do prédio, na área atualmente ocupada pelo mestrado de pintura, e distribuição destas salas de aula nos outros pavimentos.

Com este novo projeto, alguns caminhos internos do edifício serão bastante modificados, gerando uma complexidade maior dos fluxos, uma vez que a parte do prédio ocupada pela Faculdade possuirá dois acessos por níveis e ruas distintas e mais um ponto de circulação vertical, o que torna a necessidade de um sistema de sinalização ainda mais imperativa.

Segundo o próprio arquiteto, o novo projeto é uma intervenção pontual, apesar do edifício merecer uma intervenção global contrariando o tratamento que ele recebeu durante toda a sua existência<sup>39</sup>. Dessa forma, o projeto do sistema de sinalização foi concebido de forma a conferir um caráter de uniformidade a toda a área ocupada pela Faculdade, integrando as novas áreas com a parte existente e formando um ambiente com uma imagem coerente, além de melhorar os acessos, o uso e a circulação em geral.

## **CAPÍTULO 4. Projeto de Design de Sinalização para a FBAUL**

De acordo com todas as premissas estudadas e analisadas ao longo desta dissertação, apresentamos neste capítulo uma proposta para a sinalização dos espaços do edifício da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Inicialmente serão investigados os problemas causados pela falta de identificação dos espaços da Faculdade e também realizada uma análise da identidade visual atual da instituição, que existe basicamente nos meios impressos e digitais. Após a circunscrição destes dois pontos passaremos à apresentação da nossa proposta.

---

<sup>39</sup> Filme: Adalberto Dias - *Projecto de expansão das Belas-Artes da ULisboa*.  
<https://vimeo.com/274102500>

#### 4.1. Identificação do Problema

Antigamente, os edifícios costumavam ser destruídos quando não serviam mais para sua função original (Berger, 2005, p.22). Isso já não é mais uma realidade e é comum encontrar antigos edifícios reabilitados: igrejas transformadas em discotecas, palácios reabilitados para hotéis e assim por diante. Uma das consequências destas transformações é que, segundo Berger (ibidem) a forma arquitetônica passa a ser um elemento secundário para o *wayfinding*, ou seja, não é tão intuitivo encontrar o caminho em um edifício que não foi planejado para a atividade que hospeda. No caso do antigo convento de S. Francisco, este resistiu a inúmeras catástrofes ao longo de várias centenas de anos e o seu uso foi alterado diversas vezes tal como muitos outros conventos em Portugal a partir da extinção das ordens religiosas em 1834.

A chegada na Faculdade, por si só, já representa um desafio para o usuário que visita pela primeira vez o edifício. Não existe nenhuma forma de sinalização no entorno que indique a sua localização e, mesmo chegando ao Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, atualmente o único acesso à Faculdade, não existe um *lettering* ou qualquer indicação que explicita que ali se encontra a Faculdade de Belas-Artes. Apenas existe um *banner* que cumpre mais um papel de propaganda de eventos relacionados às Belas-Artes do que de informar o uso do edifício. Apenas quando nos aproximamos da entrada notamos uma pequena placa metálica de 30x20cm que indica a utilização do prédio.



FIGURA 43: Fachada atual da Faculdade. Placas de identificação do edifício.

Chegando ao interior do edifício, é um desafio saber onde está localizada qualquer atividade, justamente por não haver nenhuma indicação desses serviços. Não existe um mapa, uma setorização nem sequer uma lista do programa existente. Ou seja, atualmente, a única forma de chegar a qualquer lugar dentro da Faculdade é por indicação verbal dos que ali estão e que já frequentam o espaço a mais tempo.

As circulações verticais, apesar de localizadas nas intersecções dos corredores, não estão identificadas e algumas não conectam todos os pisos, o que acaba agravando a sensação de desorientação. Além disso, existe uma falta de legibilidade geral do espaço ocasionada pela característica conventual de não diferenciação dos mesmos, o que não beneficia o usuário a localizar-se. Essa estrutura conventual de numerosas e idênticas celas distribuídas ao longo de corredores compridos que, posteriormente, se transformaram em salas de aula, acabam por conferir ao espaço uma sensação labiríntica: parece que estamos sempre voltando ao mesmo lugar. A arquitetura do antigo convento também não oferece nenhum tipo de marco visual, algum elemento que se destaque e seja memorável para o usuário.



FIGURA 44: Os corredores não apresentam nenhuma indicação de direção e nenhuma característica que os diferencie entre si, dando a sensação de estar sempre no mesmo lugar.

O fato de não haverem marcos arquitetônicos ou pistas sensoriais nos espaços de circulação constitui outro problema. Segundo os conceitos definidos pelo *wayfinding design*, marcos são elementos únicos e memoráveis dentro do ambiente e que são passíveis de serem reconhecidos pelos usuários. Os marcos ajudam a localizar o indivíduo no espaço, a encontrar a rota e serve de referência caso precise retornar a este ponto (AAVV. 2015, p.175). Essa ambiguidade espacial leva o usuário a não saber onde está; a não definir uma rota até onde pretende chegar, o que causa desorientação, frustração e produz *stress*.

Nos corredores não existe nenhum tipo de sinalização que indique a direção e a numeração das salas de aulas ou oficinas. A forma como está indicada a numeração das salas também é problemática uma vez que ela é feita por números pequenos pintados a

preto nos marcos cinzentos das portas, o que não dá contraste e torna impossível a sua visualização à distância.

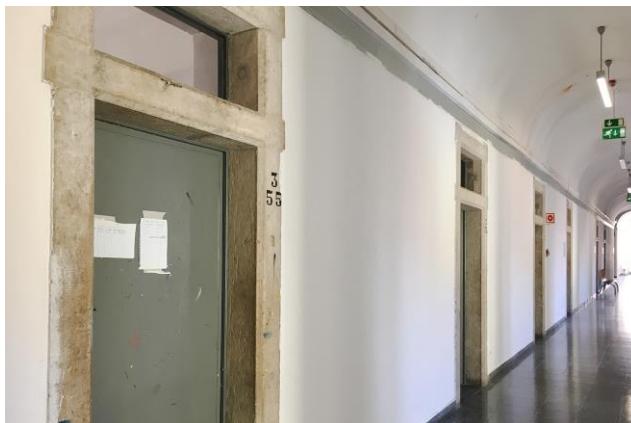


FIGURA 45: A numeração das salas não possui contraste com o fundo e destaque visual, dificultando a identificação das mesmas.

Além disso, a falta de um sistema de orientação faz com que sejam adotadas medidas paliativas que acabam por descaracterizar ainda mais os espaços da Faculdade, tais como placas impressas, cada uma de um jeito diferente e com caráter provisório, que não ajudam a estabelecer uma imagem de prestígio para a instituição, pelo contrário, geram uma imagem negativa.<sup>40</sup>



FIGURA 46: Sinalização improvisada dos equipamentos da Faculdade.

O antigo Convento de São Francisco, atualmente a FBAUL, possui uma grande área construída, uma escala urbana que ocupa a quase totalidade do quarteirão, o que somado a todas as questões acima mencionadas e ao programa que vai se complexificando, torna fundamental a implementação de um sistema de sinalização dos espaços da Faculdade. Segundo Robert Venturi e Denise Scott Brown, “programas complexos exigem

<sup>40</sup> An ‘Out of order’ sign in the cabin of a commercial aircraft written by speed marker will inevitably generate a negative image transfer. Is it really a safe flight? (Mollerup, 2005, p.23)

combinações complexas de meios de comunicação além da simples tríade arquitetônica de estrutura, forma e luz a serviço do espaço.<sup>41</sup>” (Venturi, 1982, p.9)

## 4.2. Identidade Visual Atual

A identidade visual atual da FBAUL foi criada em 2015 por uma comissão escolhida pela Faculdade liderada pelo departamento de Design de Comunicação e composta por alunos e ex-alunos da instituição. Segundo o manual de normas desta identidade visual, a fusão da antiga Universidade de Lisboa e da Universidade Técnica de Lisboa na nova Universidade de Lisboa ocorrida em 2012 tornou urgente a adoção de “uma identidade visual reconhecível, eficaz e memorável” (FBAUL, 2015, p.9) pela Faculdade de Belas-Artes, uma vez que a Universidade de Lisboa passou a ser constituída por 18 unidades diferentes.



