



Figura 110. Koldo Lus (Klaus): *In cyberspace, everybody can hear your B.S.*, 2012. Fonte: MAS Context: Communication, Summer 2012, p.14-15.

6.1

A “prole” de OMA e a vertente “pós-crítica” da arquitetura

FARMAX: Excursions in Density e *Yes is More: na archicomix on architectural evolution*, os dois casos escolhidos para análise neste capítulo, são livros produzidos por escritórios contabilizados entre os “filhos” do *Office for Metropolitan Architecture*, respectivamente o holandês MVRDV e o dinamarquês BIG. São grupos cujos fundadores trabalharam em OMA, e que compartilham com este algumas afinidades de abordagem, projeto e discurso. Assunto conhecido no âmbito da mídia e da cena cultural da arquitetura, a “prole” do escritório holandês já foi mencionada, analisada ou mesmo satirizada diversas vezes. De fato, é um fenômeno digno de nota que se tenha gerado ou influenciado escritórios que atingiram notoriedade internacional com seus líderes ainda na casa dos trinta anos (o que é excepcionalmente jovem no ramo “velho” da arquitetura), como é o caso tanto de MVRDV quanto de BIG; um fenômeno que o próprio OMA já passou a incorporar em sua imagem¹.

Ambos os escritórios também possuem características que os enquadram num conjunto de abordagens profissionais que têm sido denominadas “projetivas” ou “pós-críticas” por variados teóricos a partir do começo deste século. Trata-se de uma vertente especialmente identificada com os expoentes da então nova cena

¹ Um indicativo dessa incorporação é a iniciativa do evento *On Generations* promovido por OMA no Barbican Centre em Londres; nele, um dos atuais diretores do grupo (Shohei Shigematsu) entrevista o bem-sucedido ex-funcionário Bjarke Ingels de BIG (SHIGEMATSU. S. e INGELS, 23/02/2012).

arquitetônica holandesa (como MVRDV, UNStudio e NL Architects) e norte-americana (como SHoP) na segunda metade dos anos noventa, e que também costuma ser relacionada, de forma mais ou menos geral, à influência de Rem Koolhaas no cenário global da arquitetura e urbanismo (c.f. MALLGRAVES e GOODMAN, 2011, p.192)².

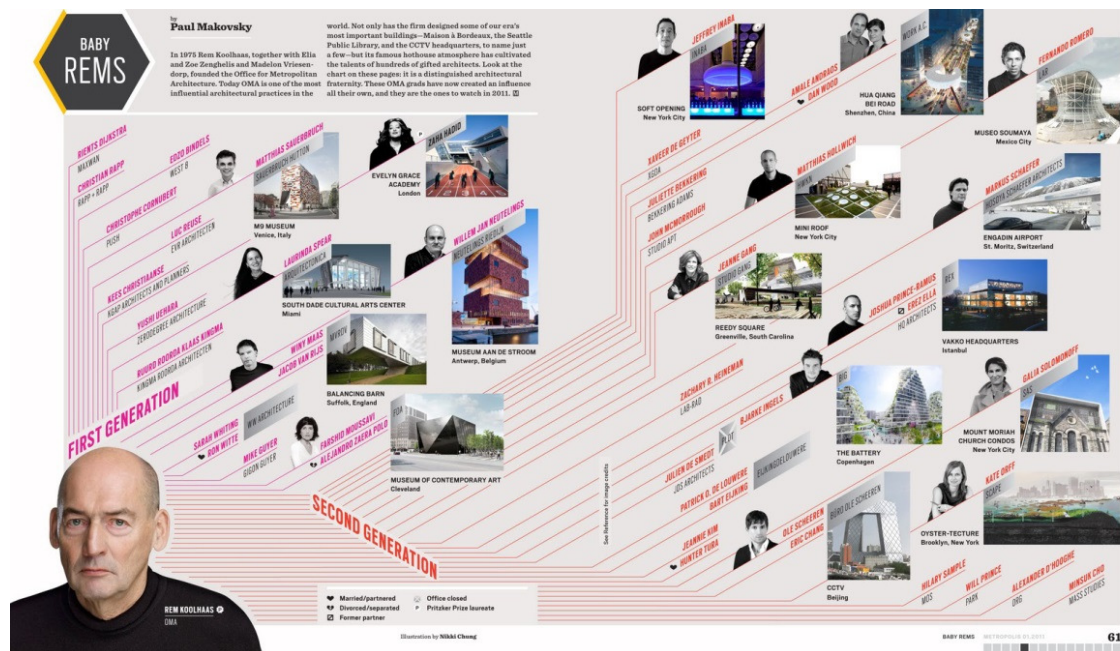


Figura 111. Infográfico dos “baby Rems” publicado na *Metropolis magazine*, 2011, indicando a “primeira” e “segunda” gerações (dos quais fazem parte, respectivamente, MVRDV e BIG). Fonte: <http://famousarchitect.blogspot.com.br/>

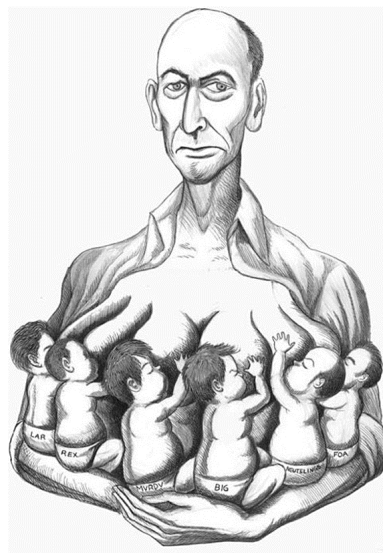


Figura 112. Caricatura ironizando a “maternidade” arquitetônica de Rem Koolhaas. Fonte: SUAREZ, E. *Stop: Keep moving — Un acercamiento oximorónico a la arquitectura*. Ciudad del Mexico: Arquine, 2012, p.43.

² A objetivação dessa atitude como uma vertente contemporânea foi apontada pioneiramente em textos como “Notas sobre o efeito Doppler e outros estados de espírito do modernismo”, de Robert Somol e Sarah Whiting, e “Inteligência de projeto”, de Michael Speaks, ambos publicados em 2002.

O termo “pós-crítico” se refere a uma aparente contraposição à ênfase linguística e “difícil” da geração dos anos setenta e oitenta, em prol de uma abordagem alegadamente mais pragmática e interessada em lidar mais com “informação” e “pesquisa” do que com “teoria”³. Sem entrar numa discussão mais aprofundada do tema, pode-se delinear alguns atributos básicos do heterogêneo campo “pós-crítico” a partir de autores como J. Rajchman (2013), M. Speaks (2013), Roemer van Toorn (2013), A. Graafland (2013) e H. Mallgraves e D. Goodman (2011):

- substituir a preocupação “crítica” de resistir ou se contrapor às demandas do capital, ao consumismo, à espetacularização e cultura de massas e ou ao adensamento urbano pela opção “projetiva” de tirar proveito e mesmo radicalizar tais condições como forma de alcançar inovações (o que rende aos pós-críticos eventuais acusações de cinismo ou amoralidade política);
- ter uma ênfase retórica no “real” — especialmente na forma de dados e estatísticas — como fonte geradora de projeto; nisso, evitar conceptualizações excessivas ou autocentradas da arquitetura (como citações estilísticas ou problemas composicionais da forma), preferindo relacioná-la a preocupações pragmáticas com as exigências do “mundo” (sociedade, economia, função, etc.);
- relacionar estreitamente a análise e proposição, fazendo uso operacional ou retórico de diagramas na leitura das condições envolvidas no projeto e na geração da forma arquitetônica;
- explicar e enfatizar a forma arquitetônica não como jogo sintático ou semântico autônomo e nem como fruto da criatividade pessoal, mas como consequência ou condição de um determinado desempenho buscado pelo projeto.

Em suas variadas conotações, a noção de desempenho ou *performance* ganhou mesmo um particular destaque na arquitetura contemporânea, o que pesquisadores como Antoine Picon (2008) relacionaram a um impulso geral de tratar a arquitetura como *evento* ou *processo*. Essa abordagem teria precedentes nas incorporações da processualidade à prática projetual de arquitetos como Peter Eisenman, Bernard Tschumi e mesmo Rem Koolhaas: incorporações que dialogavam diretamente com o impulso de dessubjetivação e desobjetualização que animou o campo da arte e boa

³ Como comentaram Daves e Goodman (2011, p.177): “by the middle of the 1990s a few of the primary strands of architectural theory — those which took their start in the politics and extra-disciplinary theories of the 1960s and 1970s — were increasingly becoming seen as suspect or even irrelevant”.

parte da filosofia na segunda metade do século XX. Boa parte da prática artística da performance, por exemplo — especialmente a *task performance* — tem historicamente operado com proposições/ações que procuram ao máximo expurgar de si o direcionamento por parte da sensibilidade, especificidade ou finalismo do sujeito. Uma vontade análoga de suprimir a subjetividade autoral pode ser vista no discurso de diversos expoentes atuais de diferentes perfis, incluindo “pós-críticos” como os dois estúdios a serem vistos neste capítulo; mas o “performatismo” recente, inseparável da informatização da arquitetura e da cultura material como um todo, tem perspectivas distintas em sua busca por um “processo arquitetônico sem um sujeito” (PICON, 2008, p.20). A “performance” dos expoentes mais recentes se afasta do tipo de abertura à contingência da performance artística para se relacionar mais às emergências processuais característica dos *softwares*, das operações e cálculos parametrizados — sejam de princípios formais, de combinatórias programáticas ou de desempenho físico e climático de edificações. A “performance” ou desempenho que entrou no vocabulário arquitetônico, assim, refere-se mais a efeitos quantificáveis e computáveis de um tipo de ação que, ainda que não seja estritamente “funcional” no sentido modernista do termo, está orientada para uma eficácia mais ampla em relação a um dado fim, no interior de um dado sistema.

Por outro lado, a geração “pós-crítica” também pode ser relacionada à emergência da estratégia que o crítico R. Somol chamou de “expediência gráfica” (*graphic expediency*): uma ênfase peculiar na forma arquitetônica como um ideograma distintivo mas relativamente “fácil” e memorizável, visível em variados exemplares arquitetônicos desde o início do século XXI (incluindo a produção recente dos três escritórios aqui estudados). Partindo da noção de performatividade linguística de Austin, Somol diferencia essa abordagem comunicativa específica do pendor metafórico e representacional da arquitetura “pós-moderna”; a forma graficamente expediente, para ele, funcionaria como um *logotipo*, um “ato gráfico” menos voltado a representar algo do que a produzir um efeito — o “corolário visual-material” do “ato de fala” austiniano (SOMOL, 2001, p.33).

Por sua vez, esse “performativismo” da relação forma-função (o “desempenho”) e da relação forma-significado (a “expediência gráfica”) têm seus próprios efeitos sobre as formas de representação de projeto, e não é difícil relacioná-lo aos casos e tendências à “performativização” do próprio design de publicações que este trabalho visa estudar. Como veremos, contudo, há diferenças significativas entre os casos, seja pela especificidade de cada escritório, seja pela especificidade cultural de momento de cada publicação, seja pela própria busca por destacar-se em relação a outros.

Como comentado anteriormente, tanto BIG quanto MVRDV foram grupos que conseguiram certa fama no circuito arquitetônico internacional com uma rara precocidade, antes mesmo de completar dez anos de carreira. Como se verá neste capítulo, há certas semelhanças de situação — por exemplo, o contexto de apoio institucional por parte de seus países de origem — mas há uma relevante diferença geracional entre os fundadores desses escritórios, assim como entre estes e os fundadores de OMA; e todos apresentaram formas razoavelmente distintas de explorar a mídia livro.

Primeiro, será feita uma análise mais abreviada de cada um dos casos, sem a necessidade de expor, por exemplo, o processo de colaboração entre designers e arquitetos e sem uma análise pormenorizada de apresentações de projeto individuais — até porque, como notado durante a análise, nenhum dos livros a seguir investiu tanto em variações personalizadas de design para cada projeto quanto *S,M,L,XL*. Após introduzir em linhas gerais as características dos escritórios e o contexto de produção das publicações em questão, passarei para a descrição dos elementos mais marcantes do design do livro e das relações que podem ser percebidas entre estas e o discurso disciplinar do grupo. Depois, passarei para uma discussão final mais comparativa destes, incluindo na discussão o caso do capítulo anterior.

6.2

MVRDV e FARMAX: forma e informação

6.2.1

O estúdio

O nome MVRDV é um acrônimo de iniciais dos sobrenomes do trio de dirigentes do escritório — Winy Maas (Amsterdam, 1959), Jacob van Rijs (Amsterdam, 1964) e Nathalie de Vries (Appingedam, 1965)— os quais iniciaram sua colaboração projetual em 1991, quando ainda trabalhavam respectivamente em OMA (van Rijs e Maas) e Mecanoo (de Vries). Em 1993 o trio deixou seus empregos para se dedicar inteiramente à nova firma e lidar com o desenvolvimento de seu primeiro projeto de grande porte, o edifício-sede da rede de televisão VPRO.

Surgido na cena da “jovem” arquitetura holandesa dos anos noventa, MVRDV logo se estabeleceu um dos escritórios de maior destaque dentro de seu país. Trata-se de um grupo que atingiu a notoriedade com considerável rapidez: ainda nos primeiros dez anos de existência, já acumulava projetos que recebiam atenção internacional, como a Villa VPRO (1997), o conjunto habitacional WoZoCo (1997), o pavilhão holandês da exposição de Hannover (2000) ou a proposta “utópica” e

radical de *Pig City* (2001). Essa fama precoce, por sua vez, se construiu desde o início com a produção de publicações e atividades paralelas ao projeto em si.

Em linhas gerais, a abordagem profissional de MVRDV tem se caracterizado por fatores como:

- Em senda semelhante à de OMA, um investimento em pesquisa e levantamento de dados, especialmente estatísticos e quantitativos, procurando-se um olhar mais amplo para o território, a paisagem e a cidade e uma fusão entre análise e proposição projetual;
- Também como OMA, a adoção do adensamento urbano e arquitetônico como tema, com suas possibilidades e desafios programáticos, infraestruturais e plásticos;
- O investimento prático e retórico em programas de computador — mas menos para a geração de formas complexas do que para o processamento dos dados, a construção de cenários e a geração de opções a partir da exploração combinatória de elementos programáticos;
- O investimento no pensamento arquitetônico “visionário”, ou seja: propostas de cunho radical e especulativo — tratadas como, nas palavras de Winy Maas, “experimentos de pensamento” (MOREL, p.127) — a partir das quais expandir os horizontes de ação (o que também não deixa de ser um vetor de produção de “entretenimento” intelectual para arquitetos);
- o envolvimento educacional precoce e contínuo, sendo que desde antes da fundação do escritório, van Rijs e Maas já mantinham atividades paralelas em universidades como tutores de projetos e trabalhos de graduação de alunos, e de Vries iniciou esse tipo de atuação em 1996 (*El Croquis*, 2002).

Na paleta de soluções formais da arquitetura de MVRDV, há algumas características relativamente comuns: o uso de dobras e continuidades topológicas de superfícies; o “empilhamento” (*stacking*) de volumes e elementos, pelos quais certos edifícios aparecem como acúmulos de unidades aparentemente desconexas; a geração de vazios com o uso de grandes vãos ou volumes suspensos, viabilizados pelo uso constante de grandes treliças metálicas (em geral, escondidas); e volumes compostos por unidades modulares. O resultado plástico e visual de suas edificações, contudo, raramente parece — ao menos em discurso — ser o guia MVRDV, que preferem tratar a forma não como composição autônoma, mas como resultado final de uma determinada interação informacional ou efeito espacial ou programático buscado. Em direção semelhante, o crítico R. van Toorn fala da abordagem plástica de MVRDV em termos de uma *mise-en-scène*: não tanto um literal descaso com visual em prol de um “desempenho” dos edifícios, mas antes a procura de uma aparência que

evidencie ou “encene” tal desempenho (TOORN, 2013, pp.231-2). No geral, pode-se notar o uso de formas que permitam conexões e continuidades espaciais entre programas; que conotem visualmente a densidade e a sobreposição e combinação de heterogeneidades; ou, por vezes, que pareçam traduções quase literais, icônicas, dos diagramas que as geraram.

A ênfase diagramática de MVRDV relaciona-se a uma das características mais distintivas do grupo, seu uso do paradigma do “panorama de dados” ou *datascape* (apresentado em seus primeiros livros *FARMAX* e *Metacity/Datatown*). Em sentido analítico, tal perspectiva implica compreender uma situação/território priorizando-se a visualização dos aspectos quantitativos e/ou processuais intangíveis que conformam sua realidade e sua potencialidade; em sentido propositivo, implica usar — ou enfatizar discursivamente — esse panorama de dados para “esculpir” a paisagem e a forma arquitetônica. Num dos tipos mais notórios de *datascaping*, a forma arquitetônica é tratada literalmente como resultante das limitações e recortes que o “panorama de dados” (legislação, iluminação, infraestrutura, visibilidade, necessidades específicas do projeto) impõe sobre um hipotético volume prismático de ocupação máxima de um terreno, “esculpindo” sua forma. Em termos de representação, o *datascaping* tem nos gráficos e diagramas sua forma de apresentação mais característica, especialmente diagramas seriados simplificados que mostram a transformação de formas a partir de volumes simples.

Os fundadores de MVRDV não foram os primeiros a explorar esse princípio, mesmo que especulativamente⁴; o grupo, contudo, foi pioneiro em apropriar-se e cunhar um termo *up to date* para essa operação, atualizando-o retoricamente à condição “infográfica” do mundo contemporâneo: uma realidade na qual a *informação* tornou-se paradigma compreensivo e metáfora cultural dominante, graças à evolução e popularização dos computadores e o consequente aumento radical de possibilidades e empregos da visualização de dados.

No cenário mundial de escritórios produtores de livros, MVRDV é provavelmente o que mais se aproxima da “máquina de livros” de OMA em escopo e quantidade. A maioria de suas publicações foi dedicada a pesquisas ou propostas especulativas, como *Metacity/Datatown* (1999), *The Regionmaker: RheinRuhrCity* (2004), *Costa Iberica* (2005), *Five minutes City* (2007), *Space Fighter* (2007), *Skycar city* (2007); mas

⁴ Ainda no início do século XX, situações de busca pelo máximo aproveitamento econômico-construtivo de lotes urbanos em Manhattan já tinham ocasionado especulação sobre a extrapolação da obediência a normas em formas radicalmente diferentes, como nas paisagens futuristas de Hugh Ferriss — um personagem e uma estratégia, aliás, para os quais Rem Koolhaas já chamara atenção em *Nova York Delirante* (p.135-138). O próprio OMA utilizou-se de princípio semelhante no projeto não realizado do Hypo-Theater-Zentrum em Munique, em 1994 (KOOLHAAS, 1996-c, p.200-204).

os dois volumes mais massivos unem os estudos aos projetos e obras do grupo, *FARMAX: Excursions on Density* (1997) e *KM3: Excursions on Capacities* (2005).



Figura 113. Jacob van Rijs, Nathalie de Vries e Winy Maas, os três diretores de MVRDV em foto para a revista *El Croquis*. Fonte: *El Croquis* 111 (2002).



Figura 114. Villa VPRO, o conjunto WoZoCo e o Pavilhão Holandês da exposição mundial de Hannover. Fonte: montagem feita a partir de fotos disponíveis em www.mvrdv.com.



Figura 115. Conjunto de publicações relacionadas a MVRDV (incluindo tanto aquelas do escritório quanto aquelas sobre o escritório) feitas até 2014 — anunciado em seu *website* como “chegando a 102 cm”. Fonte: <http://www.mvrdv.nl>

A abordagem e temas de MVRDV, bem como sua diversificação profissional e valorização do acúmulo e análise de dados, mostram influência e convergência em relação à prática de OMA; e, de forma semelhante a este, a publicação de livros teve para MVRDV um papel não apenas de difusão e propaganda, mas de constituição mesmo de sua identidade e suas práticas. Em concordância ao seu envolvimento com estudantes, pesquisas e livros — e, novamente, assemelhando-se às ações de OMA⁵ — em 2008 o grupo conferiu mais autonomia ao seu braço “especulativo” e “pesquisador” ao criar *The Why? Factory*: um “*think tank* global” coordenado por Maas na Universidade de Delft, que realiza cursos, oficinas, pesquisas e publicações contínuas a respeito do “futuro das cidades”⁶. *FARMAX: Excursions in Density*, por sua vez, já exibía muitas das características pelas quais MVRDV ficou conhecido nos anos seguintes, sendo parte de um esforço de autodefinição do perfil profissional do grupo.

6.2.2

O Contexto de produção

Os anos de produção de *FARMAX* e de início da carreira de MVRDV se deram no contexto de ascensão dos “superholandeses” (*superdutch*): apelido que o crítico Bart Lootsma deu à geração de estúdios da Holanda que despertaram atenção internacional na segunda metade dos anos noventa (NL, Neutelings Riedijk Architecten, UNStudio, NOX, MVRDV, entre outros), e cuja maior referência seria a figura veterana e já internacionalmente consagrada de Rem Koolhaas — não por acaso, visto também que vários expoentes dessa geração chegaram a trabalhar para ele. Essa emergência de arquitetos, por sua vez, também se nutriu de uma conjuntura institucional particularmente promissora: como citado no capítulo anterior, desde o fim dos anos oitenta o governo holandês passara a incentivar fortemente o “componente cultural” da produção arquitetônica através de variadas formas (LOOTSMA, 2000, p.13), mas especialmente por meio do Instituto de Arquitetos da

⁵ Assim como *S,M,L,XL* precedeu e é uma óbvia influência de *FARMAX* e *KM3*, o investimento mais sistemático de MVRDV em publicações de pesquisa iniciou-se só após OMA fazê-lo. Ainda assim, é importante creditar certos aspectos de pioneirismo em relação a seu “estúdio-mãe”: MVRDV, por exemplo, envolveu-se com ensino e universidades antes mesmo de OMA; no que toca a produção de um livro dedicado exclusivamente a pesquisa e a especulação, seu *Metacity/Datatown* precedeu os *Mutations* ou *Guide to Shopping* (2001); e *FARMAX*, por sua vez, também precedeu a ambos na prática de selecionar trabalhos de estudantes para inclusão no livro.

⁶ “The Why Factory (T?F) is a global think-tank and research institute, run by MVRDV and Delft University of Technology and led by professor Winy Maas. It explores possibilities for the development of our cities by focusing on the production of models and visualizations for cities of the future.” (<http://thewhyfactory.com/about/the-why-factory/>)

Holanda (NAi) e o Fundo de Arquitetura da Holanda⁷ (*Architectuurfonds*), ambos em Rotterdam. De modo geral, a arquitetura e o design foram desde então encampados como parte importante da imagem contemporânea da Holanda diante do mundo globalizado; nesse sentido, os eventos, exposições e publicações de arquitetura eram vistos também como veículos de promoção do próprio país.

Nesse ponto, cabe abrir um parêntese para comentar a importância específica dos *livros de arquitetura* holandeses nesse contexto, especialmente após *S,M,L,XL*. O caso da edição de 2008 da moeda comemorativa holandesa de cinco euros fornece um exemplo sintético: tendo adotado a arquitetura como tema, em um lado ela mostra um mosaico com os nomes dos arquitetos mais celebrados do país formando o rosto da rainha; e, no outro, mostra um conjunto das *lombadas dos livros de arquitetura mais conhecidos do país* que, no espaço negativo entre eles, formam o mapa da Holanda (e é interessante notar que, nessa face bibliófila, *FARMAX* está incluído logo ao lado de *S,M,L,XL*).

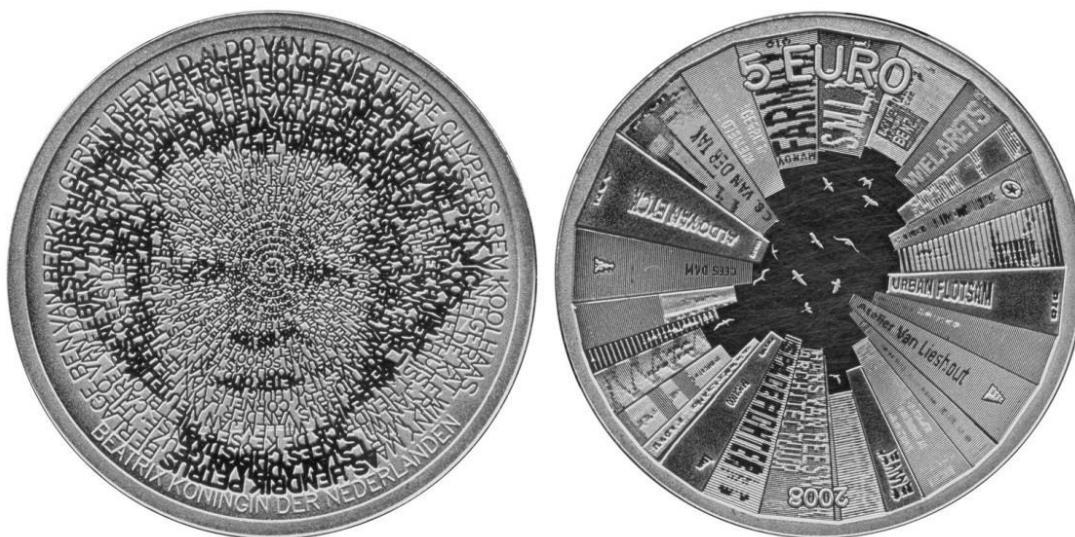


Figura 116. Frente e verso da moeda comemorativa anual da Holanda, edição de 2008. Fonte: <http://pythonide.blogspot.com.br>

Como outros escritórios de então, MVRDV fez bom proveito dessa conjuntura positiva e manteve-se participante na cultura arquitetônica holandesa-globalizada. Juntamente com suas pesquisas e as atividades de seus membros junto a

⁷ Um índice de sua importância estratégica é o fato desse fundo ser desde sempre financeiramente relacionado a diversos ministérios: da Educação, cultura e ciência; da habitação; do planejamento espacial e meio ambiente; da agricultura, manejo da natureza e pesca; e o ministério de assuntos internacionais — o que indica que, na esteira do sucesso internacional de alguns de seus escritórios, a arquitetura também foi ativamente encarada e incentivada como interface da Holanda com o estrangeiro. Em 2013, o fundo foi renomeado e ampliado como *Stimuleringsfond creative industrie*, voltado para “indústrias criativas” em geral e não apenas arquitetura. O mesmo ocorreu com NAi: mesclando-se a outras instituições — o Premssela e o Virtueel Platform — ele foi transformado no “Novo Instituto” (*Het Nieuwe Instituut*) voltado a design, arquitetura e cultura digital (*e-culture*).

universidades, prêmios como o do concurso “vazios berlinenses” (1991) e encomendas como a Villa VPRO (1993-1997) trouxeram atenção ao grupo como jovem promessa na qual se investir, e *FARMAX* conseguiu apoio financeiro do Fundo de Arquitetura da Holanda⁸ e a aceitação da editora 010 — a mesma que co-editou *S,M,L,XL*, como citado no capítulo anterior. Kinross e Eerme (2002) ressaltam que, sendo voltada exclusivamente à publicação de livros e sem outras fontes de renda, a 010 era uma editora relativamente dependente de subsídios estatais — o que indica que o apoio conseguido teve grande importância na concretização de *FARMAX*.⁹

Segundo Kinross e Eerme (2002), desde sua fundação em 1983 a 010 foi uma editora proeminente nas áreas de arquitetura e design, e pioneira no papel e no crédito conferido aos designers de livros, que eram selecionados de acordo com o tipo de publicação; o sucesso na co-editoração de *S,M,L,XL*, em especial, colocara a editora “na crista da onda de ‘designers como co-criadores’”, incentivando o investimento em projetos semelhantes. Para o design de *FARMAX*, a editora convidou Roelof Mulder: profissional em ascensão, ganhara o prêmio de Design de Rotterdam em 1993, e era então designer e co-editor da revista *Forum* (de 1994 a 1997) e tutor na universidade de belas artes de Arnhem. Mulder projetou o livro em colaboração com Annemarie van Pruysen, com quem já trabalhava em outro projeto da 010 — *The Spirit of the nineties*, a monografia dos designers holandeses da Droog Design (1997).

