

## 4

### **Meio e mensagem: considerações para uma análise discursiva do design gráfico em livros de arquitetura**

Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação. Diante de um livro não devemos perguntar-nos que coisa diz, mas que coisa quer dizer [...]. O unicórnio dos livros é como uma marca. Se há a marca, deve ter havido alguma coisa que deixou essa marca.

Umberto Eco, *O nome da rosa*, 1980.  
(São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, p.306)

Este estudo se volta ao papel que o design de livros de arquitetura pode ter na comunicação de um discurso profissional de arquitetos; mais especificamente, a possível relação de significado entre o discurso sobre a profissão da arquitetura presente nele e a configuração formal dada ao objeto livro e às apresentações de projeto nele incluídas. Para proceder com uma análise que busque investigar essa relação, é necessário pensar e estabelecer os itens, as questões e os parâmetros potencialmente envolvidos. Para iniciar a discussão a esse respeito, vejamos primeiro alguns trabalhos que serviram como referências de análise da relação entre representação visual e discurso projetual em expoentes da arquitetura e do urbanismo.

Em *Privacy and Publicity* (1996), Beatriz Colomina realiza uma análise pormenorizada e comparativa do uso de publicações e da linguagem fotográfica em Le Corbusier e Adolf Loos. Mesmo sem um ímpeto classificatório ou mais detalhadamente metodológico, esse trabalho fornece ainda assim um exemplo de análise discursiva que relaciona o uso da linguagem visual com o contexto histórico, a ideologia e a concepção de espaço e arquitetura. Também é interessante como exemplo de operação indutiva que, como a presente tese, tem o horizonte de fazer emergir questões gerais importantes sobre um processo histórico e cultural da arquitetura pela comparação de poucos expoentes.

Juan Puebla Pons, por sua vez, oferece com *Neovanguardias y representación arquitectónica* (2002) um exemplo de análise bastante pormenorizada da linguagem de apresentações de projeto, centrando-se na relação entre inovações de representação

gráfica e as concepções arquitetônicas peculiares de quatro dos expoentes mais emblemáticos da arquitetura contemporânea (Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas e Zaha Hadid). Entre outras coisas, seu trabalho destaca-se por fazer emergir, individualmente e com clareza e detalhes, as características de abordagem de cada expoente.

Os estudos de Pons e Colomina oferecem a esta pesquisa exemplos úteis para organização, questões de análise e estilo de escrita; contudo, ambos deixam de fora as especificidades do *livro* como mídia e objeto de design. Colomina visa “mídias em massa” — o museu, as revistas, a fotografia, os livros — como um fenômeno em geral, dedicando-se a analisar de perto apenas imagens (páginas duplas de revistas e, sobretudo, fotografias). Pons aborda as peças gráficas utilizadas pelos arquitetos (desenhos, fotos de maquetes, diagramas) em si, particularizadas, sem maior atenção a seu suporte. Nenhum dos dois tampouco faz alguma reflexão sobre o método de análise separadamente às próprias análises (que é o que procuro fazer neste capítulo).

Mais diretamente relacionado ao tipo de objeto e perspectiva desta pesquisa, por outro lado, está o Seminário *Books and Architecture*, da *Yale School of Architecture*: trata-se de uma fonte de pesquisas e análises em andamento sobre o design de livros de arquitetura, com vários pontos em comum com a perspectiva adotada aqui. Interessam especialmente os “estudos de caso” desenvolvidos que, voltados pra a “composição física e conceitual do livro”, também incluem o papel deste como um “agente do arquiteto num mundo mais amplo de comunicação” (BULMAN, s/d). Realizados por graduandos orientados por professores, tais estudos são principalmente conjuntos de imagens, diagramas, linhas do tempo e fotos de arquivo estruturadas de maneira a “fazê-los acessíveis ao público”. A lista de questões que guia tais estudos, por sua vez, possui grande afinidade às questões da presente tese:

Quais os conteúdos do livro? Quais as suas misturas de conteúdo, em quais proporções? Como o conteúdo é organizado? — como sequência, mas também no campo da página: i.e., macro/micro organização. Como os livros são lidos? (eles se destinam a ser lidos?!?). Quais seus meios de produção? i.e., cor, encadernação, formato, numeração, etc. Quais os meios de distribuição? Seu design limita quão longe ele pode ir? Em termos de conteúdo e mensagem, qual é a “posição” do livro para cada um? Que livros viajam junto com esse livro? Quais são seus antagonistas? (BULMAN, s/d)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução livre de: “What are the book’s contents? What is its content mixtures, in what proportions? How is the content structured? as a sequence, but also on the spread: i.e. macro/micro organization. How are the books read? (are they to be read?!?) What are their means of production? i.e. color, binding, format, page count, etc. What are the book’s means of distribution? Does its design limit how far it can go? In terms of their content and message, what is each book’s ‘position?’ What books does this book travel with? Who are its antagonists?”.

Até onde se pôde ver, contudo, o conteúdo disponibilizado publicamente de tais análises apresenta uma profundidade analítica relativamente modesta, mais ligada à construção de diagramas e textos curtos<sup>2</sup>; ainda assim, a lista de questões citada, bem como alguns dos diagramas produzidos nesses seminários, são exemplos operacionalmente úteis para os estudos desenvolvidos nos próximos capítulos.

Levando em consideração as experiências já feitas nesses exemplos citados (e em outras referências a serem citadas mais à frente) esta tese construiu sua própria proposta de abordagem para a análise de livros de arquitetura. O presente capítulo tem o objetivo de enumerar e discutir os componentes, conceitos, questões e referências teóricas que surgiram nessa construção, fazendo uma reflexão que tanto explicita o enquadramento e arsenal aqui adotados quanto, por outro lado, possa servir de referência para futuros estudos sobre tema semelhante. O restante deste capítulo levantará uma série de conceitos, questões, classificações e procedimentos: alguns serviram diretamente à análise dos monofestos, outros foram apenas base de reflexão e compreensão do objeto da pesquisa. Seguindo uma ordem semelhante à adotada nos estudos de caso dos capítulos seguintes, veremos:

- a perspectiva adotada aqui a respeito das noções de *discurso*, *texto* e *leitura*, considerando tanto a dimensão inerentemente retórica do objeto estudado;
- a *dimensão contextual* relacionada ao livro, sua condição de produto inserido num sistema e numa conjuntura que interferem em sua produção e influenciam a percepção de seus leitores;
- o livro como *artefato* e *mídia*, um objeto produtor de efeitos e textos;
- e os múltiplos aspectos semióticos, cognitivos e retóricos referentes às *apresentações de projetos de arquitetura*.

## 4.1 Perspectivas de análise

### 4.1.1 Discurso, texto e leitura

De início, pode-se dizer que a hipótese desta pesquisa questiona uma determinada dimensão *discursiva* de duas classes distintas de *textos* — o design do livro e as apresentações de projeto. Como “discurso” é um termo apropriado por diferentes correntes teóricas e usado de muitas formas, é necessário precisar

---

<sup>2</sup> Organizado pelo arquiteto e designer Luke Bulman, o seminário tem ocorrido anualmente desde 2007 (BULMAN, s/d). Até a conclusão desta tese, a única fonte de dados encontrada a respeito dessa iniciativa foi o próprio website do evento.

novamente que classe de fenômeno se quer designar aqui quando se fala de um “discurso profissional” presente em um determinado texto. Neste trabalho, discurso refere-se algo da ordem do “conteúdo” de uma mensagem — no caso, uma determinada *concepção da arquitetura e da profissão de arquiteto* (ou um conjunto de concepções do que elas são, podem ou devem ser) que esteja *expressa, defendida* ou *pressuposta* por uma determinada proposição ou disposição textual.

De início, há certa convergência de interesses com metodologia de “análise de discurso” de Michel Pecheaux, cuja abordagem procuraria “identificar padrões que relacionam a linguagem a seu contexto de uso”, considerando para tanto “os processos e condições de produção da linguagem, seus sujeitos e as situações em que são produzidos os discursos” (GAMBA et alii., 2009, p.6). Contudo, o direcionamento dado a esta tese difere um pouco da ênfase dessa linha de análise de discurso, que em geral orienta-se ao desvendamento de aspectos ideológicos que determinam um texto para além de si mesmo — os pressupostos e assumpções que o sustentam e que são por ele reproduzidos (ORLANDI, 2007). A ideia de que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (idem, 2007, p.17), instiga esta pesquisa em seu nível mais profundo, e considerações e inferências sobre esse aspecto são ocasionalmente feitas nesta tese; mas essa dimensão de questionamento em não foi o foco das análises realizadas.

Os objetivos e procedimentos desta pesquisa, na verdade, estão um tanto mais próximos de preocupações *hermenêuticas*, no sentido de identificação e interpretação de significados explícitos e implícitos de um determinado texto. A perspectiva aqui adotada procura pensar os livros como *projetos* e formas retóricas, o que acaba por centrar o foco do estudo no nível de uma intencionalidade presumida. O “discurso” que se quer encontrar, assim, é aquele das mensagens relativamente *intencionais* e *conscientes* por parte dos emissores — os arquitetos e designers gráficos envolvidos na criação dos livros. Aceitando-se o limite desse foco (afinal, o desvelo de intenções autorais tende a ser uma inferência difícil de sustentar), compreende-se que este nível de interrogação do uso da linguagem constitui uma etapa de análise indispensável para, em estudos futuros, considerar as *práticas discursivas* em seu sentido amplo de produtos e arcabouços de relações ideológicas que determinam o que é digno de atenção ou não na cultura e disciplina arquitetônica.

Dito isso, é necessário então definir o emprego preciso do termo “texto” nesta conceituação. Por questões de conveniência, durante as análises realizadas nos capítulos à frente a palavra “texto” geralmente é usada no seu sentido mais corriqueiro, ou seja, de mensagens codificadas *verbalmente*, em palavras; mas neste capítulo específico, o termo está designando qualquer organização material de

linguagem — seja verbal, visual ou híbrida — que, resultante de um processo social de produção, configure uma mensagem ou uma significação intencional.

Textos são complexos de signos coerentes tanto internamente uns com os outros quanto externamente com o contexto em que foram produzidos (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.43).

Textos são objetos materiais que resultam de uma variedade de práticas de produção e representação que fazem uso de uma variedade de recursos significantes organizados como um sistema de significação [...] e uma variedade de “meios” ou “materiais significantes” — as superfícies de produção (papel, pedra, plástico, tecido, madeira, etc.), as substâncias de produção (tinta, ouro, pigmento, luz, etc.) e as ferramentas de produção (cinzel, caneta, pincel, lápis, etc.) (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.216) <sup>3</sup>

É a partir dessa definição de “texto”, portanto, que é encarada a configuração do objeto-livro e das apresentações de projeto em monofestos. Em sentido amplo, “texto” pode ser visto como aquilo que se faz objeto de *leitura*, ou seja: de uma fruição centrada na *extração de significados* e padrões supostamente codificados, diferente de um simples “olhar”. Os “textos” visados por esta tese, por sua vez, são primariamente *visuais*, constituídos por elementos físicos e, especialmente, por variados tipos de imagens concatenadas com outras imagens e com palavras; nesse sentido, ao falar de “leitura” é fortuito diferenciar pelo menos três níveis ou aspectos correlacionados desta: *legibilidade*, *visibilidade* e *textualidade*.

- A *legibilidade* refere-se ao aspecto de “leitura” propriamente dita do dado visual isolado em sua dimensão *referencial*; ou seja, a clareza ou ruído que o tamanho, posição, estilo e outros fatores da imagem individual provocam em seu reconhecimento como *signo de outra coisa* (no caso das apresentações de arquitetura, em geral uma edificação, um ambiente, um determinado arranjo de formas e espaços, etc.).
- A *visibilidade* refere-se aqui ao aspecto presencial, de *sensação*, da imagem, que não se confunde com a codificação referencial nela embutida; é a forma como ela *interage* com a visão do leitor, como ela *produz efeitos* de interação com este (e, assim sendo, também produz outros significados).

<sup>3</sup> No original: “texts are complexes of signs which cohere both internally with each other and externally with the context in and for which they were produced” (p.43); e “Texts are material objects which result from a variety of representational and production practices that make use of a variety of signifier resources organized as signifying systems (we have called these ‘modes’), and a variety of ‘media’, of ‘signifier materials’ – the surfaces of production (paper, rock, plastic, textile, wood, etc.), the substances of production (ink, gold, paint, light, etc.) and the tools of production (chisel, pen, brush, pencils, stylus, etc.)”.

- A *textualidade*, por sua vez, trata da condição *textual* dos componentes visuais em conjunto: a forma de se conectarem e comportam em relação à cadeia de outros elementos com os quais, supostamente, formam um texto.

Estes diferentes níveis, por sua vez, foram inspirados na leitura que Gunther Kress e Theo Van Leeuwen fizeram das três “metafunções” da linguagem propostas na “semiótica funcional” de Michael Halliday: a *função ideacional* — de representar ou comunicar diretamente alguma coisa outra, ou seja, dizer ou mostrar algo; *função interacional* — a natureza da imagem ou texto de ser estabelecer relações: entre observador e imagem, entre elementos internos da imagem e entre observador e autor da imagem; e a *função textual* — a função de coesão, a natureza da linguagem de criar coerência (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.42-43).

Ressalto que o que foi chamado de “visibilidade” se refere à presença e ao impacto sensível *independente* aos significados diretamente codificados no artefato ou imagem; ou seja, refere-se ao que o texto visual “faz” ao leitor, e não ao que “diz”. É preciso deixar claro, contudo, que não há uma linha divisória fixa, pois a dimensão “extratextual” de um texto pode ser ela mesma interpretada e empregada como outro “texto”, produzindo-se mais significados. Assim sendo, o nível de envolvimento consciente do leitor dita a “ativação” (ou mesmo a criação) dos variados níveis de significado possíveis.

Essa questão está diretamente relacionada à noção de *performatividade* que guia a compreensão que esta pesquisa tem de seu objeto: enquanto “textos”, os livros visados nesta pesquisa têm então uma dimensão *performativa*, são pensados para ocasionar um determinado efeito sobre um receptor ou leitor; tal visibilidade, por sua vez, pode ter ela mesma uma dimensão de legibilidade e textualidade. Aqui, é interessante notar que a palavra inglesa *performance* também carrega conotações de atuação dramática, “teatral”, que são menos evidentes em sua tradução mais neutra e funcional de “desempenho”; tendo isso em vista, farei aqui o uso aportuguesado de “performance” para designar um determinado desempenho ou efeito de um livro — ou qualquer outro objeto de design — que busque deliberadamente expressar e comunicar significados.