FIGURA 47: Logomarca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Tanto o desenho do logo quanto todas as outras expressões da identidade visual são sempre expressas utilizando o tipo de letra Circular, de Laurenz Brunner<sup>42</sup>. De acordo com o manual da marca, títulos e textos corridos também utilizam esse tipo, não possuindo uma fonte secundária para compor os textos, e, caso não seja possível utiliza-la, sugere-se a substituição pela fonte Arial, disponível em todos os sistemas.

A *typeface* Circular é baseada em um estilo universal, sem serifa, com algumas particularidades inspiradas pelo tipo de letra Futura. Porém, enquanto a Futura possui uma abordagem puramente geométrica, a Circular possui uma interpretação formal mais complexa e humanista resultando em uma fonte que encontra um equilíbrio entre a funcionalidade e rigor do caráter universal com detalhes que lhe conferem um pouco mais de personalidade e particularidade, aproximando-se de algumas características da Helvética. Segundo o designer e professor da *Rhode Island School of Design*, Benjamin Shaykin, a Circular é uma fonte considerada séria, atemporal e neutra, mas com uma certa vivacidade (Shaykin,

---

<sup>41</sup> Tradução livre: “But complex programs and settings require complex combinations of media beyond the purer architectural triad of structure, form and light at the service of space.” (Venturi, 1982, p.9).

<sup>42</sup> Designer gráfico com escritório em Berlim e professor na Gerrit Rietveld Academie em Amsterdam, lançou a fonte ‘Circular’ em 2013 pela type foundry Lineto.

2014). Este tipo de letra também possui grande variedade de pesos, o que é sempre um fator positivo pois permite uma aplicação mais ampla.



FIGURA 48: Variações de peso da Circular, de Laurenz Brunner.

A identidade visual da Faculdade é também baseada no uso da caixa-baixa, sem capitulares, e é uma referência direta à Bauhaus. Herbert Bayer, um dos protagonistas da tipografia universal preconizada pela Escola, que, para justificar a redução e limitação à caixa baixa, argumentou que não fazia sentido expressar o mesmo som por dois símbolos completamente diferentes. (Meggs, 1998, p.284). Segundo Chris Calori (2007, p.111) apesar do reconhecimento das palavras ser mais fácil ao fazer uso da composição tradicional de caixa alta e baixa (maiúsculas e minúsculas) por formar um desenho particular e mais contrastante em cada palavra, acentuado pela variação de altura entre as letras, a composição em caixa-baixa ainda assim oferece algum contraste, tornando a informação facilmente identificável. Isso não acontece, por exemplo, com palavras compostas apenas por maiúsculas pois as letras se configuram de forma muito semelhante.

Caixa Alta e Baixa

caixa baixa

CAIXA ALTA

FIGURA 49: Contraste na forma e tamanho das letras aumentam a sua legibilidade. Diagrama baseado em Calori, 2007, p.111.

A característica que mais chama atenção na identidade visual da Faculdade é a simplicidade gráfica das formas, percebida na fonte escolhida e no próprio desenho do logo, quanto das cores, uma vez que a instituição faz uso das variações em preto, branco e a terceira cor que pode vir a ser utilizada é o magenta, porém apenas “em situações pontuais nas quais as BELAS-ARTES se relacionem com as restantes Faculdades da ULisboa.” (FBAUL, 2015, p.16)

No contexto de um projeto de sinalização essa simplicidade e neutralidade são bastante adequadas e positivas. O design de sinalização precisa ser o mais direto possível e não ser uma informação memorável. Ou seja, precisa ser claro, comunicar o essencial e, quando já não for mais necessário, sumir do campo visual (Costa, 1989, p.11). Isso implica um tipo de letra legível, claro e sem demasiada presença. Poucas fontes foram desenhadas com esse propósito específico, como é, por exemplo, o caso da Frutiger<sup>43</sup>.

Segundo Chris Calori, a escolha do tipo de letra para um sistema de sinalização deve considerar aspectos conceituais como a adequação ao ambiente, a personalidade que o tipo de letra possui e a mensagem a ser transmitida, bem como aspectos técnicos referentes à legibilidade e leiturabilidade. É importante considerar que cada fonte têm uma personalidade muito própria e específica<sup>44</sup>, e que no caso da fonte Circular diz respeito à uma modernização e sobriedade, sugerindo uma associação entre os valores da instituição e a imagem que ela quer projetar.

---

<sup>43</sup> Adrian Frutiger criou esta fonte para o sistema de *wayfinding* do aeroporto Charles de Gaulle, em Paris, no fim da década de 1960.

<sup>44</sup> “Assim como as palavras e as sentenças, as letras têm tom, timbre e caráter. (...) quando o tipo é mal escolhido, aquilo que as palavras dizem linguisticamente e aquilo que as letras inferem visualmente ficam dissonantes, desonestos, desafinados.” (Bringhurst, 2015, p.29)

Apesar de todos os sistemas de sinalização terem a intenção de ser o mais legível possível, não existe um consenso em como atingir esse objetivo em termos de tratamento tipográfico. Cada autor faz referência a *typefaces* adequadas diferentes.

Comparativamente com a Frutiger ou a Helvetica, por exemplo, a Circular não possui a melhor legibilidade a uma grande distância uma vez que possui letras mais fechadas, com menos espaços vazios interiores e terminais mais fechados. No entanto, essa *typeface* faz parte da imagem que a Faculdade adotou e quer ser reconhecida por ela, portanto, utilizá-la como a fonte do projeto de sinalização é uma forma de reforçar a identidade visual da instituição em seu espaço físico.

Em suma, de alguma forma a tipografia adotada pela Faculdade de Belas-Artes responde às necessidades tipográficas de um projeto de sinalização. A fonte Circular, apesar dos reparos quanto à sua legibilidade não deixa de ser correta e adequada (clara, legível), comunicativa (reflete os valores da instituição e está em sintonia com a mensagem e o ambiente) e possui uma certa consonância com o contexto arquitetônico, dada a sua simplicidade quase “monástica”.



FIGURA 50: Diferença entre as características tipográficas entre a Frutiger e a Circular.

### 4.3. Projeto Prático

Desde o início da elaboração deste trabalho o principal conceito que tínhamos em mente era o de revelar a história do edifício por meio da intervenção tipográfica, realizando uma espécie de “arqueologia” do local. A forma encontrada para materializar esse conceito foi retirar matéria às paredes, como uma forma de mostrar a própria história do edifício, revelando e enaltecendo todos os processos de transformação pelo qual o convento passou ao longo de seus oito séculos. Pelas plantas da Faculdade podemos perceber que a grande espessura dessas paredes não tem a ver necessariamente com a estrutura do prédio, pois já

foram retiradas diversas partes das mesmas sem causar nenhum problema estrutural. Portanto, a retirada de alguns centímetros da matéria dessas paredes (argamassa ordinária) não compromete estruturalmente o edifício. Além disso, como as novas e antigas paredes estão cobertas pela mesma pintura branca seria uma possibilidade de revelar suas diferentes materialidades e evolução ao longo do tempo.

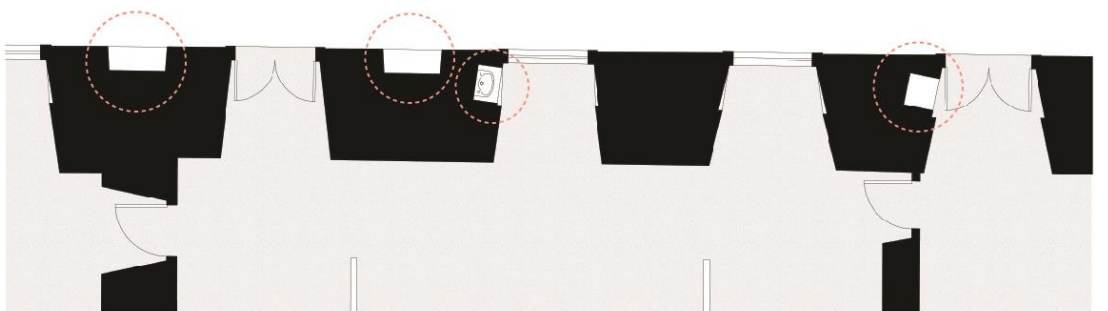


FIGURA 51: Descaracterização das paredes do edifício da FBAUL. No segundo andar houve retirada de matéria das paredes para construção de armários e nichos.