MVRDV, por sua vez, já tivera experiência anterior em compor um volume ambicioso de portfólio. Ainda em 1992 (quando a própria existência formal do grupo era embrionária), o trio Maas, van Rijs e de Vries fez uma primeira grande brochura, *MVRDV Statics 198992*: como muitos portfólios autoproduzidos, tratava-se de um livro de circulação limitada que, com impressão serigráfica em face única, incluía basicamente propostas não-realizadas dos autores, separados ou em conjunto (como o projeto residencial para o bairro de Berlin-Prezlauenberg, vencedor do concurso europeu de 1991). Seu volume físico, contudo, já era muito semelhante ao de *FARMAX*: formato de 21x15cm e 350 páginas que, graças à impressão em uma única face, equivaliam a um livro de 700 páginas¹⁰.

⁸ O apoio está indicado nos agradecimentos do livro, p.13.

⁹ Sendo a mais premiada casa editorial da Holanda até 2012, nesse ano 010 se fundiu com a editora do NAI, formando a *NAi010-Uitgvers*. Vale destacar que, no *website* da editora, o sucinto parágrafo de resumo da atuação passada de 010 cita apenas três livros: *Lições de Arquitetura* (*best-seller* do arquiteto e professor Herman Hertzberger), *S,M,L,XL* e *FARMAX*.

¹⁰ Não tendo sido possível encontrar algum exemplar, a descrição dessa brochura vem de informações contidas em *Villa VPRO: De wording van een wondere werkplek* (WENNEKES et al., 1997), e no *website*

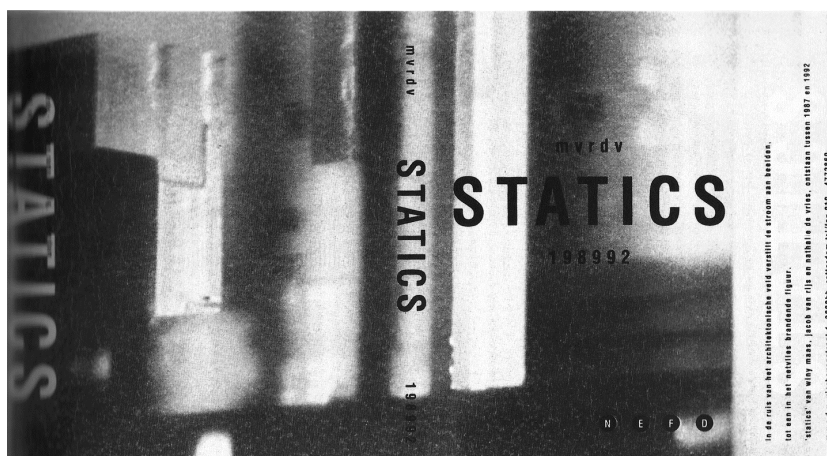


Figura 117. Conjunto aberto da capa, lombada, contracapa e orelhas do volume de *MVRDV Statics 198992*, 1992. Fonte: WENNEKES, W. et al., 1997, p.33.

Por fim, deve-se ressaltar que *FARMAX* inseriu-se numa série de atividades e publicações que serviram para promover o nome do grupo. Em 1997, seus primeiros projetos maiores foram concluídos (Villa VPRO e edifício WoZoCo), e um livro dedicado ao mais notório deles foi lançado em seguida — *Villa VPRO: De wording van een wondere werkplek* (WENNEKES et al., 1997, produzido pela própria companhia VPRO); ainda ao final desse ano, uma exposição sobre o escritório, “MVRDV Town”, foi feita na galeria da *Architectural Association* em Londres, um vetor relevante de visibilidade fora da Holanda. Mas a inserção do trio na cultura arquitetônica “globalizada” se ampliaria definitivamente em 1998, com a primeira edição monográfica da revista *El Croquis* dedicada a eles (nº 86) e o lançamento de outro livro sobre a Villa VPRO, uma edição em inglês já voltada ao mercado estrangeiro (*MVRDV at VPRO*). E, nesse mesmo ano, MVRDV realizou a exposição “Metacity/Datatown” no Centro Stroom para Artes Visuais de Haia (que daria origem ao livro homônimo em 1999); e lançou *FARMAX*.

6.2.3

O livro: características gerais

Iniciarei a análise pela apreensão “geral” do livro, passando por sua estrutura, e então para os padrões e recorrências perceptíveis em seu design. Após essa parte mais descritiva, farei uma discussão dessas características e mais várias outras à luz dos temas sobre a profissão da arquitetura e urbanismo que sobressaem no livro.

Embora raramente analisado a fundo, *FARMAX* é um dos livros mais citado entre aqueles “inspirados” ou “aparentados” a *S,M,L,XL*. A referência é

<https://www.de8enopbouw.nl/public/viewItem.php?bookID=10482>. Segundo *Villa VPRO: De wording...*, *Statics 198992* fora um item relevante em convencer os executivos da VPRO a contratarem os jovens arquitetos.

compreensível: primeiro, porque seus autores têm várias questões em comum; segundo, porque o monofesto de MVRDV é o primeiro aparecido após o “*best-seller*” de Koolhaas, e ainda por cima produzido pela mesma editora da versão europeia deste último; e, terceiro, porque há ainda várias semelhanças visuais simples entre os dois. Compreendendo então que a presença da “sombra” do antecessor se justifica, farei repetidas menções comparativas a ele nesta primeira aproximação.



Figura 118: volume exterior da terceira edição de FARMAX (2006). Fonte: arquivo do autor.



Figura 119: Respectivamente, capas da primeira e segunda edições. Fonte: montagem feita sobre imagens de www.amazon.com

De forma muito semelhante a *S,M,L,XL*, *FARMAX* é um volume espesso (736 páginas, 21 x 15 x 4,7 cm, 1,2 quilos) cujo invólucro não anuncia visualmente tratar-se de um livro de arquitetura, com uma capa que é uma sucessão de siglas e uma contracapa completamente ocupada por um texto que sintetiza a proposta do livro. Diferentemente da pureza tipográfica exterior de *S,M,L,XL*, contudo, *FARMAX* tem uma imagem por trás das letras na capa e contracapa: a fotografia de uma multidão compacta (a qual é mais visível na primeira edição do livro, e nas versões posteriores passou por edições que a fizeram assemelhar-se mais a uma textura gráfica).

A despeito das semelhanças gerais, *FARMAX* tem menos “pompa”: não possui capa dura e nem texturizada, sendo fisicamente menor em todas as dimensões (o que, por outro lado, até torna-o *mais* parecido em termos de proporção volumétrica). Ao ser aberto e folheado, mostra um papel e uma impressão de qualidade mais trivial, sem efeitos ou cores especiais como *S,M,L,XL*; e apresenta uma porcentagem ainda maior que este último de imagens sem *glamour* ou mesmo com baixa resolução.

O texto de apresentação da contracapa fornece duas informações particularmente pertinentes. A primeira é a temática do livro: de forma resumida, afirma-se a vontade do livro de se contrapor à tendência de suburbanização de baixa densidade da Holanda — “matéria urbana” que estaria transformando o ambiente humano em um “mar de mediocridade” — explorando “os prospectos e limitações” do adensamento extremo¹¹. A segunda é o tipo de autoria do livro: a capa apenas inclui a sigla MVRDV, mas na contracapa vemos que ele é “produzido por MVRDV” e, mais especificamente, “editado” por Winy Maas e Jacob van Rijs com Richard Koek (que nos créditos descobre-se ser, como os outro dois, um tutor de projeto na Academia de Arquitetura e Planejamento Urbano em Amsterdam e Rotterdam); ainda na contracapa, o livro se declara uma “narrativa arquitetônica” composta de estudos e projetos de MVRDV e de estudantes de arquitetura de três instituições holandesas, além de “contribuição de outros autores”. Logo de início, portanto, é estabelecida uma autoria mista, indicando-se que *FARMAX* não se trata de um livro estritamente *sobre* MVRDV.

A estruturação do conteúdo se dá em 51 “capítulos” que, como em *S,M,L,XL*, podem ser igualmente pesquisas, ensaios, projetos irrealizados ou edificações

¹¹ “Is it possible to reconsider this situation by carrying density to extremes and ruffling the texture with inserts or polarities? This book examines the possibilities of these extremes. It sets out to discover the prospects and limitations, the world of the extreme Floor Area Ratio, *FARMAX*”. Como se verá, o texto da contracapa foi composto a partir de excertos da parte inicial do livro, especificamente a página de agradecimentos e o texto *Greyness at the dutch mesa*.

prontas. Estes também estão agrupados em seções sem progressão cronológica e que, diferentemente do livro de OMA, são *temáticas*. Cada seção abre com uma página-dupla ocupada por uma imagem que, em geral, possui relação de exemplo, analogia ou metáfora com o tema tratado.



Figura 120. Páginas duplas de abertura de cada seção (pp.32-33; 128-129; 190-191; 248-249; 342-343; 426-427; 510-511; 648-649). Fonte: arquivo do autor.

Também como em *S,M,L,XL*, há um conjunto de informações antes do “início” do livro — precedendo mesmo as informações pré-textuais como folha de

rosto, agradecimentos, índice e etc. — e há um último capítulo “extra” após o “final” do livro, ou seja, após os elementos pós-textuais (créditos, informação sobre os colaboradores, créditos de imagem); de forma correlata, as faces internas da capa e contracapa também são aproveitadas com informação que está em continuidade com as páginas adjacentes do miolo.



Figura 121. Faces internas da capa e contracapa de FARMAX. Fonte: arquivo do autor.

Passando para uma análise do aspecto visual do interior do livro, a apreensão rápida mostra muita densidade de informação e grande heterogeneidade iconográfica, incluindo fotografias, gráficos e tabelas, colagens, modelos virtuais e mais outros tipos de representação. O livro entremeia imagens cotidianas, jornalísticas ou estatísticas ao texto e às imagens de projeto, como em *S,M,L,XL*; diferentemente deste, contudo, nessa heterogeneidade não há intromissão mais ou menos livre dos conteúdos “externos” ao livro: as imagens “não-arquitetônicas” têm sempre relação direta ou metafórica com aos assuntos dos capítulos em que se encontram. Se a iconografia é bem variada, a tipografia é relativamente simples: os designers de *FARMAX* empregaram no livro inteiro uma única família tipográfica sem serifa, cuja variação se limita aos tamanhos, à cor (preto, branco, azul e vermelho) e a estar em negrito ou não. As únicas fontes tipográficas diferentes estão em algumas imagens, gráficos e tabelas que, simplesmente reproduzidos no livro, já possuíam originalmente letras e números.

A unidade visual básica de *FARMAX* também é a página-dupla, quase sempre tratada como um conjunto contínuo, de maneira que as “quebras” ocorram só no ato de virar as páginas. As imagens quase sempre sangram a borda do livro, como se o campo visual deste fosse o recorte de algo que o ultrapassa. A “abertura” dos capítulos também se dá com páginas-duplas ocupadas por uma única grande imagem, sobre a qual o nome do capítulo e as informações básicas sobre seu conteúdo (se é projeto, texto ou pesquisa; o local ao qual se refere, se for projeto ou levantamento; a autoria e o ano) são colocadas no canto superior direito; ao contrário de *S,M,L,XL*, contudo, em *FARMAX* esse posicionamento aplica-se igualmente a todos os

capítulos, sem variações; tais “aberturas” e a numeração das páginas são os elementos visuais mais estáveis do livro.



Figura 122. Amostras das “aberturas” de capítulo em FARMAX, páginas 98-99, 114-115, 130-131, 192-193, 250-251, 382-383, 410-411 e 472-473. Fonte: arquivo do autor.

No que toca à diagramação, a sucessão das páginas revela frequentes alterações, geralmente de um capítulo a outro; ainda que menos variadas e menos radicais que no monofesto de OMA, nota-se que a diagramação interna aos capítulos

é flexível, sem preocupação com um posicionamento muito rígido. De maneira geral, contudo, a análise mostra que há alguns padrões bem recorrentes de diagramação, em geral relacionados ao tipo de conteúdo que veiculam: se é um texto analítico, um manifesto, um levantamento fotográfico, uma pesquisa estatística, um projeto especulativo/estudantil ou um projeto “efetivo”, etc. A maior parte das páginas de texto, por exemplo, segue o mesmo modelo: sem imagens, com letras pretas sobre fundo branco e subtítulos em negrito azul. Gráficos, tabelas e diagramas em geral aparecem em linha preta sobre fundo branco, em páginas dedicadas somente a eles — por vezes, em capítulos que só mostram tais gráficos, sem nenhum texto explicativo.

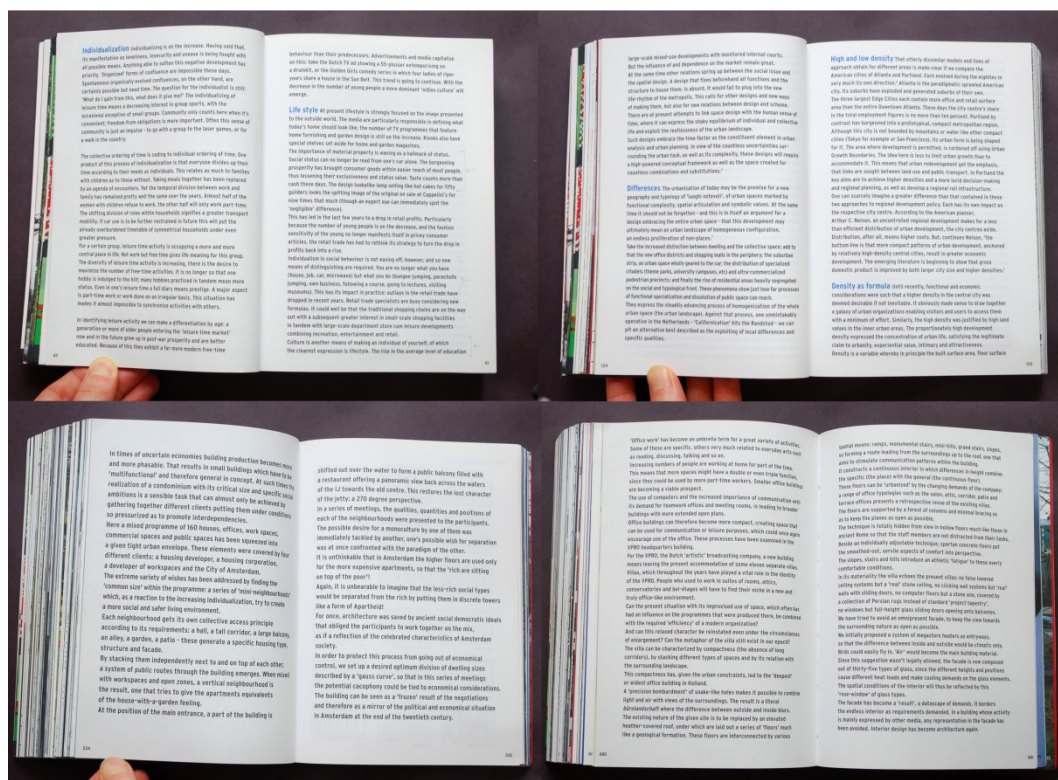


Figura 123. Exemplos de páginas puramente textuais: na dupla superior, dois capítulos de texto (pp. 60-61 e 124-125); na dupla inferior, dois capítulos de apresentação de projeto (pp.534-535 e 680-681). Fonte: arquivo do autor.

No que toca estritamente ao encadeamento verbo-visual, há em certas partes de *FARMAX* uma ênfase cinemática semelhante a *S,M,L,XL*, tratando várias páginas-duplas como “quadros paralisados” (*freeze-frame*); mas a maioria dos capítulos funciona mais como uma passagem de “slides” do que como um filme fragmentado. É o caso das apresentações de projetos, as quais seguem quase todas apenas dois esquemas básicos de configuração, dentro dos quais outras variações menores e mais específicas ocorrem. O primeiro é um esquema de “slides comentados”: cada página-dupla é um campo visual (na maior parte das vezes, uma única imagem) que sucede outros, acompanhada de um parágrafo curto em letras vermelhas sobreposto à

imagem, o qual a comenta e/ou explica o projeto em continuidade aos parágrafos das páginas anteriores. Esta estrutura de exposição é usada na maioria dos projetos mais especulativos, em sua maioria estudos volumétricos sem mais detalhamento.

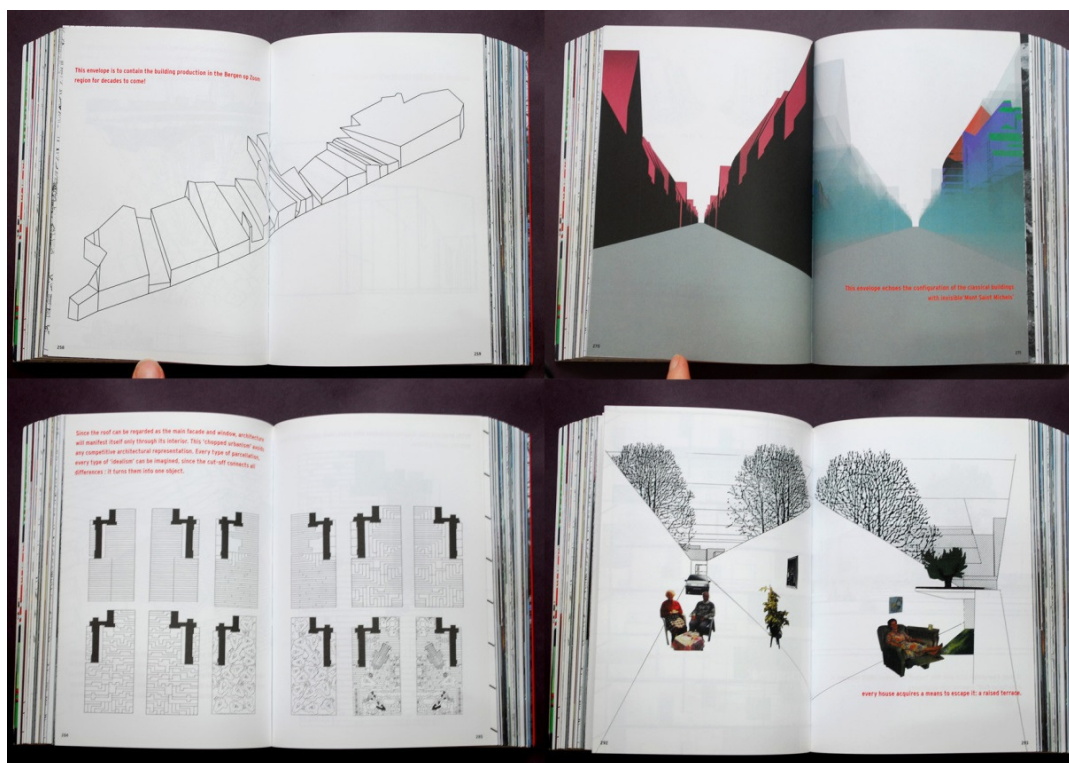


Figura 124. Páginas-duplas de capítulos com o esquema verbo-visual de projetos especulativos (páginas 258-259, 270-271, 284-285 e 292-293). Fonte: arquivo do autor.

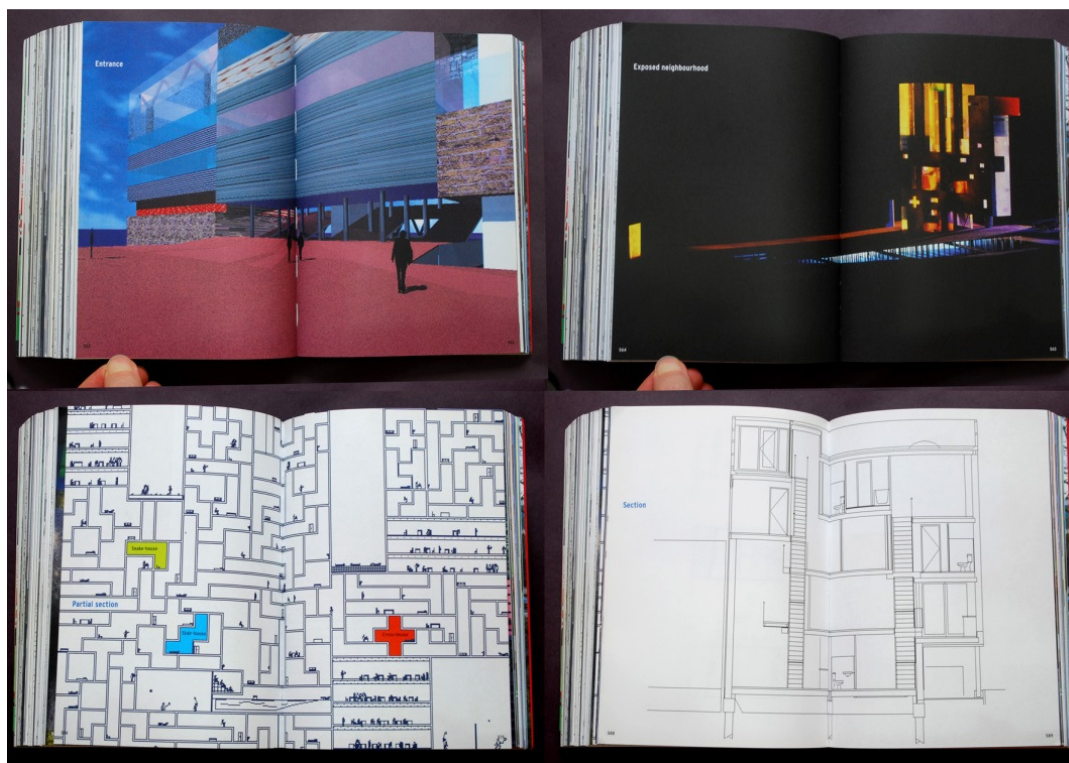


Figura 125. Páginas-duplas de capítulos com o esquema verbo-visual de projetos “efetivos” de MVRDV (páginas 522-523, 564-565, 574-575 e 588-589). Fonte: arquivo do autor.



Figura 126. Capítulos de texto com encadeamentos diferenciados, respectivamente *Permanence* (p.36-39) e *Lelyland* (p.82-83 e 88-89). Fonte: arquivo do autor.



Figura 127. Ocorrências do padrão branco-sobre-vermelho, respectivamente: folha de rosto (p.2-3), índice (28-29); Texto de Winy Maas (p. 96-97) e detalhes de abertura de capítulo (p. 265) e de seção (p.342). Fonte: arquivo do autor.

O segundo esquema é aplicado principalmente às apresentações de projetos “reais” — aqueles que, executados ou não, visavam originalmente à concretização e não a mera especulação — sendo um sistema de “slides silenciosos”. Nesses capítulos, o texto explicativo concentra-se no início, às vezes sendo uma única página-dupla de letras pretas sobre fundo branco, sem imagens (a formatação da maioria das páginas só de texto, como já mencionado). Depois do texto inicial, seguem-se páginas-duplas de informação visual sem textos de comentário; em geral, cada página-dupla mostra um conjunto coeso e fechado de informações — dados, diagramas, projeções ortogonais ou mesmo uma única imagem — que se diferencia do que é tratado nas páginas anteriores e posteriores. Dessa maneira, a sucessão funciona como uma “passagem de slides” de temas diferentes, nos quais a explicação ou identificação do assunto do conjunto visual mostrado se limita a apenas um título sucinto em letra azul (quando sobre fundo claro) ou branca (quando sobre fundo escuro).

Criando diferentes sequências cinemáticas de imagens e textos, *FARMAX* na verdade mostra mais experimentação com o encadeamento e a verbo-visualidade nos capítulos voltados a ensaios e estudos do que naqueles dedicados a projetos. O padrão mais marcante e recorrente desses ensaios é aquele em que texto e imagens se intercalam em faixas horizontais, repetido em três capítulos.

