

An abstract graphic on the left side of the cover. It features a dark, slightly tilted rectangular shape representing a doorway. To its right, a light-colored rectangular shape represents a wall. A beam of light, depicted as a light-colored wedge, originates from the bottom of the doorway and extends diagonally across the bottom of the cover towards the right.

# O EDIFÍCIO MODO DE USAR

Ana Beatriz Rodrigues Ferreira



# O EDIFÍCIO MODO DE USAR

**Universidade de São Paulo**

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

Trabalho Final de Graduação

Arquitetura e Urbanismo

**Ana Beatriz Rodrigues Ferreira**

Orientação: Luís Antônio Jorge

Orientação Metodológica: Klara Kaiser

Defesa do TFG em 27 de junho de 2019

**São Paulo, junho de 2019**

A nossa verdade possível tem de ser  
**invenção**, ou seja, literatura, pintura,  
escultura, agricultura, piscicultura,  
todas as turas deste mundo.

Os valores, turas, a santidade, uma  
tura, a sociedade, uma tura, o amor,  
pura tura, a beleza, tura das turas.

**Julio Cortázar,**  
*O Jogo da Amarelinha*

O livro que tem em mãos é meu Trabalho Final de Graduação da FAUUSP. Começo o livro pelas imagens desenvolvidas e depois sigo para o caderno de processo, mas sinta-se à vontade para escolher o seu modo de ler.

Obrigada pela leitura.

### **Resumo**

Projeto de uma narrativa visual que retrata a vida em um edifício moderno na cidade de São Paulo. Em um diálogo com a obra *A vida modo de usar*, de Georges Perec, o trabalho traz uma visão sobre o cotidiano na metrópole, a arquitetura, a vida íntima e o modo de habitar.

Palavras-chave: Narrativa visual; Georges Perec; Ilustração; Habitação; Edifício Copan; Puzzle.

### **Abstract**

Project of a visual narrative that illustrates life in a modern building in the city of São Paulo. In a dialogue with the book of George Perec, *Life a User's Manual*, this work brings an insight into the metropolitan daily life, the architecture, the intimacy and the way of living.

Key-words: Visual narrative; Georges Perec; Illustration; Housing; Copan Building; Puzzle.