O uso do baixo relevo neste projeto, para além de se relacionar com algumas descobertas de elementos de pedra que agora se encontram visíveis (FIG.53), também evoca o grande acervo de gessos que a Faculdade possui, muitos dos quais datam da fundação da Academia de Belas-Artes em 1836. O fato de recorrermos a altos e baixos relevos resulta de uma alusão a esse histórico, valorizando não só o fato deste espaço conter peças únicas, mas, também, pelo fato de que os baixos relevos existentes no corredor do atual piso de entrada parecem já fazer parte das próprias paredes, estando a elas inclusivamente coladas.



FIGURA 52: Parede da circulação do segundo andar que contém os relevos dos frisos do Partenon.



FIGURA 53: Elementos de pedra que contam a história da construção do edifício visíveis em alguns pontos das paredes.

Outra premissa inicial do projeto foi ressaltar a simplicidade estética tanto da arquitetura conventual que se mantém nos dias de hoje quanto da identidade visual adotada pela Faculdade em 2015. Ou seja, nunca pretendemos interferir de forma drástica na arquitetura, com cores e formas exageradas, mas sim respeitar a simplicidade da sua essência conjugando-a com a linguagem contemporânea da identidade visual.

Desta forma, é proposto um sistema de sinalização baseado em altos e baixos relevos, conferindo tridimensionalidade e volume à tipografia, que passa a se tornar parte intrínseca do espaço e não uma camada justaposta. O jogo de luz e sombra e o uso dos materiais na sua essência, sem revestimentos, também fortalecem o conceito de simplicidade e respeito da intervenção. Além disso, foi decidido realizar uma intervenção basicamente tipográfica, não utilizando nenhum outro tipo de pictograma ou seta que pudesse competir ou entrar em conflito com a tipografia, sendo apenas a forma da disposição do texto que faz a indicação das direções.

Como forma de resolver integralmente as questões do sistema de sinalização, localizando e servindo de suporte para o usuário desde o momento da identificação do edifício, passando pela circulação e estabelecimento de rotas no interior do mesmo, até a chegada ao seu destino final, foram propostos cinco elementos-chave de intervenção. São eles:

#### 4.3.1. *Lettering* da Fachada

Conforme ressaltado anteriormente, existe um problema na identificação do edifício da Faculdade uma vez que o edifício não possui um *lettering* ou indicação de seu uso. Além disso, a fachada que dá para o Largo da Academia Nacional de Belas-Artes nunca teve o tratamento estético merecido<sup>45</sup>. Portanto é proposta uma intervenção tipográfica onde o texto “belas-artes” se apresenta escrito em blocos de letras de 65cm de altura-x e 20cm de espessura cravados na platibanda do corpo de acesso à Faculdade, ocupando a totalidade da sua largura, aproximadamente 8,65m (ver Anexo).

A simplicidade dos traços dessa fachada indica a necessidade um tratamento sutil, portanto não há uso de cores ou materiais contrastantes. Será a sombra das letras o elemento que as tornará mais visíveis, porém isso acontece em uma escala compatível com a dimensão urbana do Largo onde se encontra. O *lettering* será alinhado pelas janelas do corpo lateral, procurando assim uma integração sólida com os elementos arquitetônicos. O projeto também propõe que o mesmo seja iluminado à noite, mantendo o conceito da visibilidade pelo jogo de luz e sombra.

A ideia é que essas letras recebam uma pintura cinzenta semelhante à fachada e que, assim, tenham uma expressão plástica igual aos elementos arquitetônicos onde estão inseridas. Uma vez que a execução deste *lettering* seria realizada fora da faculdade, a empresa contratada teria um papel importante no detalhamento do mesmo, no que diz respeito à solução mais adequada à localização e condições em causa. As letras teriam de ser leves, mas com grande resistência, sendo possível prever uma estrutura cravada na platibanda. Quanto ao corpo das letras, propriamente ditas, dependeriam de uma consulta e pesquisa de mercado em relação às melhores soluções para este caso específico, mas que, pudemos supor, seriam materializadas em chapa metálica galvanizada e pintada.

---

<sup>45</sup> Ver capítulo 3, pg.40 desta dissertação.



FIGURA 54: Proposta de *lettering* para fachada do Largo da Academia Nacional de Belas-Artes.



FIGURA 55: Proposta de *lettering* para fachada do Largo da Academia Nacional de Belas-Artes.

#### 4.3.2. Diretório Geral

Logo após a entrada no edifício pelo Largo, ao subir os degraus da escada que separa o edifício da rua, chegamos a um pequeno *hall* onde se encontra a recepção e os seguranças. Depois de mais um pequeno lance de escadas deparamo-nos com o elemento de maior destaque arquitetônico deste edifício: a grande escadaria com azulejos pombalinos. Este é o primeiro ponto de tomada de decisão importante do edifício. Apesar de termos atrás a

pequena Galeria e os Serviços Acadêmicos, é neste momento que precisamos decidir<sup>46</sup> subir, ir em frente, virar à esquerda ou à direita, portanto, é neste ponto que propomos a localização de um mapa e uma lista com indicação dos principais equipamentos existentes na Faculdade e respectivos pisos. Este, possui ainda a indicação da localização do usuário. A partir daqui é possível traçar uma rota mental para chegar a um destino.

Este diretório geral com mapa e lista também está presente no futuro acesso pela Rua Capelo, porém na parede lateral da entrada, uma vez que, neste caso, temos condições ideais para a sua inserção e para que o usuário possa ler a informação disponibilizada. (ver plantas de localização no Anexo, pp.4-7) Também nesta entrada será o primeiro elemento de informação a ser observado desde a entrada e antecede precisamente à primeira tomada de decisão. Os textos e os mapas estão sempre em alto relevo e não fazem uso de cores chamativas. Novamente, o conceito da legibilidade pelo jogo de luz e sombra é adotado.



FIGURA 56: Diretório geral localizado na escada principal.

---

<sup>46</sup> Para além de este ser o ponto decisivo da entrada no edifício é também o único local com visibilidade suficiente para estabelecer o Diretório. O espaço de entrada é demasiado estreito e confuso, possuindo janelas para o jardim, recepção e escadas, o que impossibilita a colocação de um Diretório com a legibilidade pretendida.

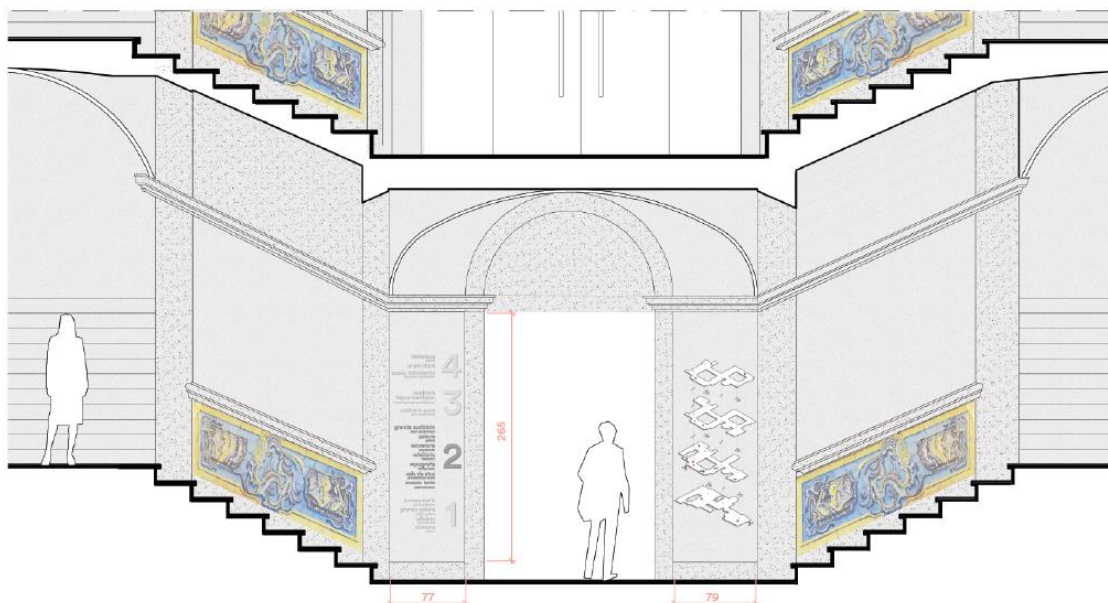


FIGURA 57: Diretório geral localizado na escada principal.