Antes de passar à discussão do design do livro em relação ao discurso profissional nele veiculado, cabe ressaltar uma importante recorrência visual: o uso de fundo vermelho ocupado por texto branco (com subtítulos em azul, quando estes existem). Esse padrão se faz presente em três casos distintos e marcantes: primeiro, nas partes “técnicas” pré-textuais — a “definição de FARMAX”, a folha de rosto, os agradecimentos e o índice — e pós-textuais — a identificação dos colaboradores (“*personalia*”) os créditos dos capítulos e projetos e das imagens; segundo, nos quatro textos de Winy Maas — “Landscape”, “Datascap”, “Massive pluralism” e “The continuous interior”; e, por último, a mesma combinação cromática aparece de forma fragmentada nos títulos e informações das aberturas de capítulos e das seções do livro: sempre letras brancas sobre tarjas do mesmo vermelho.

Ao incluir tanto os conteúdos técnicos do livro quanto os marcadores de navegação, essa relação cromática demarca uma espécie de “camada” de informação editorial; nesse sentido, sua aplicação aos textos de Maas os resalta como parte da “voz editorial” do livro, diferenciada dos outros autores. De fato, os ensaios curtos de Maas são textos-chave que sintetizam questões e posições de MVRDV diante dos temas reunidos em *FARMAX*; são aqueles que, dentro da torrente variada de informação e modos de discurso do livro, mais se assemelham a “manifestos” sobre

a disciplina da arquitetura e do urbanismo¹². É principalmente nesses textos que localizei os temas e perspectivas que MVRDV propõe para a prática da arquitetura nesse tomo. A seguir, procuro identificar e discutir a maneira como esses temas se fazem mais ou menos “manifestos” em aspectos de configuração e sintaxe visual de *FARMAX*.

6.2.4

Discurso e artefato

A) Densidade

Como dito, as possibilidades de tirar-se partido do adensamento máximo da ocupação do espaço já são apresentadas como questão central no invólucro de *FARMAX*, bem como conotadas e “manifestadas” pela imagem de fundo da capa e pela própria “densidade” física do tomo. Esse tema permanece sendo explorado no início do livro, pois antes mesmo da folha de rosto, o primeiro elemento que se apresenta é a definição de “FARMAX”: a proporção máxima de área de pavimentos por área de lote ocupado (*Floor Area Ratio*), o que se refere à busca pela maior adensamento possível como forma de criar áreas livres, “comprimir uma população verticalmente e horizontalmente de forma a dar a essa população mais espaço” (p.1)¹³. Essa definição é seguida de uma disposição de vários exemplos de edificações e cidades, reais ou apenas projetadas, na ordem crescente de seus respectivos “FAR”, com os próprios projetos de MVRDV incluídos na lista.

O livro então apresenta um primeiro capítulo antes ainda do sumário — ou seja, antes do livro “começar” propriamente: o curto texto *Greyness at the Dutch Mesa*, que se estende por sete páginas-duplas não-numeradas no esquema de “faixas horizontais” intercaladas, sendo acompanhado por uma sequência de imagens que, embora corra de forma paralela ao texto, serve de ilustração indireta a seu conteúdo. O destaque dado a esse texto em particular ressalta seu papel de ponto de partida, relacionando o tema do livro ao contexto territorial holandês — o qual seria muito “denso” em sua média relativa, mas ao mesmo tempo tenderia a ser homogêneo e “suburbano”, sem contrastes de grandes vazios e grandes concentrações. Seu encadeamento sintetiza de forma verbo-visual o conceito de “FARMAX” e as potencialidades urbanas e territoriais do adensamento: uma progressão que começa em gráficos, depois mapas e depois fotos da paisagem holandesa, seu trecho final é

¹² São textos marcadamente curtos: “Massive pluralism”, por exemplo, não ocuparia nem uma única página se fosse impresso com um tamanho de letras normalmente usado para a leitura.

¹³ “FARMAX essentially means compressing a population vertically and horizontally so as to give that population more space” (face interna da capa e página 1).

uma sequência cinemática de manipulação de maquetes, ilustrando o princípio do texto — sequência, aliás, que se dá sobre um fundo vermelho semelhante ao empregado para marcar a “voz editorial” do livro.



Figura 128. Listagem crescente de edifícios, cidades, projetos e propostas de MVRDV segundo seu FAR (p.2-3 e 4-5). Fonte: arquivo do autor.



Figura 129. Páginas duplas de *Greyneess at the Dutch Mesa*, mostrando a discussão do contexto “suburbanizado” da Holanda e a ilustração do princípio de adensamento defendido (pp. 18-19, 22-23, 24-25, 26-27). Fonte: arquivo do autor.

Seria possível imaginar áreas ultradensas que podem absorver programa como uma esponja e salvar nossas paisagens pastorais de serem totalmente suburbanizadas? Deveríamos ir longe a ponto de tratar nossos territórios como uma confluência de áreas com uma condição densa e mais permanente, quase monumental, e outras com um tipo de urbanismo muito mais “leve”? Poderíamos examinar as possibilidades e impossibilidades desses extremos e descobrir seus prospectos e limitações? O mundo

da extrema proporção de área de pavimentos, FARMAX. (MAAS, RIJS e KOEK, 1998, p.23-27) ¹⁴



Figura 130. Casos de texto diagramado e dimensionado em suas fontes tipográficas de maneira a ocupar por completo as páginas-duplas. Respectivamente: páginas 100-101, 218-219, 456-457, 652-653, 660-661, 728-729. Fonte: arquivo do autor.

A centralidade desse tema se faz presente na organização de conteúdo do livro, mais especificamente no agrupamento das seções. As oito palavras-chave que as nomeiam — “Liteness” (leveza), “Massivity” (massividade), “Light” (luz), “Monuments Act” (lei holandesa que regula o grau de interferência que ampliações e

¹⁴ Tradução livre do original “Is it possible to imagine ultra-dense areas that can soak up programme like a sponge and save our pastoral landscapes from being totally suburbanized? Might we go so far as to regard our territories as a confluence of areas with a dense and more permanent, near-monumental status and others with a much ‘lighter’ mode of urbanism? Can we examine the possibilities and impossibilities of these extremes and discover their prospects and limitations? The world of the extreme Floor Area Ratio, FARMAX”.

reformas podem ter na paisagem de conjuntos urbanos tombados), “Relativity” (relatividade), “Infrastructure” (infraestrutura), “Distribution” (distribuição), e “Interior” — mostram-se, no decorrer do livro, justamente como aspectos ou condicionantes diretamente ligados à problemática geral de “densidade extrema” que FARMAX declara explorar.

Há também pelo menos uma recorrência de design no livro que retoma repetidamente o tema do aproveitamento do espaço: o fato de que, na maioria dos capítulos, a variação do tamanho das letras parecer ter menos a ver com criar ênfase no que está escrito (um recurso corriqueiro) do que meramente com *ocupar mais completamente o espaço*. Um exemplo está nos quatro textos de Winy Maas: sem imagens, são apresentados em páginas com margens sempre reduzidas, com os parágrafos justificados e sem recuos ocupando toda a extensão das páginas; o tamanho das letras, sempre bem maior que a do texto médio do livro, varia de um texto para outro, de modo a sempre ocupar as páginas-duplas por inteiro independentemente da extensão deles. Esse mesmo princípio é usado em alguns outros capítulos de texto, como “Holland City” e “Claustrophobia”; e é também repetido nas páginas textuais que iniciam os capítulos de projeto, sendo visível que o tamanho da fonte tipográfica também varia, por exemplo, entre *Negotiations in a housing silo* (534-535), *Proximity* (p.560-561) e *Imploded exterior* (680-681).

B) Pesquisa e quantificação

Seguindo o raciocínio apresentado em *FARMAX*, o mundo da extrema densidade é o mundo de uma massividade e um pluralismo que só podem ser compreendidos quantitativamente, abstratamente, sem as preocupações e filtros simbólicos ou estéticos em geral caros à arquitetura. Uma das poucas elaborações diretas de *FARMAX* sobre o estado da disciplina da arquitetura e urbanismo está no texto “Datascape”:

Como lidar com o moral numa era em que a arquitetura foi superocupada por teorias do caos, que funcionam como esconderijos retóricos e retrocessos míticos? [...] Tudo pode ser feito, qualquer objeto é imaginável, nada mais parece estranho ou extravagante. [...] Estaríamos sofrendo de “cansaço do objeto”, uma consequência da multiplicidade de objetos competindo pela nossa atenção, todos esses edifícios clamando por nos dizer algo? [...] Em um massivo “mar de singularidade”, o objeto deixa de existir. Nessa massividade, a arquitetura bifurca-se: de um lado se introverte, o que leva a uma ênfase maior no papel do interior. Do outro lado, a arquitetura torna-se sinônimo de urbanismo. [...] Quando a arquitetura torna-se urbanismo, ela

entra o reino das quantidades e infraestrutura, do tempo e do relativismo. (MAAS, p.100-101) ¹⁵

Sob circunstâncias maximizadas, toda demanda, regra ou lógica é manifesta em formas puras e inesperadas que vão além da intuição artística ou da geometria conhecida e as substitui por “pesquisa”. Forma torna-se o resultado dessa extrapolação ou a suposição como uma “paisagem de dados” das demandas por trás dela. Ela mostra as demandas e normas, variando entre o ridículo e o crítico, sublimando o pragmático. [...] Intuição artística é substituída por “pesquisa”: hipóteses que observam, extrapolam, analisam e criticam nosso comportamento. (MAAS, p.103) ¹⁶

Maas acusa sucintamente um esgotamento dos paradigmas da “forma” e da “linguagem” dominantes no debate contemporâneo de então, os quais tenderiam a inflar a centralidade do objeto arquitetônico como forma excepcional (pode-se perceber aqui um claro eco da crítica feita por Koolhaas). Um caminho mais inovador e operativo, em contraste, seria abandonar a “superintelectualização” ou a sensibilidade visual como guias e tomar o objeto/forma como produto de um campo de demandas e forças múltiplas. Tais vetores, por sua vez, seriam descobertos, expressos e explorados a partir de dados *quantitativos*: como diz o texto do crítico Bart Lootsma em *FARMAX* (p.474), números seriam agora “a linguagem universal”, permitindo “conectar os mais disparatados fenômenos e depurar sistemas a partir destes” ¹⁷. O arquiteto é preconizado como um novo coletor e processador de informação.

Essa ênfase na informação quantificável manifesta-se numa das peculiaridades mais marcantes de *FARMAX*: a ocorrência constante de páginas de informação quantitativa, incluindo gráficos, tabelas, mapas e diagramas, por vezes mesmo sem legendas ou textos explicativos, incluindo dados quantitativos populacionais variados,

¹⁵ Originalmente: “How to deal with the moral in an era where architecture has been overoccupied by chaos theories that function as rhetorical hide-aways and mythical retreats. [...] Everything can be made, every object is imaginable, nothing seems strange or extravagant anymore. [...] Are we suffering from ‘object fatigue’, a consequence of the multitude of objects competing for our attention, all these buildings clamouring to tell us something? [...] In a massive ‘sea of uniqueness’, the object ceases to exist. In this massiveness, architecture bifurcates: on one side it introverts, which leads to a stronger emphasis on the role of the interior. On the other side architecture become synonymous with urbanism. [...] When architecture becomes urbanism, it enters the realms of quantities and infrastructure, of time and relativism.”

¹⁶ “Under maximized circumstances, every demand, rule or logic is manifested in pure and unexpected forms that go beyond artistic intuition or known geometry and replace it with ‘research’. Form becomes the result of such an extrapolation or assumption as a ‘datascape’ of the demands behind it. It shows the demands and norms, balancing between the ridicule and the critique, sublimizing pragmatics [...]. Artistic intuition is replaced by ‘research’: hypotheses that observe, extrapolate, analyse and criticize our behavior”.

¹⁷ No original: “Numbers have become a universal language, allowing us to connect the most disparate of phenomena and distil systems from them” (LOOTSMA, 1998, p.474).

análises de território, cartas solares, diagramas de reverberação sonora e outras informações mais e menos técnicas. Diagramas, gráficos e quantificações do real já eram uma característica de *S,M,L,XL*; em *FARMAX*, contudo, sua presença é mais ostensiva, sendo até reforçada pelo tratamento gráfico continuamente neutro de linhas pretas sobre fundo branco.



Figura 131. Exemplos de páginas-duplas de gráficos e dados quantitativos (páginas 54-55, 118-189, 132-133, 142-143, 496-497 e 634-635). Fonte: arquivo do autor.

Essa compilação, contudo, é em boa parte retórica: embora haja alguns gráficos e tabelas razoavelmente didáticos, grande parte deles é de difícil compreensão ou quase ilegível devido ao tamanho reduzido. Grande parte desse material se volta menos à leitura efetiva do que a servir de vestígio e evidência de uma atividade em que a criação depende e confunde-se com análise de um mundo compreendido em termos de grandezas e quadros gerais.

A interpretação quantitativa da realidade se reflete também numa opção de diagramação recorrente: o mosaico de imagens, onde páginas-duplas são subdivididas

em uma malha de figuras pequenas. Esse padrão é visto em vários contextos diferentes no livro: exemplos de um tema em discussão; aspectos parciais fragmentários de uma mesma edificação ou lugar (seja ele estudado ou proposto); e em sequências cinematográficas e *promenades* através de projetos de MVRDV. As imagens nesses mosaicos são de dimensões reduzidas, com qualidade média ou baixa em termos de resolução e produção fotográfica; são com frequência redundantes e semelhantes umas em relação às outras; e são acumuladas com pouco ou nenhum espaço entre si. Assim, enquanto retrato de uma determinada realidade, a neutralidade repetitiva do efeito-mosaico assemelha-se a um equivalente pictórico de uma média estatística: a “média visual” do conjunto sobrepuja o caso individual como portador de mensagem.



Figura 132. Páginas-mosaico: À esquerda, mosaicos de aspectos (p.184-5, 332-3, 450-1); à direita, sequências cinematográficas (p.608-9, 610-1, p.732-3). Fonte: arquivo do autor.

C) Forma e informação: processo e radicalidade

Para além da pesquisa, em *FARMAX* é dedicado muito espaço para a transmutação de dados em forma construída. Um exemplo está na ênfase visual dada ao capítulo sobre *Castle Maker*, um programa de geração de configurações para aproveitamento luminoso a partir de parâmetros estipulados. Iniciando-se com o mesmo tratamento expressivo dado a *Greyness at the Dutch Mesa* — faixas horizontais contínuas e intercaladas de texto e imagem — o capítulo inclui explicações minuciosas do funcionamento do programa, reproduzindo telas e tabelas numéricas e até mesmo ocupando uma página-dupla inteira só com um código de programação. Novamente, tais destaques são mais retóricos que informativos: sem chegar a propriamente debater a profissão de arquiteto, a inclusão e destaque a esse capítulo reforça o envolvimento com ferramentas e processos de análise em detrimento do gesto ou interpretação autoral.

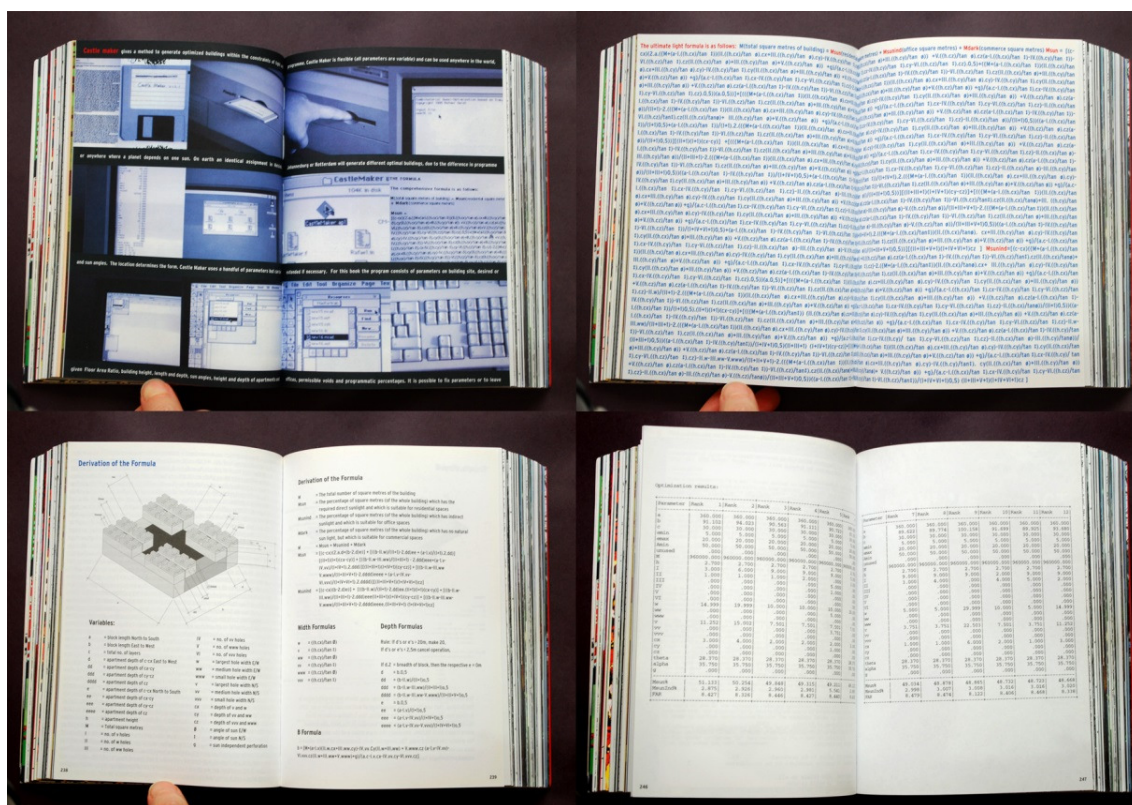


Figura 133. Páginas de *Castle Maker* (232-233, 236-237, 238-239 e 246-247). Fonte: arquivo do autor.

A tradução de dados em forma, por fim, é explorada em várias apresentações de projeto. Em capítulos de propostas especulativas como *Shadontown*, *Gothics*, *Lace*, *Noise scape* e *Claustrocity*, são apresentadas aplicações radicais de *datascaping*, aplicando as limitações “etéreas” e informacionais de legislação, iluminação ou som para esculpir “envelopes” que, em tese, garantiriam ao mesmo tempo ocupação e “desempenho” máximos e, por outro lado, formas plasticamente mais surpreendentes do que a criatividade pessoal do arquiteto tenderia a conceber.

Nesses casos mais radicais — em especial em trabalhos de estudantes — tais formas servem menos como modelos de proposta do que como ampliações do horizonte de pensamento e imaginação: as colagens que sobrepõe tais volumes sobre a cidade existente dialogam com o clássico campo das ficções “visionárias”; a referência à Nova Babilônia de Constant no título de um dos capítulos não é acaso (*New! New! Babylon*, p.310). Nesse sentido, contudo, a “ficção arquitetônica” central de *FARMAX* é precisamente a de que a realidade “crua” seria mais extrema que as “ficções” internas da disciplina arquitetônica; a informação é, assim, a fantasia definitiva.



Figura 134. Exemplos de experimentos com *datascares* e seus resultados “visionários”, páginas 256-257 e 262-263 (Shadowtown); 268-269 e 272-273(*Gothics*); e 500-501 e 506-507 (Noise scape). Fonte: arquivo do autor.

Um recurso representativo recorrente no livro são os diagramas sequenciais de geração de forma, nos quais volumes prismáticos simplificados são submetidos a

progressivas transformações. Seja pela reação a um *datascape* ou pelo simples processo de adequação a um programa, a forma visível é enfatizada várias vezes em *FARMAX* como resultado de um processamento informacional em busca por determinado “desempenho”, em detrimento do tipo de pensamento compositivo que se volta à forma em si.

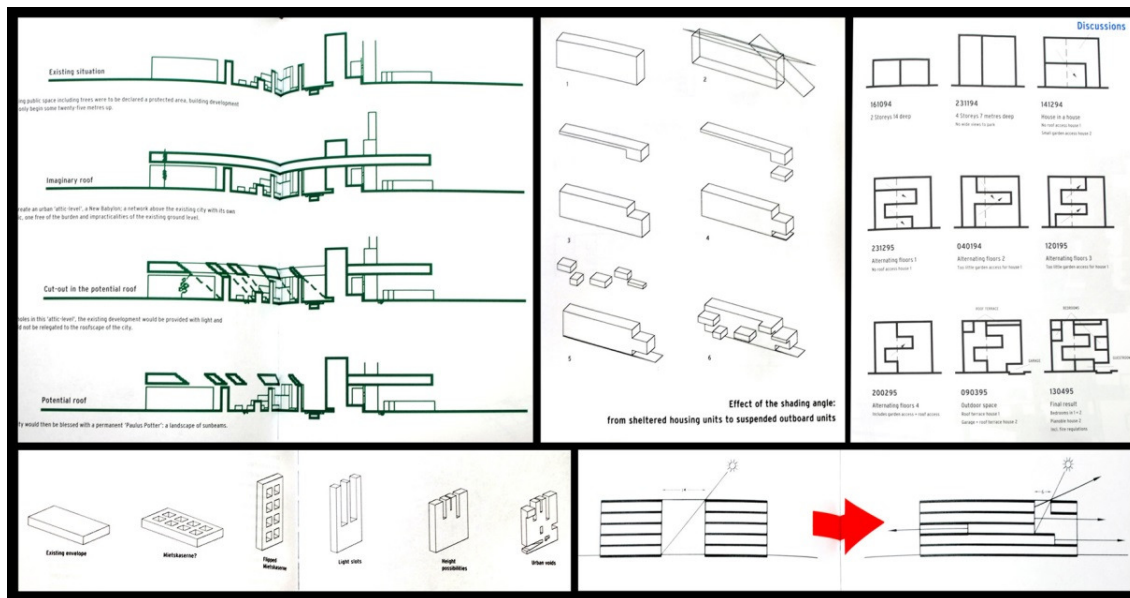


Figura 135. Exemplos de diagramas de transformação volumétrica (páginas 322-323, 315, 583, 563-567 e 688-689). Fonte: arquivo do autor.



Figura 136. Páginas com imagens de baixa resolução no interior do livro (pp. 40-41, 424-425, 422-423 e 632-633). Fonte: arquivo do autor.

Mesmo nos casos em que a composição formal aparenta ser efetivamente relevante (como no conjunto WoZoCo) a ênfase “pragmática” e informacional predomina no discurso do grupo, sem encarar a forma como um problema estético em si. Essa relação, por sua vez, pode ser estendida ao próprio aspecto visual geral do livro: o uso de imagens “ruins”, já presente em *S,M,L,XL*, é ainda mais marcante em *FARMAX*. Há nele certo “descuido” visual, incluindo várias fotos, colagens e imagens computadorizadas de confecção mais grosseira, sem preocupação com efeitos de textura e luz que já começavam a ser implantados na época.

Embora possa ser simples resultado da forma de operar de MVRDV, a escolha por não embelezar muitas das imagens tem o efeito de enfatizá-los como registros de “realidades cruas” ou como “experimentos de pensamento”. Isso evita a exibição de ao menos dois traços corriqueiros da cultura arquitetônica: a estetização visual da realidade, por um lado; e o apego dos arquitetos a suas próprias “ficções”, por outro. Não embelezar imagens computadorizadas também carrega consigo a conotação de se encarar a tecnologia informatizada mais como ferramenta de pensamento — de processamento de dados — do que de ajustes cosméticos. Por outro lado, a ausência do tipo de embelezamento iconográfico comum às publicações de arquitetura — ou mesmo do embelezamento *material*, dispensado ao papel e encadernação dessas edições — empresta a *FARMAX* um tom por vezes improvisado, até estudantil; isso pode tanto afastar quanto angariar empatia em meio ao público de estudantes — que, de certa forma, poderiam “se ver” no livro (voltarei a essa questão mais adiante).

D) Negociação, permutação e “empilhamento”

Como indica o texto “Massive Pluralism” de Maas (616), além de só ser legível pela quantificação, o mundo da densidade extrema é mundo da *pluralidade concentrada*, a qual deve ser explorada e incentivada pelo arquiteto. Lidar com um “pluralismo massivo” exige enxergar as questões pelo viés da quantificação, da neutralidade dos números; mas também traz a necessidade de constante negociação entre diversas instâncias e agentes. O arquiteto é ressaltado como negociador, “encontrando-se mais e mais no papel de mediador ou terapeuta” (p.578); e é nessa negociação que, segundo MVRDV, podem aparecer resultados mais inesperados e “extremos”.

Os ocasionais processos de negociação mencionados em *FARMAX*, contudo, não são narrativizados — como o foi, por exemplo, o processo de diálogo da Villa Dall’Ava em *S,M,L,XL*; eles em geral são apenas resumidos em dados e diagramas que passam por manipulações combinatórias. Um dos casos está em *Negotiations in a housing Silo*, apresentação do então ainda irrealizado Silodam, um conjunto habitacional de uso misto e diferentes faixas de renda na zona portuária de Amsterdam. O texto inicial enfatiza a ocorrência de um processo de negociação para

se evitar a costumeira segregação entre atividades ou entre estratos econômicos no edifício; esse processo, porém, não gera uma anedota, mas páginas de diagramas com testes de sucessivos cenários de quantificação e de “empilhamento” das unidades/funções separadas.

Negotiations in a housing Silo inclui um recurso representativo usado diversas vezes em *FARMAX*: a exibição de um catálogo comparativo de opções possíveis para uma dada situação ou de unidades programáticas ou morfológicas com as quais se produz diferentes combinações (em geral representadas com vistas axonométricas simples). Essa recorrência delineia um *modus operandi* de MVRDV no trato com a pluralidade: o estabelecimento de parâmetros estritos e unidades intercambiáveis com os quais, por meio de geração combinatória, produz-se variadas opções, sem censura prévia e valendo até resultados “absurdos”, que são depois analisadas e selecionadas. Após essa geração/seleção de diversidade, procede-se por simples “empilhamento” (*stacking*), sem tentar impor uma coerência excessiva ao conjunto. E é o que se vê no caso de Silodam: como resultado formal das “negociações”, as grandes faces do volume prismático da edificação tornam-se um aglomerado de fachadas parciais correspondentes a cada conjunto tipológico, numa “vizinhança vertical”. O processo é coerente com a sugestão posterior de Maas de que, ao lidar com o “pluralismo massivo”, o arquiteto deva procurar “abrir espaço para as opiniões e desejos daquelas centenas de envolvidos em realizar operações de larga escala, e, literalmente, enfileirá-los” (p.617) ¹⁸. O resultado do empilhamento de Silodam é ressaltado em *FARMAX* como uma expressão sensível da realidade “informacional”: o “resultado congelado das negociações” realizadas e o “espelho da situação política e econômica de Amsterdam ao final do século vinte” (p.535) ¹⁹.