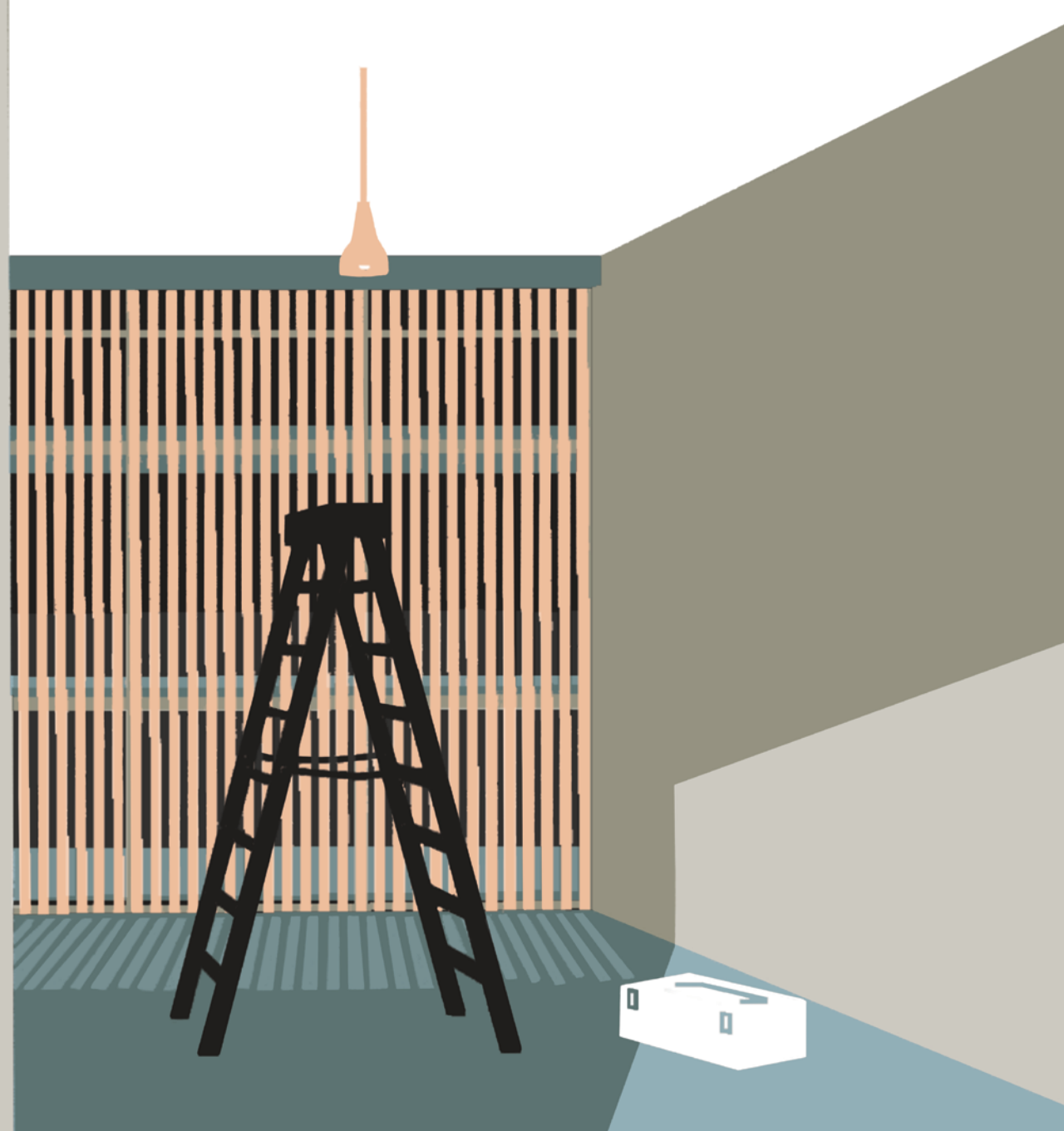






















## CADERNO DE PROCESSO

Em meu percurso pela graduação na FAUUSP foi constante o interesse pela representação gráfica e pela linguagem visual como principais ferramentas de comunicação do arquiteto. Ao observar os desenhos de Lina Bo Bardi, encantava-me com sua capacidade de apresentar a atmosfera desejada para o projeto: seu traço lúdico trazia uma dimensão a mais para os espaços, retratando os usos e a relação de afeto.

Aproximei-me então do desejo de investigar a dimensão afetiva da arquitetura através da representação. Assim, ao começar a pensar em um tema para o meu Trabalho Final de Graduação (TFG), interessei-me por tratar a linguagem gráfica em seu potencial de comunicar ideias, imaginários, emoções e sensações. Guiada por essa vontade, surgiu um projeto inicial de TFG no qual a ideia seria fazer experimentações de desenho como método de investigação das formas de perceber e habitar o espaço.

Com essas experimentações, estaria em busca de uma dimensão poética da arquitetura vivida. Em retrospecto, penso que havia um desejo de fazer uma aproximação entre arquitetura e cotidiano; em falar de arquitetura usando imagens da vida e falar da vida usando uma linguagem arquitetônica.

Assim surgiu o interesse em tratar do cotidiano: considerar a vida comum não só como principal destinação dos espaços arquitetônicos, mas também como fonte de pesquisa sobre as formas de habitar e perceber a arquitetura. Delimitou-se então a intenção de tratar da vida cotidiana como narrativa.

Além disso, o encantamento pela literatura me acompanha desde a infância e, durante toda a graduação, ao pensar nas possibilidades de TFG era frequente a vontade de me aproximar do antigo interesse. Um semestre antes de começar o trabalho final, cursei a disciplina optativa Figurações Literárias do

Mundo Urbano, oferecida na FAU pela professora Ana Castro. Com a matéria, tomei maior contato com a obra de Georges Perec e fiquei instigada tanto pela sua maneira de escrever, bem como pela sua forma de tratar o cotidiano.