#### 4.3.3. Diretório de Piso

Os diretórios de piso localizam-se sempre dentro das circulações verticais na forma de uma lista dos equipamentos existentes em cada piso do edifício e indicando também o andar onde o usuário se encontra (ver plantas de localização no Anexo, pp.4-7). Neste ponto precisamos decidir se mudamos de piso ou se continuamos a nossa rota inicial, por isso é importante fornecer informações sobre o que existe no pavimento onde chegou tanto quanto o que existe nos outros. É igualmente importante que essa mesma lista esteja presente dentro dos elevadores para que o usuário tome uma decisão consciente no momento de apertar o botão correspondente ao piso que deseja ir.

Como será visto a seguir, dentro das caixas das escadas, o diretório de piso seguirá sempre a mesma lógica construtiva e materialidade do diretório geral e da indicação de piso (altos e baixos relevos). Já nos elevadores, esta lista seguirá a materialidade da peça de porta (sobreposição de camadas).

As medidas da placa de base deste diretório estão relacionadas com o arco interno da escada localizada no centro do edifício, onde a placa fica centralizada e alinhada com a sua largura, conferindo uma coerência arquitetônica ao ambiente. Na escada circular e na nova escada onde esse elemento não existe as dimensões da placa base dos diretórios de piso se manterão iguais por uma questão de facilidade e lógica construtiva.

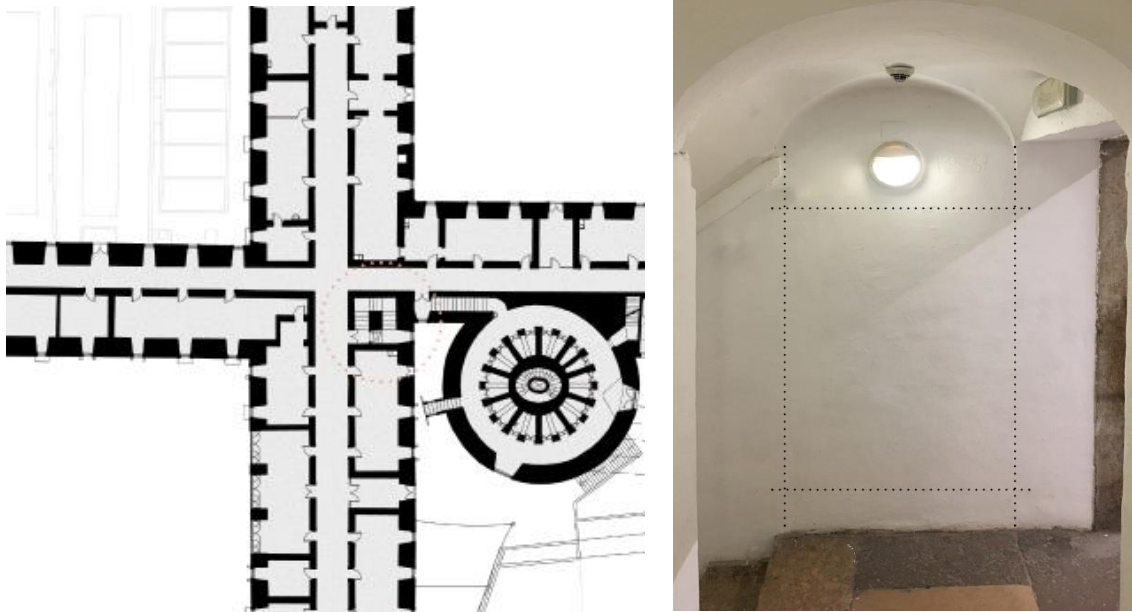


FIGURA 58: As dimensões das placas de base dos diretórios de piso seguem o alinhamento do arco interno da escada.

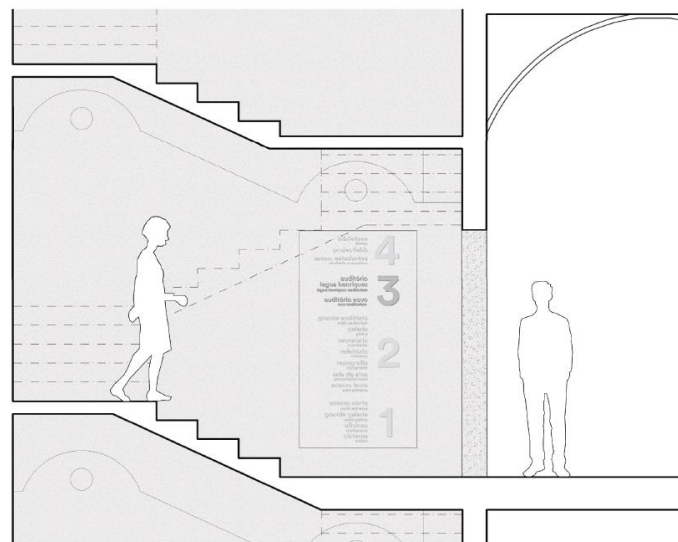


FIGURA 59: Diretório de piso.



FIGURA 60: Maquete do diretório de piso na escada circular.



FIGURA 61: Diretório de piso localizado na escada circular.

#### 4.3.4. Indicação de Piso + Direcionamento

No momento em que chegamos ao piso de destino e saímos da circulação vertical precisamos definir a direção a tomar. Portanto, as indicações de direção se encontram sempre próximas das circulações verticais do edifício. Como na maioria dos casos as circulações verticais coincidem com as esquinas, foi proposto que o número do piso fosse escavado (baixo relevo) nas esquinas, transformando-os em elementos tridimensionais, verdadeiros marcos arquitetônicos que indicam a direção dos principais equipamentos do pavimento, indicados por textos em alto relevo.

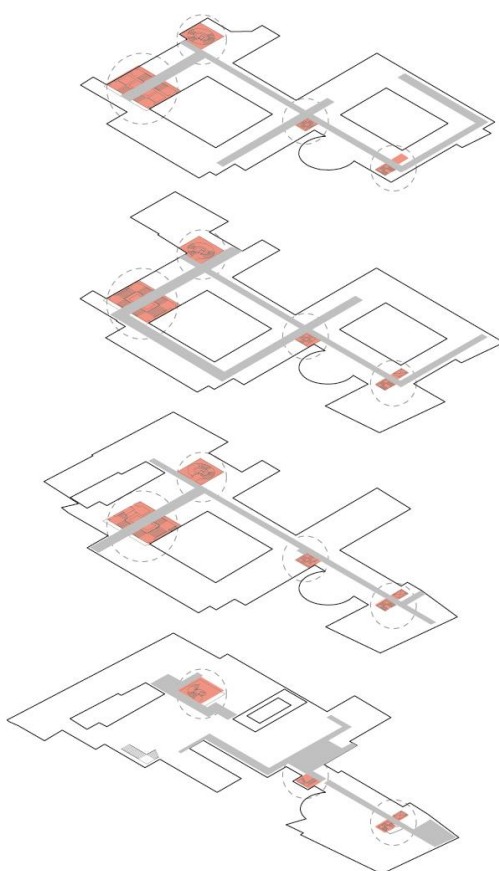


FIGURA 62: Localização das esquinas sempre próximas às circulações verticais.

A opção pelo rebaixamento do número do piso deve-se ao fato desta ser uma informação de carácter não mutável, ao contrário dos textos que indicam os principais equipamentos. Dessa forma, o que é permanente (número) possui uma forma de intervenção mais incisiva na arquitetura enquanto os outros textos possuem um carácter mais versátil, possuindo letras em alto relevo coladas em uma placa de base, que podem ser facilmente substituídas. O número com a indicação das direções existe sempre em duas

esquinas opostas para que possua sempre a leitura completa do número e, simultaneamente, que todas as direções estejam indicadas (FIGS. 66 e 67). Os cantos selecionados não possuem elementos que possam inviabilizar a execução desta proposta, como, por exemplo, quadros elétricos ou canalizações aparentes. Sem prejuízo da referida localização, a proposta careceria de uma prospecção técnica para avaliação de todos os locais, evidentemente.