O princípio de operar com a pluralidade a partir da justaposição — ou do “empilhamento” — de unidades combináveis, por sua vez, é a abordagem de MVRDV que mais encontra semelhança com a organização do design de *FARMAX*: afora alguns casos únicos sem repetição, tem-se uma série de “modelos” disponíveis de página — tipo “texto-puro”, tipo “dados quantitativos”, tipo “slides comentados”, tipo “slides silenciosos”, tipo “faixas horizontais”, tipo “página mosaico”, tipo “textos-manifesto” — a serem “aplicados” de acordo com o tipo de conteúdo, por vezes empregando-se mais de um modelo num mesmo capítulo.

¹⁸ No original: “Maybe we can start to test this by making space for opinions and desires of all those hundreds involved in realizing large-scale operations, ad literally lining them up”.

¹⁹ No original: “the building can be seen as a ‘frozen’ result of the negotiations and therefore as a mirror of the political and economical situation in Amsterdam at the end of the twentieth century”.

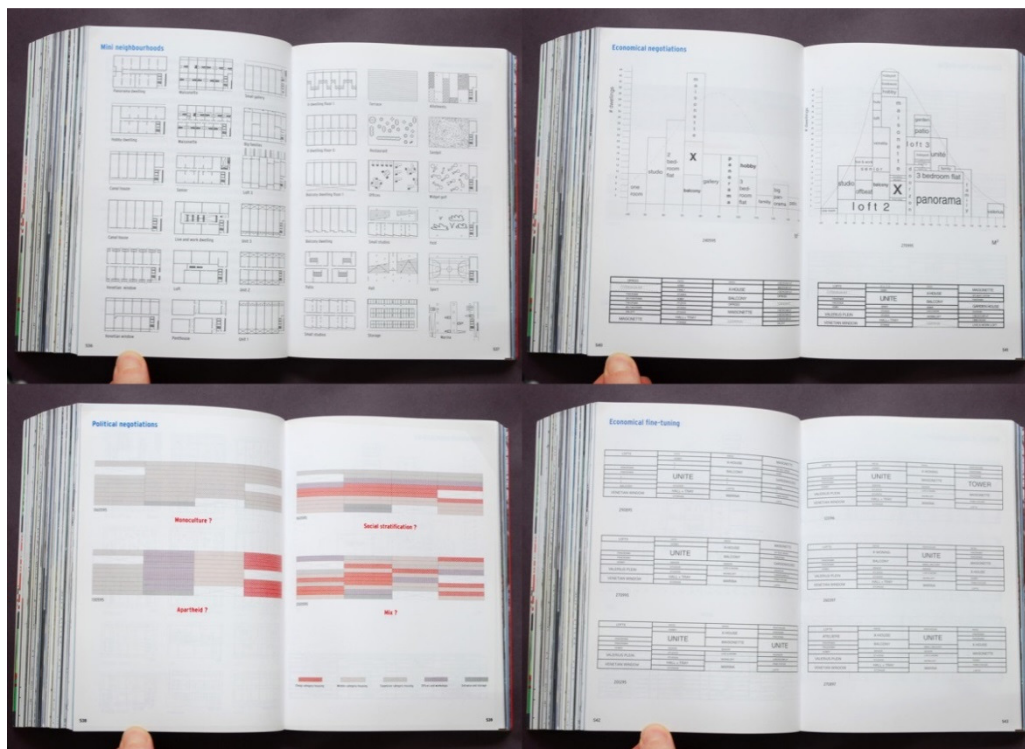


Figura 137. Páginas de diagramas de *Negotiations in a housing silo*, respectivamente: 536-537, 538-539, 540-541, e 542-543. Fonte: arquivo do autor.



Figura 138. Páginas com “catálogos” de opções tipológicas, pp. 414-415, 518-519, 566-567, 626-627. Fonte: arquivo do autor.

Em *FARMAX*, assim, a dimensão “performativa” do livro em relação ao discurso arquitetônico de MVRDV se dá menos na expressividade das apresentações de projeto ou da estrutura da publicação e mais na própria seleção do material nela

incluído. O design entra como ferramenta de ênfase e diferenciação interna; mas é o acúmulo — o *empilhamento* — de diferenças em si, organizadas em “unidades” de design permutáveis e repetíveis, que gera o “comportamento” geral do livro como um conjunto em alguma medida análogo à abordagem arquitetônica por vezes defendida por MVRDV.

6.2.5

Autoria e *ethos*

Entre os casos de livro aqui estudados, *FARMAX* é o que mais se distancia do que se esperara de um *portfolio* de arquitetura. Em primeiro lugar, como já dito, os projetos e ensaios dos integrantes de MVRDV se encontram entremeados a capítulos dedicados puramente a pesquisas e a estatísticas; e, a despeito de sua extensão, não foram incluídos no livro vários trabalhos dignos de nota então feitos por MVRDV (o qual ainda nem tivera tantas encomendas àquela altura) ²⁰. O dado mais importante a distinguir *FARMAX* de *S,M,L,XL* e da maioria dos monofestos, porém, é o fato de incluir textos, estudos e mesmo projetos de outros autores, num recorte de conteúdo que se mostra realmente mais temático do que autoral.

Aparentemente, portanto, *FARMAX* não se dedica *diretamente* a retratar um “perfil” de MVRDV; a prática, “estilo” ou mesmo a biografia do escritório e de seus projetos não são um objeto de discussão em si. O perfil do grupo, no entanto, acaba transparecendo nas próprias características editoriais e visuais do livro. Sendo *produzido* por MVRDV e sendo a primeira publicação comercial deste, *FARMAX* não poderia deixar de funcionar como uma amostra — ou, para retomar a noção utilizada nesta pesquisa, “sinédoque” — de sua atitude profissional.

Considerando-se seu aspecto editorial — a seleção de material nele incluído — qual o perfil geral que o livro em si mostra, considerando-se seu contexto de lançamento? Seu público encontraria nele o primeiro livro de uma jovem firma de arquitetura que, com razoável precocidade, começava a chamar atenção em âmbito internacional. Esse livro, por sua vez, era também o primeiro esforço de autoapresentação editorial de obras desse escritório; nesse sentido, seu volume exagerado poderia ser ceticamente recebido à primeira vista como um esforço compensatório ou mesmo pretensioso de “inflação” da imagem de seus autores — bem como, para o público conhecedor de *S,M,L,XL*, como uma tentativa de repetir o sucesso do mesmo. Ao estudá-lo, porém, o leitor encontraria uma publicação densa

²⁰ Várias das obras que figuraram na primeira *El Croquis* dedicada a MVRDV (1998) e não foram incluídas em *FARMAX*: projetos não-construídos como as Piscinas em Sloterpark, a Villa em Hasselt, ou a Igreja em Barendrecht (cuja imagem estampa a capa da edição); e mesmo edifícios concluídos como a sede da rede RVU (próximo à Villa VPRO) e os pavilhões do parque Hoge Veluwe.

e preenchida por gráficos, especulações, trabalhos e textos não só do grupo titular, mas também de outros autores. Conferir tal caráter plural logo a sua primeira publicação independente, assim, acabava também por sugerir um comprometimento editorial e intelectual por parte de MVRDV.

Nesse sentido “editorial”, por outro lado, os ensaios, levantamentos e estatísticas advindos de contribuição de outros autores forneciam uma amostra da ampla gama de áreas com as quais o grupo alega dialogar: infraestrutura viária, estatística, psicologia, geografia, jornalismo, informática, etc. Assim sendo, mesmo na relativa polifonia de contribuições são sempre as preocupações, temas e práticas de MVRDV que transparecem no volume; no limite, a seleção editorial do livro esboça o perfil de um escritório que toma pesquisa, especulação e diálogo com outros profissionais como partes intrínsecas de sua prática.

No tocante aos projetos de outros autores incluídos em *FARMAX*, é importante ter em mente que quase todos são trabalhos de estudantes de arquitetura²¹, elaborados sob tutoria de Maas e/ou van Rijs nas Universidade de Tecnologia de Delft, no Instituto Berlage ou na Academia de Arquitetura e Desenho Urbano de Rotterdam; alguns desses estudantes, deve-se acrescentar, foram estagiários e/ou tornaram-se arquitetos empregados em MVRDV. Além disso, quase todos os trabalhos de estudantes no livro são propostas radicais, de caráter bem mais “visionário” do que “prático”; cumprem um papel de extrapolação, de levar para além dos limites do senso comum os princípios de adensamento e *datascaping* que interessam ao escritório. Assim sendo, a inclusão de propostas e pesquisas de estudantes funciona simultaneamente como uma exibição da gama diversificada de atividades com as quais os membros do escritório se envolviam — nomeadamente, seu envolvimento com educação; como uma amostra dos temas e abordagens que interessavam ao grupo fomentar e seu interesse por “experimentos de pensamento” visionários; e como um sinal de comprometimento editorial com geração e difusão de ideias, capaz de dar atenção particular aos estudantes — o que também é uma imagem sedutora para os próprios estudantes, os quais são a um só tempo uma mão de obra fundamental para a maioria dos grandes escritórios e um grande público consumidor de livros de arquitetos.

Em termos de comparação, *FARMAX* aproxima-se mais à “tradição” de livros em que arquitetos expõem suas próprias obras junto a de outros como casos ou ilustrações de um grande tema estudado ou de uma teoria exposta — tradição essa que inclui, como visto no capítulo 3, os *Quattro Libri* de A. Palladio, *Por uma*

²¹ A única exceção é o projeto Parkhouse/Carstadt (p.382-393), de autoria de Pieter Bannenberg e Kamiel Klasse — fundadores do escritório NL Architects.

arquitetura de Le Corbusier ou *Complexidade e Contradição* de R. Venturi. Para Phillippe Morel (p.125), o livro visa menos documentar e promover um julgamento sobre a cultura arquitetônica do que propor um método crítico a ser aplicado por ela; e, de fato, *FARMAX* teoriza pouco sobre o que a disciplina da arquitetura e urbanismo deve ser, mas antes exibe (e propaganda) uma atividade e *método* preconizado por seus organizadores: o levantamento, correlação e agenciamento gráfico de informações e transformação destes em propostas. E, mais do que falar sobre tal prática, o livro também procura visivelmente “incorporá-la”: ser ele mesmo, enquanto objeto, uma demonstração do que deseja comunicar — no caso, ser um “panorama de dados” convertido em uma variedade de configurações e efeitos estéticos.

A despeito da pluralidade editorial de autorias e conteúdos, entretanto, é preciso deixar claro que *FARMAX* ainda é um livro sobre MVRDV em termos quantitativos: dos 51 capítulos do livro, 32 são do grupo, com 13 capítulos de projetos (construídos, não construídos ou especulativos), 10 capítulos de pesquisa (estudos, levantamentos e estatísticas) e 9 textos (ensaios bem curtos). Por sua vez, a despeito do número não tão grande (25% do total de capítulos) as apresentações de projeto do escritório se destacam no espaço que tomam do livro: são 291 páginas (39,5% do total de páginas), mais do que qualquer outra categoria de conteúdo de MVRDV ou dos colaboradores. *FARMAX*, assim, constitui-se numa eficiente exibição de propostas urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas de MVRDV.

Nesse sentido, é significativo que o último capítulo de *FARMAX* (sem contar o pequena ficção “extra” após os créditos do livro) seja justamente a mais longa e minuciosa apresentação de projeto do livro, e que esta seja dedicada a sua edificação mais célebre até então: a Villa VPRO²². Com 40 páginas no esquema de “slides silenciosos”, sua apresentação é a que contém mais tipos de representação em todo o livro, incluindo: maquetes físicas e virtuais; diagramas diversos; vistas axonométricas expandidas; fotos da edificação; uma *promenade*; e cinco páginas-duplas finais do tipo “mosaico” que mostram fragmento, detalhes, ângulos e cenas do interior da edificação já ocupada por seus usuários.

Embora se declare uma “narrativa arquitetônica”, *FARMAX* é relativamente pouco “narrativo” no sentido tradicional do termo, a despeito dos trechos cinemáticos internos; de certo modo, a ausência de “histórias” do grupo ou dos processos de projeto não deixa de ser condizente com seu discurso de

²² O caso da Villa VPRO é significativo para MVRDV pelo fato de ter acompanhado a história do próprio escritório; o período de início até finalização (1993-1997) é praticamente o período entre a fundação efetiva da firma e o lançamento de *FARMAX*.

despersonalização, sua ênfase na substituição da “intuição artística” pela análise e pesquisa de dados. A despeito disso, seus autores não se furtaram a incluir um *grand finale* com a Villa VPRO — o que, no fim, é também indicativo das inevitáveis ambições promocionais do livro.

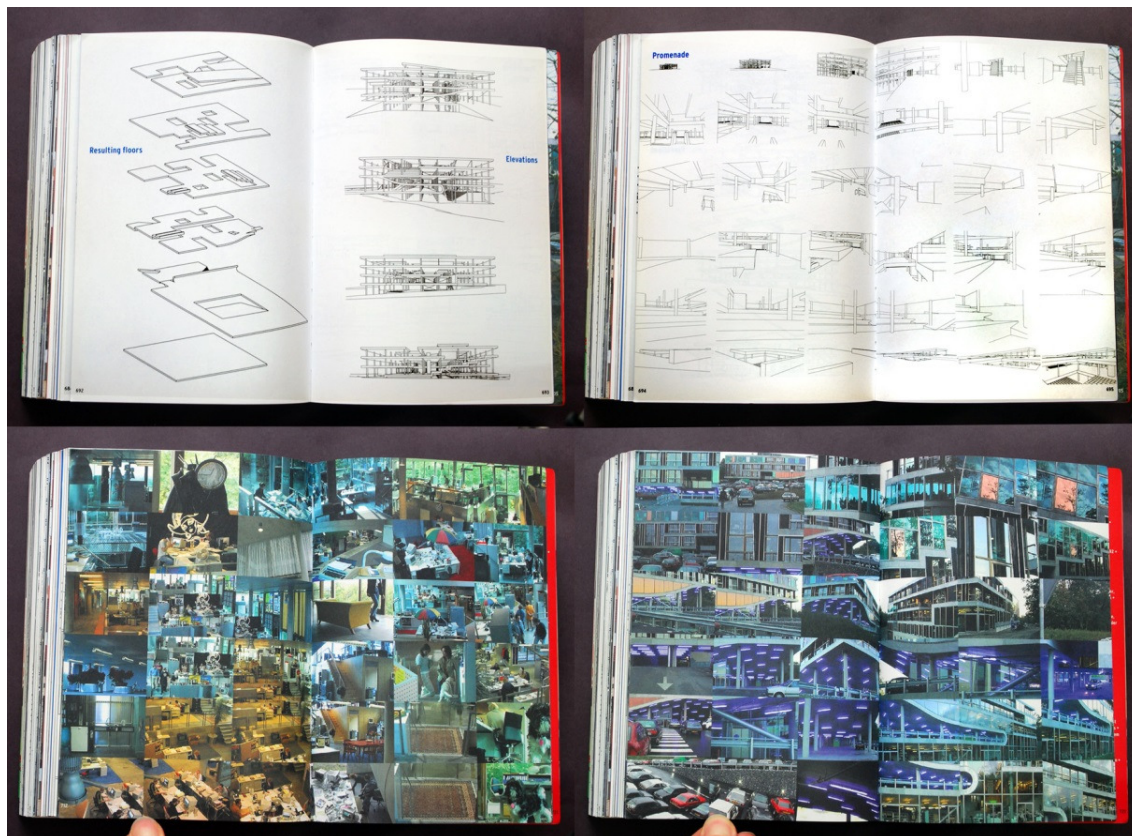


Figura 139. Páginas de *Imploded Exterior* (apresentação da Villa VPRO), respectivamente: pp.692-693, 694-695, 712-713 e 716-717. Fonte: arquivo do autor.

6.3

Yes is More e Bjarke Ingels Group: comunicabilidade e populismo

6.3.1

O estúdio

Recém-saídos de um breve início de carreira em OMA, o dinamarquês Bjarke Ingels (Copenhague, 1974) e o belga Julien De Smedt (Bruxelas, 1975) formaram o grupo PLOT em 2001, em Copenhague. Então graduados há pouco tempo (respectivamente 1998 e 2000), Ingels e Smedt pertenciam à geração de arquitetos que se formou em meio às transformações do fim dos anos noventa, ou seja: a globalização da profissão, a ascensão midiática da “*starchitecture*”, a definitiva informatização dos processos de projeto e o crescente imediatismo e acessibilidade informativa da internet. Dentro de sua geração, os dois também pertenceram à

parcela que, tendo *S,M,L,XL* como uma referência ainda na condição de estudantes, encontrou em Rem Koolhaas e OMA uma fonte de inspiração e inquietação²³. O fim de PLOT em 2005 deu origem aos escritórios *Julien De Smedt Architects* ou JDS e *Bjarke Ingels Group* ou BIG (ambos acrônimos derivados do nome de seus respectivos fundadores, em contraste com o nome mais impessoal do grupo anterior). Herdando deste vários projetos concretizados ou em andamento — alguns deles premiados — BIG se tornou conhecido internacionalmente por grandes conjuntos habitacionais mistos como “a Montanha” (2007) e “Casa 8” (2009) e, especialmente, com o Pavilhão Dinamarquês na Exposição Mundial de Shanghai de 2010.

Muito das soluções projetuais, do *ethos* discursivo e da *mise-en-scène* midiática de BIG já estava presente ou latente em PLOT. Com frequência descrito como parte de uma geração de arquitetos que combina “análise astuta, experimentação lúdica, responsabilidade social e humor”²⁴, a abordagem profissional do grupo pode ser caracterizado grosso modo por:

- Uma constante menção a motivações e aspectos de sustentabilidade e de responsabilidade social, mas sempre numa chave de otimismo “proativo”;
- Uma ênfase na atividade projetual como propiciadora de novos usos e potenciais para além daqueles previstos nas exigências programáticas iniciais, com a frequente proposta de criação de áreas públicas coletivas nos projetos — áreas que, em geral, se voltam a fins recreativos e de socialização.
- Frequente associação com a noção de *diversão* e — menos explicitamente — de *juventude*, manifestando-se no constante recurso ao humor, na atenção a atividades de lazer e esporte (nado, esqui, skate, *parcour*) ou no uso de referências da cultura pop (cinema, histórias em quadrinhos, videogames, etc.).
- Ênfase na comunicabilidade midiática da arquitetura para uma audiência mais ampla e não especializada, por meio de clareza e de uma simplificação sistemática das apresentações de projeto que se manifestam sobretudo pelo uso

²³ Começando a cursar arquitetura em 1995, Ingels acompanhou como estudante o lançamento e sucesso de *S,M,L,XL*. Ele ressaltou em diferentes falas a influência do livro sobre sua formação, já comentando que teria começado a ler Rem Koolhaas “antes de ler Le Corbusier” (WILES, 21/12/2009).

²⁴ A citação completa, no original: “Through a series of award-winning design projects and buildings, Bjarke Ingels Group has created an international reputation as member of a new generation of architects who combine a new generation of architects that combine shrewd analysis, playful experimentation, social responsibility and humour”. Encontrei esta frase pela primeira vez numa monografia feito sobre o grupo (JENSEN, MANAUGH e INGELS, 2010); mas essa exata redação já havia sido usada antes na internet, sendo reproduzida *ad nauseam* em dezenas de blogs, jornais e *websites*. Não consegui identificar sua origem (que poderia até ser fruto de um *press-release* antigo do próprio BIG), mas a referência mais antiga encontrada pela ferramenta de procura *Google* data de 2007.

de narrativas, metáforas de fácil memorização e diagramas explicativos sequenciais — aparentados mas em geral mais simplificados que aqueles empregados por OMA e MVRDV nos anos noventa.

- Uma imbricação discursiva entre projeto e análise que, diferentemente de OMA e MVRDV, não destaca a atividade de pesquisa e levantamento, mas concentra-se em ressaltar a atividade do projeto como meio para resolução de aporias ambientais, sociais e mesmo políticas.

Formalmente, no conjunto de projetos de BIG sobressaem algumas características reincidentes à “prole” de OMA, mas compartilhando também de características plásticas e do “senso escandinavo” de “paisagem, democracia e metáfora” de escritórios como o norueguês Snøhetta (EDWARDS, 2009, p.94). Isso inclui, de maneira geral: a presença frequente de superfícies curvas, transições volumétricas decompostas em repetições e gradações de planos (um tipo de efeito que programas de computador como *Grasshopper* têm deixado cada vez mais comuns na arquitetura recente); a exploração de edifícios como topografias urbanas em que o solo acessível se estende até níveis superiores ou mesmo até a cobertura, ampliando o uso público da edificação; o recurso a volumes simples alterados ou “escavados” pela interação com a “paisagem de dados” ou a combinações de elementos modulares, como faz MVRDV; e, num âmbito geral, o favorecimento frequente de soluções que possibilitem à proposta uma silhueta global surpreendente e *pregnante*, de rápida apreensão e memorização — um “logotipo” arquitetônico, na acepção de R. Somol (2007, p.34).



Figura 140. Obras de BIG: Conjunto habitacional “a Montanha” e o Pavilhão Dinamarquês da Exposição Mundial de Xangai. Fonte: www.big.dk

BIG também se tornou notório pela profusão, constância e alcance de sua presença midiática, conseguindo alguma evidência mesmo em publicações generalistas e, ao fim da primeira década do século XXI, alcançando o “estrelato” da disciplina com uma precocidade semelhante ao caso de MVRDV na década anterior. No panteão do “estrelato” arquitetônico é comum que a “assinatura” e feição pública

de um grupo permaneçam concentradas na figura de um ou alguns líderes, e BIG é um exemplo claro disso: embora a colaboração coletiva seja retoricamente enfatizada, a mediação pública do grupo tem sido completamente centrada na figura eloquente e carismática de Bjarke Ingels. Tirando proveito de sua aparência, sua relativa juventude e sua familiaridade com as novas mídias e a cultura *pop*, a atividade de “relações públicas” de Ingels satisfaz a necessidade dos veículos jornalísticos por personas “mediatizáveis”, e estes então passam a procurá-lo mais, num ciclo autoalimentado de promoção e evidência. De fato, mesmo na atual fase dos meios de comunicação ainda é difícil encontrar arquitetos com tão poucos anos e obras construídas que tenham aparecido em tantas capas de revista.



Figura 141. Exemplos de capas de revistas com Bjarke Ingels; *Fast Company* (out. 2009), *Icon Magazine* 58 (jan. 2010), *Euroman* (set. 2012), *Abitare* 528 (dez. 2012). Fonte: montagem feita a partir de imagens tiradas de, respectivamente: <http://www.iconeye.com>; <http://www.fastcompany.com/>; <http://www.euroman.dk/>; <http://www.kibisi.com/news/abitare-528>; e www.independent.co.uk.

Útil para a compreensão de atitudes de vários expoentes da arquitetura internacional, a ideia de “identidade de marca” é particularmente operativa no caso de BIG. A leitura da grande quantidade de entrevistas concedidas por Ingels desde 2006 mostra uma notável e repetitiva consistência, com a retomada deliberada e constante dos mesmos pontos, exemplos, referências e *slogans*, num reforço e promoção constante de sua “marca” — a qual se refere também à *atitude empresarial* do grupo, em geral propagandeada como geradora de um ambiente de trabalho harmonioso e divertido, diferente da tensão que seria vigente em alguns escritórios famosos²⁵. Mas é particularmente relevante a insistência de Ingels na elaboração de “conceitos” com apelo publicitário — como “utopianismo pragmático”, “sustentabilidade hedonista”, “ecologia” (economia + ecologia), “evolução arquitetônica” ou “alquimia programática”²⁶ — os quais, muitas vezes, são oxímoros

²⁵ A título de exemplo, cf. INGELS, 01/12/2011.

²⁶ “Alquimia programática”, em particular, foi um termo empregado pro Rem Koolhaas em Bigness (c.f. KOOLHAAS e MAU, 1995, p.512).

aparentes pelos quais BIG reitera sua proposta de “BIGamia”: a conciliação de interesses, situações e exigências opostos através do projeto.

Seguindo de certo modo a senda de diversificação e entrelaçamento interdisciplinar, Ingels co-fundou KiBiSi em 2009: uma firma de design alegadamente “voltada para ideias” e para explorar “o potencial de cruzamento de elementos de atributos de diferente disciplinas em novos híbridos estéticos e funcionais”²⁷, integrada por BIG (Bi) e os estúdios Kilo Design (Ki) e Skibsted Ideation (Si). Em comparação com as atividades paralelas de Koolhaas com AMO, ou de MVRDV com *The Why? Factory*, porém, BIG e KiBiSi têm dado bem menos foco a publicações, pesquisas e especulações, mantendo sua atuação muito centrada na proposição projetual.

Como tem sido comum no cenário atual, o sucesso de BIG fez de Ingels um docente requisitado, especialmente nos Estados Unidos: já foi professor visitante na Escola de Arquitetura da Universidade Rice e na Escola de Graduação em Design da Universidade de Harvard, e tem sido palestrante convidado na Escola de Graduação de Arquitetura, Planejamento e Preservação da Universidade de Columbia e na Escola de Arquitetura da Universidade de Yale. Contudo, essa atuação também não tem apresentado ainda o tipo de entrelaçamento com a produção de publicações visto em Rem Koolhaas e em Winy Maas.