Por outro lado, discutir e apresentar o design de monofestos como *performances* implica numa reconstituição e análise da *experiência de leitura* proporcionada por eles: a tentativa de reconstituir *efeitos* de visibilidade, legibilidade e textualidade que a leitura proporciona. Por uma questão simples de limitação de escopo, escapa a esta tese uma devida discussão sobre questões cognitivas e culturais referentes à *recepção*, que exigiriam também a observação profunda do efeito dos livros em leitores diversos. Como modelo para futuras análises semelhantes, optou-se por ater a pesquisa aos

efeitos de significado visíveis no embate de um único leitor com as obras — o próprio pesquisador. Em termos de uma generalização de resultados, a limitação à leitura de uma única pessoa — e do pesquisador — pode ser pouco significativa e contaminada por um olhar já analiticamente direcionado. Por outro lado, esta também é uma experiência incontornável, necessária na observação do objeto. O que se apresenta nesta pesquisa, assim, é uma *leitura original*, um *novo discurso*. Se não se pode negar alguma parcialidade intrínseca desse discurso, contudo, penso que se pode compensá-la pelo desnudamento de seu processo de raciocínio e pela busca constante do rigor lógico, esperando-se que demonstrações claras e a consciência declarada das aporias envolvidas em tal processo possam salvar a análise construída de um subjetivismo exacerbado que fragilize seu interesse para outros leitores.

Os procedimentos adotados nos estudos dos casos envolveram variados tipos e camadas de leitura, cuja ordem pode ser esquematizada da seguinte maneira:

- 1) **A primeira impressão visual e física do livro**, composta pelo manuseio do objeto, o repassar das páginas, buscando as impressões que surgem numa primeira leitura “diagonal”.
- 2) **A primeira leitura do “conteúdo”**, ainda sem uma preocupação de sistematização final, esta fase procurou características formais e os aspectos do discurso que mais se destacariam para uma leitura menos analítica — ou seja, o “jeito” e a “mensagem” geral dos livros. Contudo, como o interesse de estudo é mais específico, a leitura deu especial atenção à forma como a *profissão da arquitetura* é retratada, direta ou indiretamente, no conteúdo do livro. Esta leitura, por sua vez, é o que permitiu discernir os aspectos-chave do discurso profissional, usados para construir a análise final.
- 3) **A leitura sistemática das informações de contextualização**, na qual entra o estudo de todo o material encontrado sobre os livros (resenhas, críticas, estudos, etc.); sobre os autores envolvidos neles; sobre os contextos de produção envolvidos. Serviu para contextualizar os livros e rever, redirecionar ou matizar a perspectiva já lançada sobre estes a partir de considerações já feitas por outros.
- 4) **A segunda leitura ou análise formal do livro**: tendo-se já feito a primeira leitura e estudado informações de outras fontes, é possível proceder com uma leitura mais analítica, preocupada em descrever os aspectos de interação física, padrões gerais e particularidades, estrutura de distribuição do conteúdo, etc..
- 5) **A Análise das apresentações de projeto**: esta é a última análise, mais pormenorizada, centrada sobre cada uma das três apresentações selecionadas para cada livro.

#### 4.1.2 Discurso profissional: retórica e ethos

Em suas variadas camadas de leitura, este estudo visa necessariamente a dimensão *retórica* de monografias de escritórios de arquitetura. Seu objeto, afinal, são discursos de autoapresentação e autopromoção, nos quais arquitetos falam de seu próprio trabalho e sobre questões que julgam relevantes. Como sublinhou R. Amossy (2005, p.9), todo ato de “tomar a palavra” implica na construção de uma “imagem de si”. Essa imagem relaciona-se à “peça principal da máquina retórica” (p.10), o *ethos*: caráter que um determinado emissor deve exibir para se mostrar crível aos olhos de seu público. Como a autora lembra, para a construção dessa imagem

não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. (AMOSSY, 2005, p.9)

A construção do *ethos*, portanto, relaciona-se diretamente à *performance* do discurso — a qual, nesta pesquisa, é entendida como incluindo não apenas palavras, mas o emprego de imagens e dos meios de interação do livro. As operações investigadas por esta pesquisa, então, estão inevitavelmente implicadas na construção “indireta” de uma imagem-de-si pelo design e pelas apresentações de projeto. Como já dito anteriormente, compreende-se aqui que a constituição desse *ethos* — ou *marca* — também passa necessariamente pela expressão discreta ou enfática de *posicionamentos sobre a prática da arquitetura*: quais suas dificuldades, compromissos e potencialidades de ação. O “discurso profissional”, portanto, está fortemente imbricado à marca que os arquitetos provavelmente quiseram construir; e, nos caso de monofestos, é possível que tal construção dessa identidade seja justamente assessorada pelos designers gráficos dos livros.

As análises feitas nesta pesquisa, por sua vez, orientaram-se pela hipótese de uma utilização da performatividade do livro como componente de sinédoque do discurso profissional presente neste. Para investigar a existência dessa relação, contudo, é necessário primeiro confirmar e qualificar a presença de um discurso profissional reconhecível *no texto escrito* de cada livro. Para isso, deve-se proceder destacando os eixos, temas ou elementos-chave desse discurso, ou seja: os aspectos aparentemente centrais à maneira como, *nos livros em questão*, cada escritório caracteriza a empreitada da arquitetura e sua inserção no mundo contemporâneo.

Na caracterização desses temas, por sua vez, esta pesquisa não se limitou a cada monofesto estudado. Para adquirir mais chaves de leitura a respeito dos escritórios autores/assuntos dos livros, é importante ter como referência *outras*

*análises e leituras* já feitas sobre estes, sobre os livros analisados e também sobre o debate contemporâneo de arquitetura e urbanismo; é também os *depoimentos dos próprios arquitetos* — especialmente os contemporâneos aos livros estudados. Tais fontes podem fornecer mais dados sobre as aspirações, temas ou elementos de discurso profissional que podem estar presentes, mas pouco explícitos, em seus respectivos monofestos. Ainda assim, deve-se ter claro que o objeto de estudo são as relações discurso/forma *internas ao livro em si*; na investigação final sobre a existência ou não de sinédoque e performatividade, portanto, têm preponderância as questões e temas que estiverem efetivamente expressos no texto escrito do monofesto analisado.

## 4.2 Aspectos contextuais

### 4.2.1 Autoria, produção, viabilização

Como já discutido no capítulo 2, livros são produtos inseridos numa indústria complexa e multifacetada, com diversas variáveis autorais, editoriais, técnicas e comerciais que podem interferir em sua configuração final. Considerada a multiplicidade de atores envolvidos, é necessário ter minimamente em vista quais os fatores pragmáticos e contingenciais que podem afetar seu projeto e, em especial, a relação entre o discurso projetual, a linguagem gráfica de apresentações de projeto e a configuração do livro.

A ênfase deste trabalho, por outro lado, está em encarar os livros em sua dimensão de *texto*; a história do objeto-produto interessa aqui, portanto, em sua possível interferência na configuração do objeto-texto. As características de produção que realmente interessam a uma análise assim seriam aquelas envolvidas na concepção e elaboração desses livros enquanto *projetos*. Monofestos, contudo, têm algumas peculiaridades nesse sentido: são por definição livros originados a partir das demandas autorais (ou seja, dos escritórios de arquitetura); com frequência, são desenvolvidos em dinâmicas incomuns que desafiam divisões muito estanques das funções editoriais entre autores, editores e designers; e costumam ser produzidos por editoras dispostas a investir em sua singularidade. A princípio, portanto, monofestos tenderiam a ser artefatos resultantes de uma razoável liberdade de condições de produção.

Tendo em consideração essa liberdade, o foco da investigação pode se concentrar nos atores envolvidos diretamente em sua configuração formal e textual — os escritórios de arquitetura, em primeiro lugar, e os de design gráfico, em

segundo — e no processo de diálogo e colaboração desenvolvido por estes. Salvo em casos excepcionais, então, os demais atores e elementos de editoração, produção e circulação podem ser tratados secundariamente, como fatores contextuais e viabilizadores, mas de pouco efeito relevante sobre os significados codificados no design dos livros. A contextualização de cada análise pode ser dividida em três partes:

### **A) Arquitetos e escritórios de arquitetura**

O primeiro ponto a ser levado em conta é o histórico de desenvolvimento do grupo da arquitetura — que, afinal, é ao mesmo tempo o *autor*, o *solicitante* e o *objeto* do livro. Em cada caso, a pesquisa deve buscar origens e características gerais de atuação profissional e de discurso dos arquitetos envolvidos. Deve-se enfatizar especialmente o envolvimento prévio do grupo com publicações e mídia em geral, para detectar possíveis influências ou recorrências estilísticas diretamente ligadas à retórica visual desenvolvida nos livros estudados. Como publicações essencialmente relacionadas a divulgar e promover um campo de atividades de certos arquitetos, monofestos com frequência relacionam-se com uma esfera midiática formada pelas demais publicações do próprio grupo, e/ou por outras publicações sobre os mesmos grupos e projetos, e/ou mesmo pela própria popularidade dos projetos construídos dos arquitetos. Em cada caso, deve-se considerar esse panorama de visibilidade midiática e de investimento em promoção dos escritórios de arquitetura.

### **B) Designers gráficos**

Dependendo do grau de participação na concepção de cada livro estudado, vale a pena atentar para as características particulares dos designers dos livros. A manifestação do discurso dos arquitetos na configuração dos livros pode ser afetada pela perspectiva particular que os designers tiveram sobre esta. No limite, a “assinatura estilística” destes pode bem mesmo chegar a ser um fator mais determinante nas escolhas do projeto gráfico do que o conteúdo e retórica dos arquitetos. Assim sendo, em um exame aprofundado é desejável buscar informações sobre as origens, influências, concepções e características do trabalho dos designers dos livros.

### **C) Processo de produção.**

Considerados os atores principais, cabe delinear a corrente de acontecimentos que trouxe cada livro à existência, incluindo finalmente os outros atores produtivos (editores, colaboradores, empresas). Nesta parte também é preciso ter em mente que, sendo um investimento considerável, a publicação dos livros e as escolhas ligadas a ela estiveram provavelmente inseridas em uma situação estratégica específica para os atores envolvidos (arquitetos, designers e editoras). É interessante, então, procurar

dados disponíveis sobre fatores como a função do livro nos planos de ação e crescimento de cada escritório de arquitetura; o público-alvo suposto para as publicações; ou a oportunidade de mercado visada pelas editoras.

Nesta tese, o exame e a síntese desses aspectos foram realizados através de pesquisa e estudo bibliográfico, incluindo: textos críticos e sobre os escritórios de arquitetura e de design (quando existirem); resenhas, notícias ou dados das editoras a respeito dos livros; e depoimentos dos arquitetos, designers e outros autores envolvidos.

#### **4.2.2 Expectativas culturais sobre livros de arquitetura**

Embora não se faça aqui um estudo aprofundado de aspectos de recepção do leitor, há pelo menos um componente contextual que é importante discutir em separado já aqui, uma vez que vale para os diversos monofestos em geral: o tipo de “expectativa média” que leitores podem ter em relação a um livro de arquitetura a partir do panorama geral das monografias e livros em geral dessa área. Por definição, monofestos *são livros que almejam ser extraordinários*; assim sendo, para considerar tanto seus efeitos sobre a percepção dos leitores quanto as escolhas de projeto que os caracterizaram como “exceção” é necessário também estabelecer mais detalhadamente o que seria, afinal, o “tradicional”.

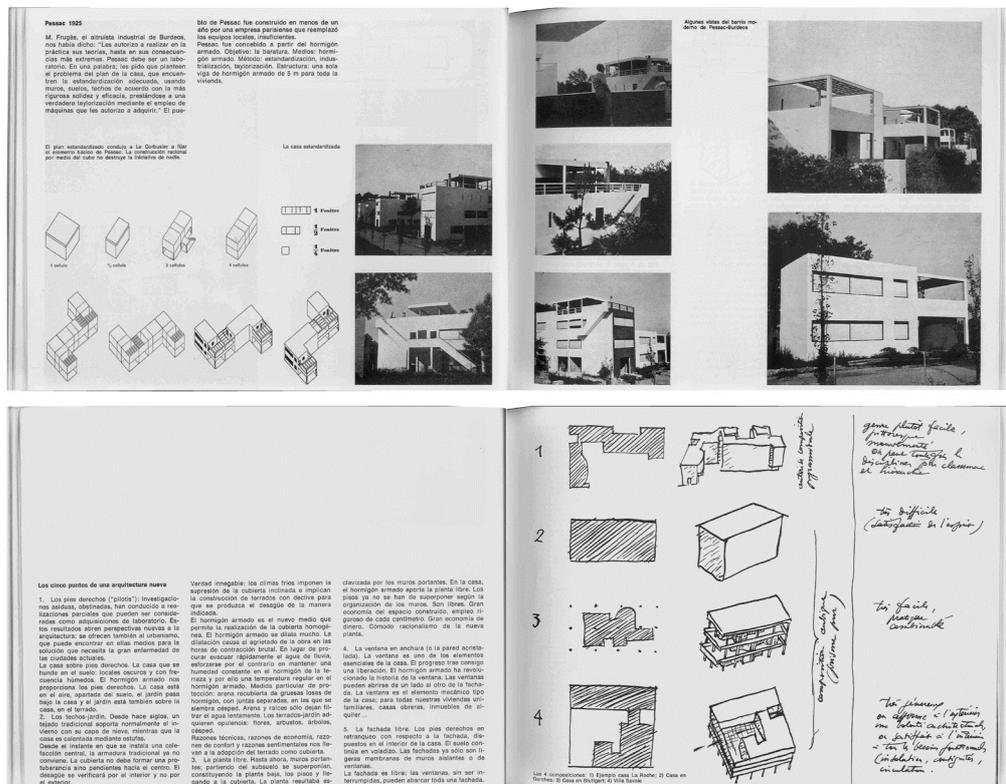
Em termos de design gráfico, é seguro supor a existência de expectativas implícitas do público consumidor em relação a como uma monografia de arquitetura *costuma* ser, criadas pelos padrões e repetições mais constantes da própria indústria editorial. A maioria das monografias de arquitetura presente em livrarias foi e ainda é predominantemente organizada por pesquisadores, instituições e fundações independentes dos profissionais e firmas que abordam. Nessa situação comum, estes últimos são menos autores do que *objetos* de estudo e divulgação dos livros que levam seu nome, embora também atuem em geral como colaboradores necessários, fornecendo material gráfico e textual para esses livros na compreensão que, afinal, estes lhes renderão alguma exposição a mais. Parcialmente em decorrência disso, o discurso de um grande número desses livros tende a ser relativamente sóbrio e descritivo, tanto no caso de textos mais laudatórios quanto no caso de posições mais críticas em relação aos arquitetos estudados.