Aliado ao interesse temático, havia o desejo de fazer um TFG prático, projetual. No entanto, não considerava fazer um projeto arquitetônico propriamente dito. A ideia de tratar a vida cotidiana como narrativa me aproximou de outro interesse: o design editorial. Defini então outra direção do trabalho ao pensar no livro como objeto a ser utilizado para comunicar essa narrativa.

Foi com o decorrer das leituras no processo do TFG que a ideia central do trabalho tornou-se clara. Minha intenção seria tomar o cotidiano como enredo e a partir desse tema realizar uma investigação de representação de imaginário e de relações de afeto no espaço arquitetônico. Construiria então narrativa visual, utilizando o objeto livro como suporte.

## A BUSCA PELO TEMA

No início do meu processo de TFG, apesar de ter uma intenção de chegar a um produto gráfico, eu ainda não tinha clareza sobre o tema. A princípio, eu estava inclinada a desenvolver uma narrativa pautada na cidade de São Paulo e pensava em realizar derivas pelas ruas, em busca de espaços de afeto na cidade. Tinha intenção de entender e representar a cidade em uma dimensão subjetiva: captar a poesia accidental, as expressões de interioridade do habitante da metrópole, o extraordinário no cotidiano.

Para tanto, comecei um estudo sobre teorias de deriva. De início, apoiei-me nos textos de Paola Berenstein e Francesco Careri, na tentativa de entender as práticas de deriva e desenvolver o caminhar como forma de perceber e transformar o espaço urbano. Assim, a partir da concepção do tema e da bibliografia selecionada, minha intenção era construir uma narrativa visual que simularia uma deriva pela cidade.

Como orientação ao mesmo tempo prática e poética para o desenvolvimento dessa experiência, mantinha como referência os livros de Perec, *Espèces d'espaces* e *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Essas obras encantavam-me com a forma de tomar o banal como foco e, a partir disso, retirar novas significações do cotidiano. Ao comentar sobre os livros de Perec em uma conversa de orientação, Luís Antônio Jorge me recomendou um livro do mesmo autor que redirecionou o foco do trabalho: *A vida modo de usar*. Em uma narrativa que se constrói na lógica de um quebra-cabeças, Perec conta a história dos habitantes de um edifício, descrevendo o espaço de seus apartamentos, seus hábitos, seus passados e as intersecções entre suas vidas. Com essa referência, despontou em mim a vontade de criar uma narrativa que, ao modo do livro, fosse uma deriva pelos cômodos de um edifício.

Além disso, ao ir em busca de uma abordagem que me auxiliasse na identificação do extraordinário no cotidiano e, portanto, da poesia no espaço comum, dediquei-me a leitura de outra referência indicada pelo meu orientador – *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. O foco na casa, como espaço que acolhe a intimidade do morador, e a construção da imagem da casa, principalmente através dos conceitos de casa natal e de refúgio primitivo, reforçou em mim a vontade de falar sobre um espaço mais íntimo, a qual também contribuiu para definição do tema.

A partir do desejo de combinar os dois olhares sobre as formas de habitar, resolvi me aproximar do imaginário da habitação na cidade contemporânea. Inspirada por Péc, tomar o edifício de apartamentos como um microcosmo, capaz de oferecer pistas sobre a relação com o espaço e os modos de usar a arquitetura. Numa questão trazida por Bachelard, investigar como se consolidam os espaços de intimidade e solidão quando inseridos no meio da metrópole. Como o foco seriam os espaços pessoais, esse recorte temático me permitiria uma aproximação mais íntima da relação das pessoas com a arquitetura. Dessa maneira, meu interesse em analisar o cotidiano se deslocou, passando dos espaços públicos da grande cidade para os cômodos de um edifício de habitação coletiva. A narrativa visual a ser desenvolvida seria então uma reunião de algumas das múltiplas narrativas possíveis nesse edifício.

Com a definição do objeto de projeto e do recorte temático, decidi dividir o caráter do trabalho entre o TFG I e o TFG II. No primeiro semestre, o objetivo era me aproximar tanto da estrutura das narrativas visuais, como também de referências que me auxiliassem no desenvolvimento do meu projeto, tanto pelas estratégias narrativas quanto pela abordagem de temáticas semelhantes.