Para além do aparecimento em canais de mídia, BIG tem sua própria produção de evidência e promoção via internet, incluindo vídeos e palestras-performance de considerável audiência. O meio mais estável de auto-exposição do grupo tem sido desde o início seu *website* (www.big.dk): um exemplo sintético e coeso de identidade visual e usabilidade intuitiva, cujo projeto básico (colaboração com o estúdio Ruby Media) mudou surpreendentemente pouco desde sua versão inicial como endereço eletrônico de PLOT em 2003. Com explicações de projeto notoriamente sequenciais, acessíveis e baseadas em peças gráficas em geral concebidas e produzidas para a interface adotada, BIG se diferenciou desde cedo do que, até hoje, parece ser o padrão das páginas eletrônicas de escritórios de arquitetura — peças gráficas técnicas elaboradas em outro contexto simplesmente disponibilizadas na internet sem a preocupação com uma ordem narrativa²⁸.

²⁷ Trechos originais do website de BIG: “KiBiSi is the reference idea-driven industrial design firm”; “KiBiSi designs often explore the potential of crossbreeding elements or attributes from different disciplines in to new functional and aesthetic hybrids” (<http://www.big.dk/#big-ideas>)

²⁸ Para uma análise breve do website — especialmente de seu sistema de encadeamento de informações — ver SOUZA, 2011, p.112-113.

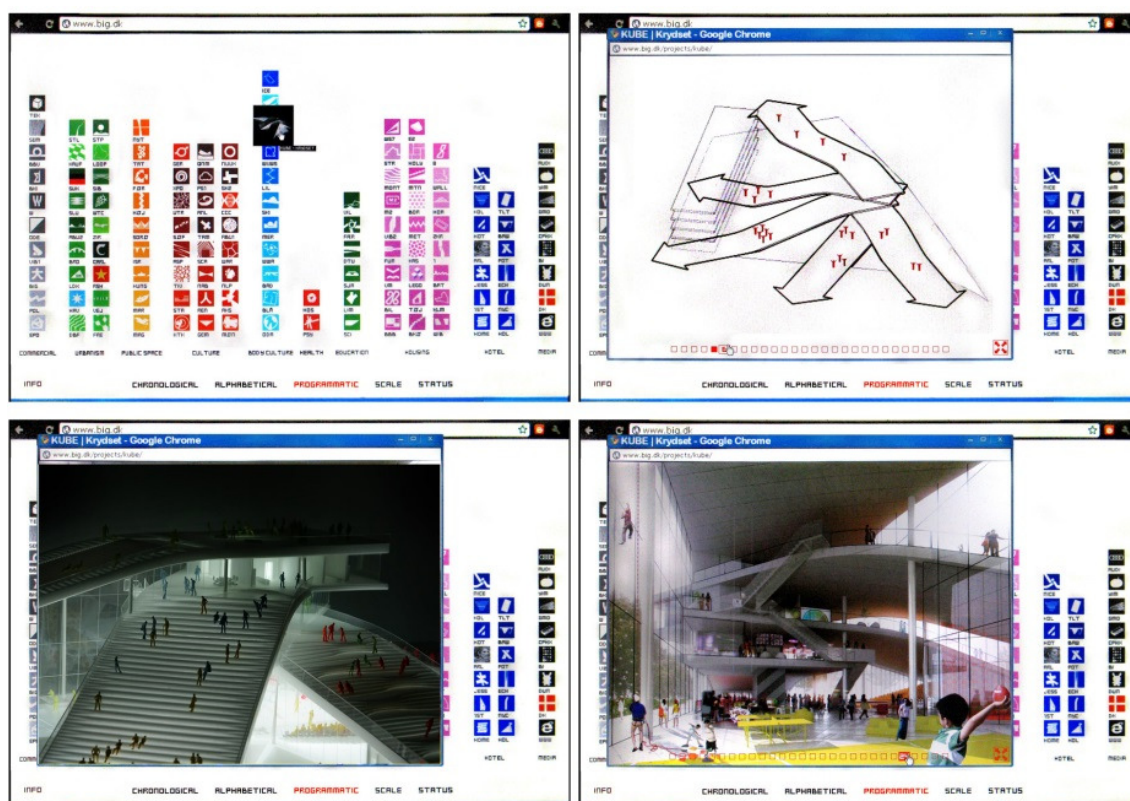


Figura 142: Telas do website de BIG (www.big.dk), 2011. Fonte: arquivo do autor.

No que toca ao meio impresso, contudo, BIG não tem nenhuma produção de fôlego, e não só por sua juventude: o perfil editorial do grupo não tem demonstrado até agora o interesse em publicações de pesquisa visível nos veteranos holandeses ou em alguns grupos mais recentes como FR-EE, WORKac e Studio Gang. Há, contudo, uma quantidade razoável de publicações monográficas “tradicionais” dedicadas à obra de BIG, praticamente uma por ano desde 2009; e também há alguns livros dedicados a projetos singulares do grupo, como o Museu Marítimo da Dinamarca²⁹. A primeira publicação impressa auto-organizada por BIG com um panorama de sua obra (Praga, 2007, 160 páginas) foi um catálogo simples para BIG IDEAS, sua primeira exposição; a segunda, *Yes is More* — também em parte um catálogo de exposição — continua sendo o mais significativo produto impresso de BIG até o fechamento do presente trabalho.

²⁹ As monografias tradicionais e as edições monográficas de revistas sobre o grupo encontrados até agora foram, em ordem de lançamento: Big - Bjarke Ingels Group (2010); Bjarke Ingels Group Projects 2001–2010 (Design Media Publishing Ltd., 2011); BIG - Bjarke Ingels Group: Recent Projects (A.D.A. DITA Tokyo, 2012); Abitare Being BIG (revista Abitare 528, dez. 2012); e BIG 2001-2013 (revista AV Monographs 162, 2013). Os livros voltados a um projeto único são Loop City (2010), catálogo da pesquisa e proposição organizada por BIG para a Bienal de Veneza de 2010; Museum in the dock (Arvinus+Orfeus, 2013), sobre o Museu Marítimo da Dinamarca; e Superkilen (Arvinus+Orfeus, 2013) sobre o parque elaborado em parceria com os grupos Topotek 1 e Superflex.

6.3.2

O contexto de produção

Passados onze anos entre o lançamento de FARMAX e o de *Yes is More*, há uma série de diferenças de contexto que precisam ser mencionadas. Os primeiros monofestos de OMA e MVRDV viram a internet em seu início, e são da época em que experiências não-lineares com hipermídias (especialmente os CD-ROMs) eram uma novidade crescentemente popular. YIM, por sua vez, apareceu já em meio à “web 2.0” e à banda larga plenamente estabelecidas e popularizadas: toda a “economia informacional” já havia se transformado com ferramentas como o Google, plataformas coletivas como Wikipédia e Youtube e a ascensão de *weblogs* e de redes sociais, formando um poderoso circuito de subculturas “conectadas”. Nesse novo contexto, como já comentado no capítulo 3, revistas impressas e monografias passaram a coexistir com formas gratuitas, imediatas e atualizáveis de acesso às obras e discursos dos arquitetos.

O cenário da “bibliosfera” arquitetônica internacional em meio ao qual YIM foi elaborado já contava com um número considerável de monofestos de arquitetura e design, com casos mais e menos bem-sucedidos nos quais se inspirar ou dos quais se distanciar³⁰. Em meio a essa produção, é particularmente proveitoso destacar o segundo monofesto de OMA, *Content* (2004): tão fora dos padrões mais comuns de monografia quanto *S,M,L,XL*, embora menos bem-sucedido comercialmente e completamente contrário à pompa, solidez e volume deste.



Figura 143. Capa e página-dupla de *Content* (Koolhaas, 2004). Fonte: arquivo do autor.

Content possui poucas mas significativas semelhanças com *Yes is More*: foi lançado como parte de uma exposição sobre o escritório que o criou; foi projetado

³⁰ Curiosamente, na primeira grande foto do espaço físico de BIG em YIM (p.12-13), a lombada de FARMAX pode ser vista na estante logo atrás de Ingels.

para imitar uma *revista* — no caso, com tratamento gráfico mais “sujo” e simples, anúncios e encadernação barata de capa mole; foi publicado não por editoras especializadas em edições alternativas ou de luxo, mas pela gigante Taschen; e, seis anos antes de YIM, já se iniciava com o sugestivo mote “diga sim para tudo” (*say yes to everything*). Apesar das muitas diferenças (como a poluição visual deliberada e a estruturação mais complexa), trata-se de um precedente relevante para o formato de “*bookazine*” (híbrido de livro e revista) adotado em YIM.

Uma influência relevante para a produção de YIM seria o próprio Bruce Mau, designer de *S,M,L,XL*: em entrevistas e no início de seu monofesto, Ingels citou uma interlocução com Mau como motivação para fazer um livro que conseguisse capturar tanto os bastidores da atividade de BIG quanto o efeito das apresentações presenciais de Ingels. Mau teria escrito ao arquiteto:

Na maioria dos casos em que se vê a obra de arquitetos, são desenhos mortos e imagens superficiais. Mas quando consegue um passeio pelo escritório ou visita um edifício com o arquiteto, você sente a energia e obtém todas essas pequenas piadas e histórias invisíveis que fazem a obra como um todo ganhar vida! Pena que isso seja tão difícil de capturar em uma exposição, ou ainda pior em um livro! (Bruce Mau apud INGELS, 2009, p.21)³¹

Aparte o “mito de origem” do livro, é preciso lembrar que, em 2004, o estúdio de Mau colaborou com PLOT na curadoria da exposição “*Too perfect — Rebranding Denmark*”: uma encomenda do Centro Dinamarquês de Arquitetura (DAC) de propostas para renovação da imagem internacional da própria Dinamarca, expostas em Copenhagen, Veneza e Toronto. Essa empreitada é um indício interessante de ao menos três coisas: da relativa proeminência que PLOT já alcançava em seu país; do envolvimento estreito e precoce do grupo com estratégias de *branding*; e da ocorrência de uma interlocução mais longa com Bruce Mau. Na verdade, algumas das ideias básicas às quais BIG se associou já eram defendidas anteriormente por Mau — como realçar o projeto como instrumento de resolução de problemas políticos, econômicos e sociais ou tornar a ideia de sustentabilidade sedutora ao invés de ascética e punitiva (a “sustentabilidade hedonista” de Ingels)³².

Por outro lado, a exposição “*Too perfect*” se inseria numa conjuntura auspiciosa de apoio à cultura e arquitetura na Dinamarca — comparável em menor

³¹ No original: “In most cases when you see architects’ work, it’s dead drawings and superficial images. But when you get a tour of the office or visit a building with the architect, you feel the energy and get all these little punchlines and invisible stories that make the whole work come to life! Too bad it’s so hard to capture in an exhibition, or even worse in a book!”.

³² No mesmo ano do lançamento de YIM, Mau utilizou o slogan “yes is more”, sem fazer menção a BIG, para defender a necessidade de tratar a sustentabilidade em termos de sedução e recompensa, e não de sacrifício e castigo (cf. MAU, 2009, p.227 ou BERGER, 09/12/2009).

escala ao contexto da Holanda dos anos noventa — que, articulada principalmente em torno do DAC, foi fortuita para PLOT e BIG. Sendo um dos primeiros escritórios de arquitetura dinamarqueses a conseguir popularidade no exterior desde os anos sessenta, as iniciativas de BIG em difundir sua obra e atividades podiam abrigar-se sob o interesse institucional por promoção de uma nova face da Dinamarca. O momento em que YIM foi finalmente lançado, contudo, não era mais o da abundância de megaprojetos, mas o de um mundo recém-entrado na crise financeira de 2008; ainda assim, a produção do livro conseguiu apoio institucional e considerável patrocínio junto a empresas do setor privado (creditadas em seu final).

As apresentações públicas de projeto têm sido desde o início um elemento cuidadosamente construído em BIG, e a produção de YIM procurou traduzir em livro o efeito e conteúdo destas, baseando-se nas falas e slides já formatados (INGELS, 20/03/2009 e 16/05/2010). Segundo Ingels, a linguagem das histórias em quadrinhos seria uma forma prática de controlar as variações de velocidade da leitura e de ênfase — as quais se fariam simplesmente por meio de pausas e entonações numa apresentação presencial ou num vídeo. Mas a popularidade do meio dos quadrinhos foi obviamente um fator relevante, e em diversas palestras e entrevistas Ingels mencionou o fato de ter desejado ser quadrinhista antes de cursar arquitetura — “confissão” com razoável apelo empático para com estudantes, especialmente os aficionados por quadrinhos³³.

O trabalho de composição gráfica de YIM, por sua vez, foi realizado por funcionários do próprio BIG e não por designers externos. Chamado para colaborar com o “conceito gráfico” do livro, o estúdio de design E-Types (e, mais especificamente, seus membros Jens Kajus e Michael Thouber) era mais ligado a design estratégico e à construção de marcas do que à composição de livros; sua contribuição se deu menos na artesanaria gráfica do que em insumos para uma estratégia mais ampla de construção e promoção da imagem de BIG. De fato, a configuração de YIM deve ser compreendida na perspectiva de uma empreitada mais ampla e coordenada de promoção: afinal, o livro foi pensado e lançado em conjunto com a exposição homônima do grupo no DAC entre 21 de fevereiro e 31 maio de 2009. Mais que um evento e seu catálogo, exposição e livro foram tratados como dois suportes de um mesmo “conteúdo”: ao invés de painéis explicativos, o espaço expositivo possuiu uma única superfície sinuosa que, contornando as maquetes de BIG, exibiu exclusivamente ampliações luminosas das páginas do livro, colocadas em

³³ Cf. INGELS, 20/03/2009 e 2012(?), bem como WILLIAMS, Jul. 2011 e PARKER, 10/09/2012. Ingels por vezes citou os autores que o inspiravam, como o francês Moebius, o italiano Milo Manara e, principalmente, o norte-americano Frank Miller.

sequência. A composição de YIM, portanto, teve de ser pensada de maneira a permitir que ambos os suportes exibissem a mesma narrativa.



Figura 144. Exposição *Yes is More* em sua montagem original no Centro Dinamarquês de Arquitetura, 2009. Fonte: www.big.dk

Esse fato, por sua vez, evidencia já de saída uma relação conceptual com a mídia livro bem diversa e menos estreita que os dois outros monofestos estudados aqui, favorecendo a intercambialidade e flexibilidade gráfica ao invés da especificidade física. Não é por acaso, afinal, que dos três casos aqui estudados *Yes is More* foi único desde cedo traduzido para várias línguas (incluindo o chinês e o português) e lançado em versão digital para I-Pad (Taschen, 2011). Publicado inicialmente pelo próprio BIG na ocasião da exposição, YIM teve em seguida uma edição em inglês pela editora alemã Evergreen; depois de 2010, o livro espalhou-se com a multinacional Taschen, mas já foi editado pela coreana Archilife (2012) e a chinesa Liaoning Science and Technology Publishing House (2010).

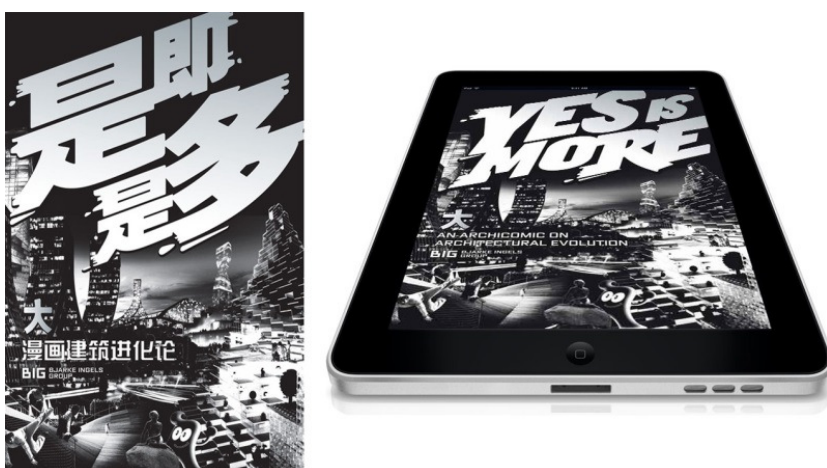


Figura 145. Versões de *Yes is More*: edição chinesa e versão para i-Pad. Fonte: montagem feita a partir de imagens de www.big.dk.

6.3.3

Yes is more: características gerais

Embora não alcance a fisicalidade exagerada de *Event Cities*, *S,M,L,XL* ou *FARMAX*, a espessura de 400 páginas de *Yes is More* é suficiente para sugerir alguma densidade de conteúdo. A capa não-rígida e de superfície brilhante traz, em preto e branco de contraste elevado, uma paisagem melodramática de arquiteturas estranhas num fundo noturno (na verdade, uma montagem com variadas obras de BIG); acima, o ainda mais melodramático título do livro usa uma fonte tipográfica com sugestão de movimento e gestualidade tipicamente relacionados aos quadrinhos de aventura; desproporcionalmente menor, o subtítulo contém o neologismo “archicomic” e o termo “evolução arquitetônica”, um conjunto curioso e provocativo. Mais vertical que os outros monofestos citados, suas dimensões (25 x 16,3 x 2,8 cm) são quase idênticas ao “formato americano” que predomina no grande mercado de quadrinhos, evocando assim o tipo robusto de edição encadernada de *graphic novels* maiores ou de compilações extensas do gênero.

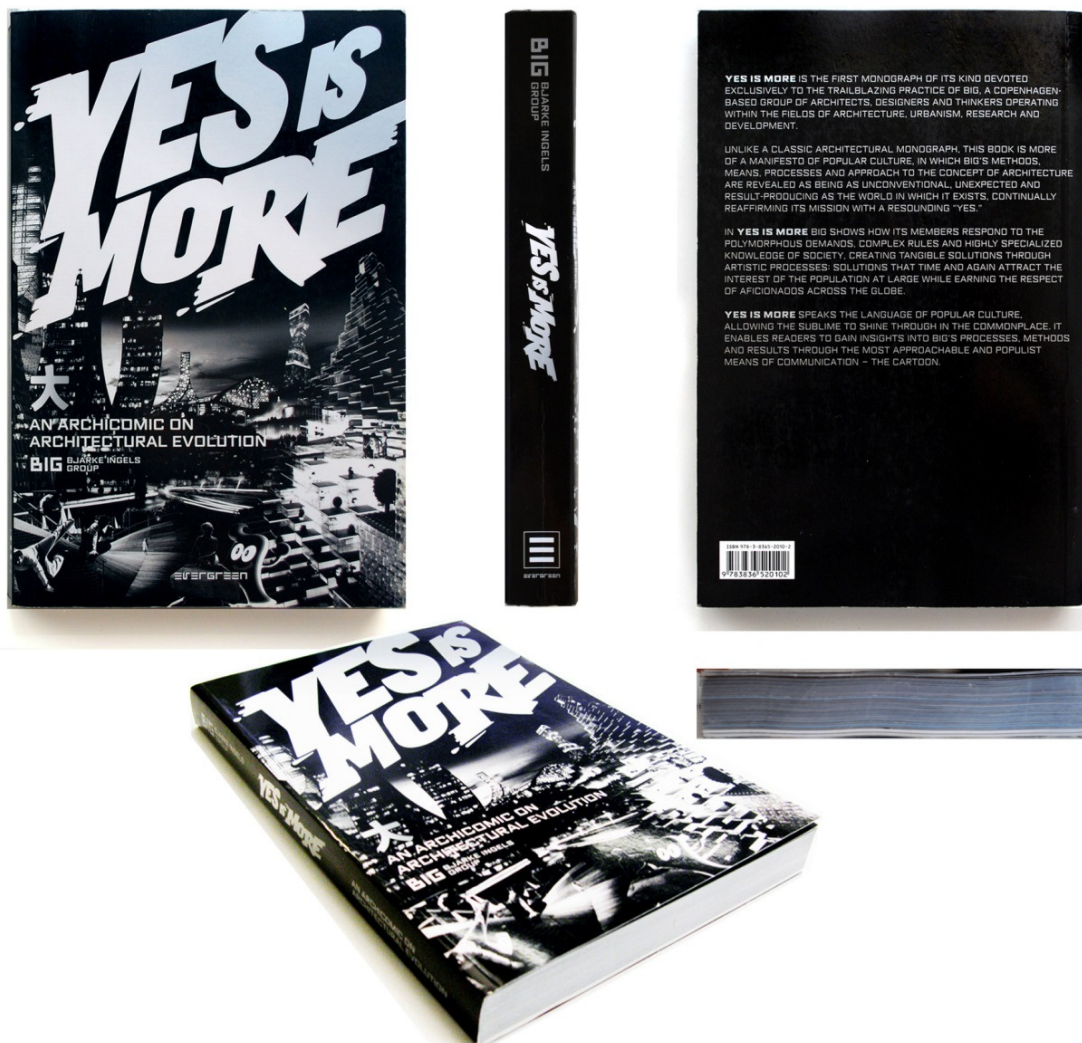


Figura 146. Volume exterior da segunda edição de *Yes is More* (2010). Fonte: arquivo do autor.

Contudo, ao contrário das capas mais crípticas de *S,M,L,XL* e *FARMAX*, YIM deixa claro que se trata *sim* de um livro de arquitetura, e que se faz uso de histórias em quadrinhos (*comics*). Na contracapa, o puro texto prateado sobre fundo preto traz a informação de que o livro é uma monografia sobre BIG — mas ressaltando que *não é* uma “monografia tradicional”, mas sim um “manifesto de cultura popular” que permite que “o sublime brilhe através do lugar-comum” e mostra a atividade do escritório através do “meio de comunicação mais acessível e populista — o cartum”³⁴. Em todo o invólucro do livro, não há menção de autoria individual além do nome do próprio escritório *BIG - Bjarke Ingels Group* (ao mesmo tempo impessoal e personalizado).

A estrutura geral de YIM é apresentada no sumário (p.18-19) como simples sucessão de capítulos, sem os agrupamentos secundários de *S,M,L,XL*, *FARMAX* e outros. Em termos de conteúdo e diagramação, contudo, é possível perceber três conjuntos implícitos:

- O primeiro (pp.1-19), que chamarei de *seção introdutória*, sintetiza a proposta do livro e a identidade profissional de BIG, incluindo uma abertura impactante (da qual tratarei mais à frente), uma introdução e o índice.
- O segundo (pp. 20-359), que chamarei de *seção narrativa*, é o conteúdo principal do livro: 35 apresentações de projeto, em forma de histórias em quadrinhos relativamente curtas — descontando-se as páginas-duplas de abertura, os cinco capítulos maiores têm 14 páginas cada, e os sete menores, só 2 — cada uma expondo em geral um único projeto³⁵. Embora ocorram eventuais afinidades de assunto, tipologia e mesmo continuidade temporal entre alguns capítulos contíguos³⁶, eles não se organizam de forma cronológica e tampouco em grupos temáticos bem definidos. Como em *S,M,L,XL*, a diferenciação entre projetos realizados ou irrealizados não é relevante para o espaço dedicado a cada um desses episódios (nenhum dos cinco maiores mostra um edifício

³⁴ Originalmente: “Unlike a classic architectural monograph, this book is more of a manifesto of popular culture”; “YES IS MORE speaks the language of popular culture, allowing the sublime to shine through in the commonplace. It enables readers to gain insights into Big’s processes, methods and results through the most approachable and populist means of communication — the cartoon”.

³⁵ Uma exceção é o capítulo “Cadavre Exquis” (pp.208-2011), que mostra seis projetos individuais de BIG como partes de um único todo urbano maior. A expressão *cadavre exquis* (“cadáver extraordinário”), usada pela vanguarda surrealista para designar uma operação coletiva de colagem em imagem ou texto, também é título de um dos capítulos de *S,M,L,XL*.

³⁶ Os capítulos adjacentes “Urban tetris”, “Vertical suburbia” e “Infinity loop”, por exemplo, expõe projetos de conjuntos habitacionais mistos na mesma região de Copenhague, e sua sequência no livro correspondendo à sucessão temporal.

pronto, por exemplo)³⁷; sua duração tem mais a ver com a complexidade da história e dos itens envolvidos, com a extensão da apresentação original da qual o quadrinho foi adaptado e, em especial, com o potencial do caso em questão de reforçar as bandeiras ou métodos do grupo.

- O terceiro conjunto (pp.360-400), por sua vez, é uma *seção de referência*; além de conteúdos “técnicos” — como créditos e agradecimentos a patrocinadores — inclui “extras” como o índice de projetos do grupo (*BIG City*), a planta e fotos da exposição *Yes is More*, fotos e comentários de Ingels sobre o filme “Our Playground” (documentário sobre *parcour* que inclui obras de BIG, entre outras), e a entrevista de Ingels para a revista *Volume* em 2007.

Numa visão panorâmica, a fotografia e os elementos de linguagem típicos de histórias em quadrinhos dominam o visual do interior do livro. Há variações constantes, mas pouco pronunciadas, favorecendo-se uma unidade de vocabulário gráfico. A numeração mantém-se regular, no meio da borda inferior de cada página (ocasionalmente coberta por imagens). O fundo preto que domina o volume exterior — incluindo a capa, lombada e contracapa — se estende para o interior das páginas (os versos da capa e contracapa são completamente pretos), agindo como elemento de unificação geral; a única mudança se dá ao final do livro, nos conteúdos da “seção de referência”, que se destacam com fundo branco³⁸.

A unidade visual dominante é a página individual, na maior parte das vezes independente da página adjacente. Há, contudo, muitas páginas-duplas que funcionam um todo: estas são empregadas em todas as “aberturas” dos capítulos, em todas as páginas da seção introdutória e, de forma alternada e de acordo com as exigências do conteúdo, no interior das apresentações de projeto.

O livro usa quatro fontes tipográficas, todas sem serifa. Duas imitam a gestualidade ou dramaticidade típica do letreiramento de quadrinhos comerciais (principalmente os norte-americanos): a mais neutra serve para o texto dos balões e dos quadros recordatórios e para os números das páginas, e a mais expressiva está nos títulos dos capítulos, onomatopeias e em eventuais momentos de ênfase. As outras duas fontes, geometrizadas e de ar “futurista”, já eram parte da identidade visual do *website* de BIG: uma serve de “voz editorial” do livro, usada na contracapa, na introdução, nos “extras” e na identificação dos projetos na abertura de cada

³⁷ Um deles, contudo, tinha sua construção já assegurada na época do lançamento do livro: o Pavilhão Dinamarquês de Xangai.