Por outro lado, o público consumidor de livros das áreas projetuais e artísticas em geral (críticos, pesquisadores e praticantes de arquitetura, design, artes visuais, etc.) caracteristicamente valoriza o requinte visual das publicações. Assim, entre monografias “tradicionalistas” de arquitetura pode-se encontrar uma considerável

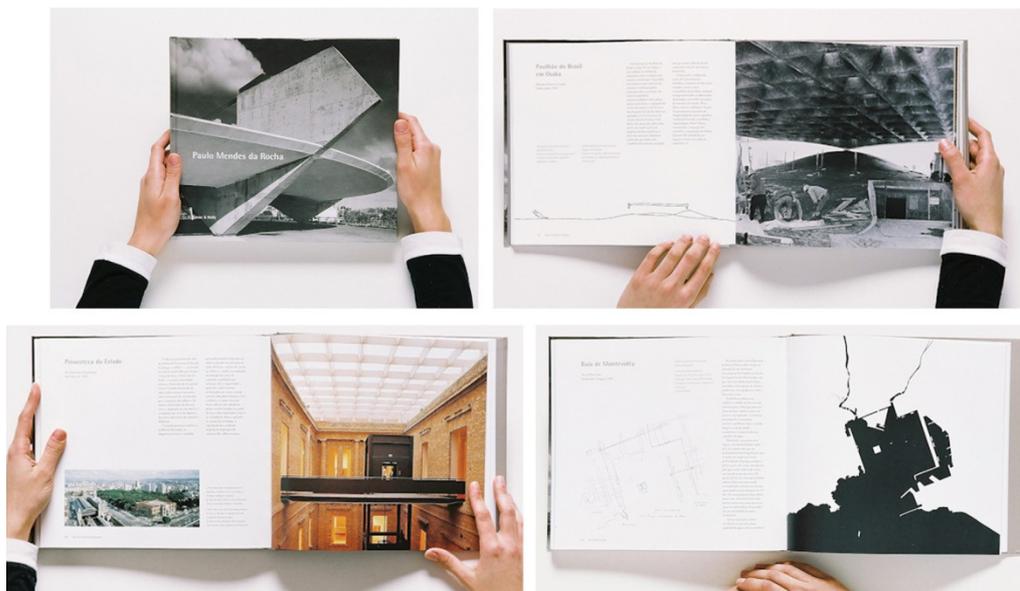
variação de expressividade e sofisticação nos elementos gerais do design: formato, tipografia, diagramação, materiais, capa, tratamento de imagens. Contudo, na grande maioria desses livros os diferentes textos, projetos e edificações são apresentados de maneira predominantemente homogênea, seguindo o tradicional “grid” neutro herdado do modernismo e uma visível cisão entre “forma” e “conteúdo” e entre imagem e texto. Aceitando o risco inerente a uma generalização ampla e desprovida de evidências sistemáticas, eu resumiria que a “expectativa média” para uma monografia de arquitetura e urbanismo no contexto da cultura arquitetônica recente ainda inclui:

- regularidade da estrutura visual e diagramação;
- separação conteúdo-forma;
- separação palavra-imagem;
- grande quantidade de imagens em geral, muitas em tamanho grande, e com especial ênfase em imagens fotográficas belas (em projetos construídos) e em perspectivas e croquis (em projetos não realizados);
- tratamento gráfico de boa qualidade (cores, papel, fontes, espaçamento).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1113329/CA



**Figura 48. Le Corbusier: 1910-1965**, primeira edição em 1967. Fonte: montagem fotográfica do autor a partir de figuras retiradas de BOESINGER, W. e GIRSBERGER, H. (eds.). Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.



**Figura 49.** Paulo Mendes da Rocha - Vol. 1 (Projetos de 1957 a 1999), Cosac Naify, 2000. Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br>

Pode-se ver esse padrão em livros de datas tão distintas quanto a *Obra Completa* de Le Corbusier (1967) e a monografia sobre Paulo Mendes da Rocha (2000); e, nesta pesquisa, trabalho com a considerável probabilidade de que ultrapassar as expectativas desse modelo tácito fosse um relevante princípio norteador das escolhas de design dos monofestos.

Todavia, pode-se falar de graus e formas variadas de “rompimento” com o padrão tradicional. *Event-Cities: Praxis* de Bernard Tschumi, por exemplo, mantém em si a regularidade e separação verbo-visual predominante no panorama editorial, não explorando variações de diagramação ou tipografia; mas sua *performance* é bem diferenciada, empregando o sequenciamento das páginas para encadear a progressão de diagramas processuais ou de sequências de espaços, cortes e soluções arquitetônicas. O livro também tira partido justamente da *ausência* do tipo de beleza fotográfica mais comum às monografias; sua iconografia monocromática e de baixa resolução é coerente com as intenções declaradas pelo autor de favorecer *ideias* e *processos* em detrimento de uma fruição fácil da informação visual como entretenimento. Nesse aspecto, um caso muito diferente de monofesto pode ser visto em *Guide to Ecstasy*, de Nigel Coates: intensamente colorido, verbo-visual e “polifônico” (incluindo parágrafos em árabe, ídiche e japonês, entre outras línguas), sua iconografia mescla a informação projetual a imagens e falas múltiplas. Procurando abolir a divisão temática entre arquitetura, cultura de massa e “era da informação” globalizada, tal livro é exemplo de um design que declara ostensivamente não ser de uma “monografia tradicional”.



Figura 50. *Event-Cities* (Bernard Tschumi, MIT Press, 1994), páginas 33-34, 106-107, 126-127, 480-481. Fonte: arquivo do autor.



Figura 51. *Guide To Ecstasy* (Nigel Coates, Monacelli Press, 2003), páginas 46-47, 100-101, 130-131, 206-207. Fonte: arquivo do autor.

O caso de Coates é oportuno para lembrar que, como mencionado no segundo capítulo, os monofestos recentes emergiram num contexto de intensa proliferação de livros de “cultura visual” — incluindo aqui edições de arquitetura, design, moda, mobiliário, fotografia, artes visuais, etc. Nesse contexto, a ênfase no design gráfico

dos monofestos tem o efeito de ampliar o interesse que estes podem ter para públicos de fora da arquitetura, mas interessados em “cultura visual”.

Por fim, uma vez que o presente estudo está especificamente interessado na noção de performatividade, é útil também aclarar que nem todo tratamento gráfico distintivo e exuberante seria “performativo” nos termos aqui colocados. O projeto gráfico de uma monografia ou monofesto pode trabalhar como mera moldura ornamental; pode, por exemplo, tecer uma aura genérica de relevância ou atualidade em torno daquilo que apresenta (as obras e a imagem dos escritórios de arquitetura) sem imbricar-se realmente aos conteúdos e discursos colocados. Em contraste, o uso *performativo* de linguagem visual que se prevê detectar e analisar aqui seria um que substancialmente incorporasse, afetasse ou construísse certos conteúdos do discurso do livro ao interferir no seu “funcionamento”, em sua leitura. Tal condição não descarta extravagâncias estilísticas e nem aspectos ornamentais, mas necessariamente exige que estes eventualmente relacionem o “conteúdo” à “forma”, o dizer ao fazer.

### **4.3 O artefato-livro**

Certas características da mídia livro já foram discutidas e introduzidas no capítulo 2; neste subcapítulo, por sua vez, cabe destacar certos elementos e aspectos de importância para as análises construídas nesta tese e, principalmente, para se pensar os livros enquanto meios de comunicação da arquitetura e urbanismo.

#### **4.3.1 Componentes físicos e aspectos de projeto**

Pensar o livro como mídia requer considerá-lo nos aspectos de interação física e fruição que oferece ao seu usuário, o arcabouço material que precede o “conteúdo” propriamente dito e que dá acesso a este. Os diversos efeitos de expressão e interação que podem ser explorados nele, por sua vez, são construídos a partir de uma combinação bem peculiar de componentes materiais, que possuem suas múltiplas especificações.

Nos quadros e figuras a seguir (baseadas principalmente em HASLAM, 2010, p. 20-21 e GALBREATH, 2011, p. 32-35), são identificadas as peças mais relevantes e comuns do artefato livro.

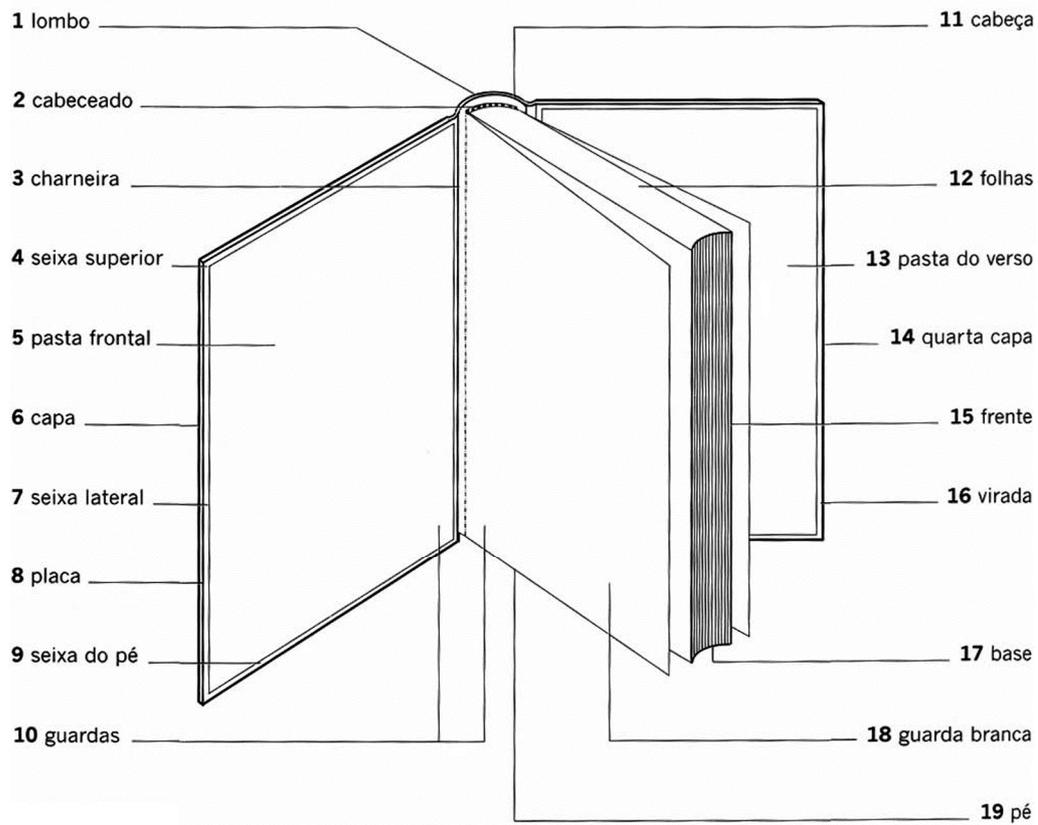


Figura 52. Componentes básicos de um livro. Fonte: HASLAM, 2010, p.20.

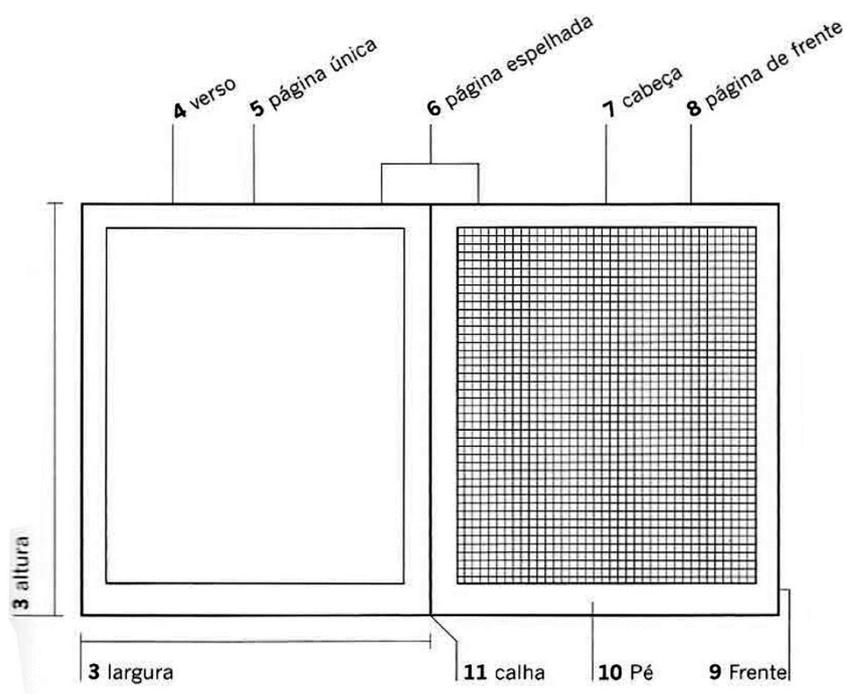


Figura 53. Componentes de uma página-dupla. Fonte: HASLAM, 2010, p.21.

<b>Volume externo</b>	<i>Capa</i>	Revestimento de papel, cartão ou outro material que é colado, grampeado ou costurado ao miolo do livro (dependendo do tipo de encadernação)
	<i>Contracapa</i>	Verso da capa do livro.
	<i>Lombada ou lombo</i>	Onde as páginas são grampeadas, coladas ou costuradas.
	<i>Frente</i>	Borda frontal do livro (oposta à lombada)
	<i>Cabeça</i>	Superfície superior do miolo
	<i>Base</i>	Superfície inferior do miolo
(elementos presentes apenas em livros de capa dura)	<i>Pastas (frontal e do verso)</i>	Face “interna” da capa ou contracapa, formada por placa de cartão, parte do material de revestimento e uma folha da guarda
	<i>Guardas</i>	Folhas de papel mais encorpado dobradas, sendo uma colada na placa de cartão da pasta frontal e outra na do final do livro. A finalidade é prender o miolo à capa dura.
	<i>Seixas</i>	Projeções da capa dura que se estendem para além do refile final da cabeça, pé e frente do miolo.
	<i>Virada/debrum</i>	Porção do material de revestimento da capa dura, que recobre as bordas das placas que formam as pastas.
<b>Miolo</b>	<i>Guarda branca</i>	Folha inicial sem impressão, mas que faz parte do miolo.
	<i>Folhas</i>	Conjunto físico de duas páginas, em geral numerada com algarismo ímpar na frente e par no verso.
	<i>Página-dupla ou espelhada</i>	Dois páginas faceadas (sempre uma par e outra ímpar) onde o material impresso ocupa as margens internas como se fosse uma página única. Mesmo quando não trabalhada unificadamente, trata-se da superfície visual completa que o interior do livro oferece a cada virada de página, sendo em geral a unidade de composição visual.
	<i>Página de frente ou direita</i>	Página à direita no livro aberto (metade direita da página-dupla).
	<i>Página de verso ou esquerda</i>	Página à esquerda no livro (metade esquerda da página-dupla).
	<i>Calha</i>	Margem interna entre as duas páginas faceadas.
	<i>Cabeça</i>	Superfície superior da página.
	<i>Pé</i>	Superfície inferior da página.
<b>Conteúdo</b>	<i>Página de rosto</i>	Em geral a primeira folha do miolo (excetuando-se os casos com guarda branca), contém o título do livro, ou apenas o título principal, se houver um subtítulo extenso. Por vezes é suprimida.
	<i>Frontispício</i>	Contém o título completo do livro, autor, tradutor, editor e cidade de publicação.
	<i>Ficha técnica</i>	Página única de verso, que contém nome do autor, direitos autorais, ISBN, dados catalográficos, etc. Por vezes é colocada no final do livro.
	<i>Sumário</i>	Reúne todos os tópicos que compõe o conteúdo do livro
	<i>Conteúdo principal</i>	O conjunto de todos os itens, capítulos e informações contidas pelo volume, ou seja: o material que é a razão de ser do artefato livro em questão.
	<i>Apêndices</i>	Material referencial de suporte do conteúdo principal, que pode conter glossários, índices, listas, biografias, currículos e cronologias.
	<i>Cólofon</i>	Informações sobre tipografia e design do livro, estabelecimento impressor, papéis utilizados, data de impressão e outros dados técnicos.
<b>Espaço Gráfico</b> (superfície das páginas)	<i>Área de mancha</i>	Espaço da superfície das páginas que é ocupada pela impressão (em alguns casos, se estende à página inteira).
	<i>Margens superior, inferior e externa</i>	Espaços em branco entre as bordas da área de mancha e as bordas refiladas da página.
	<i>Margem interna</i>	Espaço em branco entre a borda da área de mancha e a calha.
	<i>Coluna</i>	Espaço retangular variável no qual se acomoda as linhas de texto.