Dessa forma, as esquinas passam a ter uma dupla função: além de serem pontos-chave de tomada de decisão passam também a ser marcos visuais e elementos de destaque do edifício, contribuindo para localização do indivíduo no espaço. Essa é uma situação onde a arquitetura influencia e modifica a tipografia ao mesmo tempo que a tipografia confere um novo sentido à arquitetura. A letra revela a história do edifício, confere-lhe um novo significado e, simultaneamente, ganha volume e tridimensionalidade devido, precisamente às características do edificado. Isso configura uma espécie de entrelaçamento entre esses dois elementos, uma diluição da fronteira entre as duas disciplinas. É o elemento que confere uma imagem forte ao projeto e um certo caráter poético. Vittorio Gregotti, arquiteto italiano, acredita que “deixar a estrutura à mostra, que uma parte da arquitetura moderna e pós-moderna associa à autenticidade, coincide com o ‘desvelamento’ que Martin Heidegger considera um ato poético” (Nesbitt, 2010, p. 535).

Existem também alguns casos que o direcionamento precisa acontecer fora das esquinas. Nesses casos a lógica de implantação e construção segue os mesmos princípios: o número continua a ser um elemento central, em baixo relevo, e o texto, em alto relevo, está presente dos dois lados indicando a direção (ver Anexo).

Em termos de execução, existirá um molde que servirá como um gabarito de onde será escavado o contorno do número com a precisão possível. Caso exista algum problema e uma parte maior da parede se esboroe, por exemplo, é possível retirar uma área maior de reboco da parede, colocar o molde e reconstruir a parte ao redor do número. É esperado encontrar paredes compostas sobretudo de “argamassa ordinária” construídas com restos do próprio e de outros edifícios numa de suas muitas evoluções, porém, se for encontrada uma parede ou bloco de pedra é prevista a retirada apenas da camada mais superficial de pintura e reboco, deixando essa estrutura à vista. Estes “imprevistos” fazem parte da proposta e podem ser absorvidos pelo projeto ao longo de sua execução.

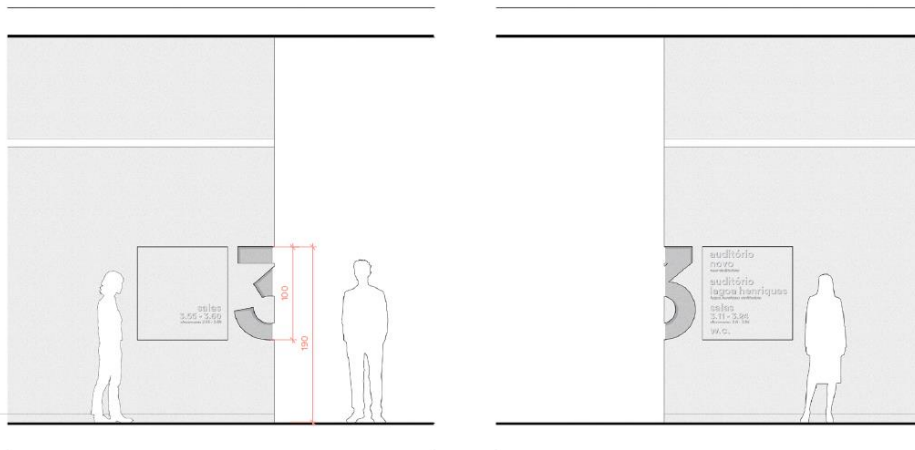


FIGURA 63: Desenhos técnicos da indicação de piso e direcionamento.

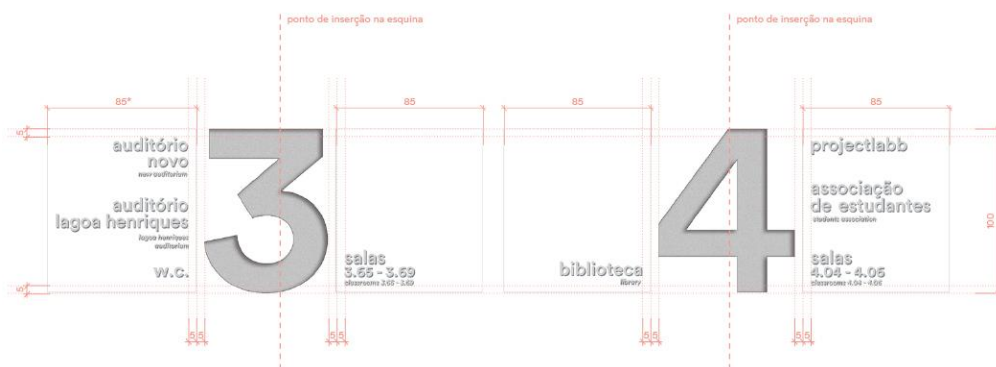


FIGURA 64: Desenhos técnicos da indicação de piso e direcionamento.



FIGURA 65: Maquete da indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso.



FIGURA 66: Indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso.



FIGURA 67: Indicação de piso e direcionamento no corredor do 3º piso.

#### 4.3.5. Peça pontual: número de porta

O sistema das peças pontuais foi pensado de forma a complementar o resto do sistema com uma linguagem semelhante, utilizando ainda o conceito de camadas sobrepostas, mas com materialidade diferente. É utilizada uma placa de acrílico branca com os números recortados e fixada sempre do lado direito nos marcos laterais das portas. Essa placa está ligeiramente afastada do marco, criando um espaço entre os dois elementos e é o contraste de cores e a sombra que conferem visibilidade à informação, portanto seguindo o conceito das camadas e sombras.

O marco lateral em pedra foi escolhido para ser o a base das placas pois é o único elemento comum a todas as portas: existem portas com diversas formas, alturas, cores e materiais a serem sinalizadas, mas sempre possuem o marco lateral (ver Anexo). O suporte de fixação das referidas placas será a parede, não existindo assim qualquer intervenção direta nos elementos de pedra.

A única exceção são as casas de banho que não possuem marco. Nesse caso específico são fixadas duas placas em ambos os lados das portas, para aumentar a visibilidade de quem chega de qualquer dos lados do corredor, mantendo a ideia das sombras e contraste que tornam a informação visível.

Em termos de execução, o acrílico foi escolhido por poder ser facilmente manufaturado dentro das oficinas da Faculdade. Uma vez que as letras são recortadas da placa de acrílico, existe a questão de seus espaços internos não possuírem suporte. É proposta, então, uma placa de acrílico transparente, fixada no fundo da placa branca com os espaços vazios das letras colados. Uma outra solução considerada foi alterar a fonte ‘Circular’ para ter características de “estêncil”, ou ao menos que os caracteres possuíssem uma espécie de “ponte” que ligasse o contorno da letra com seu espaço interno, porém essa solução causaria uma desvirtuação grande do desenho tipográfico, uma mudança significativa da forma das letras, e portanto a primeira solução foi escolhida como mais adequada. Dessa forma, as características tipográficas da fonte são mantidas íntegras e o problema dos vazios é resolvido, para além do facto de que o acrílico transparente do fundo confere uma maior resistência à própria peça.

Conforme mencionado anteriormente, este mesmo recurso é usado para o diretório de piso no interior os elevadores: uma placa de acrílico branca que possui a numeração dos pisos e suas respectivas lista de atividades recortadas, com outra placa de acrílico transparente fixada no fundo com os vazios das letras colados. Esta placa dupla está fixada

à parede do elevador por uma questão de resistência<sup>47</sup>, porém a leitura também se dá pelo contraste de luz e sombra, como na outra peça, uma vez que a placa de acrílico transparente cria um afastamento das letras em relação à parede.