³⁸ Esse intervalo no preto, entre as páginas 360 e 397, é inclusive visível na espessura de YIM.

capítulo; a outra é usada no nome de BIG e nas “siglas” de três letras com as quais o grupo designa cada projeto tanto no livro quanto no *website*³⁹.

O padrão mais estável e destacado do livro é o das “aberturas” dos capítulos: uma única imagem ocupando a inteiramente a página dupla, sempre ilustrando o projeto em questão — projetos construídos com fotos do edifício, e outros com imagens de maquete física ou eletrônica. Sobre essa imagem estão o título, a identificação, a sigla de três letras e o ícone ou logotipo de cada projeto: um formato estilizado em branco sobre um quadrado colorido que, também presente no *website*, é uma dos elementos-chave da identidade visual de BIG.

As apresentações de projeto misturam vários tipos de representação gráfica, como é comum na arquitetura. Identifica-se logo de início, contudo, a preferência pelo vocabulário da ilustração e a da infografia, com pouquíssimos detalhes ou desenhos técnicos mais tradicionais da disciplina arquitetônica (plantas, cortes e fachadas com cotas, níveis, eixos e etc.) e muitos diagramas simplificados ou imagens de maquetes virtuais. Em todos os “episódios”, o próprio Ingels serve de mestre de cerimônias de seu escritório em texto e imagem, sendo o narrador do livro e *aparecendo* pictoricamente em quase todos os capítulos. A “seção narrativa” se inicia com uma sequência cinemática de Ingels entrando na sede de BIG como quem a apresenta a alguém (p. 20), e seu discurso é modulado como se falasse diretamente com o leitor. Conforme se refere ao primeiro projeto tratado no livro, a narrativa visual sai do “aqui e agora” inicial para adentrar o tempo e espaço de cada apresentação de projeto, nas quais dados e acontecimentos são mostrados como em uma palestra quadrinizada onde Ingels é narrador e, por vezes, personagem.

Graças à adoção dos quadrinhos como linguagem, a diagramação das páginas de YIM é ao mesmo tempo variada e convencional. Com poucas exceções, os elementos visuais e verbais estão pragmaticamente inseridos numa estrutura trivial de quadros, sequenciados nos sentidos esquerda-direita e acima-abaixo. Dentro desse esquema, porém, distribuição e dimensionamento dos elementos verbais e textuais estão diretamente amarrados à relação interna desenvolvida entre esses em sua especificidade, e não a qualquer diagramação pré-ordenada; obedecem, pois às exigências específicas de cada narrativa e do conteúdo presente nela. Nessa variação, o design de YIM serve-se do dimensionamento e do posicionamento para relacionar os elementos pictóricos e textuais, criando agrupamentos, sequências e contrapontos.

³⁹ Há ainda dois casos individuais e isolados de emprego de outras fontes: o título da capa e o título dos “extras” (*Big City*). Ambos fazem referências à tipografia de títulos de histórias em quadrinhos como *Sin City*, de Frank Miller (cf. INGELS, 16/12/2011).



Figura 147. Exemplos de páginas-duplas sem articulação entre suas metades (pp. 74-75, 210-211, 252-253 e 268-269). Fonte: arquivo do autor.



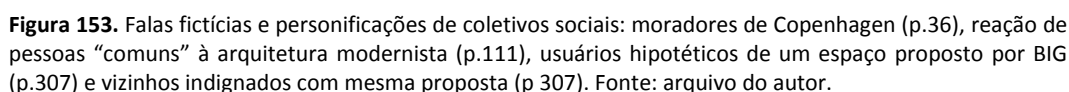
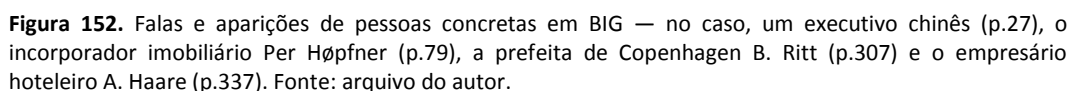
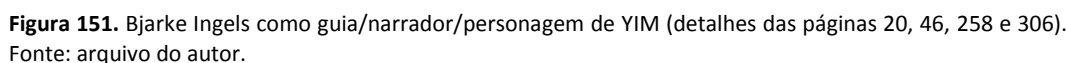
Figura 148. Exemplos de páginas-duplas unificadas (pp.46-47, 204-205, 216-217 e 274-275). Fonte: arquivo do autor.



Figura 149. Exemplos de páginas-duplas de abertura dos capítulos de YIM, páginas 76-77, 88-89, 120-121, 176-177, 196-197 e 212-213. Fonte: arquivo do autor.



Figura 150. Detalhe ampliado de páginas de abertura de YIM, mostrando o sistema de referência nome/logo/sigla de BIG (respectivamente. p. 32, 64, 100, 300, 176 e 296). Fonte: arquivo do autor.



O conteúdo textual está em geral distribuído alternadamente em balões de fala e quadros recordatórios brancos que se sobrepõe às imagens (em certos momentos, inclusive, comprometendo a visualização destas). Tais textos quase sempre são “falas” do próprio Ingels, mas ocasionalmente dão voz a outros personagens — alguns concretos e singulares, outros apenas personificações caricatas de uma coletividade genérica de usuários ou contestadores de projetos de BIG. Vários recursos tradicionais de histórias em quadrinhos foram empregados: o tamanho, cor, fonte tipográfica e formato do balão conformam diferenças de destaque em palavras e trechos; também adotou-se tanto o emprego abundante de negritos quanto o fracionamento e espaçamento de sentença em vários balões e recordatórios para conferir às falas a cadência e ênfase próprias da oralidade.

O dimensionamento das imagens, por sua vez, estabelece ênfases e ritmos, pelo fato dos quadros maiores tenderem a estabelecer tempos de leitura mais longos e a salientar seu conteúdo acima daqueles menores à sua volta. A proximidade e equivalência de tamanho e formato entre imagens estabelece a afinidade de certas informações de valor “fracionado” (p.ex., vistas parciais ou sequências de diagramas) em contraponto com outras maiores de valor mais singular, “global” (como certas imagens de implantação geral ou perspectivas das edificações projetadas); a sangria de algumas imagens grandes pelas bordas das páginas também é explorada como mecanismo de diferenciação: elas tonam-se um “fundo” sobre o qual outras imagens, menores e parciais, funcionam implícita ou explicitamente como comentários.

As relações entre palavras e imagens, por sua vez, são muito variadas nessas apresentações projetuais. Ora as imagens simplesmente ilustram o texto, por vezes relacionando um único parágrafo em recordatório (p.ex., p.35); ora o texto comenta ou especifica a imagem, indicando detalhes dentro dela (p.ex., p.66-67); ora o texto é uma “fala” interior à história narrada; e ora ambos seguem caminhos independentes a despeito da sobreposição espacial entre eles — e um exemplo disso são vezes em que, como numa tomada estática de um filme, a imagem funciona como “paisagem” para se ver enquanto a “voz” do narrador segue falando de modo independente (p.ex., p.298).

O dimensionamento e categoria de imagem, por sua vez, também importam no estabelecimento dessas relações verbo-visuais: fotos e perspectivas pequenas e/ou fracionadas prestam-se em geral à identificação de algo, sendo subordinadas à narrativa e ao texto; e imagens maiores e mais “globais” são propriamente fruídas em si mesmas, acolhendo o “passeio” do olhar do leitor.

Por fim, há situações pontuais de YIM em que, seja pela vontade de valorizar mais a edificação ou pela conveniência de ocupar um espaço vazio da página, tem-se quadros — em geral, fotografias das edificações — que não se conectam diretamente

à sequência narrativa ou a textos que os comentem ou que ocorram “durante” eles. Nesses pontos, a relação estreita entre narrativa, texto e imagem se quebra; mas, longe de ser um momento dramático, tais quebras parecem acidentais, pequenas falhas em meio a uma estrutura predominantemente direcionada pelo texto verbal.

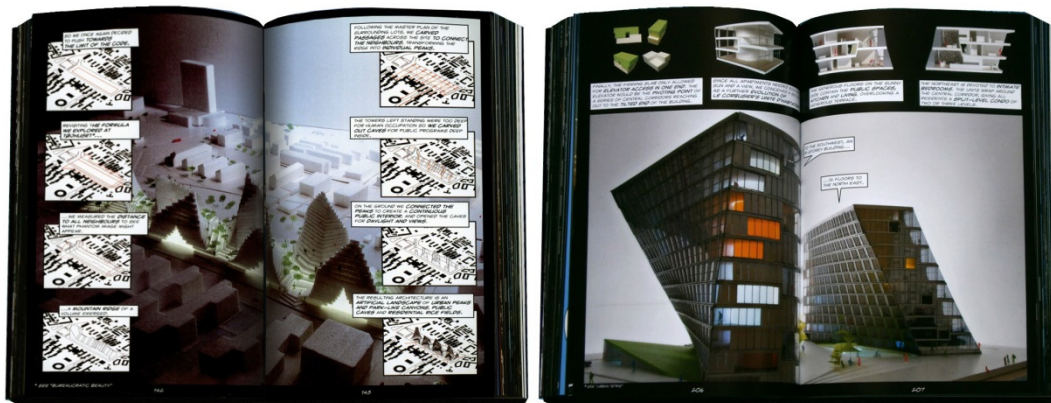


Figura 154. Dois casos de diferenciação por dimensionamento e posicionamento de imagens, páginas 142-143 e 206-207. Fonte: arquivo do autor.



Figura 155. Exemplos de páginas destacando em vermelho os quadros sem texto cujo conteúdo pictórico não apresenta relação de sequência direta com a linha narrativa do texto do capítulo em que se insere (respectivamente, pp. 30, 81, 118, 221). Fonte: arquivo do autor.

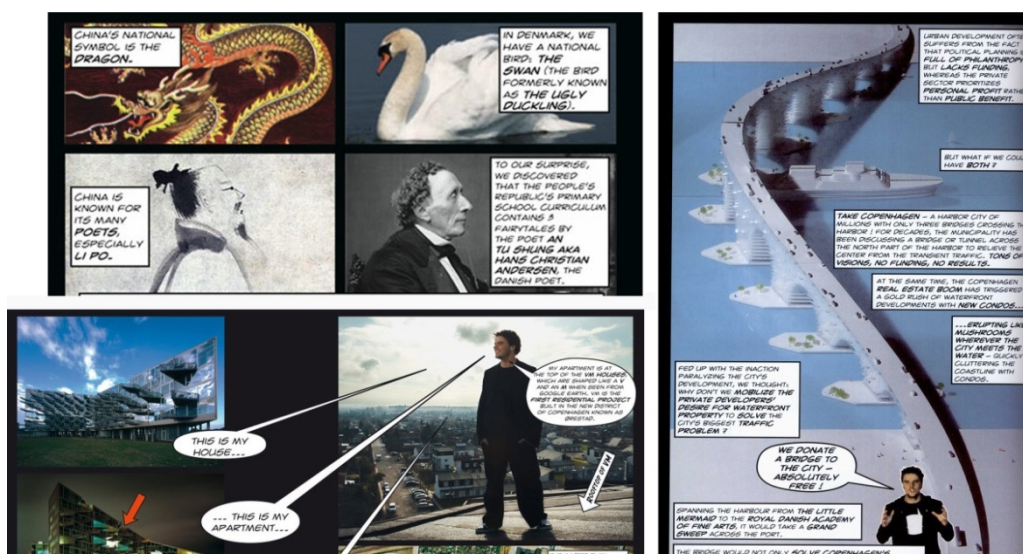


Figura 156. Excertos com diferentes relações entre texto e imagens: imagem ilustrando o texto (p. 35), texto especificando imagem (66-67), e texto correndo, de maneira independente, “durante” a imagem (p. 298). Fonte: arquivo do autor.

6.3.4

Discurso e artefato

Passaremos agora à abordagem do discurso profissional que YIM descortina, tentando entrever em que pontos esse discurso se entrelaça ao design do livro.

YIM se inicia com uma “abertura” de seis páginas-duplas, cada uma mostrando a foto em preto-e-branco de uma pessoa com uma citação curta (feita como um balão de fala) e, no canto inferior esquerdo, a identificação da pessoa em questão e um parágrafo sintético explicando o contexto da citação e o que se pode aprender com ela (e, por vezes, também os problemas que ela gerou). Com conotações de progressão histórica, indo do mais antigo ao mais recente, parte-se do “menos é mais” de Mies van der Rohe para terminar com o “sim é mais” do próprio Bjarke Ingels.

É significativo que nenhum dos personagens arquitetos seja discutido em termos das características formais e estilísticas de sua arquitetura, mas por sua *postura*; coerentemente, BIG também está interessado em exibir-se primariamente como uma *abordagem*, não um estilo. As “lições” de cada “mestre” já prenunciam algumas das promessas da *marca-BIG*, retomadas e reforçadas constantemente no decorrer do livro: inovação e poder de síntese (máximo efeito, mínimo esforço); comunicabilidade; disponibilidade eclética em ouvir e em agradar; análise como ferramenta de projeto; otimismo e conciliação.

Personagem	Citação	Termo-chave (Ingels)	Síntese da “lição”
Ludwig Mies van der Rohe (arquiteto)	<i>Less is more</i> (“menos é mais”)	“modernismo, minimalismo”	Busca por soluções simples e livres de padrões já estabelecidos.
Robert Venturi (arquiteto)	<i>Less is a bore</i> (“menos é tedioso”)	“pós-modernismo”	Aceitação de contradições e atenção ao simbolismo da cultura popular e comercial.
Philip Johnson (arquiteto)	<i>I’m a whore</i> (“sou uma puta”)	“oportunismo e ecletismo”	Satisfazer o cliente e estar atualizado é mais importante do que ter um estilo próprio.
Rem Koolhaas (arquiteto)	<i>More and more, more is more...</i> (“Mais e mais, mais é mais...”)	“Realismo sujo”	Análise objetiva e sem preconceitos da realidade como força motriz da inovação.
Barack Obama (presidente dos E.U.A.)	<i>Yes we can!</i> (“sim, nós podemos!”)	“união via otimismo”	Positividade como meio de contornar conflitos.
Bjarke Ingels (arquiteto)	<i>Yes is more</i> (“Sim é mais”)	“Utopianismo pragmático”	Superar oposições estagnantes entre “praticidade” e “criatividade”

Quadro 6. Quadro síntese das frases de efeito de diversos autores em *Yes is More*.



Figura 157. Páginas-duplas iniciais de YIM (pp. 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11 e 12-13). Fonte: arquivo do autor.

Contudo, há ainda um discurso implícito no tratamento verbo-visual dessa abertura: o humor inesperado da opção pela iconografia dos quadrinhos (balões, etc.), da seleção de personagens (por exemplo, incluindo o presidente dos EUA em meio a uma série de arquitetos) ou mesmo do atrevimento autoconsciente do enfaticamente *jovem* Ingels em apresentar-se de maneira idêntica aos baluartes mais célebres (foto de si em preto-e-branco com uma frase). Tais escolhas indicam, por exemplo, que BIG é *jovem* e, sobretudo, *jovial* — sem pudores de usar o humor; que preza e aprende com experiências do passado, mas mantém posições próprias e não-reverentes sobre elas; e que tem, sim, ambições de ser *grande*.

Todos os capítulos do livro expõem apenas *projetos*, não havendo ensaios ou pesquisas; assim, afora os textos curtos da seção introdutória e da seção de referência, esses elementos de “marca” e todo o discurso profissional do grupo — considerações sobre a sociedade, as cidades, as situações dos múltiplos locais envolvidos (Dinamarca, China, Alemanha, Suécia, Emirados Árabes) e, principalmente, sobre o papel da arquitetura — encontram-se fusionados às apresentações de projeto. Esse entrelaçamento, por sua vez, faz com que os casos de projeto funcionem como testes e evidências de sucesso das posições defendidas por BIG, reiterando sua identidade de abordagem.

Em sua proposta de mostrar a realidade dos “bastidores” dos projetos, as apresentações de projeto em YIM adotam uma estrutura marcadamente narrativa: o aspecto de *caracterização da arquitetura como produto de uma atividade* é o que mais claramente predomina no livro, e as soluções projetuais aparecem como histórias de conflitos, impasses e soluções. Por vezes foca-se na lógica por trás da forma ou ideia não-convencional proposta; muitas vezes foca-se na relação desta forma com a análise de situações específicas e nos procedimentos adotados; e, em outras, na história de acasos fortuitos, negociações e percalços por trás dos projetos.

A) Procedimentos: “Evolução”, desempenho e iconicidade

Nomeando-se uma *teoria de evolução arquitetônica*, YIM defende substituir a noção de “revolução” — identificada aqui com uma tendência da cultura arquitetônica ao conflito “edipiano” entre posições ou gerações contrárias (minimalismo, pós-modernismo, desconstrutivismo, etc.) — por “evolução”: uma *seleção de melhores alternativas* em meio a uma profusão de propostas nascidas de preocupações práticas. Charles Darwin é, então, o sétimo “mestre” da abertura de YIM, aparecendo com sua própria citação (em balão de quadrinhos) sobre o fato que a sobrevivência favorece não os mais fortes ou inteligentes, mas os mais *adaptáveis à mudança* (p.14).

Levando a metáfora evolutiva adiante, YIM declara que BIG trabalharia a partir de um princípio de “excesso e seleção” (p. 16-17): a geração livre e sem censura prévia de uma grande quantidade de ideias globais para um projeto (volumetria/implantação básica), que depois são comparadas, selecionadas ou mesmo hibridizadas para depois serem desenvolvidas. Derivada do *modus operandi* cimentado em OMA ao fim dos anos noventa⁴⁰, essa dispendiosa geração de alternativas só é efetivamente mencionada em poucos episódios do livro, preferindo-

⁴⁰ Segundo Wiles (30/09/2011), no processo de trabalho de OMA os arquitetos sócios e líderes de um projeto agem como diretores, editores ou críticos, selecionando opções entre uma multiplicidade de ideias livremente geradas pelos contratados. Embora admitida pelo próprio Ingels em entrevistas (cf. INGELS, 2012?), essa inspiração específica e fundamental não é reconhecida explicitamente em YIM.

se em geral contar só a história das alternativas “vencedoras” em cada projeto; mas ao constar numa “página-mosaico” logo na seção introdutória de YIM, ela ganha destaque como parte da identidade básica do grupo.

No que toca à maneira como o “excesso” criativo de BIG é tanto gerado quanto depurado, os critérios que mais consistentemente aparecem em YIM, mesmo sem serem claramente nomeados, são o *desempenho* e a *iconicidade*. Como em MVRDV, as formas complexas ou não-convencionais de BIG não são justificadas retoricamente a partir de gênio e sensibilidade criativos e nem de interações teóricas ou processuais complexas, mas a partir de efeitos práticos almejados: a forma é plasmada pelas “forças” à sua volta. Também como em MVRDV, o método de trabalho mais comum de BIG é partir de um volume prismático simples e manipulá-lo com recortes e torções baseados em exigências múltiplas do programa, dos clientes, do clima e da legislação — processo em geral mostrado em diagramas sequenciais de transformação volumétrica.

Os condicionantes quantitativos e informacionais são importantes em casos pontuais; mas, diferentemente de MVRDV, no geral o discurso de BIG dá pouca ênfase à interação e permutação entre números abstratos e formas. O ponto de partida preferido do escritório costuma ser alguma *referência prática ou simbólica* familiar ao público não-especializado em arquitetura. Seu discurso geralmente parte daquilo que, em tese, seria *comum*, convencional ou “esperado” em termos de forma e/ou organização programática e, na interação com a especificidade das exigências e limitações, chega-se à nova opção, cuja especificidade e estranheza é apresentada como mais “racional” por, em tese, responder melhor às novas exigências e necessidades específicas da situação. O expediente de justificação formal de BIG pode ser resumido na frase usada para o caso da “Torre Escher”: “parece louco, mas na verdade é uma criação do senso-comum” (INGELS, P.127)⁴¹.

O que chamei de desempenho do edifício, por sua vez, ora liga-se a sua eficiência climática, energética ou estrutural em capítulos como *Learning from Lomborg* (p.48-63), *Scandinavian Skyscraper* (p.120-127) ou *Engineering without Engines* (p.324-331); e ora liga-se às possibilidades de *uso e aproveitamento de espaço* por parte do espaço, o fato do edifício oferecer variadas possibilidades de se interagir corporalmente com ele — como em *Swept under the carpet* (p.212-223), *Public proscenium* (p.264-271) e *Social infrastructure* (p.284-295). O primeiro aspecto é representado em YIM por meio de diagramas; o segundo, ressaltado pelo posicionamento de figuras humanas nas fotografias e perspectivas.

⁴¹ No original: “It looks crazy, but is in fact a creation of common sense”.



Figura 158. O “evolucionismo” de BIG: páginas-duplas da introdução (p.14-15) e mosaico de alternativas de “excesso e seleção” (p.16-17). Fonte: arquivo do autor.

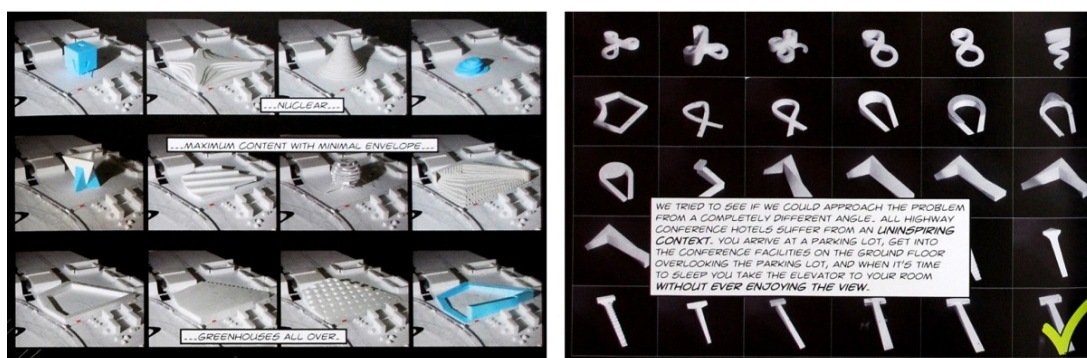


Figura 159. Detalhes dos capítulos *Learning from Lomborg* (p.57) e *Royal treatment* (p.336), mostrando os respectivos conjuntos de variações alternativas de projeto geradas por BIG. Fonte: arquivo do autor.

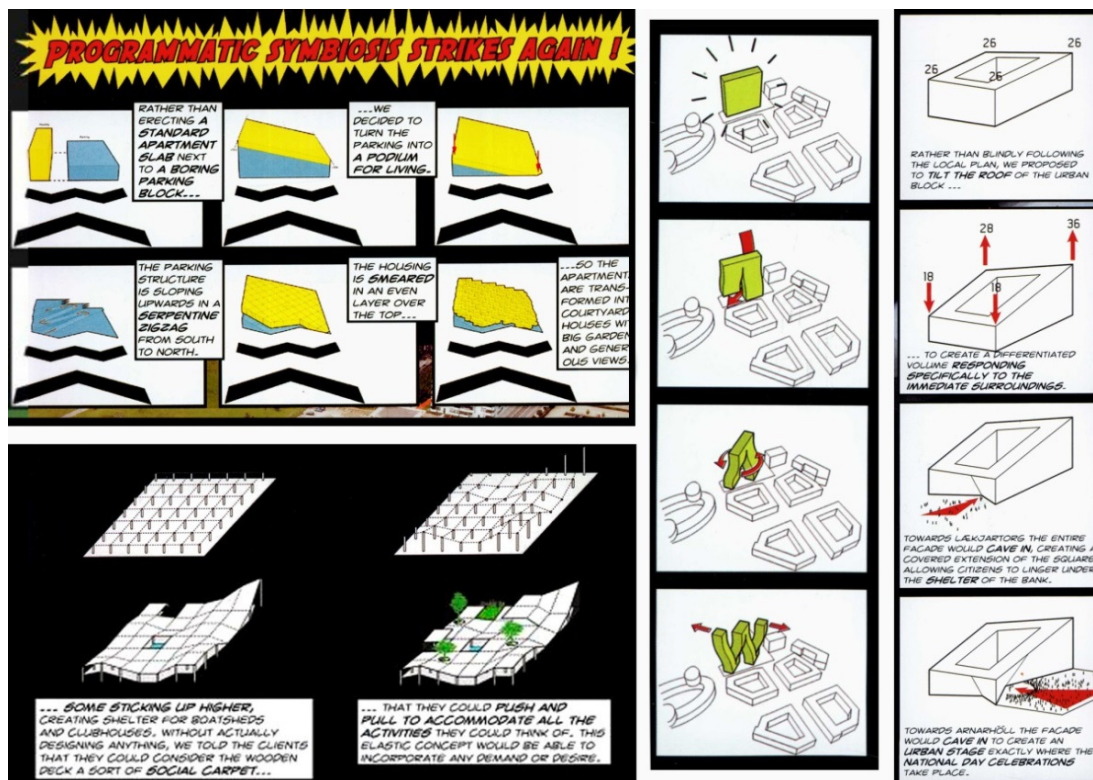


Figura 160. Diagramas sequenciais de geração da forma em quatro casos diferentes (da direita para a esquerda: pp.79, 215, 198 e 278). Fonte: arquivo do autor.