**Quadro 4.** Nomenclatura dos elementos gerais de um livro.

Considerados os componentes propriamente físicos, é preciso considerar mais propriamente quais os aspectos — ou as questões — que atravessam as escolhas de design. R. Fawcett-Tang e C. Roberts (2007) propõem uma interessante divisão do projeto de livros em quatro aspectos:

- *Embalagem*: a aparência externa do livro e os elementos compreendidos nela, como a capa, o formato e a maneira de encadernação;
- *Navegação*: o sistema de organização de conteúdo do livro, bem como os marcadores que permitem ao leitor se orientar por ele (como a numeração, variações de design entre capítulos, transições entre seções, etc.);
- *Estrutura*: a regularidade e variedade de estruturação visual das páginas, que tem como componentes a *tipografia*, o *layout* e as *imagens*;
- *Especificações*: os detalhes materiais de produção que fazem livros se destacarem, como tipos de papel, formas alternativas de encadernação, tratamento e impressão, etc.

Como se pode notar, esse esquema não trabalha exatamente com uma lista não de componentes físicos, mas sim de *funções* pelas quais um designer hipoteticamente pensaria o projeto de um livro. Essa perspectiva certamente é interessante para a consideração de intenções projetuais inseridas nos casos estudados. Essa itemização, por outro lado, é particularmente interessante por equivaler também a diferentes *vetores de interação* que o artefato livro oferece a seu usuário.

#### 4.3.2

#### Aspectos básicos de interação e homologia entre livro e arquitetura

Pensar o livro impresso como mídia *performativa* do discurso arquitetônico exige levar em consideração os aspectos possíveis de *homologia* ou correspondência estrutural que o códice impresso pode ter em relação à arquitetura. O termo “homologia” está sendo empregado aqui no sentido dado por Roland Barthes (2003), que o define em oposição à noção de *analogia*. Na visão do semiólogo, esta última estabelece entre signo e referente uma relação próxima à figura da *metáfora* — ou seja, de comparação entre equivalências de dois casos diferentes; a relação de homologia, por sua vez, estabelece uma relação de *incorporação* associativa de características, mais próxima à figura da *metonímia* ou da sinédoque.

De um modo geral, a fisicalidade é claramente uma dimensão que o livro impresso de arquitetura mais claramente compartilha com as edificações e espaços que retrata e “traduz”. Nessa fisicalidade, há aspectos que tanto o diferenciam de outros suportes materiais da informação arquitetônica (como cartazes) quanto, por outro lado, o aproximam ou afastam das características de fruição que o “artefato”

arquitetura possui. Nesta pesquisa, identifiquei cinco: *disponibilidade*, *espacialidade*, *sequencialidade*, *acessibilidade* e *desvinculação entre “forma” e “conteúdo”*.

A *disponibilidade* de um livro é sua natureza de poder — e, em geral, *ter* que — ser pego, carregado, guardado; códices preveem uma portabilidade e uma taticidade que cartazes e outros suportes gráficos de representações de arquitetura não possuem, uma vez que não são feitos para serem vistos durante o manuseio. Como ressalta Keith Smith, o livro é uma mídia “íntima”, que insiste no confronto de “um-para-um”. Esse aspecto fundamental de portabilidade, por outro lado, é certamente um dos que mais radicalmente diferencia livro e o artefato-edificação, em geral confinado à sua imobilidade.

O livro é um objeto físico. O livro portátil demanda o toque. Esforço deve ser desprendido para vê-lo. Um impresso sobre uma parede e sob um vidro não tem volume, ou sombras, pouca ou nenhuma textura. Não é tangível. Quase não é físico. Na medida em que ele pode ser visto, é físico, mas é mais próximo de uma ideia conceitual, uma visão. Enquanto o livro é tridimensional. Ele tem volume (espaço), ele é um volume (objeto), e alguns livros emitem volume (som). (SMITH, 2000, p.60)<sup>4</sup>

Se a portabilidade afasta o livro da arquitetura, sua *espacialidade* os aproxima: como uma edificação, o livro é um artefato que tem um “interior” e um “exterior”. Enquanto painéis (os outros suportes mais usados na disciplina da arquitetura) oferecem apenas sua superfície, o livro “abre” e “fecha”; pode-se dizer que o leitor “entra” ou “percorre” seu conteúdo sem medo de que a analogia soe muito obscura. Nisso, o livro se apresenta em condição dupla: um objeto tridimensional que, embora visual e informativo, é enfaticamente físico e material, convivendo espacialmente com o corpo humano; e uma “interioridade” que se desdobra numa série de superfícies visíveis, e que embora necessite da ação física humana (virar páginas), é primordialmente informacional.

A *sequencialidade* do livro vem de sua condição crucial de organização e fruição *segmentadas* e encadeadas sucessivamente. Por um lado, as páginas do livro compartilham com quaisquer outras superfícies gráficas (como cartazes) o potencial de encadeamento *por justaposição espacial*: dispor uma ordem sequencial de imagens numa única superfície contínua que, embora possa ser vista em partes, também pode ser explorada como uma totalidade gráfica. A segmentação intrínseca do livro em múltiplos planos, contudo, propicia-lhe um movimento de composição por meio de justaposição *temporal*, ou seja: na sucessão de elementos que *não são vistos* no mesmo

<sup>4</sup> No original: “The book is a physical object. The hand-held book demands touching. Effort must be taken to view it. A print on the wall under glass has no volume, no shadows, little or no texture. It is not tangible. It is almost non-physical. To the extent it can be seen, it is physical, but it is closer to a conceptual idea, a vision. Whereas a book is a three dimensional. It has volume (space), it is a volume (object), and some books emit volume (sound)”.

espaço visual. Assim, a sucessão de composições “sincrônicas” das páginas pode ser explorada em si como uma composição “diacrônica” (esse assunto será discutido mais à frente, no tópico de “encadeamento”). Como salienta Smith (2000, p.64), o códex nunca é visto de uma só vez; embora sua leitura possa ser encarada em sua totalidade como uma única experiência, esta se constitui apenas como uma imagem compósita de várias superfícies separadas, como retenção mental de uma pós-imagem (*afterimage*). Relacionada a isso, pode-se considerar ainda a dimensão corporalmente temporal do objeto livro: o ato fundamental de virar a página — que com frequência também tem a função de “limpar a mente” antes da leitura de uma nova página — é um movimento físico que revela a ordem de visão e insere o livro no tempo (SMITH, 2000, p.62 e 64).

O livro também possui uma peculiar *acessibilidade de informação*. Tradicionalmente, o costume e a dominância do texto verbal e da narratividade induzem uma determinação linear à experiência tradicional do “interior” do livro — muito mais “linear”, por exemplo, que a experiência do “interior” espacial de uma edificação. Mas embora a maioria dos livros mantenha-se fiel a essa tendência, sua segmentação inerente carrega um potencial contrário de “multiacessibilidade”; junto com sistemas de indexação como sumário ou índice onomástico, o livro pode permitir uma facilidade de acesso direto à informação que guarda parentesco com a navegação por *links* em hiperdocumentos. É algo que a arquitetura não possui: embora múltiplas entradas e caminhos sejam possíveis, o objeto arquitetônico tem que ser *percorrido* sem se “saltar” livremente de um ponto a outro. Esse potencial de acesso aleatório e descontínuo permite que a estruturação de conteúdo do livro se torne eventualmente objeto de design.

Por último, deve-se destacar aqui que o espaço edificado e o códice impresso são homólogos em um aspecto muito básico: uma *desvinculação* primária entre sua forma e seu “conteúdo” — que, no caso do livro, são os significados trazidos pelas palavras e imagens nele impressas; e, no caso da arquitetura, as atividades e acontecimentos que ela abriga. Por mais que se procure direcionar ou performativizar o conteúdo ou significado por meio de sua forma (formato, tipografia, diagramação), livro e edifício são “habitados” por elementos alheios a sua configuração — são por natureza veículo/requadro/arcabouço para conteúdos que não são definidos por sua forma física. Assim sendo, enquanto problemas projetuais a arquitetura e o livro “performativo” se aproximam na questão de *como* e *onde* a forma de um suporte direciona, interfere ou potencializa o conteúdo alheio que carrega.

### 4.3.3 Divisão de itens para a análise

Tendo-se em vista os elementos físicos e as dimensões de interação delineadas aqui, esta pesquisa organizou a análise de monofestos de arquitetura na seguinte sequência de aspectos gerais:

#### A) O objeto “exterior”

São os aspectos do livro enquanto um objeto que se oferece à interação do corpo e da visão. Isso inclui impressões visuais e táteis de seu exterior, bem como características de seu manuseio: formato, volume, peso; portabilidade; textura, cor, imagem e materiais; facilidade que a encadernação dá ou não ao abrir das páginas; enfim, os significados e condições de manejo e fruição que a materialidade do artefato oferece.

#### B) A experiência geral do conteúdo “interior”:

Analisar este item inclui, em primeiro lugar, a descrição de impressões gerais que o conteúdo visual e verbal do miolo trazem ao olhar. Em seguida, a identificação de recorrências na estrutura visual das páginas, julgadas a partir de quatro itens:

- *Composição ou diagramação*: as escolhas na distribuição dos elementos no espaço gráfico das páginas (princípios, recorrências, continuidades e quebras, marcações de orientação, cores e elementos gráficos, etc.).
- *Tipografia*: as variedades de fontes tipográficas usadas, no que e para que (texto corrido, legenda, títulos, balões de diálogo, cores, etc.).
- *Iconografia*: tipos, estilos e temas mais comuns nas imagens usadas.
- *Encadeamento*: as variedades de características, padrões e tipos de operação de sequenciamento e narrativa que, de uma forma geral, foram adotadas.

É preciso destacar que, neste nível de análise, ainda se está mais interessado em identificar padrões gerais de uso dos itens mencionados. Os efeitos mais específicos de significado e leitura que esses aspectos produzem são observados nas análises de apresentação de projeto, as quais serão discutidas no próximo subcapítulo.

#### C) A estrutura e navegação do conteúdo

Aqui cabe verificar como estão organizados e distribuídos as seções e capítulos, qual o encadeamento do conteúdo geral e como as diferentes seções de conteúdo se diferenciam ou identificam, identificando-se elementos, padrões e sistemas de organização, referência e significação (aqui os itens de diagramação, tipografia e imagem podem ser retomados).

Mais do que os efeitos gerais sobre o leitor, a descrição e análise dos aspectos acima elencados deve questionar os *princípios do projeto* dos livros estudados:

principalmente as estruturas retóricas, argumentativas ou narrativas possivelmente presentes nas escolhas formais.

#### 4.4

#### Apresentações de projeto: aspectos do discurso visual

Para analisar a exploração do design gráfico da mídia livro em apresentações de projeto de arquitetura, é necessário atentar para significados produzidos em sucessivas combinações de vários fatores de comunicação (elementos pictóricos, diagramação, fontes) e na estrutura de sua sequencialidade. É preciso observar se, em sua regularidade ou variação, tal relação forma alguma sintaxe consistente, e se esta reflete, incorpora ou qualifica de alguma forma o discurso profissional.

A seguir, há uma revisão e discussão da pluralidade de questões e elementos possivelmente presentes em apresentações de projeto na área da arquitetura. A grande quantidade de aspectos enumerados à frente, entretanto, não tem a intenção de ser uma listagem de itens a serem sistematicamente conferidos em cada caso analisado, mas sim de oferecer conceitos de referência que possam expor a complexidade geral do tipo de objeto estudado nesta pesquisa.

##### 4.4.1

##### Demandas de representação da arquitetura

Todo projeto é em si *representação* materializada em certas mídias e linguagens e determinada por um campo de práticas, finalidades e demandas. Os "atos arquitetônicos" que tal representação visa são sempre uma intervenção em uma realidade tecnológica, territorial e cultural; nesse sentido, são constructos complexos pensados, influenciados e interpelados por necessidades e interlocutores de natureza múltipla. Isso gera a grande variedade de demandas de comunicação e visualização que afetam os contornos das apresentações projetuais e do discurso profissional dos arquitetos. Tais demandas precisam ser minimamente discutidas para se pensar os condicionantes envolvidos no ato de expor um projeto.

Em sua reflexão sobre a natureza da profissão projetual, Donald Schön (1986, p.96) fez uma enumeração extensa de "domínios da arquitetura", incluindo: 1) *programa e uso; implantação (siting)* 2) *elementos edificados*, tipológicos ou construtivos; 3) *organização do espaço*; 4) *forma* da edificação ou dos componentes desta; 5) *geometria*; 6) *marcos de organização*; 7) *experiência do espaço*; 8) *estrutura e tecnologia*; 9) *escala*; 10) *custo* e aspectos econômicos; 11) *caráter da edificação*; 12) *precedentes* estilísticos ou tipológicos; 12) *representação* (linguagens de notação envolvidas na profissão); e 13) *explicação*, (contexto de interação entre projetistas e clientes, construtores ou usuários). R. Leiro

(2006, p.40), em contraste, pensou em um esquema abreviado: interessado em sintetizar o campo de disciplinas e funções imbricados à arquitetura, fez um diagrama tripartido entre *usabilidade*, *significado* e *técnica*. As “arestas” formadas entre essas extremidades indicam as “fronteiras epistêmicas do projeto”: o campo das engenharias (entre técnica e usabilidade), das ciências sociais (entre usabilidade e significado) e das artes (entre significado e técnica). Contudo, focada no aspecto de gestão e administração dos projetos, a perspectiva de Leiro deixa como meramente subentendido algo que costuma ter um peso particular nos discursos dos arquitetos: a *forma* como campo de elaboração intelectual e estética. Nesse sentido, a abordagem sintética sugerida por J.W. Robinson oferece um interessante complemento, enumerando quatro “perspectivas” básicas da edificação com as quais o arquiteto necessita lidar: a de responder às *necessidades do usuário*; a de ser um *organismo tecnológico*; a de constituir uma *obra de arte*; e a de *relacionar-se com seu entorno* (ROBINSON, 2001, pp.71-72).