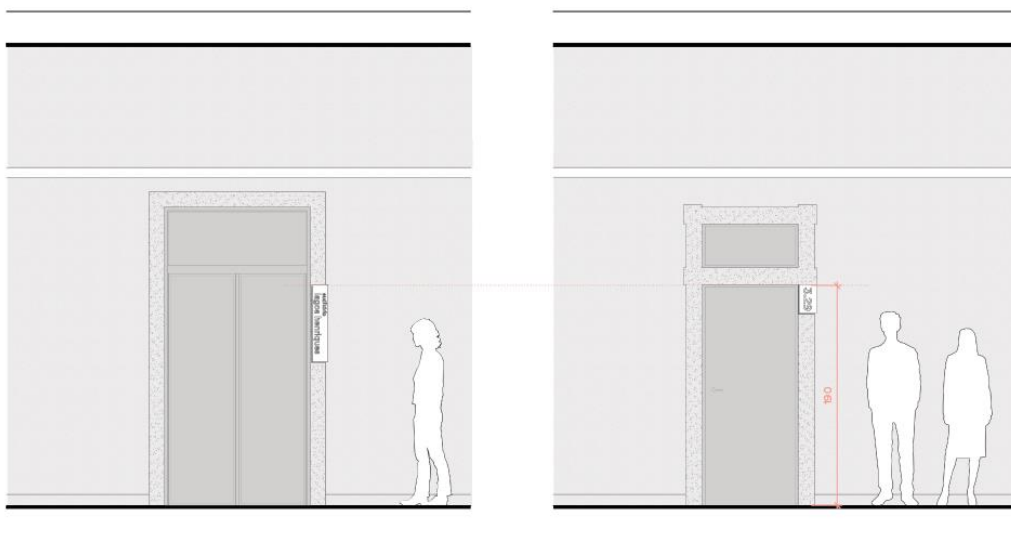


FIGURA 68: Desenhos técnicos das peças pontuais ou número de porta.



FIGURA 69: Maquete das peças pontuais ou número de porta.

<sup>47</sup> Neste caso particularmente, os usuários e os materiais que transportam podem encostar-se nas paredes e uma placa de acrílico afastada poderia partir-se facilmente.



FIGURA 70: Peças pontuais ou número de porta.

#### 4.3.6. Maquete: testes de escala e sistema construtivo

Nos dias 26 e 27 de setembro de 2018 foram fixadas nas paredes da Faculdade maquetes em tamanho real do diretório de piso dentro da caixa da escada circular, da indicação de piso e direcionamento de uma esquina e de uma placa de porta. Foi um processo realizado com materiais simples como o MDF pintado, acrílico e placas de cartão prensado cujo objetivo era validar a visibilidade, escala, tamanho das letras e pertinência do trabalho com a arquitetura conventual, bem como a viabilidade do sistema construtivo. Foram cortadas régua em cartão prensado com o recorte exato dos textos, que foram fixadas à parede com uma massa adesiva reposicionável e as letras em MDF foram coladas com fita-cola no interior das régua. A régua foi retirada e as letras permaneceram coladas na ordem e espaçamento certos.

Esse teste foi extremamente importante no desenvolvimento do trabalho pois foi neste momento que se pode perceber exatamente como o sistema poderia ser desenvolvido e funcionar da melhor forma possível. Primeiramente a escala, o local de implantação e o tamanho das letras e números provaram-se adequados e proporcionais ao ambiente de inserção. A maior parte dos usuários dos espaços da Faculdade reparavam nas peças,

conseguiram ler e houveram diversos comentários positivos em relação ao projeto. Foi uma validação bastante favorável.

Em seguida, foi percebido que o sistema construtivo não poderia ser semelhante ao da maquete. São muitos textos e, conseqüentemente, muitas letras para serem fixadas uma a uma em cada entrada, circulação vertical, e esquina. Não seria um sistema prático de ser implementado e, além disso, as paredes possuem um acabamento muito irregular o que dificulta a fixação das letras num mesmo plano. Entretanto, havia nesse momento uma característica muito positiva da produção desta maquete: ela havia sido totalmente realizada pelo Projectlab e pelas oficinas da Faculdade e isso significava que o custo de produção poderia ser bastante reduzido e a manufatura das peças de sinalização em si poderia ser facilitada por serem todas feitas dentro da própria Faculdade. Dessa forma o sistema construtivo foi repensado para ter uma melhor aplicabilidade em todas as suas situações e, simultaneamente, mantendo a possibilidade de realização das peças pela Faculdade.



FIGURA 71: Maquete do diretório de piso na escada circular.



FIGURA 72: Maquete da indicação de piso + direcionamento nas esquinas do edifício.

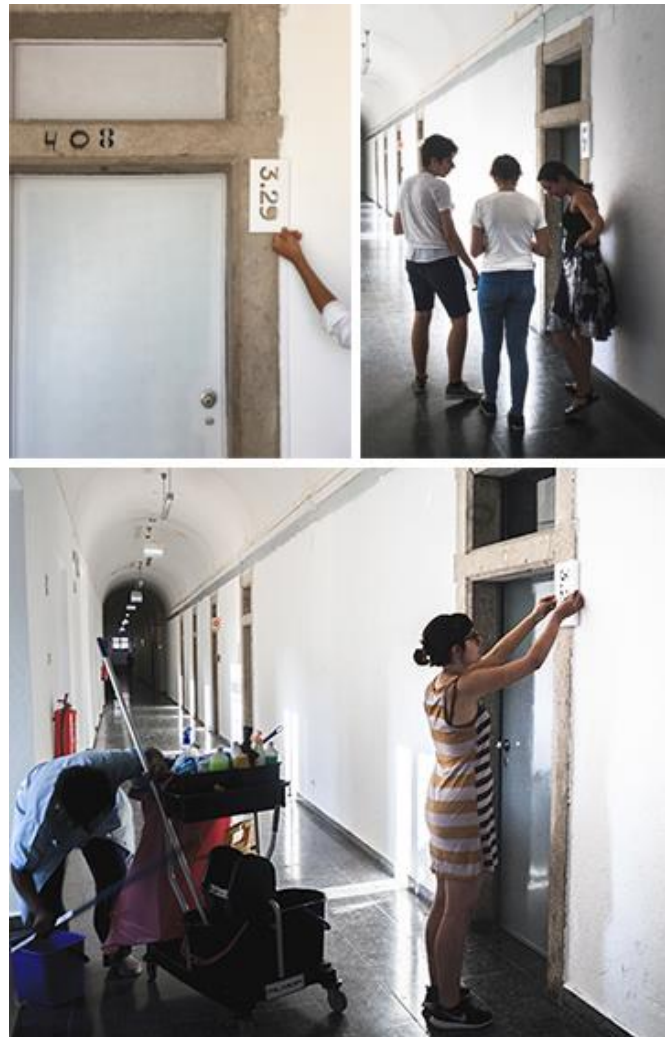


FIGURA 73: Maquete das placas de porta.

#### 4.3.7. Sistema construtivo e materialidade

Uma vez que a aplicação de cada letra diretamente na parede não seria possível, foi pensado um suporte, uma placa de base, pintada com a mesma tinta branca das paredes, onde todos os textos seriam previamente aplicados e posteriormente essa placa seria fixada à parede. Essa fixação seria feita da seguinte forma: na parede existente seria escavada a espessura da placa (aprox. 1,6cm) para que a mesma ficasse ao mesmo nível da parede e a placa seria aparafusada e colada nesta espécie de nicho. Os dois materiais estariam separados por um perfil de alumínio branco em “u” que faria o acabamento da parede existente e da placa. Portanto, o único trabalho *in loco* é o de escavar a parede e fixar a placa.

Foi também preciso escolher materiais que fossem esteticamente adequados em sua essência, sem que se precisasse fazer uso de revestimentos e que pudessem ser trabalhados

pelo Projectlab e oficinas. Dessa forma foram escolhidas placas de Valchromat<sup>48</sup> nas cores cinza claro e cinza para a confecção dos textos, que estariam colados com cola prego em cima da placa base (a única que possui pintura branca) configurando o alto relevo desejado (ver Anexo).

Este sistema construtivo seria o mesmo para os diretórios gerais, de piso e direcionamento. A lista dos elevadores e placas de porta, conforme mencionado anteriormente, seriam feitas em acrílico branco com recorte a laser. Já o *lettering* da fachada, único elemento a ser produzido fora da Faculdade, seria fabricado com letras tipo *Block Letter* a serem definidas posteriormente pelo fornecedor, com acabamento similar a platibanda cinza onde está inserido.

#### 4.3.8. Visibilidade, proporção, tamanho das letras

De acordo com os princípios do *wayfinding design* de Paul Arthur e Romedi Passini, uma fonte é considerada legível a 15m, tendo 2,5cm de altura. Já a ADA (*Americans with Disabilities Act*) propõe que a tipografia para aplicação num contexto de sinalização do ambiente, de um modo geral, possua no mínimo uma altura de 2,5cm e que a cada 7,6m de distância de visualização sofra um aumento de mais 2,5cm no tamanho da letra (Visocky O'Grady, 2008, p.126), ou seja, recomendam que a letra tenha praticamente o dobro do tamanho do que o preconizado por Passini.