Do ponto de vista teórico, foquei no estudo sobre narrativas visuais e, para tanto, debrucei-me na leitura de dois livros: *Quadrinhos e Arte Sequencial*, de Will Eisner, e *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden.

Além da leitura de *A vida modo de usar*, durante o processo consultei outras referências de naturezas diversas: obras literárias, livros-imagem, histórias em quadrinhos, filmes, músicas, ilustrações e TFGs de colegas. Passei por quadrinhos de Eisner, filmes de Hitchcock, livros de Cortázar e Péc, narrativas visuais de McGuire e Banyai, projetos fotográficos de Letícia Lampert e músicas de Maurício Pereira.

Após o estudo teórico, o mergulho em Péc e a análise das demais referências, comecei a conceber meu projeto, fazendo um enquadramento do tema e definindo as minhas regras para produção das cenas e imagens. Assim, no segundo semestre do TFG, passei à criação da minha narrativa visual.

Nas páginas seguintes, desenvolvo os tópicos que estruturaram a pesquisa e a produção.

# NARRATIVA VISUAL: ESTUDO TEÓRICO

O interesse em criar uma narrativa visual direcionou a busca por uma bibliografia sobre o assunto, como forma de desenvolver a base teórica para construção de uma história a partir de imagens. Para uma primeira aproximação, selecionei dois textos para estudo: *Quadrinhos e Arte Sequencial*, de Will Eisner, e *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden.

## **Quadrinhos e arte sequencial**

Primeiramente, recorri ao livro *Quadrinhos e Arte Sequencial*, no qual o quadrinista Will Eisner explora a estética da Arte Sequencial como veículo de expressão criativa. Esse método, amplamente utilizado em histórias em quadrinhos e novelas gráficas, parte do uso de imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia.

A configuração mais recorrente nas histórias em quadrinhos envolve a sobreposição entre palavra e imagem, exigindo do leitor habilidades interpretativas verbais e visuais. Os eventos são, em geral, decompostos em segmentos sequenciados e capturados pelos quadros, de modo que o quadrinho comunica uma ideia ou história através do movimento de imagens no espaço.

É inclusive desse artifício que surge a gramática da Arte Sequencial. Segundo Eisner, da repetição de uma série de imagens e símbolos reconhecíveis, usados com uma certa frequência e para expressar ideias similares, decorre-se a formação de uma linguagem (EISNER, 1989, p. 8).

Percebe-se então o papel da imagem como comunicador. E para que a mensagem que o autor deseja informar seja captada pelo leitor, um repertório comum de experiências é necessário. Assim, para a compreensão da mensagem, o artista evoca imagens armazenadas na mente tanto do leitor quanto do autor.

Para Eisner, é essencial então o domínio de símbolos básicos, sendo a competência da representação e a universalidade da forma cruciais ao entendimento. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e de sua mensagem, de modo que o manejo de um símbolo básico permite que se amplifiquem os significados: através de roupas, plano de fundo, expressões faciais, interações e palavras, comunicam-se significados e emoções, aproximando o desenho da experiência humana.

Cabe ressaltar que, embora a narrativa gráfica seja comumente entendida como mais “primitiva”, associada aos não-leitores, para Eisner as imagens sem palavras exigem certo refinamento interpretativo por parte do leitor (EISNER, 1989, p.24). A experiência comum e um histórico de observação são essenciais para a compreensão da mensagem, já que envolve o entendimento da ação representada e o complemento mental das lacunas das ações, a síntese em cada quadro e a conexão entre as imagens, o tempo da narrativa e o ritmo de leitura.

Nesses segmentos sequenciados, a história, um fluxo ininterrupto de ação, é decomposta. Essa segmentação é arbitrária, respondendo a uma função de ritmo e de emoção conforme a intenção do autor. A arbitrariedade da divisão reforça o caráter compositivo de cada quadro. Para construção da narrativa seria necessário definir então os elementos representados dentro do quadrinho, a perspectiva e o enquadramento da cena e a relação com as outras imagens da sequência.