Tendo em vista os esquemas citados, apresento a seguir minha própria esquematização de sete “ênfases” ou “assuntos” com que objeto arquitetônico, construído ou só proposto, costuma ser tratado nas apresentações de projeto:

1. *Configuração formal*: refere-se ao aspecto de *objeto mental* do artefato arquitetônico como uma determinada configuração plástica e geométrica de elementos físicos e formais, compreendida conceptualmente e diagramaticamente.
2. *Ambiência vivenciada*: a arquitetura como um aparato material de interioridade, feito para ser vivenciado temporalmente e subjetivamente pela presença, deslocamento e perspectiva do corpo e sentidos humanos.
3. *Constructo técnico*: a condição da arquitetura de participar de uma determinada realidade física e tecnológica. Esta dimensão se ramifica em outras facetas: da arquitetura como *artefato material*, fruto de uma série de técnicas construtivas; nela como um *sistema* dinâmico, constituído na sobreposição de múltiplos outros processos e sistemas — como o desempenho da estrutura, a eficiência energética, o conforto térmico e acústico, as instalações elétricas e hidráulicas, etc.; e nela como *artefato econômico* inserido num sistema produtivo e comercial.
4. *Território de atividade*: a condição pragmática da arquitetura de estar essencialmente inserida numa realidade de necessidades, práticas e territorialidades humanas, seja no aspecto *funcional* de abrigar uma série de atividades previstas (o *programa*, na nomenclatura da profissão) seja no aspecto *sociocultural* das relações de apropriação, pertencimento e diferenciação social do espaço.

5. *Intervenção contextual*: a natureza da arquitetura de ser sempre uma intervenção num determinado contexto territorial, dotado de suas próprias dimensões paisagísticas, simbólicas, ambientais, técnicas, funcionais, urbanísticas e arquitetônicas.
6. *Imagem e signo*: a participação dos objetos arquitetônicos no campo simbólico de seus usuários e a sociedade. A capacidade de edifícios ou representações destes de evocar valores, memórias, significados e conotações, bem como de despertar expectativas, desejos e imagens mentais. Este aspecto imagético, diga-se de passagem, ganha enorme destaque em nossa cultura de consumo midiaticizada e mercadificada, e talvez participe como nenhum outro do processo de aceitação social e produção de desejo (seja de usuários e seja dos próprios arquitetos) em relação a determinadas edificações, locais ou estilos.
7. *Produto de atividade criativa*: por fim, a arquitetura é menos um artefato do que uma *prática*, uma determinada inteligência impressa em objetos. O ato do projeto está ligado a duas classes de práticas particularmente prezadas em nossa cultura: a dos *atos de criação e expressão* e a da *resolução engenhosa de problemas*. Estes, por sua vez, são dois aspectos da *produção de novidade* tão central à técnica e estética contemporâneas. Essa dimensão do projeto como prática, por sua vez, relaciona-se a todas as outras antes citadas; é sempre a potencial favorecida do “sucesso” destas. Compreensivelmente, costuma ser um elemento de primeira ordem no discurso sobre a arquitetura, especialmente aquele vindo dos próprios arquitetos. Como se relaciona diretamente ao arraigado culto ao talento e à inteligência individuais, esse aspecto também costuma ser alvo de mistificações, frequentes no discurso de autopromoção e também no da crítica laudatória.

#### 4.4.2 Categorização de representações gráficas

Apresentações de arquitetura podem ser considerados *textos multimodais* na definição de Gunther Kress (2006, p.177): textos cujos significados são comunicados por variados códigos semióticos. Essa multimodalidade não abrange apenas o corte entre palavras e imagens, mas uma combinação de classes distintas de imagens<sup>5</sup>.

Em termos de classificação representativa, M. Twyman (1985) divide três categorias de linguagem gráfica: a *verbal*, que inclui palavras, numerais e símbolos relacionados; a *pictórica*, cujos exemplos necessariamente se caracterizam pela busca

<sup>5</sup> Aqui cabe ressaltar que, salvo nos casos de especificação contrária, nesta pesquisa a palavra “imagem” é em geral empregada em referência ao artefato material, físico e visível (em inglês, *picture*), e não à imagem “mental” (*image*), objeto de imaginação que é figurado e provocado por esse dado físico.

de correspondência visual e mimética entre a imagem e seu referente (seja ele real ou fictício); e *esquemática*, que contém marcações gráficas que se referem a ideias, relações ou processos abstratos. Gunther Kress e Theo Leeuwen (2006) fazem uma separação semelhante do reino das imagens entre representação *narrativas* (semelhante à categoria “pictórica” de Twyman) e representações *conceituais* (equivalente às “esquemáticas”)<sup>6</sup>.

A profissão da arquitetura, por sua vez, em geral mobiliza os seguintes sistemas de representação gráfica (todos classificáveis nas categorias citadas acima): projeções ortogonais (elevações, cortes, plantas, etc.); vistas de linhas paralelas (axonométricas ou baseadas em projeções oblíquas); perspectivas cônicas (de um, dois ou três pontos de fuga); diagramas de tipos variados (espaciais, conceituais, temporais processuais, etc.). Há muitos tipos de representação (croquis, maquetes eletrônicas, etc.), mas todos tenderiam a se aproximar desses sistemas; a fotografia, por exemplo, tem um claro parentesco com as perspectivas cônicas em termos do tipo de visada que oferece sobre um espaço ou objeto arquitetônico.

Considerando-se as categorizações desenvolvidas por esses e outros autores; tendo-se em vista os sistemas de representação gráfica mais empregados na arquitetura; e, especialmente, considerando-se as *demandas de representação* anteriormente enumeradas, propõe-se a seguir uma divisão de oito aspectos que direcionariam o emprego, a caracterização e o efeito semântico das imagens — ou seja, que determinam seu valor *textual* e retórico no interior de uma apresentação projetual: *destinação, meio/técnica, veiculação, perspectiva, concretude, precisão e globalidade*.

### A) Destinação

A finalidade de uma representação gráfica e o público à qual ela se destina são aspectos fundamentais na sua produção e caracterização, exercendo pressão sobre o nível de detalhes, sobre quão cifradas podem ser as convenções de representação empregadas, sobre quais aspectos devem ser destacados ou suprimidos e sobre, afinal, quais imagens serão mostradas ou não. Ao estabelecer os leitores implícitos da informação e o objetivo de sua emissão, a destinação indica as prioridades retóricas da linguagem: se serão enfatizados mais os aspectos técnicos, plásticos, ou semânticos; se elas se dedicarão mais a comunicar, a emocionar ou a persuadir.

Pode-se falar de quatro grupos amplos de destinação: as imagens que mediam o *processo interno* de desenvolvimento e projeto da arquitetura, o diálogo dos projetistas

<sup>6</sup> A taxonomia desses autores prossegue detalhando muitas outras subcategorias de funcionamento. Imagens conceituais, por exemplo, podem ser classificacionais, analíticas ou simbólicas; imagens narrativas podem tratar de processos (reais ou mentais) ou de circunstâncias (espaciais ou objetivos). Os níveis posteriores de especificação, contudo, não foram necessários para as análises feitas neste trabalho.

com outros projetistas e *consigo mesmos* (como os croquis); aquelas que se destinam ao *juízo decisório*, voltando-se a clientes (no caso de contratos e encomendas) ou a um júri (no caso de concursos), os quais devem ser *persuadidos* do valor e viabilidade da proposta (perspectivas, as ilustrações e projeções “humanizadas”); aquelas que mediam a *execução* da arquitetura, estabelecendo diálogo dos projetistas com engenheiros e operários da construção civil, bem como com as entidades legais envolvidas na aprovação da obra (desenhos técnicos em nível executivo ou não); e, por último, as representações que se destinam a apresentar retrospectivamente uma arquitetura concreta ou proposta àqueles não envolvidos diretamente nem em sua elaboração, nem em sua encomenda e nem em sua execução — o “público”.

Esta última destinação é, claramente, aquela em que se enquadram todos os casos aqui estudados; ela também é aquela que reúne as representações que acabam por estabelecer os termos de *difusão, fama, mercado, debate público* e referência de ensino da disciplina. Há nela grande variedade de representação (incluindo desde peças gráficas voltadas a especialistas até aquelas voltadas a leigos), bem como maior abertura para experimentações expressivas, com frequência incorporando imagens típicas das outras destinações.

### **B) Meio/Técnica de produção:**

As diferentes formas de produção de imagens (croqui, desenho com instrumentos, desenho por computador, ilustração, fotografia, maquetes eletrônicas, etc.) costumam resultar em produtos com efeitos cognitivos diferenciados e, por isso mesmo, aplicações distintas (retomarei essa questão no item “modalidade”). Para além disso, porém, elas também conferem por si só certos aspectos valorativos a seus produtos (obviamente, relacionadas ao repertório cultural do leitor). Em nossa cultura visual, por exemplo, fotografias tendem a ter conotações referenciais diferentes de ilustrações à mão livre e de simulações computadorizadas; essa diferença, por sua vez, se dá naquela dimensão denominada de *índice* na semiótica de Charles Sanders Peirce: a qualidade de um signo de ser uma decorrência, uma marca de algo (Nöth e Santaella, 1998, p.108). A gestualidade de desenhos à mão livre, por outro lado, pode ser explorada como “índice” da criatividade ou da habilidade “artesã” e de seu autor; e imagens simuladas por computador, por outro lado, podem sugerir a intimidade de um determinado escritório de arquitetura com os recursos mais avançados da tecnologia. As valorações culturais e as expectativas de adequação de uso das imagens, enfim, podem e têm sido aproveitadas retoricamente por diversos expoentes da arquitetura.

### **C) Veiculação**

Trata-se da diferença de experiência da informação visual ocasionada por seu suporte: se está numa prancha técnica, num painel de concurso, num livro, numa revista, numa página de internet vista no computador, etc. Este aspecto engloba diferenças tanto na interação física em si dessas mídias quanto na recepção cultural diferenciada que recebem. Como já se sabe, o interesse desta pesquisa está circunscrito à mídia livro, cujas características gerais já foram discutidas.

#### D) Perspectiva

Kress e Leeuwen (2006, p.130) falam que a tradição ocidental de representação gráfica se divide entre representações *subjetivas* — que remetem ao ponto de vista de um observador imaginário que teoricamente partilha do mesmo espaço/realidade do objeto representado — e *objetivas* — que não pressupõem o olhar de um observador localizado. Essa divisão, por sua vez, corresponde à diferenciação no interior da primeira das três “metafunções” da linguagem, a função *ideacional*: esta se divide entre o *significado lógico* — construção de relações lógicas dentro do mundo — e o *significado experiencial* — representação de uma experiência do mundo (KRESS e LEEUWEN, p.130) <sup>7</sup>.

Essa divisão pode ser aplicada à forma como o espaço edificado arquitetônico é representado: sem querer deixar a divisão excessivamente estanque, pode-se falar de imagens *objetivizantes* e imagens *subjetivizantes*. Representações objetivizantes (projeções ortogonais, vistas axonométricas, diagramas) são aquelas centradas no *objeto* arquitetônico em si, destacando suas características, elementos e relações internas. A ênfase destas está na cognição geométrico-espacial, em ajudar o observador a construir um esquema mental do objeto. Representações *subjetivizantes* seriam aquelas que tenderiam a inserir o observador da imagem *dentro* do espaço representado; que destacam menos as relações internas do objeto em si do que a apreensão deste segundo a perspectiva de um determinado sujeito espacialmente localizado. Sejam perspectivas geometricamente construídas, croquis ou fotografias, tais representações procuram evocar não a inteligência “desencarnada”, mas a *experiência* de um *sujeito no/ do objeto/ espaço* arquitetônico.

Partindo da fenomenologia de Merleau-Ponty, P. Yates caracterizou essa dualidade a partir dos termos “distância” (*distance*) e “profundidade” (*depth*): *distância*, nos termos da autora, seria “agente de objetividade capaz de descrever propriedades mensuráveis de um objeto e sua localização”; *profundidade* designaria a “experiência do sujeito corporificado localizando a si mesmo num mundo de objetos em relação a esses objetos”. (YATES, 2004, p.8). Considerando essa terminologia, pode-se dizer

<sup>7</sup> Essa divisão, pode-se perceber, equivale às duas primeiras “demandas de representação” da arquitetura que classifiquei anteriormente — “configuração formal” e “ambiência vivenciada”.

que as representações *objetivizantes* estariam orientadas às qualidades físicas e compositivas das “distâncias” da arquitetura, e as *subjetivizantes*, aos efeitos perceptivos das “profundidades” arquitetônicas.

É necessário esclarecer, portanto, que quando se fala aqui de “subjetivo” e “objetivo” não se está querendo investir nos significados corriqueiramente atribuídos a esses termos — “objetivo” como aquilo que é mensurável, “certo” e “absoluto” e “subjetivo” como o não mensurável, “incerto” e “relativo”. Trata-se aqui meramente de classificar o tipo de relação que uma determinada representação tende a estabelecer entre seu observador e aquilo que está representado. Um desenho “subjetivizante” pode ser matematicamente construído (como uma perspectiva linear desenhada ou gerada a partir de uma maquete eletrônica); e um desenho pode ser “objetivizante” sem ter precisão e correspondência plenas (o que nos leva ao item da “precisão”, mais à frente).

### **E) Concretude**

Este critério refere-se ao grau de concretude daquilo que é representado na imagem, ou seja: o quanto ela prioriza as qualidades de configuração e materialidade do artefato *físico, concreto* e efetivamente *visível* (seja ele “real” ou proposto), em um pólo; e o quanto ela se referem à visualização de relações e dados invisíveis ou intangíveis, como por exemplo: relações espaciais dinâmicas de distribuição das funções, dos fluxos e dos usos do espaço das edificações; relações conceituais de espaço e forma, ou processos de geração e criação; ou mesmo processos físicos, porém “invisíveis” — como insolação, ventilação, esforços estruturais ou processos construtivos.

Ao tratar desses aspectos mais intangíveis, estamos lidando especificamente com *diagramas* em seu sentido de formalizações visuais de conceitos; estes são o elemento básico do processo de visualização de informações, e tornaram-se reconhecidamente instrumentos criativos e retóricos centrais à arquitetura contemporânea, especialmente em seu aspecto de explicação processual. O emprego sistemático de diagramas processuais na arquitetura se iniciou bem antes dos computadores tornarem-se corriqueiros nesse ramo profissional; todavia, a informatização ocasionou um impacto crucial, facilitando enormemente a geração de formas visuais e espaciais a partir de informação abstrata. O campo do design e da “estética de informação”, só tem crescido e a popularização de “infográficos” na imprensa em geral transformam gradualmente nossa cultura iconográfica; isso tem seu reflexo também nos modos de projetar, conceber e, principalmente, apresentar e a arquitetura.

## F) Precisão

Nas representações gráficas de arquitetura, pode-se ver uma grande variação de graus de detalhe e correspondência efetiva ao referente, de acordo com o tipo de imagem e sua destinação. Obviamente, como representações são parciais e direcionadas por natureza, há sempre um nível de seleção envolvido; a escala, por exemplo, é algo que afeta a quantidade de informação passível de ser efetivamente codificada e apreendida em um desenho. Croquis podem explicar muito bem o princípio organizador de uma edificação, mas em geral deixam elementos, aspectos e proporções de fora para se limitarem ao essencial.

Mais do que falar do nível de detalhamento, é útil aqui recorrer à distinção que Kress e Leeuwen fazem, na categoria das imagens analíticas, entre o princípio “topográfico” e o “topológico”. Representações analíticas *topográficas* são lidas como representações acuradas e em escala das relações espaciais físicas e a locação relativa dos elementos e atributos do objeto representado; na arquitetura, seus tipos mais comuns são as projeções ortogonais técnicas (plantas, cortes, elevações) e certas vistas axonométricas. Representações *topológicas*, por sua vez, são entendidas como representação das relações “lógicas” entre os elementos, a maneira como estes estão conectados um ao outro, mas não de seu tamanho, proporção e distanciamento efetivos (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.98); a grande variedade de diagramas de forma, relações espaciais, uso e etc. são os exemplos mais conhecidos na profissão. A despeito dos exemplos mais comuns citados, porém, deve-se frisar que diagramas direcionados a conceitos podem até ser “topograficamente” precisos, enquanto plantas e cortes, quando simplificadas em croquis, podem ser mais esquemáticas e topológicas.