No entanto, regras tão específicas sobre o tamanho da letra x distância de visibilidade são difíceis de se encontrar e ainda são um tema polêmico entre os tipógrafos e designers ambientais. É também preciso conjugar essas regras com as necessidades (urgência, velocidade) do usuário juntamente com as características do espaço de inserção (iluminação, cores, materiais) e contar com um certo bom-senso. De acordo com Jacobson (2000) “o sucesso do design de informação é tão dependente do contexto que é quase impossível prever exatamente o que funciona ou não”<sup>49</sup> (p.5), da mesma forma que o que funciona para um projeto pode não funcionar para o outro mesmo sendo replicado da mesma forma.

No caso deste projeto, nos diretórios de piso, as letras e números possuem 3cm de altura-x enquanto nas indicações de direção dos pavimentos, os caracteres possuem 5,5cm

---

<sup>48</sup> Trata-se de um painel de fibras de madeira, com cor em toda a espessura, em que as fibras são coloridas individualmente. É resistente à humidade e possui maior resistência mecânica que o MDF comum.

<sup>49</sup> Tradução livre: “the success of information design is so context-dependent, there is almost no way to predict scientifically for any particular setting what will work and what will not.” (Jacobson, 2000, p.5)

de altura-x. Os primeiros são menores pois, pela própria dimensão das escadas, dizem respeito a uma informação que o usuário lê de forma mais próxima do que ao andar pelos longos corredores da Faculdade, o que configura um tipo de informação que precisa ser visível a uma distância e velocidade maiores. A placa de porta também é uma informação que precisa ler lida a uma distância e velocidade grandes, portanto os números, que são as principais informações, tem 7cm de altura-x e as letras, 4cm. Esses valores são proporcionais ao tamanho da placa, que por sua vez, é proporcional ao tamanho da porta.

Portanto, acima de tudo, esses tamanhos de fonte foram escolhidos de acordo com a proporção com o ambiente, e com o suporte (placa, marco, parede) onde estão inseridos, claro que sempre respeitando um tamanho mínimo de legibilidade. É importante também destacar que ao longo deste trabalho foram realizados diversos testes, inclusive uma maquete final, que validaram a escolha final das dimensões dos caracteres.

## Conclusão

A evolução do antigo convento de S. Francisco durante os seus oito séculos de existência levou a configurações de uso e de espaços que não se conectam da melhor forma possível provocando, conseqüentemente, percursos não lineares ou intuitivos. Isso refere-se ao fato de o quarteirão nunca ter sido pensado integralmente para as diversas instituições que o ocupam: FBAUL, ANBA, MNAC e PSP ocupam os espaços do antigo convento de forma intrincada e complexa. Particularmente, a parte do conjunto que hoje pertence a FBAUL teve a sua área acrescida e modificada em diversas ocasiões, porém nunca houve um projeto de qualquer natureza que unificasse todos estes espaços. A numeração caótica das salas, as circulações não lineares e as escadas que não conectam todos os pisos são reflexos desta fragmentação e contribuem para a falta de orientação dos usuários da Faculdade.

A proposta de projeto é uma tentativa de resposta ou, pelo menos, de minorização deste problema, oferecendo uma intervenção global de design de sinalização. Pretende integrar visualmente todos os espaços da Faculdade, diminuindo a sensação de desorientação e conferindo uma identidade própria ao edifício. Para tal efeito, possui características presentes nos três conceitos estudados no primeiro capítulo. O projeto tem uma vertente de *wayfinding* por trabalhar a orientação espacial como motivo e objetivo final, no entanto também considera a imagem de marca que é a identidade da Faculdade, propondo uma espécie de *placemaking* no espaço (EGD). Simultaneamente, a produção dessa imagem leva

em consideração aspectos históricos e características arquitetônicas do antigo convento, integrando elementos de sinalização na arquitetura de forma sutil (arquigrafia).

Na tentativa de resolver as questões de orientação, foram propostos cinco elementos de sinalização. O primeiro é o *lettering* da fachada para identificação inequívoca do edifício, um componente com expressão plástica semelhante a fachada, com letras de aparência pesada e cuja visibilidade se baseia no jogo de luz e sombras.

O segundo é o diretório geral, composto por um mapa e uma lista com indicação dos equipamentos existentes em todos os pisos bem como a localização do usuário, localizados de forma bastante visível junto as entradas do edifício, antecedendo o primeiro momento de tomada de decisão. Neste caso, as letras estão em alto relevo e não fazemos uso de cores exageradas, novamente é o jogo de luz e sombra que confere maior visibilidade as informações.

Os diretórios de piso seguem o mesmo princípio do diretório geral em termos de conceito, materialidade e lógica construtiva: é uma lista com os equipamentos de cada andar bem como a indicação da localização do usuário posicionado em cada patamar de acesso das escadas e dentro dos elevadores.

Os diretórios de piso e direcionamento estão localizados sempre próximos as saídas das circulações verticais, geralmente nas esquinas, que são pontos-chave de tomada de decisão, e é constituído pelo número do piso e a direção dos equipamentos existentes. Este é o elemento que confere uma imagem forte ao projeto: o número, informação com caráter mais permanente, é escavado nas paredes, revelando as características arquitetônicas e a história do edifício numa espécie de operação “arqueológica”, enquanto os textos, que são informações mais suscetíveis a mudanças, estão em alto relevo de maneira que podem ser mais facilmente alterados.

Finalmente, as peças pontuais com os números de porta foram pensadas de forma a complementar o sistema com uma linguagem semelhante, utilizando ainda o conceito de camadas sobrepostas, mas com materialidade diferente. É utilizada uma placa de acrílico branca com os números recortados e fixada nos marcos laterais das portas. Essa placa está ligeiramente afastada do marco, criando um espaço entre os dois elementos e é o contraste de cores e a sombra que conferem visibilidade à informação, portanto seguindo o conceito das camadas e sombras. Outro ponto importante é que, excluindo o *lettering* da fachada, todos os elementos de sinalização propostos podem ser produzidos dentro da própria faculdade, reduzindo custos e facilitando a implementação do projeto.

No caso desta proposta, as questões técnicas como marcos visuais, características tipográficas, legibilidade, localização da informação, dentre outras são fundamentais e estão presentes, mas o projeto não segue à risca todos os aspectos de legibilidade pregados pelo *wayfinding design* e EGD, tais como códigos de cores, setas e pictogramas. Isso porque a intervenção é em um edifício histórico com características muito particulares, o que requereu uma sensibilidade maior na implantação da sinalização. Portanto, aspectos referentes à identidade, imagem, história, características arquitetônicas e, principalmente, a relação harmoniosa da tipografia com a arquitetura prevaleceram sobre algumas questões técnicas, constituindo uma intervenção de caráter arquiográfico com objetivo de sinalizar.

Consequentemente, foi questionado se o design de sinalização em um edifício histórico precisa seguir todos os princípios de um projeto para um edifício novo ou se necessita de outro tipo de intervenção. A resposta a que chegamos ao realizar este projeto foi que um edifício histórico demanda uma intervenção muito mais arraigada nas questões arquitetônicas do que apenas uma solução correta em termos de *wayfinding*. Estendendo essa conclusão ao âmbito arquitetônico mais geral, percebemos que as questões referentes a própria arquitetura geralmente regem uma solução adequada de integração entre a tipografia e o edifício, que se pode verificar em termos de escala, proporção, materialidade, dentre outras. Conforme estudado anteriormente, o escritório R2 trabalha com essas questões de uma forma bastante poética e, por isso, foi uma referência tão importante, ainda que os trabalhos sejam menos enraizados no direcionamento espacial.

Após a realização deste projeto e, particularmente, da maquete em escala 1:1 no edifício da FBAUL foi possível verificar a hipótese de que a experiência dos usuários dos espaços da instituição pode ser melhorada com a implementação de um sistema de sinalização, sem que este descaracterize o espaço e os elementos arquitetônicos do antigo convento.

Um possível desdobramento deste estudo seria expandir o projeto a todo o quarteirão, incluindo o entorno imediato, garantindo uma unidade do conjunto arquitetônico do antigo convento e melhorando o acesso e a circulação em todas as instituições que ocupam o quarteirão.

Um projeto de design de sinalização que considera o edifício como um todo, utiliza a sua história, ressalta suas características arquitetônicas e conjuga-as com uma identidade visual contemporânea ao mesmo tempo que cumpre sua função de orientação e que pode ser facilmente implantado e produzido dentro da própria faculdade, só tem a contribuir para uma melhor e mais clara compreensão espacial dentro e fora do edifício.