Esse último fator tem grande importância na Arte Sequencial, já que a compreensão da narrativa se dá a partir do encadeamento entre ações. Assim, o artista se esforça para manter a atenção do leitor e ditar a sequência. Em geral, conta-se com a convenção de leitura (da esquerda para direita no ocidente) e

com a organização dos quadros. O maior controle da leitura se dá no virar de páginas: “É preciso ter em mente que, quando o leitor vira uma página, ocorre uma pausa. Isso permite uma mudança de tempo um deslocamento de cena; é uma oportunidade de controlar o foco do leitor” (EISNER, 1989, p. 63). A página é então a constante na narração e tem o potencial de ser usada como “unidade de contenção”, permitindo quebras no ritmo e mudanças no tempo de leitura, na ambientação retratada e na emoção predominante.

Por fim, o autor se debruça sobre o processo de criação em arte sequencial. Para ele, no início o criador determina a natureza da história – será a exposição de uma ideia ou de um problema e sua solução ou então a condução do leitor por uma experiência. O passo seguinte é a “decomposição” da história, acompanhada da aplicação da história e do enredo às limitações de espaço e de tecnologia do veículo. Deve-se visar simultaneamente a estética e as técnicas, e nesse momento considera-se a materialidade do suporte e o processo de reprodução.

## Para ler o livro ilustrado

Após a leitura de *Quadrinhos e Arte Sequencial*, fui em busca de uma bibliografia que me desse maior apoio no desenvolvimento de uma narrativa na qual o texto tem ainda menor predominância em relação a imagem. Como minha intenção para o projeto era tentar desenvolver um enredo somente a partir da exploração de elementos gráficos, cheguei aos conceitos de livro ilustrado e livro-imagem. O livro *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden, guiou-me então no estudo dessa categoria.

Segundo a autora o livro ilustrado é:

uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade das produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página (LINDEN, 2011, p. 87).

Pela definição, percebe-se que no livro ilustrado a imagem é predominante em relação ao texto, enquanto a narrativa se faz de maneira articulada entre as duas linguagens. É possível, no entanto, construir uma narrativa apenas com imagens. Essa é uma categoria de livro ilustrado, chamada de livro imagem.

Apesar de ser frequentemente concebido para os não-leitores e seus mediadores, o livro ilustrado não se fecha a esse grupo: há interesse em explorar as qualidades formais oferecidas pelo livro ilustrado para tratar de temas não necessariamente voltados ao público infantil (LINDEN, 2011, p. 30). Para Linden, a produção da maioria dos livros ilustrados responde primeiro a uma preocupação plástica e se constitui como a elaboração de um objeto que usufrui de diferentes códigos para comunicar uma mensagem.

Sendo assim, o objeto como um todo funciona como uma forma de expressão. Além de texto e imagem, deve-se considerar o formato do livro, o enquadramento das imagens, a relação entre capas, guarda e miolo, a associação de representações, a ordem de leitura e afinação entre as poéticas das diferentes linguagens. Tudo contribui para a apreensão da mensagem e estimula uma experiência de leitura diversificada.

Tendo em vista a preocupação plástica no livro ilustrado, ressalta-se primeiramente a produção das imagens. A técnica escolhida pelo ilustrador diz muito sobre a trajetória de elaboração, a intenção de significado da imagem, os instrumentos utilizados e a identidade elaborada. Apesar do estudo da técnica ser revelador das intenções presentes no processo criativo, ela não revela o todo da imagem. A natureza da representação, o estilo do desenho, os elementos expostos, a composição e o enquadramento carregam semanticamente a ilustração. A atenção a esses aspectos auxilia a compreensão da função que uma imagem ocupa no livro ilustrado.

No entanto, para que a narrativa seja compreendida, as imagens no livro ilustrado não podem apenas ser consideradas isoladamente. Elas estão necessariamente conectadas umas às outras, seja diretamente no espaço da página dupla, seja no âmbito do livro. Sobre a relação entre as imagens, Linden define três categorias: imagens isoladas (apresentam-se separada – do ponto de vista plástico e semântico – sem se avizinham no espaço da página dupla), imagens sequenciais (imagens articuladas icônica e semanticamente, em que cada uma é parcela de um todo, cuja compreensão depende da sequência e do encadeamento) e imagens associadas (ligadas por uma continuidade, mas podem apresentar uma coerência interna que as faz independentes) (LINDEN, 2011, p. 44).