## G) Globalidade

Este aspecto trata da *abrangência* de representação da imagem em relação ao seu referente, o quanto é mostrado deste. Proponho aqui a distinção entre três casos de imagem de arquitetura: sintética, parcial e fracionada. A representação *sintética* aspira a mostrar o objeto, elemento ou ideia de maneira global (p. ex.: uma vista isométrica, uma perspectiva distanciada aérea ou um diagrama “explodido” mostrando os diferentes elementos). A representação *parcial* se dedica a um detalhe ou ponto particular de um objeto arquitetônico, mas que, ainda assim, é suficiente nesse todo (p. ex.: a representação de um determinado ambiente, um elemento ou detalhe construtivo). As representações *fracionadas*, por sua vez, só podem ser compreendidas em relação a um conjunto ou sequência de outras representações fracionadas ou sintéticas; é o caso das projeções ortogonais como plantas e cortes, as quais por vezes

mostram partes e elementos edificados — vazios, escadas, pilares, aberturas, etc. — que só serão compreendidos junto a outros desenhos.

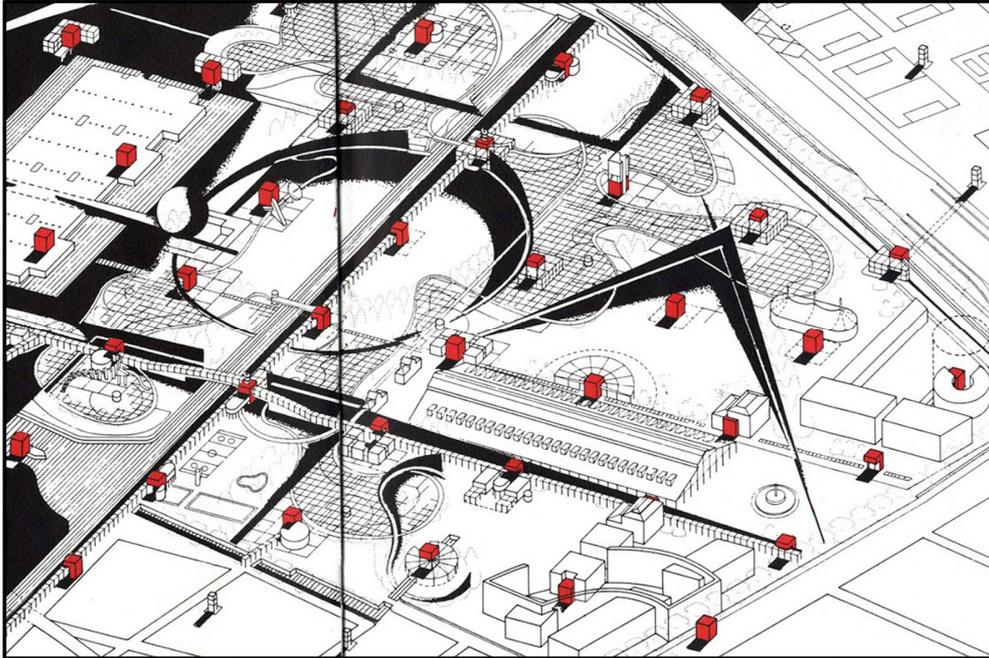
Para além da questão da “globalidade” intrínseca deste ou aquele tipo de representação (perspectiva, axonometria, etc.); é interessante considerar esse critério *textualmente*, ou seja, na inserção da imagem dentro de uma apresentação de arquitetura. Assim, o *conteúdo* específico da representação (qual o tipo de projeto e o que está sendo mostrado dele) e a *função* que esta desempenha na apresentação (ou seja, de *quais* das dimensões do projeto está tratando) também concorrem para sua autossuficiência e globalidade: há alguns projetos, por exemplo, em que um única planta ou corte esquemático têm considerável valor de síntese; já uma vista isométrica pode ter um valor “fracionado”, por sua vez, se sua função primordial for ser parte de uma sequência narrativa de um processo projetual, acompanhada de várias outras vistas semelhantes (o referente aqui não seria o edifício, mas o processo). Textualmente falando, então, a questão se torna a de quais imagens do texto visual estão lá para serem vistas mais isoladamente e quais são parte de um conjunto imediato; ou seja, quais imagens são como “palavras” — que só fazem sentido em meio às outras de uma “frase” — e quais valem por sentenças inteiras.

#### **H) Modalidade e verossimilhança**

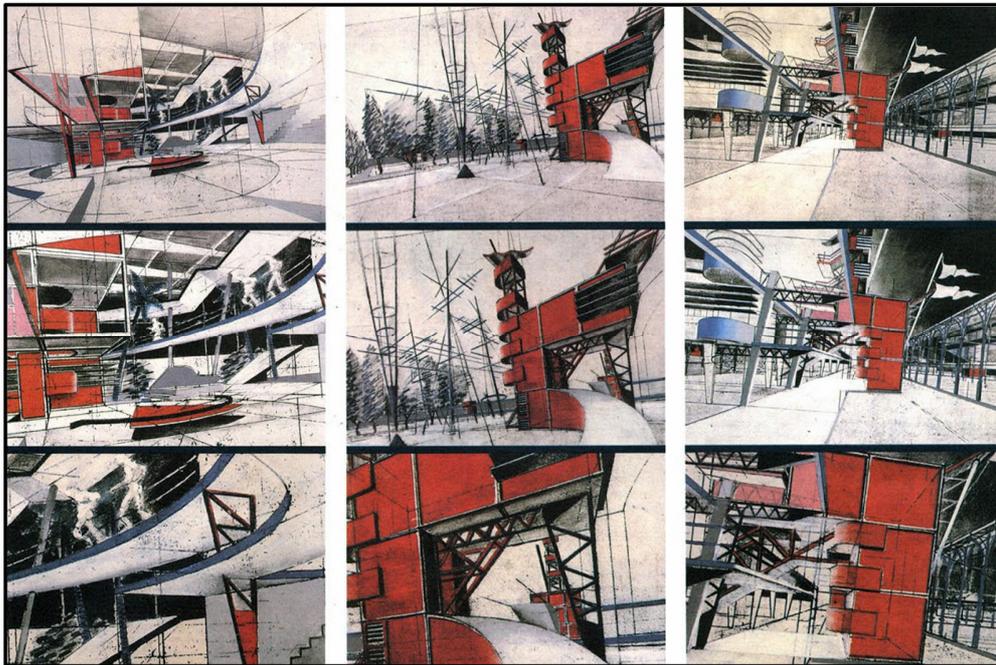
Este aspecto trata do valor *referencial* percebido nas qualidades da imagem. Kress e Leeuwen tomam da linguística o termo “modalidade” para descrever o quanto uma imagem se aproximaria visualmente do que é tido por “real”, ressaltando o quanto essa percepção depende de convenções culturais ou disciplinares sobre o real. Nisso, a modalidade reproduz e produz *afinidade social*: ela “efetiva aquilo que ‘nós’ consideramos verdadeiro ou falso, real ou irreal” (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.171). A modalidade, para os autores, é um fator que afeta não a função de “ideação” da imagem — ou seja, o que está representado nela — mas principalmente sua função de *interação* com o leitor.

Para Kress e Leeuwen, o grau de modalidade de uma imagem seria afetado por aspectos cromáticos (saturação, diferenciação e modulação das cores); de contextualização (presença/ausência de fundo, falta ou excesso de detalhes no mesmo); de representação (máximo realismo ou máxima abstração); de profundidade de campo; de iluminação; e de brilho/contraste (p.160-161). Segundo eles, o senso-comum de nossa cultura está em geral imerso num regime do “naturalismo” fotográfico da imagem; mas numa situação discursiva científica ou técnica, um desenho técnico sem cor, sombra ou perspectiva pode ter uma “modalidade” maior que uma fotografia, ou seja, pode ser percebida como mais “confiável” enquanto

amostra da realidade (p. 164). Também o excesso de detalhes do hiper-realismo, por outro lado, pode tornar uma imagem menos “real” aos olhos do observador (idem).



**Figura 54.** Vista axonométrica do projeto para o Parque La Villette, de Bernard Tschumi (1982). Imagem com baixa personalização de estilo em meio/técnica de produção; perspectiva *objetivizante*; globalidade *sintética*; modalidade de baixo realismo; destinação pública; veiculação em painel e livro; concretude referindo-se a objetos materiais. Fonte: [http://julianrich.blogspot.com.br/2013\\_02\\_01\\_archive.html](http://julianrich.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html).



**Figura 55.** Sequências de perspectivas representando percursos do projeto do Parque La Villette, de Bernard Tschumi (1982). Imagem com maior personalização e gestualidade de estilo na técnica; perspectiva *subjetivizante*; globalidade *fracionada*; modalidade com grau de realismo relativamente elevado; destinação pública; veiculação em painel e livro; concretude referindo-se a objetos materiais. Fonte: montagem do autor sobre imagens retiradas de [http://julianrich.blogspot.com.br/2013\\_02\\_01\\_archive.html](http://julianrich.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html).

Este conceito relaciona-se, por sua vez, a uma questão retoricamente importante às apresentações de arquitetura: sua *verossimilhança*, sua capacidade de

fazer-se confiável e coerente como um “poderia ser”— o que afeta não apenas a “confiabilidade” da imagem, mas também seu valor *subjetivizante*, “imersivo”, de algo em que o leitor pode imaginar-se dentro. Contudo, embora certas apresentações invistam no realismo fotográfico e cinematográfico de imagem — ou seja, uma “alta modalidade” imbricada à correspondência à nossa visão profundamente treinada pela fotografia e pelo cinema — outras procuram, pelo contrário, intensificar outros aspectos: de fantasia, de cinestesia, de conceito, etc. Como se pode concluir, essa grande variedade de modalidades implica na sugestão, agregação e ênfase de aspectos diferenciados, com efeitos diferenciados — por exemplo, reforçar o *princípio* conceitual ou plástico do projeto em detrimento de sua concretude; ou convencer o leitor da criatividade e virtuosismo do projetista; demarcar uma identidade visual para o projetista (p.ex.: com a ênfase em uma determinada gestualidade e estilo de desenho); ou engajar a imaginação ou simpatia do leitor com a aproximação à referências iconográficas (p.ex.: gêneros de cinema ou de histórias em quadrinhos, fotografia “de época”, ficção fantástica e, por que não, a própria gama variada de estilos de arquitetos consagrados).

#### 4.4.3 Relações entre elementos (palavras e imagens)

Como já dito, apresentações arquitetônicas são quase sempre construídas em interações entre imagens e palavras; como são muitos tipos de ambas as categorias, há uma grande variedade de relações. Mesmo sem contar tais características, contudo, as relações possíveis entre palavras e imagens são múltiplas e têm sido estudadas por variados autores. Vejamos aqui algumas categorizações úteis para se analisar a dinâmica discursiva interior às apresentações de projeto.

No que se refere à simples interação entre palavras e imagens no campo visual, Santaella e Nöth (1998, p.56) destacam três tipos de relação palavra-imagem (a partir de Kibédi-Varga): a *coexistência*, em que palavras e imagens estão em uma moldura comum, com a palavra inscrita na imagem; a *interferência*, na qual ambas estão separadas espacialmente, mas na mesma página ou campo visual; e a *co-referência*, na qual texto verbal e imagem estão na mesma página, mas referindo-se ao mundo uma independentemente da outra.

No tocante às relações semânticas entre palavras e imagens, R. Martinec e A. Salway (2005) propuseram uma categorização abrangente e pormenorizada baseada em R. Barthes e M. Halliday. Eles partiram de dois aspectos básicos: o *status* — ou seja, quem é “dominante” em uma dada mensagem, se é a imagem ou o texto verbal; e a *relação lógico-semântica* — ou seja, quais interferências de significado imagens e

palavras ocasionam um no outro. Estas últimas dividem-se primeiramente entre relações de “expansão” e de “projeção”.

As relações de *Projeção* se definiriam pela “tradução” da mensagem de um dos registros (verbal ou visual) para outro; um exemplo comum são os diagramas feitos para sintetizar textos, ou as legendas feitas para identificar e descrever uma imagem já presente (MARTINEC e SALWAY, 2005, p.349). As relações de *Expansão*, por sua vez, definem situações em que a combinação entre palavras e imagem que ampliam os significados possíveis que cada uma destas teria individualmente. A expansão engloba relações de *elaboração* (*elaboration*) ou complementação mútua do texto e da imagem na explicação de algo; de *extensão* (*extension*), em que um dos componentes acrescenta uma informação relacionada à que o outro já está comunicando, mas que vai além desta; e a *ênfase* (*enhancement*), na qual imagem e texto qualificam um ao outro circunstancialmente, estabelecendo uma referência de *lugar*, *tempo* ou de *causalidade*.

Consideradas essas classificações gerais<sup>8</sup>, cabe levantar uma questão de grande interesse a este estudo: as categorias levantadas não poderiam servir também para se pensar as relações *entre diferentes imagens*? Afinal, parece fazer sentido pensar a convivência de imagens num mesmo campo visual em termos de “coexistência”, “interferência” e “co-referência”; uma imagem pode “exemplificar”, “estender” ou “contextualizar” os significados de outra à qual se justapõe; pode-se falar da hierarquias de grupos de imagens — por exemplo, sendo uma dominante e outras “subordinadas” a esta como exemplificações ou extensões que lhe revelam detalhes ou trazem novos significados. Embora estudos e desenvolvimentos posteriores sejam requeridos para se chegar a uma conclusão mais definitiva, tal apropriação é bem razoável para os propósitos deste estudo.

#### 4.4.4 Diagramação e Composição

Na maior parte dos livros sobre design gráfico — destinados à discussões e prescrições sobre *o fazer* do designer — a discussão desse aspecto primordial centra-se na noção de “grade” ou *grid*: “conjunto específico de relações de alinhamento que funcionam como guias para a distribuição dos elementos num formato” (SAMARA, p.24). E. Lupton (2007), por sua vez, usa o termo mais amplo de *diagrama*, e caracteriza-o como dimensão do projeto gráfico que faz a mediação entre as “pressões internas do conteúdo (texto, imagem, dados) e às pressões externas da margem ou da moldura (página, tela, janela)”, enfatizando seu valor não como

---

<sup>8</sup> Martinec e Salway ainda enumeram e exemplificam uma longa série de situações combinatórias possíveis entre variedades de “status” e variedades “lógico-semânticas”, as quais não cabe enumerar ou discutir aqui.

“fórmula rígida” a ser imposta ao “conteúdo”, mas como “esqueletos que se movem em uníssono com a massa muscular da informação” (p.113). Neste texto, deu-se preferência aos termos *composição* ou *diagramação*, devido às conotações “cartesianas” do nome “grade” e para não se confundir “diagrama” com o tipo de imagem tão usado na arquitetura.