## Bibliografia

- AA,VV. (2015) “Aplicação dos estudos de wayfinding no design de livros digitais” *In* Biegging, P & Bussarello, R. (Org.) *Consumo: imaginário, estratégia e experiência*. São Paulo: Pimenta Cultural. (pp.165-192)
- AA,VV. (2012) *Levantamento e Caracterização de Famílias Tipográficas para uso em Sistemas de Sinalização*. 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Luís, Maranhão. Disponível em [https://ndga.files.wordpress.com/2012/10/lctsinalizac3a7c3a3o\\_ped\\_2012.pdf](https://ndga.files.wordpress.com/2012/10/lctsinalizac3a7c3a3o_ped_2012.pdf) [Consultado em 22/05/2018].
- AA,VV. (2014) *Arquitetura é Comunicação*. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. João Pessoa, Paraíba. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/resumos/R42-0338-1.pdf> [Consultado em 08/03/2018].
- AA,VV. (2011) *O Lugar da Tipografia na Arquitetura: Contributo para Salvaguarda e Construção de Memória*. Segundo Encontro Nacional de Tipografia Livro de Atas, pp.105-140. Universidade de Aveiro. Disponível em [http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo\\_ENT\\_6.pdf](http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo_ENT_6.pdf) [Consultado em 12/09/2017].
- Apelt, R. (2008) *Wayfinding in the built environment*. PublicWorks Queensland, Brisbane, QLD, Australia. Disponível em <http://www.hpw.qld.gov.au/SiteCollectionDocuments/WayfindingPowerPointPres.pdf> [Consultado em 03/02/2018].
- Argan, G. (1993) *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arnheim, R. (1994) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Baines, P. & Dixon, C. (2003) *Signs: Lettering in the Environment*. London: Laurence King Pub.
- Baines, P., & Haslam, A. (2006) *Tipografía: función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bandeirinha, J. (2012) *Fernando Távora: Modernidade Permanente*. Matosinhos: Assoc. Casa da Arquitectura.
- Berger, C. (2005) *Wayfinding: Designing and Implementing Graphic Navigational Systems*. Mies: RotoVision.
- Borges, M. & Silva, F. (2015) *User-sensing as part of a wayfinding design process*. 6th International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics (AHFE 2015) and the Affiliated Conferences, AHFE 2015. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/283965486\\_User-sensing\\_as\\_Part\\_of\\_a\\_Wayfinding\\_Design\\_Process](https://www.researchgate.net/publication/283965486_User-sensing_as_Part_of_a_Wayfinding_Design_Process) [Consultado em: 30/09/2018].

- Bringhurst, R. (2015) *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Calado, Margarida. (2009) “Cidade de S. Francisco: aspectos do desenvolvimento urbano de Lisboa antes e depois do terramoto de 1755” In *A Cidade Pombalina*. Lisboa: CML. (pp. 115-132).
- Calado, Margarida. (2000) *O Convento de S. Francisco da Cidade*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Universidade de Lisboa.
- Calori, C. (2007) *Signage and wayfinding design*. Hoboken, N.J.: John Wiley.
- Carpman, J. R., & Grant, M. A. (2002). “Wayfinding: A broad view”. In R. B. Bechtel & A. Churchman (Eds.), *Handbook of environmental psychology* (pp. 427-442). Hoboken, NJ, US: John Wiley & Sons Inc.
- Colaço, A. F. (1998) *A Faculdade de Belas-Artes e o Convento de S. Francisco*. Lisboa: Trabalhos de Alunos.
- Colomina, B. (1996) *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MASS: MIT Press.
- Costa, J. (1989) *Señalética: de la señalización al diseño de programas*. Barcelona: CEAC.
- Costa, L. (1995) *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes.
- FBAUL (2015) *Manual de Normas: b-a belas-artes ulisboa*. Lisboa: FBAUL.
- Finke, G. (1994) *City signs: innovative urban graphics*. New York: Madison Square Press.
- Foster, H. (2003) *Design and crime: and other diatribes*. London: Verso Books.
- Junior, A. (2006) *Sexta Bienal Internacional de Arquitetura*. Viver na Cidade. Revista Vitruvius. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.077/312> [Consultado em: 14/02/2018]
- Follis, J. (1979) *Architectural signing and graphics*. New York: Billboard.
- Frutiger, A. (1999) *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Funk, K. (2016) *What is Environmental Graphic Design?* Disponível em <https://inkbotdesign.com/environmental-graphic-design/> [Consultado em: 30/09/2018].
- Hunter, S. (2010) *Architectural Wayfinding*. Buffalo: Center for Inclusive Design and Environmental Access. Disponível em <https://udeworld.com/documents/designresources/pdfs/ArchitecturalWayfinding.pdf> [Consultado em: 04/08/2018].
- Jacobson, R (org.) (2000) *Information Design*. Cambridge: The MIT Press.
- Kinneir, J. & Riambau, E. (1982) *El diseño gráfico en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Laube, A. & Widrig, M. (2016) *Archigraphy: Lettering on Buildings*. Basel: Birkhäuser.
- Longo, C. (2014) *Design Total*. São Paulo. Cosac Naify.
- Lupton, E. (2006) *Pensar com Tipos*. São Paulo. Cosac Naify.
- Lynch, K. (1980) *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mendonça, R. (2014) *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15630/1/ulsd069537\\_td\\_Ricardo\\_Mendonca.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15630/1/ulsd069537_td_Ricardo_Mendonca.pdf) [Consultado em 09/10/2018].
- Meggs, P. (1998) *A history of graphic design*. New York: John Wiley & Sons.
- Mollerup, P. (2005) *Wayshowing*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Montaner, J. M. (2002) *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Muhlhausen, J. (2006) *Wayfinding Is Not Signage*. Disponível em <http://myhome.spu.edu/kgz/4209/article1.html> [Consultado em 09/10/2018].
- Nesbitt, K. (org) (2010) *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pinho, A. (2013) *O designer de comunicação como mapeador do território de imagens ligadas ao graffiti*. Tese de Mestrado. ESAD Matosinhos. Disponível em <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/5015/1/TESE.pdf> [Consultado em: 07/03/2018].
- Pinto, J. (2011) *Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades?* II Segundo Encontro Nacional de Tipografia Livro de Atas, 161-170. Universidade de Aveiro. Disponível em [http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo\\_ENT\\_8.pdf](http://entipografia.web.ua.pt/atas/Artigo_ENT_8.pdf) [Consultado em: 12/09/2017].
- Rebelo, A. (2015) *Elementos para a definição de uma prática de autor em design gráfico, uma autobiografia do atelier R2*. Tese de doutoramento. Universidade de Coimbra. [Disponibilizado pelo autor].
- Silva, L.C. (1973) *A sede da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.
- Silva, R. & Alvarenga, C. (2009) *A Internet como Instrumento da Aldeia Global*. Revista da Católica: Uberlândia, v. 1, n. 2. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/289141043/A-INTERNET-COMO-INSTRUMENTO-DA-ALDEIA-GLOBAL> [Consultado em 18/06/2018].
- Shaykin, B. (2014) “LL Circular”, in *Typographica*. [em linha] Disponível em: <https://typographica.org/typeface-reviews/ll-circular> [Consultado em 06/05/2018].
- Tavares, A. (2016) *Uma Anatomia do Livro de Arquitetura*. Porto. Dafne.

Uebele, A. (2007) *Signage systems & information graphics*. New York, N.Y.: Thames & Hudson.

Velho, A. (2007) *O Design de Sinalização no Brasil: a introdução de novos conceitos de 1970 a 2000*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio. Disponível em [https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11097@1](https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11097@1) [Consultado em 08/03/2018].

Velho, A. & Magalhães, C. (2006) *Sinalizar é comunicar a informação a alguém, em um determinado espaço*. In 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D. Curitiba: Anais do 7º P&D. Disponível em <http://www.designemartigos.com.br/sinalizar-e-comunicar-a-informacao-a-alguem/> [Consultado em 08/03/2018].

Venturi, R. (1982) *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge: The MIT Press.

Visocky O'Grady, J. & Visocky O'Grady, K. (2008) *The information design handbook*. Cincinnati, Ohio: How Books.