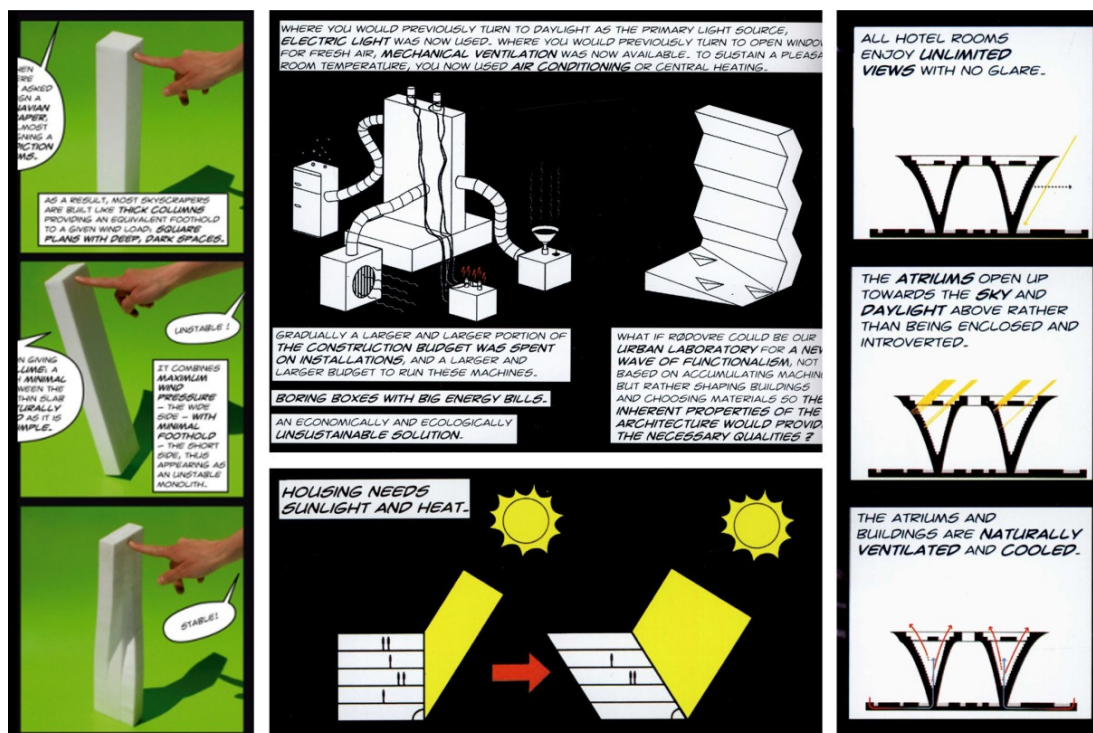


Figura 161. Explicações e diagramas explicando o desempenho estrutural ou climático da forma (detalhes das páginas 122, 326, 328 e 353). Fonte: arquivo do autor.



Figura 162. Imagens enfatizando projetos de BIG como catalizadores de acesso e novos usos, respectivamente: fachada transformada em escadaria e área pública (p.106), piso inclinado aproveitado como área de lazer para crianças (p.220) e escadaria e rampas de edificação aproveitadas para prática de *parcour* (p.388). Fonte: arquivo do autor.

Aproveitando o caso de um projeto fracassado transformado em cenário de videogame (*Swimming pool inside out*, p.262) Ingels associa sua abordagem à noção de “jogabilidade” (*gameplay*). Embora pontual, é uma analogia muito significativa levando-se em conta a familiaridade de um grande público adulto jovem com o conceito: em um jogo (ou um edifício), importaria menos a complexidade da história (o “conceito” intelectual, na arquitetura) ou a beleza dos gráficos em si (a forma visual) do que a eficiência e qualidade de interação e diversão global que ele propicia.

O discurso supostamente pragmatista de YIM, contudo, é acompanhado por uma constante ênfase icônica⁴²; a *analogia por semelhança visual* é frequentemente ressaltada nas apresentações, tendo-se edifícios comparados a ideogramas chineses, montanhas, espirais, cavernas, garrafas ou desenhos do ilustrador M. C. Escher. Essa insistência, contudo, não procura referências ou metáforas sofisticadas, e só em alguns casos faz um uso *generativo* dessas analogias. Trata-se, sobretudo, de um tributo à trivial recepção das obras arquitetônicas por parte do público leigo: afinal, edificações costumam ser popularmente interpretadas, aceitas, rejeitadas ou satirizadas a partir daquilo ao qual se assemelham visualmente⁴³. Ao apoderar-se desde o início dessa iconicidade, as apresentações de YIM tiram partido dos efeitos metafóricos como recurso de compreensão e memorização da forma, já direcionando a recepção do leitor e fazendo apelo à disposição associativa ou ao senso de humor deste.

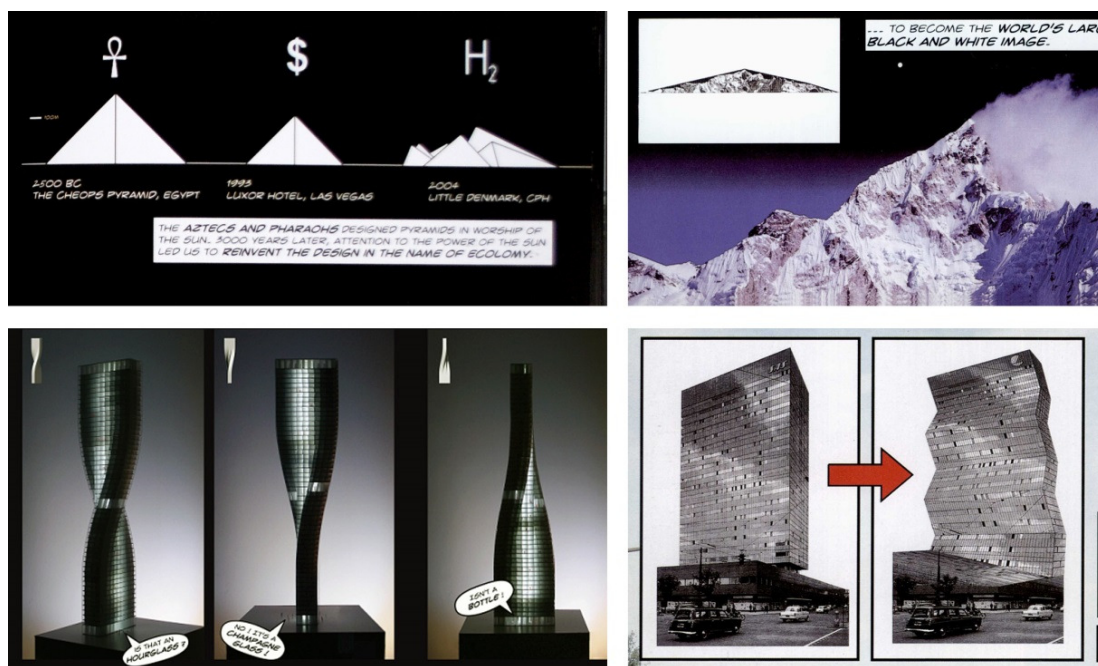


Figura 163. Algumas analogias visuais em BIG: respectivamente 1. Comparação da proposta de *Learning from Lomborg* com as pirâmides do Egito e o Hotel Luxor de Las Vegas (p.63); 2. Aplicação iconográfica de foto do Monte Everest para intensificar a analogia de seu projeto “a montanha” em *Vertical Suburbia* (p.84); 3. Comparação da *Escher Tower* com uma “ampulheta”, uma “taça de champanhe” e uma “garrafa” em *Scandinavian Skyscraper* (p.122); e a comparação de seu projeto de arranha-céu com um “Arne Jacobsen pós-terremoto” em *Engineering without Engines* (p.330). Fonte: arquivo do autor.

⁴² Refiro-me aqui ao conceito de “ícone” na semiótica de C. S. Peirce. Simplificadamente, o ícone refere-se à qualidade de um signo de remeter a alguma outra coisa através da *semelhança* que possui em relação a essa coisa (no caso aqui estudado, semelhança visual).

⁴³ Previsivelmente, as polêmicas satíricas envolvendo analogias genitais são particularmente comuns; casos recentes e exemplares podem ser vistos nas sátiras sobre o edifício Gherkin de Norman Foster, o AGBAR de Jean Nouvel, o CCTV de OMA e o projeto de Zaha Hadid para o estádio de futebol do Qatar.

B) A profissão: oportunismo, engajamento e dialetismo

Em suas narrativas de trabalho, YIM promove uma imagem geral do ofício do arquiteto como o de garimpar liberdades e melhorias de condições para a vida humana diante de demandas e restrições múltiplas. O arquiteto seria menos um gênio criador do que um *oportunist* *profissional* — no sentido de alguém capaz de identificar e explorar as oportunidades e potenciais internos à própria dinâmica da sociedade. Nessa abordagem, o papel do arquiteto é sugestivamente apontado como o de uma “parteira”, simplesmente ajudando a sociedade a parir o seu próprio ambiente físico.

Nós arquitetos não temos que permanecer sendo gênios incompreendidos, frustrados com a falta de compreensão, apreciação ou financiamento. Nós não seremos nem os criadores da arquitetura, mas as parteiras do contínuo nascimento de espécies arquitetônicas conformadas por incontáveis critérios e múltiplos interesses. (INGELS, 2009, p.14)⁴⁴

Para exibir o declarado envolvimento com a sociedade, alguns episódios de YIM ressaltam as ramificações “políticas” da profissão e, em especial, o próprio projeto como catalisador de debate e mobilização de atores sociais. A iniciativa própria, a sensibilidade às demandas sociais — incluindo convenientemente as demandas *de mercado* —, os processos de negociação com os usuários e a presença ativa na esfera pública são preconizadas como uma parte relevante da atuação do arquiteto para a viabilização de “grandes” ideias.

Nessa direção, BIG é exibido como um grupo “proativo” que também chega a propor ao poder público e a grandes empresas projetos não-solicitados de grande escala que visariam resolver problemas presentes ou futuros de desenvolvimento urbano — como um “superporto” no meio do mar báltico em *The BIG Picture*, um gigantesco conjunto habitacional de interesse social para Copenhague em *Battlefield*, ou uma ponte que também é um conjunto de edifícios habitacionais em *Domus Pontus*. Mas YIM também mostra o arquiteto como vítima dos ventos políticos: projetos e empreendimentos cancelados pela troca de administrações municipais (*Swimming pool inside out*), por disputas políticas (*Battlefield*) ou mesmo a falência de um país inteiro na crise financeira (*National Bank Stage of Iceland*). Essas relações da prática com o contexto político foi expressa em YIM pela inclusão pontual de personagens e de imagens de veículos jornalísticos — com destaque singular de um “panorama” destes para a maior polêmica enfrentada pelo grupo até então, no caso de *Battlefield*.

⁴⁴ No original: “We architects don’t have to remain misunderstood geniuses, frustrated by the lack of understanding, appreciation or funding. We won’t even be the creators of architecture, but rather the midwives of the continuous birth of architectural species shaped by countless criteria of multiple interests”.

As questões e contendas do livro, por sua vez, são frequentemente expressas com um “dialetismo” estrutural tanto na forma de tratar o engajamento com a sociedade quanto na exposição da elaboração projetual. Trabalha-se continuamente com oposições convenientemente simplistas desde a introdução do livro: economia *versus* ecologia, tradição *versus* modernismo, mercado *versus* interesse social e, principalmente, “vanguardismo” *versus* “pragmatismo”. Concomitantemente, nas apresentações de projeto as exigências do programa, dos clientes ou do sítio de implantação são identificadas como um conjunto aparentemente conflituoso ou literalmente contraditório. Após serem delineadas, tais “contradições” alegadas são reveladas pela análise como sendo falsos problemas, ou ao menos como condições não necessariamente excludentes; e a abordagem do escritório é então introduzida como oferecendo a síntese ou sobreposição dos “falsos” opostos de uma maneira que, *no interior do esquema proposto*, todas as exigências *normalmente* tidas como antagônicas são devidamente satisfeitas.

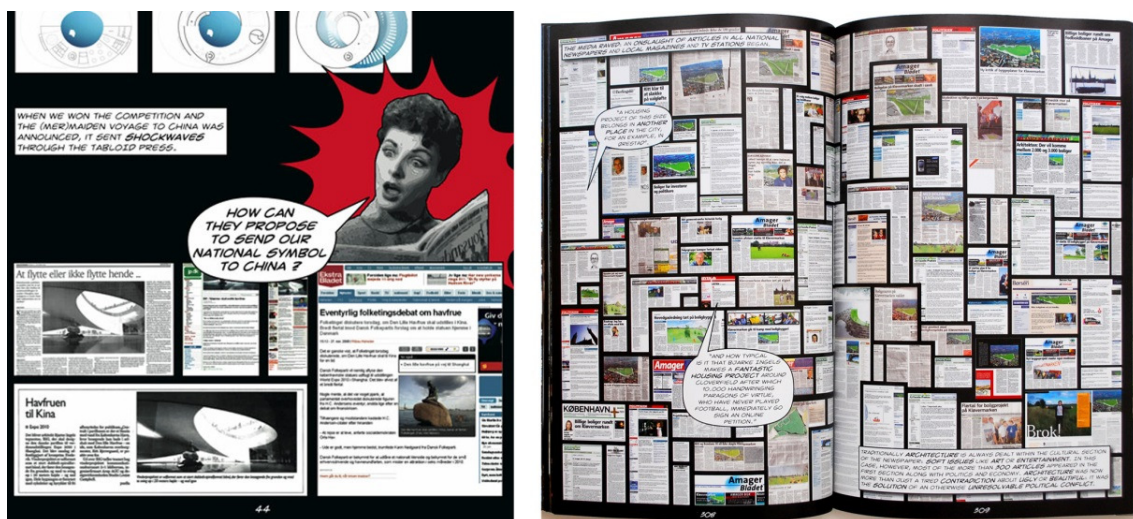


Figura 164. Repercussões dos projetos de BIG na imprensa, segundo YIM: a polêmica sobre o Pavilhão Dinamarquês da Exposição de Xangai (p.44) e um mosaico jornalístico em página-dupla para a prolífica polêmica em torno da proposta de habitação de baixa renda para o campo Clover, em Copenhagen (p.309). Fonte: arquivo do autor.

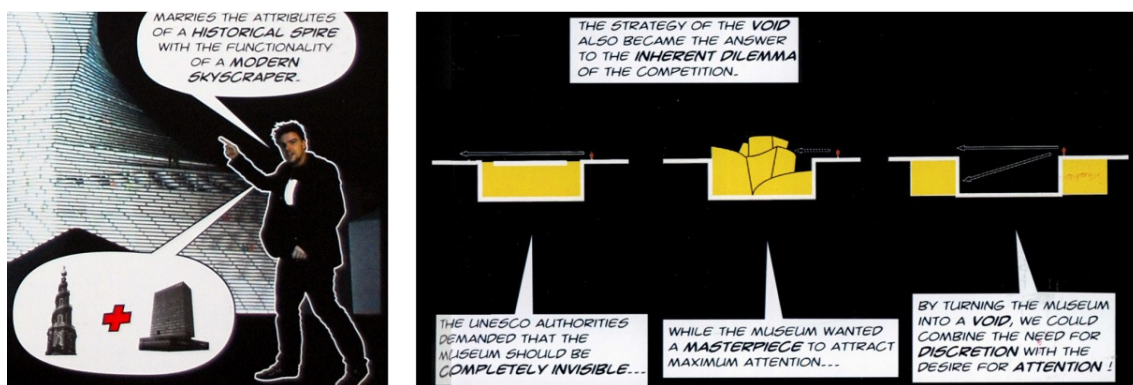


Figura 165. A “dialética” de BIG na iconografia de YIM: síntese de tipologias (p.44) e síntese de exigências contrárias em *To be and not to be* (p. 235). Fonte: arquivo do autor.

É nessas narrativas “dialéticas” de tese, antítese e síntese que se exhibe a “alquimia” do “utopianismo pragmático” de BIG — sua alegada posição de “transformar a satisfação em uma agenda radical” e “atar interesses conflitantes em um nó górdio de novas ideias”, numa “bigamia arquitetônica”, na qual se pode ter ambos os contrários (INGELS, 2009, p.14-15). Um exemplo está no caso do Museu Marítimo da Dinamarca, *graficamente* apresentado como síntese entre “ser” e “não ser”: o cruzamento improvável entre o desejo contraditório do cliente por uma obra-prima e a exigência por um edifício o menos visível o possível, resumida num diagrama simples. Em conjunto com o pendor pela analogia, esse discurso dual se manifesta também na recorrência a explicar alguns projetos como mistura de tipologias: a funcional mas maçante “lâmina modernista” ou o arranha-céu “americano” misturados ora à interessante torre espiral “dinamarquesa” (p.105), ora ao bloco perimetral “europeu”, ora à tortuosidade do traçado urbano “barroco” ou “árabe”.

Essa síntese, por sua vez, em geral é apresentada por meio de uma virada ou epifania, num esquema retórico que W. Wiles resumiu do seguinte modo:

Uma encomenda aparentemente simples é complicada por um sítio inadequado, ou demandas contraditórias do cliente, ou alguma restrição imposta pela lei de planejamento dinamarquesa. A resposta de BIG é uma deslumbrante guinada contra-intuitiva na compreensão, que envolve girar toda a estrutura de cabeça para baixo, ou mandar a “pequena sereia”, marco de Copenhague, para a China. Uma forma bizarra é então torcida e empurrada para acomodar o programa ou dar conta do aproveitamento solar, com um resultado que parece esquisito, mas que na verdade é completamente racional. (WILES, 20/11/2009)⁴⁵

Nessa senda, BIG se apresenta repetidamente driblando ou explorando as brechas em regras. No já citado caso do Museu Marítimo, vencem o concurso de propostas justamente ao contrariar frontalmente certas exigências básicas deste; e no caso do Centro Marítimo da Juventude, o grupo contorna a legislação proibitiva de Copenhague, resolve a situação de contaminação do solo, conquista mais espaço útil e tem sua proposta aprovada sem um projeto propriamente dito — tudo com um único “gesto” de unir piso e cobertura da edificação como uma única área pública contínua. Essa imagem de astúcia pragmática é também exemplificada nos reaproveitamentos que BIG faz de seus próprios projetos fracassados — como

⁴⁵ No original: “A seemingly straightforward brief is made complicated by an awkward site, or contradictory demands from the client, or some restriction imposed by Danish planning law. BIG’s response is a dazzling counter-intuitive shift in understanding, which involves flipping the whole structure upside-down, or sending Copenhagen’s landmark “Little Mermaid” to China. A bizarre form is then tweaked and nudged to accommodate the programme or to take account of solar gain, with an outcome that looks outlandish, but is in fact wholly rational.”

complexos rejeitados na Dinamarca que são ampliados e adaptados para propostas na China ou Dubai, ou num conjunto empresarial que, tendo seu local de implantação mudado, é simplesmente virado de cabeça para baixo para se encaixar à nova situação.

A despeito da afirmação de Ingels de que o processo de trabalho do arquiteto é demasiadamente “prosaico”, “inconsistente” e “não-heroico” (p.22), a abordagem narrativa de YIM retrata o ofício de uma maneira relativamente aventureira, entusiástica e sem hesitações. Obviamente, para sustentar os *slogans* do grupo e explicar dezenas de casos diferentes de forma suficientemente rápida para não esgotar o interesse do leitor, opera-se uma sistemática simplificação das situações, racionalizações pós-fato que não guardam fidelidade à complexidade por vezes titubeante do processo projetual (e nem declaram querer fazê-lo), e que fazem omissões pontuais e convenientes — incluindo certas ideias e procedimento que se dá a entender (sem propriamente se afirmar) como sendo *insights* originais de BIG mas que, na verdade, já figuraram no repertório de outros arquitetos⁴⁶. Em tais ficções simplificadas, então, o discurso “dialético” de YIM se opera justamente pela construção e destaque de *expectativas tradicionais hipotéticas*; a *superção* destas, por fim, é justamente o elemento central de afirmação do valor e inteligência de BIG e, por tabela, do próprio ofício do arquiteto.

A busca defendida por YIM desde sua introdução é a de dizer “sim” a todas as exigências e forças em jogo sem, contanto, deixar que “agradar a todos” signifique ficar preso ao “mínimo denominador comum” de um resultado medíocre; e, nessa direção, ele chega a sugerir provocativamente a arquitetura como um “substituto” da política. A diferenciação feita é — como boa parte do livro — tão simplificada quanto sugestiva: os atores tradicionais da política e da mídia dependeriam da *manutenção* de conflitos entre diferentes interesses para conseguir atenção, se perpetuar no poder ou fazer barganhas; já os arquitetos e urbanistas — BIG — poderiam usar o projeto para *resolver* conflitos alimentando-se da sobreposição desses interesses a princípio conflituosos. Em consonância com a substituição de “revolução” por “evolução”, Ingels propõe trocar a conotação negativa de “radicalidade” — de ser *contra algo* — por uma “positiva” de *ser a favor* de algo — convertendo automaticamente o “sim” universal de BIG numa “resposta radical”.

⁴⁶ Para além do já citado débito não-mencionado no processo de “excesso e seleção”, pode-se citar o caso do procedimento de *datascaping* para modelar um volume de máxima ocupação em *Bureaucratic Beauty* (p.128-135), já usado por outros e que em tudo se assemelhado ao que MVRDV já preconizava em FARMAX; e o aproveitamento despuadorado da ideia pensada para um projeto para aplicação em outro projeto de natureza e programa diferentes, já feito por OMA na Casa da Música do Porto.

Embora discutivelmente falaciosa⁴⁷, essa oposição da política à *conciliação via criatividade técnica* tem apelo ideológico popular, e tacitamente coloca o arquiteto ao lado do “povo”. Para o crítico J. Fowler, nesse “populismo” de BIG “forma” corresponderia a “atitude”, num modelo de operação performativo que “abrange ambivalências ideológicas” (FOWLER, 2012, p.229). As apresentações de projeto de YIM procurariam, então, demonstrar “a eficácia da forma como força sociopolítica insurgente”; mas essa operação só funciona numa realidade cuidadosamente depurada pela narrativa e diagramas do grupo.

[...] a despeito de toda a louvável retórica sobre abraçar a diversidade de forças sócio-políticas e econômicas, o trabalho de Ingels é relacional apenas no interior do contexto social autônomo providenciado por ele mesmo. [...] Ingels constrói uma ecologia social gráfica tão hermética quanto autossuficiente. Dentro de seu recorte, há pouca abertura palpável à contingência da vida urbana. Na verdade, o valor do trabalho está na ficção reducionista e monolítica do mundo que ele apresenta — uma plausível e sedutora realidade alternativa (e implicitamente crítica) à “nossa realidade” de vitórias, derrotas e barganhas. O verdadeiro artifício de Ingels está em agir como se a lacuna entre as duas realidades paralelas não existisse. (FOWLER, 2012, p.230)⁴⁸.

C) Popularidade e comunicabilidade

Tendo-se em vista a grande relevância do *humor* nessas narrativas de superação de expectativas e paradigmas, é interessante traçar analogia (já sugerida pelo próprio Ingels na entrevista incluída em YIM) com a estrutura de uma *piada*. Piadas combinam sagacidade, dramatização e surpresa estruturadas em torno de uma “*punchline*”: um ato que cria a “graça” justamente ao contrariar expectativas e mudar a perspectiva de uma situação. Por outro lado, para que o “humor” possa ocorrer, tanto as premissas iniciais quanto a virada da *punchline* precisam estar claras e reconhecíveis para seu público; e, nesse sentido, o recurso de BIG à simplificação,

⁴⁷ A sugestão é particularmente digna de desconfiança quando vista a partir de qualquer lugar onde a política e sociedade são mais multifacetadas e agônicas do que nos países que (não por acaso?) foram os clientes da maioria dos projetos em YIM: a relativamente harmoniosa social-democracia da Dinamarca e os nada democráticos estados da China e dos Emirados Árabes. Para uma interessante análise das implicações e das estratégias político-ideológicas latentes na retórica de BIG, ver FOWLER, 2012.

⁴⁸ No original: “[...] for all the valuable rhetoric about embracing a diversity of socio-political and economic forces, Ingels’s work is relational only within the autonomous social context that he has rendered for himself. [...] Ingels constructs a graphic social ecology that is as hermetic as it is self-serving. Within this framework, there is little tangible embrace of the contingency of urban life. Rather, the value of the work lies in the reductive and monolithic fiction of the world he presents—a plausible, seductive alternate reality to (and an implicit critique of) “our reality” of winning, losing, and bargaining. Ingels’s true craft is in acting as though this gap between the two parallel realities doesn’t exist”.

lugares-comuns, analogias e referências culturais que prescindem de repertório especializado apontam para um público muito amplo e plural.

YIM procura mostrar a arquitetura como um assunto vital e cotidiano para a sociedade, afastando-a das conotações de arranjo cosmético, capricho de gênios, problema exclusivo de técnicos ou jogo erudito de *connoisseurs*. A figura inimiga implícita de YIM, nesse sentido, é a da arquitetura como atividade autocentrada e elitista economicamente ou intelectualmente. Mesmo a sede de um banco ou uma casa de ópera são ressaltadas em termos de criação de espaços públicos livres; e mesmo a forma mais complexa e/ou incomum é explicada a partir de questões práticas cotidianas, operações geométricas simples e/ou referências culturais reconhecíveis aos leigos em arquitetura.

Já incutida em sua auto-definição como “manifesto de cultura popular”, essa tendência é continuamente reforçada no texto e iconografia. O uso de termos e imagens técnicos é bastante reduzido, e mesmo as ideias, analogias e referências usadas são, em geral, de domínio relativamente amplo e não-acadêmico, sejam propriamente arquitetônicas — ícones turísticos como a escadaria da Piazza di Spagna em Roma, a Ponte Vecchio em Florença, a Ópera de Sidney ou o Museu Guggenheim de Bilbao — ou da cultura e artes em geral — fábulas de Hans Christian Andersen, Hamlet de Shakespeare, a anedota do “ovo de Colombo”, pinturas de van Gogh ou a própria teoria da evolução.

Reduzindo ainda mais a distância empática entre escritório e o público, a narrativização de YIM é intensamente *personalizada*, amalgamando as explicações projetuais a anedotas e curiosidades da experiência pessoal do grupo. Tal personalização é declarada desde o início do livro, quando Ingels “fala” ao leitor que a ambição do grupo é “capturar a experiência de uma visita pessoal ao estúdio, ao sítio de construção ou a um de nossos edifícios” para transmitir “a energia de um encontro face-a-face com um arquiteto” (INGELS, 2009, p.22)⁴⁹; e, graficamente, ela se manifesta especialmente na constante inclusão gráfica da figura de Bjarke Ingels como personagem e “mestre de cerimônias”: alguém que tanto narra o “acontecido” como, por vezes, *está* nele (isto é, no espaço ou imagem mostrado).