A. Haslam também destaca o papel do *layout* e, especificamente, da *grade* como “elemento ativo”, e não “recurso passivo”, da relação forma-conteúdo (2012, p.68). Interessa destacar aqui duas das classificações que este autor contrasta à “grade modular neutra modernista”: a primeira é a *grade derivativa*, organização que deriva das características do conteúdo, comum a livros primariamente visuais — que são, afinal, exatamente o caso que interessa a esta pesquisa (não por acaso, Haslam usa exemplos de livros de arquitetura ao falar desse conceito); a segunda é a *grade evolucionária*, uma diagramação que sofre mudanças no decorrer do livro, configurando um texto próprio na sucessão visual.

Kress e Leeuwen (2006, p.203) vão interrogar o aspecto de *produção de significado* da composição visual, argumentando que, mais que apenas uma questão de estética, emoção ou direcionamento do leitor, a diagramação é uma operação que articula elementos dotados de significado em *textos* coerentes. Os autores apontam que a composição relaciona os significados *ideacionais* (ou seja, de representação) e significados *interacionais* das imagens por meio de três sistemas interligados: valor de informação (*information value*), evidência (*salience*) e delimitação (*framing*).

- O *valor de Informação* refere-se sobretudo à posição relativa que uma informação ocupa num campo visual, em relação a uma determinada ordem simbólica e interativa da leitura. A direcionalidade cultural da leitura é, afinal, um dado amplamente explorado no design — no caso da sociedade ocidental, a linearidade horizontal esquerda-direita com sucessão acima-abaxo. Os autores chegam a sugerir que a mecânica cultural de leitura faz com que os leitores atribuam inconscientemente valores e expectativas simbólicas diferenciadas para os diferentes quadrantes e extremidades de um campo visual (KRESS e LEEUWEN, 2006, p.197) <sup>9</sup>.
- A *evidência* denomina o destaque ou peso visual (noção que os autores tomam de R. Arnheim e da psicologia da *Gestalt*) dado a um elemento ou informação individual num conjunto gráfico por fatores para além do posicionamento, como o tamanho, cor, e tipo de imagem. O conteúdo representado na imagem

<sup>9</sup> Colocando de maneira resumida, Kress e Leeuwen propõem que o eixo horizontal sugere a oposição entre conotações de *conhecido*, o *dado* ou *causa* (lado esquerdo) e as de *novidade*, *surpresa* ou *efeito* (lado direito); o eixo vertical construiria oposição entre o *ideal*, *prometido* ou *principal* (a metade de cima) e o *factual*, *derivado* ou *subordinado* (a metade de baixo) (Idem).

também tem importância: por exemplo, Kress e Leeuwen chamam atenção para como as “imagens-demanda” — aquelas em que um “sujeito” representado *olha diretamente para o leitor* — tendem a assumir um protagonismo automático na percepção (p.118). As diferenças nos graus de evidência determinam hierarquias, influenciando na articulação das relações recíprocas entre os elementos gráficos e em seu papel no “texto” visual geral (idem, p.202).

- A *delimitação* refere-se à relação de separação ou conexão estabelecida entre as partes individuais de uma composição, dada por elementos de enquadramento e contorno. Quanto mais “delimitado”, mais um determinado elemento se distingue do todo como unidade autônoma; quanto menos, mais ele se funde com os outros (idem, p.177). Em uma série de imagens numa página, por exemplo, maior ou menor delimitação podem influir na ênfase que se dá à sequencialidade destas como um dado isolado ou à composição espacial que formam na página.

Ao observar a produção de significados pela diagramação do campo visual, Kress e Leeuwen ressaltam a especificidade do livro impresso: trazendo a possibilidade da sequência de páginas, ele adiciona possibilidades de manutenção ou alteração das diagramação que por si constituem outro campo de sentido; de fato, para os autores ambas a composição espacial e a composição temporal funcionariam como “códigos de integração” multimodais (2006, p.211) — o que leva ao próximo item: o encadeamento.

#### **4.4.5 Encadeamento e narrativa, justaposição e enredo**

Este último componente das apresentações de arquitetura é de especial importância tanto a esta análise quanto à problemática mais geral colocada por esta pesquisa; na perspectiva aqui adotada, é um ponto em que todos os critérios e elementos até agora elencados e discutidos são articulados discursivamente em um “texto” maior.

Como este estudo trata do aspecto *visual*, é necessário antes de tudo retomar a discussão sobre o processo intrínseco de constituição de sentido por meio de seu encadeamento: palavras têm uma gramática muito clara regendo sua sucessão e sua produção de sentido; as imagens e campos visuais, pelo contrário, relacionam-se e produzem significado de maneiras intrinsecamente contextuais, com “regras” muito flexíveis. No subcapítulo 4.3, introduzi brevemente uma distinção entre justaposição *espacial* e *temporal* na criação de sequências visuais. O tipo *espacial* está diretamente ligado aos já abordados fatores concernentes à composição e às relações entre palavra-imagem e imagem-imagem: critérios de posição, evidência, subordinação e

etc. ajudam a definir a ordem de leitura do conjunto visual e, portanto, seu encadeamento. A construção dessa ordem pela diagramação — seja uma leitura linearizada, descontínua, circular ou outras possibilidades — imbrica-se portanto à maneira como se concatenam os dados visuais, das quais faço a distinção de quatro situações: elementos *desconexos*, sem intenção de uma relação direta de significado e sem sequência (“A” não deve ser lido em relação a “B”); elementos *relacionados*, mas sem sequência de leitura implícita (“A” relaciona-se a “B”, mas pode ser lido antes ou depois); elementos a *serem lidos em uma sequência pré-determinada* mas sem implicação direta de causa-efeito (“A” deve ser lido antes de “B”); e elementos cuja justaposição supõe *uma sequência causal ou temporal* direta (“A” ocorreu depois ou por causa de “B”).

A despeito das diferenças de efeito e aplicação da justaposição *temporal* — ou seja, da mudança naquilo que se vê na passagem de uma página a outra —, esta pode, como a *espacial*, estabelecer relações tanto de continuidade quanto de desconexão entre os campos visuais sucessivos. Como nosso foco é “textual”, interessam aqui sobretudo as formas de constituição de conexões e o fato de que qualquer *texto* feito a partir de uma multiplicidade de elementos sîgnicos sempre supõe uma determinada *ordem de leitura* destes (explícita ou não, voluntária ou não), cujos efeitos podem ser explorados discursivamente.

Em termos de construção do encadeamento, fica claro que tanto as sequências sugeridas na convivência de imagens no mesmo espaço visual quanto as sequências criadas no virar das páginas têm a *justaposição* como operação fundamental de inter-relação e criação de sentido. Trata-se do princípio da “montagem”:

um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (EISENSTEIN, 2002, p.14)

Usado principalmente no estudo da linguagem cinematográfica, o termo foi considerado por autores como S. Eisenstein uma operação universal de percepção; pode-se, assim, transpô-los para mídias onde a única sucessão possível é entre imagens estáticas (como os livros impressos).

Embora enfatizasse a naturalidade da tendência do espectador em produzir mentalmente uma sequência a partir de fragmentos, Eisenstein defendeu que a criação de significado sequencial através da justaposição não podia restringir-se ao “procedimento mecânico” de sucessão, mas sim obedecer a um princípio ordenador maior que a dirigisse e permitisse a construção de um todo (EISENSTEIN, 2002, p.14). Neste ponto, creio ser útil recorrer ao conceito de “frase-imagem” que J.

Rancière usa para se referir ao problema expressivo da montagem. Fazendo a distinção entre montagem *dialética* — que se centra no *choque* entre as imagens para fazer delas surgir outra realidade — e montagem *simbólica* — que se foca em obter *familiaridade* entre elementos estranhos, compondo uma nova “comunidade”— Rancière pensa a potência expressiva da “frase-imagem” como a tensão constante entre as polaridades dialética e simbólica, entre “a imagem que separa” e a “frase que tende a um fraseado contínuo” (RANCIÈRE, 2012, p.68). O sequenciamento de informações visuais, nesse sentido, implicaria sempre na articulação entre uma “função textual de inteligibilidade” e uma “função imageadora” (idem, p.49); o que, para o autor, instaura uma tensão expressiva entre a tendência para produção de significado *por continuidade* da “frase”, por um lado, e a potência disruptiva individual das imagens<sup>10</sup> — que tanto se colocam como uma presença física, concreta em si mesma, quanto incluem e apontam para outros significados externos à “frase”.

Como o encadeamento de informações de arquitetura centra-se muitas vezes na busca da inteligibilidade, a função textual de continuidade em geral se impõe e submete à dimensão “disruptiva”. No caso específico de imagens técnicas do tipo “fracionado” — plantas, cortes, fachadas e outras imagens que só podem comunicar fragmentos de um objeto — o apaziguamento da dimensão de “choque” é quase uma necessidade para a compreensão do conjunto. Não por acaso, desenhos técnicos costumam ter uma unidade normatizada de linguagem, e em geral são produzidos e visualmente dispostos de maneira regularizada. Por exemplo: numa mesma página, é comum que plantas de andares sucessivos estejam na mesma escala e fiquem posicionados de maneira alinhada entre si; numa sucessão de páginas, por outro lado é comum que plantas e cortes estejam posicionadas repetidamente na mesma posição nas páginas. A manutenção da regularidade visual na sucessão visa, assim, facilitar o processo do leitor de constituir uma “sentença” a partir das imagens. Todavia, há exemplos de apresentações cujo encadeamento investe mais no aspecto “dialético” e descontínuo das imagens que no “simbólico” e contínuo da “frase”; muitos arquitetos e escritórios de arquitetura — entre eles vários dos que investem em monofestos — preferem sacrificar parte da inteligibilidade em prol da ênfase, da criação e expansão de novos significados — sem falar do puro virtuosismo retórico.

No caso citado de apresentações técnicas de arquitetura, a “montagem” mental que o leitor deve fazer não se destina a um nexos temporal-causal ou a uma associação de significados — uma narrativa em sentido estrito — mas sim a formar um constructo espacial através da conexão de diferentes partes de um mesmo espaço/objeto. O próprio ato da leitura envolvido nas projeções e representações

<sup>10</sup> Em sua reflexão, Rancière usa o termo “imagem” em seu sentido amplo e mental, não necessariamente relacionada ao artefato gráfico.

técnicas é fortemente multidirecional: vai-se de um desenho a outro repetidamente para se construir mentalmente a configuração representada, o que enfraquece a linearidade que normalmente relacionamos à narratividade. A maioria das apresentações de arquitetura, de fato, são pouco “narrativas”: centram-se não em histórias, mas na *descrição* de seu objeto e na *argumentação* sobre a validade de suas características, apresentando-o mais como um diálogo de teses e antíteses, problemas e soluções. E, de fato, embora todo “ato arquitetônico” possua aspectos narrativizáveis, ele não precisa ser apresentado de maneira propriamente narrativa, temporalizada, para construir sua compreensão mais básica. No entanto, como vimos no capítulo anterior, alguns expoentes investem enfaticamente em incluir narrativas, e mesmo em dar estruturas narrativas a suas apresentações — escolhas que são inevitavelmente retóricas e ocasionam determinados efeitos.

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer quão operativa a noção de “narrativa” pode ser para se pensar apresentações de arquitetura em livros. Ao caracterizar a estrutura e natureza do discurso narrativo, tanto P. Ricoeur como P. Brooks conferem centralidade à ideia de *enredo*. *Mythos* no pensamento aristotélico e *plot* na língua inglesa, o enredo é o “arranjo configurante” que transforma uma “sucessão de acontecimentos” numa “totalidade significativa” e permite que uma história possa ser acompanhada (RICOEUR, 2012, p.117). Ao pensar a relevância dessa noção para a arquitetura, é interessante ressaltar a pluralidade de significados do termo “*plot*” citados por Brooks (1992, p.10):

- pequeno pedaço de terra, em geral usado para propósito específico;
- uma planta baixa, como para uma edificação; uma tabela; um diagrama;
- série de eventos que formam o delineamento de uma narrativa;
- plano secreto para um propósito hostil ou ilegal; esquema<sup>11</sup>.

A convergência entre “território”, “planta”, “diagrama”, “enredo” e “ardil” é particularmente fortuita para se compreender o jogo retórico envolvido nos discursos de arquitetos sobre seus próprios projetos.

Como arte de “fazer surgir o inteligível do acidental” (RICOEUR, 2012 p.74), a narrativa é, de uma forma geral, uma forma eficiente de construção de *inteligibilidade* — algo precioso para projetos de arquitetura, discursos cuja complexidade e linguagem frequentemente os torna crípticos ao público leigo. Fazer-se inteligível, de certa forma, é investir na produção de um dos componentes mais básicos do prazer de uma leitura, segundo Ricoeur: o prazer da compreensão, de *aprender* e *reconhecer* (p.87).

<sup>11</sup> Brooks toma esses significados do *Hermitage Dictionary of English*.

Mas há um aspecto mais especificamente narrativo e, talvez, até mais importante para o discurso projetual: a construção de *verossimilhança* (já discutida no capítulo anterior, junto à noção de ficção). J. Bruner (1986, p.11-12) propõe uma distinção fundamental entre *argumentação* e *narração* nos seguintes termos: a argumentação tenderia a buscar a condição de “verdade” de um enunciado, voltada para uma compreensão conceptual; a narração se voltaria à condição de “verossimilhança” de uma história (real ou fictícia), ou seja: as condições para que esta seja convincente enquanto uma realidade vivenciável<sup>12</sup>. Tornar uma projeto narrativamente *verossímil*, como se pode imaginar, contribui para engajar a imaginação do leitor, mas também para tornar sua proposta mais *justificável* — uma preocupação de primeira importância para uma profissão frequentemente acusada de arbitrariedade e hermetismo.

Por fim, como salienta Brooks, a narrativa está “condenada” a *significar* algo diferente daquilo que *diz* diretamente (1992, p.56). O que guia a leitura da narrativa é a “antecipação da retrospectiva”: supõe-se que o que está para ser lido reestruturará os “significados provisórios” do que já foi lido (idem, p.23). Segundo o autor, o “modo narrativo” de raciocínio coloca o expectador na posição de ler os incidentes como “promessas e anunciações” de coerência final, de um significado geral. Nesse sentido, apresentações de projeto com um “enredo” especialmente bem construído podem conduzir-se de maneira a posicionar o projeto/obra tanto como *produto coerente* de uma cadeia de causalidade quanto como aquilo que confere um *sentido* maior a essa mesma cadeia.

De forma resumida, pode-se dizer então que a narratividade tende a efeitos discursivos de criação de *expectativa* e surpresa (entretenimento); criação de imersão e de *verossimilhança*; implicação de *causalidade*; e a noção de uma *totalidade* cuja chave de ressignificação está em seu final. Na condição de eficiente dispositivo de criação de experiências, de agregação de significados e de síntese total, a narrativa é um valioso elemento gerador de *sinergia*.

Há pelo menos três aspectos das apresentações projetuais em que a noção de narratividade aqui apresentada pode ser operativa para entender a representação e a construção de discursos: a caracterização da arquitetura como *fruto de uma atividade*; a

---

<sup>12</sup> “A good story and a well-formed argument are different natural kinds. Both can be used as means for convincing another. Yet what they convince of is fundamentally different: arguments convince one of their truth, stories of their lifelikeness. The one verifies by eventual appeal to procedures for establishing formal and empirical proof. The other establishes not truth but verisimilitude. [...] Each, perhaps, is a specialization or transformation of simple exposition, by which statements of fact are converted into statements implying causality. But the types of causality implied in the two modes are palpably different. [...] One leads to a search for universal truth conditions, the other for likely particular connections between two events [...]” (BRUNER, 1986, p.11-12).

representação da *experiência temporal* do espaço arquitetônico; e o próprio *encadeamento das informações* necessárias à descrição do projeto e/ou obra.

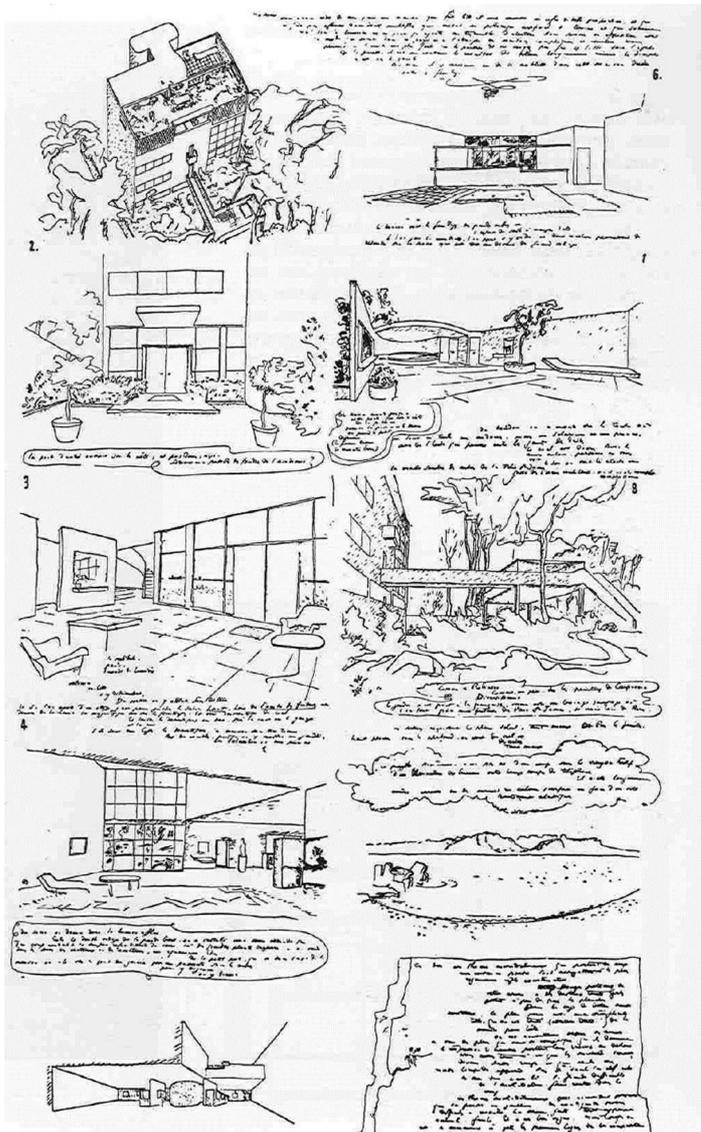
### **A) Caracterização da arquitetura como produto de uma atividade**

é o aspecto mais literalmente *narrativo* envolvido. Como mencionado no capítulo anterior, nas últimas décadas tem se tornado mais comum o relato e descrição do processo criativo dos arquitetos, incluindo sequências diagramáticas de análises da situação e condicionantes envolvidos no projeto e/ou da evolução temporal do pensamento do(s) projetista(s). O “ato arquitetônico”, assim, tem sido relatado como fruto de um processo de pensamento. Mas também há exemplos de relatos sobre o desenvolvimento do projeto ou obra em seus caracteres “externos”: negociações com clientes, problemas legais, técnicos ou sociais envolvidos, determinantes novos e acidentados de toda espécie. O “ato arquitetônico”, então, aparece como uma empreitada que toma lugar numa cadeia de ações e acontecimentos, sujeita a contratempos e obstáculos, que ruma para uma conclusão (a resolução de um problema de projeto, a entrega deste aos clientes ou aos concursos, a construção da edificação, etc.).

A exposição tanto do aspecto “interno” de elaboração quanto o “externo” de negociação e viabilização, por sua vez, consiste necessariamente na construção de “histórias”: sucessões em uma progressão temporal unidas por relações de causalidade, que formam uma totalidade compreensível. Em ambos os tipos de relato, o processo de representação (*mimesis*) supõe um enredo (*mythos*): um *agenciamento de fatos* que confira nexos causais ao que é apresentado e constitua sua inteligibilidade como uma totalidade dotada de início, meio e fim (RICOEUR, 2012, p.113); sem tal agenciamento, o relato se perde na pura sucessão de episódios desarticulados.

### **B) Representação da experiência temporal do espaço arquitetônico**

Esta faceta surge da natureza dos objetos arquitetônicos de serem *espaços* ocupados e percorridos. Como supõem exterioridades e interioridades que necessariamente influem na atividade e no olhar humanos, sua compreensão passa necessariamente por, em alguma medida, *imaginar-se diante, dentro e ao longo* destes, desempenhando ações e papéis. Para colocar o receptor “dentro” do que está sendo descrito numa apresentação projetual, costuma-se empregar descrições textuais ou imagens “subjetivizantes”, elaboradas na perspectiva de um transeunte hipotético a ocupar e/ou transitar pelos espaços.



**Figura 56.** “Narrativa” de experiência do espaço: a sequência de croquis acompanhados por texto que Le Corbusier fez em carta à sua cliente Sra. Meyer para descrever o projeto de sua casa de acordo com o que o transeunte encontraria em cada passo. Fonte: BOESINGER, W. e GIRSBERGER, H. (eds.). *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

Ao conceber uma edificação, um arquiteto dispõe um complexo de sequências possíveis de espaços, experiências e situações aos seus usuários, pelas quais se pode ir e vir. Em certas obras de arquitetura, essa experiência do movimento e das sequências possíveis é conscientemente explorada como elemento fundamental e simbólico na concepção da configuração arquitetônica; é tratada, digamos, como uma “narrativa”. Em casos assim, a inteligibilidade da proposta projetual demanda um esforço de representação da experiência temporal do espaço; em um livro, ela pode se dar pela descrição verbal, pelo sequenciamento de imagens ou por variadas interações entre esses elementos.

Em todas essas opções, obviamente, faz-se presente o aspecto essencialmente *seletivo* da narração: nunca se mostra *tudo* (nem é possível mostrar), mas sim uma

*seleção* de momentos-chave a serem retratados para construir a impressão e o sentido do passeio (narrativa). Essa seleção pressupõe que tal sentido já esteja previsto *a priori* pelo expositor, ou seja: pressupõe um “enredo”. Nesse aspecto, é interessante lembrar que a representação de um trajeto arquitetônico por meio de uma sequência de imagens assemelha-se, de certa forma, à “interpretação” (no sentido teatral de desempenho) de um roteiro já previsto na organização espacial da edificação — ou seja, em seu “plot”.

### C) O encadeamento de informações sobre o projeto e/ou obra

Esta dimensão se refere à influência narrativa que a *estrutura geral de encadeamento* adotada numa apresentação pode exercer no processo de *compreensão da configuração formal* de um projeto pelo leitor. Como sabemos, apreender um objeto arquitetônico “completo” por meio de uma multiplicidade de informações verbais e visuais implica necessariamente em uma concatenação operada na mente do espectador/leitor na ida e volta entre essas informações; nesse ponto, forçosamente haverá uma sequência pela qual determinados elementos são apresentados e debatidos, e pela qual aspectos parciais são relacionados entre si e com a totalidade do projeto, etc.

Esse sequenciamento da exposição de informações está mais afinado à *descrição* e à *argumentação* do que à narrativa propriamente dita; conforme assinala Brooks, narrativas dependem de “significados postergados”, parcialmente entrevistados, enquanto as argumentações, embora possam conter em si uma narrativa, geralmente procuram suprimir a força desta em favor de uma “estrutura atemporal de compreensão”. (p.20-21) Como numa narrativa, a experiência de compreensão da forma de uma edificação pela leitura é ao mesmo tempo projetiva e retrospectiva — ou seja, sempre revendo o já conhecido e sempre na expectativa da informação porvir — mas a *expectativa de totalidade* na qual a “montagem” mental se opera, nesse caso, não se refere a uma cadeia de acontecimentos ou de espaços percorridos subjetivamente, mas a uma configuração espacial.

Todavia, há apresentações de arquitetura que exploram o encadeamento das informações de forma mais diretamente narrativa (através de histórias em quadrinhos, por exemplo) e casos que imbricam mais esse aspecto descritivo da apresentação aos outros dois aspectos mais temporais já elencados — da “história” do projeto/edifício e da representação do trânsito e vivência de seu interior. Pode-se, portanto, explorar a narrativamente a descrição esquemática de edificações para envolvê-las na construção de um determinado *sentido* geral, numa organização análoga ao enredo.

## 4.5 Considerações finais sobre a estrutura das análises

Após a extensa exposição das dimensões formais e semânticas relevantes para se analisar o design de monografias de arquitetura e urbanismo, é necessário por fim esclarecer alguns pontos sobre o procedimento de análise propriamente empregado nos estudos de caso dos próximos capítulos.

A despeito da categorização extensa feita neste capítulo, os estudos de caso não visaram à sistematização ou categorização de cada imagem, relação entre elementos, diagramação ou sucessão de páginas; como se verá à frente, procurou-se apenas destacar e caracterizar as *recorrências e contrapontos mais notáveis* desses aspectos em cada livro e apresentação de projeto, sempre compreendidos e questionados como *parte de uma determinada lógica geral*.

A consideração sobre os padrões e princípios de configuração geral dos monofestos estudados se deu em linhas gerais sob a mesma divisão já especificada entre objeto “exterior”, experiência geral do conteúdo “interior” e estrutura geral e navegação do conteúdo. Mais variações ocorreram, no entanto, no tocante às apresentações de projeto: não foi feita leitura tão claramente dividida em elementos e critérios como os apresentados aqui. A redação das análises variou de acordo com a diversidade estrutural e retórica das próprias apresentações. De modo geral, o encadeamento foi tomado como aspecto protagonista das análises: procurou-se entender os mecanismos sequenciais desenvolvidos em cada caso e como estes articulam e acrescentam significados ao discurso presente nos respectivos projetos. O eixo principal de compreensão, todavia, foi buscado no *enredo*, a estrutura lógica e visual de começo-meio-fim estabelecida para a experiência de leitura. Assim, portanto, foi apenas na interrogação da “parte” enquanto participante do “todo” textual específico que as categorias e classificações introduzidas neste capítulo foram ocasionalmente retomadas e empregadas.

Obviamente, parte-se aqui do princípio de que *há* a intenção de um todo inteligível, um enredo a ser observado, e não a mera sucessão conveniente de informações; mas é razoável pensar que, mesmo num caso em que o encadeamento seja menos criterioso ou guiado mais por um princípio geral de organização do livro do que pelo discurso específico de cada projeto, a apresentação coloca-se diante do leitor como uma totalidade e, portanto, pode ser interrogada como tal.

ANÁLISE DO DESIGN DE MONOGRAFIAS DE ARQUITETURA E URBANISMO			
Aspectos gerais	Componentes		Especificações
ASPECTOS DE CONTEXTO E PRODUÇÃO	Estúdios de arquitetura		Perfil profissional, características da obra arquitetônica, características de comunicação gráfica, envolvimento com mídia e publicações
	Estúdios de Design gráfico		Perfil profissional, obras anteriores, características da linguagem gráfica
	Contexto de produção		Perfil me situação das editoras envolvidas; outros eventos e publicações de promoção dos arquitetos relacionados ou ocorridos na mesma época;
DISCURSO PROFISSIONAL (no livro)	Temas Gerais		Assuntos com maior destaque no livro Assuntos recorrentes
	Concepções de arquitetura		Perspectiva a respeito do mundo contemporâneo Inserção da arquitetura no mundo contemporâneo Definições do que é arquitetura
CONFIGURAÇÃO DO LIVRO	Objeto (exterior)		Volume, formato, peso, encadernação, capa/cobntracapa, textura, brilho, gramatura
	Visual interior (padrões e recorrências de aspecto visual)	Elementos	Diagramação; tipografia; iconografia; encadernamento
		Questões	O que se destaca? O que se repete? O que gera diferença ou similaridade?
	Navegação e estruturação do conteúdo		Crterios de agrupamento e sequência dos capítulos; configuração e localização de informações pré e pós-textuais; transições entre seções ou capítulos; marcações de "localização" do leitor no livro.
LINGUAGEM GRÁFICA DE APRESENTAÇÃO DE PROJETOS	Representação gráfica	Quanto ao Conteúdo	Configuração formal; Ambiência vivenciada; Constructo técnico; Território de atividade; Intervenção contextual; Imagem e signo; Produto de atividade criativa.
		Quanto ao tipo	Tipos de Destinação; de Meio/Técnica de produção; de Veiculação; de Perspectiva; de Concretude; de Precisão; de Globalidade; de Modalidade e verossimilhança
	Relações visuais entre elementos palavra-imagem imagem-imagem	Relação sintática	Coexistência; interferência; ou co-referência
		Status	Igualdade ou dominância
		Relação Semântica	Projeção; Expansão: elaboração, extensão, ênfase
	Diagramação		Valor de Informação; Evidência; Delimitação
	Encadeamento e narrativa	Conexões	Montagem simbólica Montagem dialética
Conteúdo		- Caracterização da arquitetura como produto de uma atividade - Representação da experiência temporal do espaço arquitetônico - O encadeamento de informações sobre o projeto e/ou obra	

Quadro 5. Resumo dos aspectos para uma análise da relação entre linguagem e discurso profissional em livros e arquitetura.

Em cada um dos casos estudados nos próximos capítulos, a última parte da análise termina recolocando a hipótese que norteia este estudo: a utilização da performatividade do livro como componente de sinédoque do *discurso profissional* presente nele. Ao final de cada análise, então, deve-se apresentar os atributos desse discurso e traçar uma comparação com os atributos de design já identificados, perguntando se eles, afinal, “manifestam” em alguma medida esse discurso (performance) e, assim sendo, servem como um exemplo, evidência ou miniatura (sinédoque) da identidade e atitude preconizadas pelos arquitetos — ou seja, seu *ethos* ou sua marca.

Entretanto, como nos demais aspectos elencados neste capítulo, os elementos do discurso profissional examinados em estudos de caso também sofreram uma seleção. Para os fins deste trabalho, afinal, não é necessário esgotar *todos* os temas e atributos presentes nos monofestos, mas sim evidenciar aqueles que mais se destacarem e/ou que exibirem maior relação com as propriedades do design gráfico dos livros. A finalidade do exame não é desvelar por completo a retórica profissional de cada escritório, mas sim investigar se há o investimento em usar aspectos da linguagem do livro como expressão performativa dessa retórica.