O aspecto de YIM que mais manifesta essa dimensão “popularizante” do discurso profissional de BIG, contudo, é a própria escolha e o uso particular das histórias em quadrinhos. YIM evita experimentos mais sofisticados e provocativos com a representação da temporalidade e espacialidade da arquitetura — como, por

⁴⁹ No original: “This is our ambition here: to capture the experience of a personal visit to the studio, the construction site or one of our buildings which is to transmit the energy of a face-to-face encounter with an architect”.

exemplo, os de expoentes vanguardistas como Chris Ware, Richard McGuire ou Patrice Killoffer — e adota a versão mais popularizada e acessível do vocabulário do gênero, com elementos (requadros, balões de fala ou pensamento, recordatórios, onomatopeias e fontes tipográficas típicas) que não apenas *são*, mas também *simbolizam* quadrinhos e cartuns. Privilegiando a máxima comunicabilidade, em YIM os quadrinhos são uma convenção e um símbolo oportunos para criar algo ao mesmo tempo *familiar* e *novo* em sua aplicação⁵⁰. Na verdade, o predomínio evidente da fotografia de edificações ou de maquetes físicas acaba aparentando o visual do livro a uma *fotonovela* — gênero com conotações ainda mais popularescas, descartáveis e derivativas que os quadrinhos desenhados.

Nesse ponto, o projeto do livro apresenta certa concordância com a abordagem arquitetônica defendida por ele: ao invés de voltar-se à exploração formal autônoma, encara-se as escolhas de projeto a partir de seus efeitos de desempenho e iconicidade. O quadrinho, afinal, é prático: é uma estrutura aberta o suficiente para permitir boa flexibilidade de acomodação dos conteúdos verbais e pictóricos e a produção de variadas relações de sequência e verbo-visualidade; e também é convencional e estável o bastante para não exigir muito esforço de leitura e interpretação, permitindo o controle da experiência de imersão e dos efeitos narrativos sem um reposicionamento constante da percepção do leitor. Há diversos momentos visualmente canhestros no livro⁵¹; mas na ousadia da escolha e na leveza do visual ambigualmente “descartável” de *bookazine* e “fotonovela”, BIG de certo modo se desobriga a atingir um refinamento gráfico constante: parecer sofisticado é muito menos importante que parecer *divertido*. O quadrinho, assim, também é aproveitado como símbolo, agregando conotações culturais de diversão, jovialidade, juventude, fantasia e dramaticidade; e nisso ele, de certa forma, *performatiza* seu próprio desempenho — mais do que ser “fácil”, ele também *parece feito* para sê-lo. O recurso à linguagem dos quadrinhos é — e, performativamente, *se declara sendo* — a

⁵⁰ Com seu didatismo gráfico, seu recurso frequente ao humor e sua estratégia de articular a explanação na personificação do próprio autor do livro como “guia”, YIM aproxima-se curiosamente do “tratado” *Desvendando os Quadrinhos* (*Understanding Comics*, 1993), de Scott McCloud — uma referência relevante para muitos dos que, como Ingels, eram aficionados por histórias em quadrinhos nos anos noventa. O livro de McCloud, contudo, é um “metaquadrinho” voltado a dissecar e demonstrar capacidades expressivas específicas de seu meio — portanto, um exemplo paradigmático de publicação performativa, manifestando as operações verbo-visuais que descreve e analisa. Para uma análise breve de YIM que traça comparações com exemplos de histórias em quadrinhos que fazem experimentações com a narratividade do espaço arquitetônico, ver o texto de Koldo Lus (vulgo “Klaus”) na revista *Clog* (LUS, 2011, p.102).

⁵¹ Por exemplo: em sua opção pela literalidade de tradução dos vídeos de BIG via simples “corta-e-cola” de quadros congelados, *Infinity Loop* e *The BIG Picture* têm um resultado particularmente insatisfatório em termos de resolução de imagem, sequenciamento e posicionamento de balões de fala.

um só tempo simples, eficiente, familiar e, *ainda assim*, atrevido e surpreendente: características que BIG procura salientar em sua obra e abordagem profissional.

Yes is More, enfim, procura retratar a produção de uma arquitetura “inovadora” porém democrática: acessível fisicamente, iconograficamente, intelectualmente. Enquanto objeto a ser fruído e usado, ele certamente incorpora uma “acessibilidade” análoga em seu desempenho ou “jogabilidade”, de uma maneira em que função e uso confundem-se com *lazer*. Mas sua abordagem também é manifestada *simbolicamente* na opção pelos quadrinhos; ela sintetiza (e sinergiza) expressividade visual e simplicidade de leitura num único gesto ousado, esquemático e reconhecível que, à maneira de um logotipo ou de um ícone de computador, serve de signo e metáfora identitária geral.

6.4

Considerações Finais: três livros de arquitetura

Considerados os dois casos observados neste capítulo, cabe encerrar destacando os paralelos, convergências e divergências encontrados na forma de se manifestar o discurso profissional através da mídia livro nestes e no caso do capítulo anterior; ocorrências que refletem diferenças de estratégia, mas também diferenças importantes na própria abordagem profissional e também nos contextos práticos e culturais em que os livros foram produzidos.

Para fins de síntese meramente quantitativa, incluo neste final de capítulo um quadro comparativo reunindo alguns dados citados anteriormente neste capítulo e no anterior. Pode-se notar nesta o quanto *S,M,L,XL* se destaca em termos quantitativos, com um peso e número de páginas que ultrapassa a soma dos dois predecessores; e, obviamente, tais fatos foram um fator essencial para que esse monofesto exibisse tanto variedade gráfica quanto densidade de conteúdo bem maiores. Em termos de unidade, *FARMAX* tem um número de capítulos não-projetuais até maior que o livro de OMA, mas esses são relativamente curtos em comparação, ocupando menos espaço. Por outro lado, é muito significativo que tendo menos de um terço do tamanho total de *S,M,L,XL*, *Yes is More* agrupe a mesma quantidade de projetos (35); a despeito de ser o caso mais “pop” e “leve”, a densidade média de informação do monofesto de BIG é a maior de todos os três — uma compressão que, como se viu, também é um limitante na criação do tipo de efeito “cinemático” explorado em seus dois antecessores.

Livro	S,M,L,XL	FARMAX	Yes is More
Escritório	OMA	MVRDV	BIG
Data	1995	1998	2009
Tamanho	24 x 18 x 7 cm	21 x 15 x 4,7cm	25 x 16,3 x 2,8 cm
Páginas	1380 páginas	736 páginas	400 páginas
Peso	2,7 kg.	1,22 kg.	1,08 kg.
Encadernação	Capa dura.	Brochura, capa mole	Brochura, capa mole
Papel do miolo	opacidade média, couché fosco.	opacidade média e sem revestimento.	opacidade alta, couché fosco.
Período de Atuação coberto	1975(1981) – 1994 20 anos, com 13 de atuação efetiva (desde 1981).	1991(1993) – 1997 6 anos, com 4 anos de estúdio oficialmente formado (desde 1993)	2001(2006) – 2008 7 anos, com 4 anos de PLOT e 3 anos de BIG (desde 2006).
Org. de seções	Por escala de projeto.	Por tema geral (mas não por tipologia).	Sem seções.
Capítulos	53 capítulos	41 capítulos	35 capítulos
Total de Projetos	35 projetos	20 projetos	35 projetos
Textos e outros conteúdos	18 textos e outros	21 textos e outros	---
Proj. construídos	09 projetos	03 projetos	05 projetos
Projetos de outros autores	---	07 projetos	---
Textos de outros autores	---	12 textos	---
Maior / menor apres. projetual	75 / 08 páginas	40 / 10 páginas	16 / 04 páginas
Maior / menor capítulo de texto	80 / 02 páginas	24 / 02 páginas /	---

Quadro 7. Dados quantitativos dos três casos estudados.

Como visto, em seus respectivos momentos de produção os três casos se relacionaram a operações mais amplas e coordenadas de promoção de seus escritórios, e todos buscaram apoio institucional. Nisso, o trabalho de design gráfico, por sua vez, teve inserções diferentes no processo de concepção de cada um: em *S,M,L,XL* uma exploração de uma pluralidade de variações criativas que se fundiu à concepção do livro e é creditada dessa forma; em *FARMAX*, um trabalho mais independente e paralelo do designer, relevante mas sem o mesmo grau de envolvimento no conceito básico do livro; e, em *Yes is More*, a produção gráfica interna ao escritório de arquitetura — incorporando mais profundamente o trabalho

de comunicação à rotina e estrutura do estúdio — e o diálogo com firma de design como consultoria estratégica.

Retomando as considerações feitas ao final do capítulo anterior, pode-se ver em *Yes is More* e *FARMAX* expectativas de notoriedade semelhantes às de *S,M,L,XL*; os mesmos eixos de valoração — valor discursivo, valor arquitetônico, valor teórico, valor de inovação, valor de entretenimento — embora com manifestações e pesos distintos, são operativos para a compreensão desses casos.

6.4.1

Livro e Ethos

Como já discutido, todos os casos estudados são livros “híbridos”, não enquadrados em categorias muito estáveis e definidas de publicação. Mas todos exibem uma mescla de “o que temos até agora” e “o que está porvir”, e é no aspecto do porvir que se aproximam da noção de “manifesto”. O “manifesto retroativo” da *Nova York Delirante* de Koolhaas já traçava em 1978 a polaridade entre *manifesto sem evidência empírica* (o modernismo) e a *realidade empírica sem manifesto* (Manhattan); em 1995, talvez ainda em diálogo com tal oposição, *S,M,L,XL* “usou o passado para construir o futuro” (KOOLHAAS, 2000), com um ambíguo manifesto retroativo sobre seu próprio escritório, apoiado em também ambíguas evidências empíricas (os projetos e edificações). Semelhante dinâmica pode ser vista nos dois outros casos estudados, num esforço por tratar projetos como evidências de determinadas abordagens defendidas, e de fazer do livro menos um compêndio olhando para o passado — o qual, no caso de BIG e MVRDV, era muito curto — do que uma carta de intenções, interesses e métodos para o trabalho em andamento e futuro.

Dentre os três livros, o de BIG é o que mais procurou se aproximar de um “manifesto” propriamente dito: declarando-se efetivamente um, procura fechar um conjunto contido e definido de exigências e princípios a defender e reiterar. Paradoxalmente, é também de certa forma o caso mais parecido com uma monografia, dedicando-se por completo ao trabalho do próprio grupo e insistindo ostensivamente na autoimagem e nos *slogans* de BIG; é, portanto, o caso estudado em que o termo “monofesto” aplica-se de forma mais literal. Já *FARMAX*, conforme dito anteriormente, é o caso que se aproxima mais de um modelo “tratadístico” de reflexão e estudo de métodos e questões a partir de um conjunto múltiplo de projetos, entre os quais se inclui especialmente aqueles de autoria de seus próprios organizadores. Aqui, o frêmito do “manifesto” no discurso verbal é relativamente rebaixado para dar mais espaço à objetividade implícita ao “estudo”, à “pesquisa” e à demonstração de dados; o tom expressivo de novidade, contudo, é reforçado pela performatividade do projeto gráfico. Em comparação a ambos, *S,M,L,XL* é mais

ambíguo e exploratório — ou, no mínimo, esforçou-se em se mostrar assim — com textos que são mais ensaios e polemizações do que propriamente manifestos ou prescrições, e sem a mesma valorização aparente da objetividade dos dados presente em *FARMAX*.

Num âmbito geral, *FARMAX* se assemelha mais a *S,M,L,XL* no que toca à forma do objeto livro (o volumoso “bloco de informação” de design cambiante) e ao tipo de conteúdo (projetos junto a textos e estatísticas); e *Yes is More* assemelha-se mais a *S,M,L,XL* do ponto de vista da proposta geral — exhibir os potenciais e vicissitudes da profissão do arquiteto, usando como exemplo a própria experiência prática do grupo.

6.4.2

Verbo-visualidade e a dimensão de sinédoque do design

Em suas respectivas exposições do ofício, por sua vez, notou-se diferenças importantes no que se refere à construção da imagem do profissional e da caracterização do regime de “autoria” do trabalho de arquitetura. *S,M,L,XL*, nesse aspecto, constrói uma ambivalência contínua entre a “voz” dominante de Koolhaas e a miríade de citações textuais e iconográficas do livro, por um lado, e entre sua personalidade e perspectiva de narrador e a ênfase dada à contribuição coletiva nas propostas. Em comparação a *S,M,L,XL*, *FARMAX* é mais enfaticamente *despersonalizado*: não exhibe a face de seus autores, não conta histórias, inclui projetos e estudos de outros autores e trata o projeto como método informacional relativamente desprovido de subjetividade. YIM, por sua vez, é enfaticamente *personalizado*: embora reproduza o discurso de despersonalização da autoria (o arquiteto é apenas o “parteiro” da sociedade que cria a si mesma) a figura e a voz do arquiteto reaparecem a todo o momento, insistentemente.

Nessa questão de personalização, é relevante considerar que YIM surge num contexto ainda mais avançado de autopropaganda por parte de escritórios de arquitetura do que o de *FARMAX*. Apesar disso, porém, o distanciamento dos dois monofestos nesse aspecto também está relacionado a uma diferença efetiva em uma característica essencial aos dos três grupos estudados aqui: o *manejo da informação*. Nesse sentido, é possível entender essa diferença entre os dois “filhos” de OMA em termos de uma divergência de ênfase em vetores que, na verdade, já estavam presentes no interior da multiplicidade do “escritório-mãe”: a potencialidade criadora dos fatos quantitativos, de um lado, e o uso da comunicabilidade narrativa, de outro.

Nessa “exibição de si”, todos os três livros funcionam como aparatos de *exibição de inteligência* por parte de seus autores, e nesse ponto específico exploram em

diferentes medidas o aspecto verbo-visual de seus livros — seja de forma mais multifacetada e questionadora (OMA), mais discreta e pragmática (MVRDV) ou mais coesa e incisiva (BIG). A análise feita mostra um esforço de converter os livros em exemplos e amostras do *ethos* e obra de seus escritórios, ainda que com focos e estratégias distintos.

No primeiro monofesto de OMA, o livro em si adquiriu complexidade análoga à da arquitetura de grande escala, o tipo de complexidade cruzada de informações com a qual o grupo lidava então. Nesse caso, a abordagem dada ao objeto livro foi a de uma mídia a ser ativamente explorada para produção de diferentes e novas maneiras de representar a arquitetura enquanto ideia, atividade ou objeto físico. Tal exploração, como visto, produz paralelismos entre a experiência do livro e a experiência do espaço arquitetônico — como no caso do *Kunstball* em *S,M,L,XL* — ou entre a organização e estruturação do livro e da arquitetura enquanto objetos — mais enfaticamente, da apresentação da Grande Biblioteca de Paris em *S,M,L,XL*. Esse horizonte de comparação ou homologia entre livro e arquitetura, por sua vez, é bem atenuado em *FARMAX*; o livro é um acúmulo de informação, sem a mesma ênfase na performatividade das apresentações como “tradução” da organização ou da experiência arquitetônica. Em sua lógica simples de “empilhamento” ou de criação de panoramas informativos, cria-se certa homologia com a lógica organizacional de alguns edifícios (como o Silodam); mas o que se “manifesta” verbo-visualmente no livro é, sobretudo, a perspectiva informacional do próprio grupo. *Yes is More*, por fim, está desprovido da ambição de criar homologias entre o espaço biblio-gráfico e a organização ou experiência do espaço edificado: sua configuração gráfica volta-se a possibilitar narrativas eficientes e a construir uma identidade, repetindo e ampliando características da “marca” BIG em outros meios.

Essas diferenças refletem-se nas relações de verbo-visualidade, diagramação e encadeamento desenvolvidas nesses livros. Em termos de narratividade, *S,M,L,XL* e *YIM* são ambos mais narrativos que *FARMAX*; mas o primeiro destes trabalha com maior abertura interpretativa e com uma ambiguidade deliberada. O monofesto de Koolhaas é intensamente variado, por vezes com uma pluralidade de “vozes” convivendo nas páginas; a variação na estrutura visual e o encadeamento dos capítulos é o fator de diferenciação, de modo que o encadeamento e diagramação são dados estruturantes da mensagem geral do livro. Em *FARMAX*, a variação visual é bem menor, mas ainda é a estrutura gráfica do livro que confere identidade e efeito; o livro ocasionalmente desenvolve relações de organicidade verbo-visual (mais em capítulos de estudos que nas apresentações de projeto), mas em geral texto e imagens permanecem independentes e com uma estrutura de simples “sucessão de slides”. A organicidade verbo-visual de *YIM*, por sua vez, é preponderantemente logocêntrica:

mesmo estando sempre junto às imagens, o discurso verbal é o estruturante, favorecendo a “função textual” de continuidade mais do que o corte e estranhamento produzidos ocasionalmente em *FARMAX* e enfaticamente em *S,M,L,XL*.

6.4.3

Mundandade, contingência e (des)continuidade

Nessa senda de “manifestar” graficamente sua própria atuação, todos os três monofestos também buscaram se enredar no campo multifacetado da cultura contemporânea e apresentar-se como parte dele. Na dialética interna da disciplina da arquitetura, o “mundo” costuma ser tanto a paisagem simbólica externa à cultura intradisciplinar e/ou acadêmica quanto a realidade exterior às concepções do projetista — ou seja, a contingência dos múltiplos processos e demandas que impactam a ideia “interna” do arquiteto; e, em seu design, os três livros abrem-se iconograficamente e estruturalmente de formas distintas para essa contingência “mundana”. De forma resumida, pode-se dizer que *FARMAX* absorve o “mundo” exterior num recorte relativamente contido e relacionado prática ou metaforicamente a seu discurso e com cada tema com o qual trabalha; YIM, por sua vez, reconstrói esse mundo como anedota, minimizando a intromissão de discursos, dados e imagens exteriores ao seu próprio discurso. Já *S,M,L,XL*, em sua extensão e variedade (afinal, tem em si mais páginas que os outros dois casos juntos) engloba em si essas duas situações de apropriação — a narrativa ou a colagem ou adição metafórica — mas ressalta ainda uma terceira situação, a da pura intromissão ruidosa e descontínua de discursos “externos” ao livro.

Mesmo criando suas próprias racionalizações e simplificações, no monofesto de OMA a relação entre palavras e imagens, entre a sequência e os elementos, entre os fatos e as fantasias — entre a “arquitetura” e o “mundo”, enfim — sempre constitui um problema, uma tensão, uma fricção que é mantida em alguma medida. A sobreposição é o mecanismo base de seu design, seja por “colagem” espacial ou por “montagem” temporal; e, usando os termos de Rancière, em *S,M,L,XL*, o pólo “dialético” da montagem — a *descontinuidade*, por assim dizer — tem mais força do que nos outros dois casos.

Como *S,M,L,XL*, *FARMAX* inclui uma iconografia do cotidiano midiático — que funde jornalismo, costumes, política — como metáfora; mas seu diferencial é a preferência dada a “fatos”, procurando dados e discursos científicos ou técnicos, muitas vezes apresentados em forma de colagem ou e simples adição direta ao livro, numa ênfase quantitativa que ultrapassa seu predecessor. Em YIM, por outro lado, a preocupação com a sugestão de factualidade é preterida em prol da coesão e cadência

narrativa. Não é necessário adicionar planilhas de dados, gráficos, pranchas, croquis, anotações ou outros registros pretensamente mais “diretos” e menos filtrados da realidade e do ofício da arquitetura. Diferentemente de *S,M,L,XL* — e, em menor extensão, de *FARMAX* — YIM não tem informações visuais ou verbais simplesmente “invadindo” o livro, sejam do “mundo exterior”, seja da própria prática do escritório. Toda informação “interna” ou “externa” à disciplina adentra o livro pelo mesmo filtro ficcional, está sempre interna ao enredo urdido por Ingels. Tudo é reconstruído numa narrativa coerente e simples, uma ficção heurística que, embora útil e eficiente, omite ou deixa pouca margem para o desencontro entre o real e sua representação.

De fato, a “continuidade” tanto literal quanto metafórica é uma chave interessante para entender a abordagem de BIG, cujo discurso e arquitetura, em contraste com a produção de expoentes como Koolhaas, Eisenman ou Tschumi nos anos oitenta e noventa, evita descontinuidades e rupturas. Se Koolhaas abre *S,M,L,XL* declarando que toda a coerência da profissão arquitetônica é necessariamente “cosmética” ou “produto de autocensura”, catorze anos depois o discurso de Ingels esforça-se em construir uma ostensiva identidade na diversidade; a “eficiência” da arquitetura, em BIG, é a da suavização dos desencontros entre seus diferentes aspectos. No campo do discurso projetual, então, sua arquitetura não investe na tensão da ruptura ou na disjunção irresolúvel, mas muito mais em urdir uma narrativa de continuidade e harmonia reconquistada entre função, forma e significado — ou, para usar o termo mais afeito ao mundo do *marketing*, a *sinergia* entre esses elementos.

6.4.4

Público-alvo, entretenimento e cultura contemporânea

Nesse ponto, cabe destacar as diferenças implicadas em termos de público-alvo implícito e de discursos com os quais as respectivas publicações dialogam. Descontinuidades e tensões, por exemplo, têm sido uma característica identificada com práticas “vanguardistas” ou de “alta-cultura”; e *S,M,L,XL*, nesse sentido, exibe um desejo de diálogo com a intelectualidade e cultura pós-moderna dos anos noventa. *FARMAX* mostra uma interlocução com o meio acadêmico — ainda que menos “filosófica” do que “científica”, buscando menos posicionamentos do que dados. *Yes is More*, todavia, busca legitimação justamente num tom não-intelectualizante, na impressão de ser *inteligente* e, ainda assim, *acessível* a um grande público.

A dimensão de *entretenimento* presente nesses livros é um ângulo particularmente revelador para se considerar essa diferença de modulação de discurso e possível

público-alvo: no que toca ao humor, por exemplo, podem-se ver momentos cômicos e irônicos nos três casos, mas com ênfases distintas. No livro de OMA há uma ironia que permeia boa parte do volume, um senso de humor que não abre mão da inquietação e da incerteza quanto aos rumos da profissão; no monofesto de MVRDV, o tom de humor é reduzido e predomina certa “neutralidade”, a seriedade propositiva da demonstração de dados; e, em BIG, predominam a esperteza e a *gag*, imbricadas a uma constante demonstração proativa de entusiasmo — a inquietação definitivamente perde para a empolgação.

Há de fato um grau de “diversão” inerente a todos esses livros, uma distribuição de “guloseimas” ou jogos visuais capazes de estimular o interesse ou curiosidade do leitor. Mas não é exagero dizer que, em YIM, esse valor de entretenimento encontra outro grau, relativamente raro em sua franqueza: a conversão do tema “arquitetura”, de sua narrativa profissional, em uma forma viável de *passatempo*. Assuntos complexos, geralmente de interesse profissional restrito, são reformatados numa moldura de entretenimento cuja “facilidade” não pode ser vista na relativa aridez de *FARMAX*, nem tampouco na complexidade exuberante e desconcertante de *S,M,L,XL*. Essas estratégias têm suas consequências: se *S,M,L,XL* e mesmo *FARMAX* podem ser acusados de pouco explicativos ou mesmo mistificadores na exposição de alguns de seus projetos, a eficácia comunicativa das apresentações projetuais de YIM tende por sua vez a reduzir drasticamente a espessura do problema projetual, conferindo uma impressão de simplicidade, transparência ou mesmo de complexidade desvelada que não corresponde à realidade.

Considerando-se uma perspectiva mais ampla à luz do que foi discutido nos capítulos 2 e 3, deve-se destacar aqui que esse aplainamento relativo do pensamento “envolto” em sagacidade discursiva é uma disposição mais geral da cultura contemporânea, em especial do setor da crescente “cibercultura” — a interlocutora de YIM por excelência — e seu característico favorecimento do entretenimento informativo (*infotainment*). Há uma clara afinidade entre o otimismo “proativo”, epifânico e relativamente despolitizado do discurso de YIM e o modelo geral das “TED Talks” citado no capítulo 2. As homologias entre estes não são mero acaso: o livro, afinal, foi efetivamente elaborado a partir de material das palestras curtas de BIG, construídas nos moldes das palestras-show tão típicas e TED. Mais ainda, deve-se ter em vista aqui que o próprio Bjarke Ingels já palestrou mais de uma vez em TED: a primeira vez — justamente no ano de lançamento de *Yes is More* — o arquiteto se vestira com os mesmos trajes (o mesmo “uniforme”) com que aparece em YIM, e narrou algumas das histórias de projeto presentes nele com notável

semelhança. Tais detalhes e preocupações “transmidiáticas”, acusam um o *branding* arquitetônico com nível invulgarmente alto de sinergia.

É preciso resistir à tentação de tomar cada livro como algum tipo de síntese histórica de suas gerações, visto que escopo desta pesquisa simplesmente não é capaz de sustentar essa afirmação. À luz da comparação aqui construída, também seria fácil mas enganoso ver YIM como algum tipo de “degeneração” ou empobrecimento do tipo de complexidade alcançada em *S,M,L,XL*; considerar os casos em suas singularidades parece-me mais revelador. Entretanto, num salto mais amplo de interpretação, é sim possível encarar os três livros vistos aqui como pontos diferentes num mesmo arco histórico do processo de “informatização” da cultura; processo crescentemente marcado pela proliferação de formatos de comunicação que comprimem os mais diversos questionamentos, problemas, invenções e conquistas em uma forma de entretenimento inclinada a fazer seu consumidor sentir-se inteligente, informado e emocionalmente inspirado — incitando um marcante otimismo quanto ao futuro e o papel da técnica e da inventividade humana — sem a necessidade de um trabalho efetivo e prolongado de reflexão, crítica e construção de conhecimento. Um tipo de consumo informacional e ideológico que, como lembra o crítico S. Sadler (jan. 2014), é particularmente atraente para os praticantes — e, sobretudo, para os estudantes — das variadas profissões de projeto.