Como já dito aqui, o livro ilustrado é um objeto comunicador em seu todo. Sendo assim, as capas, guardas e miolo devem ser um conjunto coerente – já que tudo o que cerca as páginas em que se apresenta a narrativa influencia na impressão do leitor e na sua percepção da poética pensada pelo criador. Ao pensar na materialidade do livro, considera-se também o desejo de despertar os sentidos do leitor mirim. Multiplicar as texturas, propor materiais variados, cintilações de cores e de formas, por exemplo, pode estimular um vínculo entre o leitor iniciante e o objeto livro, estimulando o ato de ler.

Nesse sentido, o formato do livro é determinante para a expressão. Isso porque o formato do livro está solidamente articulado à organização das mensagens nas páginas e ao tamanho e localização das imagens e textos. Assim, ao pensar a forma do objeto não só se considera o manejo por parte dos espectadores como também a disposição do conteúdo em suas diferentes partes. No livro ilustrado ganha relevância a relação das páginas duplas. Nesse tipo de suporte, a organização das mensagens não necessariamente respeita a compartimentação por página; pensa-se então na organização da página dupla, em função das exigências narrativas ou expressivas.

A diagramação deve levar em conta que a maneira como a imagem se posiciona na página interfere na percepção do leitor. Nesse sentido, a moldura tem uma importante função de definir um espaço narrativo coerente. Ao delimitar esse espaço, ela assinala uma fronteira entre a ficção e a realidade e, assim, indica ao leitor seu papel crítico, trazendo à tona que as representações dependem de uma construção imaginária. Quando a moldura é ausente, as imagens sangram as páginas, criando um efeito de espetacularização. Uma sucessão de imagens sangradas faz com que a página dupla seja assimilada como tela, reapropriando o suporte.

A posição da moldura em relação à cena representada é entendida como o enquadramento. Ele tem a função de definir a relação entre campo e extra-campo: enquanto o campo é a superfície delimitada pela moldura, o extra-campo é elaborado por um trabalho mental do espectador.

No livro ilustrado, a narrativa é construída, em geral, de página dupla em página dupla. Organizar a sucessão delas, é fazer a montagem (LINDEN, 2011, p. 78). Para a autora, existem duas tendências principais: sucessão de páginas, na qual a narrativa se inscreve numa continuidade e num encadeamento de página à página, e sobreposição de espaços fixos, em que cada página dupla propõe uma configuração nova e coerente.

Cabe ressaltar que Linden define tais categorias de organização, mas esclarece que geralmente há uma flexibilidade e evolução da diagramação ao longo do livro ilustrado. De maneira formal, a organização da sequência deve ser pensada de modo a permitir que a superfície do livro sugira ritmos e pausas e contribua para transmissão do enredo. Assim, variações na diagramação podem existir, como forma de atender a exigências narrativas.

Por fim, a liberdade da diagramação destaca uma das virtudes do livro ilustrado contemporâneo: a possibilidade de gerar novas maneiras de ler, próximas a interação multimídia (LINDEN, 2011, p.101). Na presença de textos e imagens, o leitor opera vaivéns entre mensagens, fazendo escolhas. A legítima exploração da imagem requer tempo e composições que contêm um conjunto de imagens “não organizadas” estimulam um exercício de liberdade, permitindo que o leitor efetue percursos próprios.

## REFERÊNCIAS: ESTUDOS DE CASO

Para me auxiliar tanto na exploração poética do tema, como também no estudo de técnicas narrativas e estratégias de condução do enredo, apoiei-me no estudo de algumas referências. Dentre as obras estudadas no processo, selecionei as que tiveram maior impacto na definição do meu projeto. Apresento a seguir uma rápida análise dessas obras, na qual destaco as estratégias que pretendi utilizar.

### **A Vida Modo de Usar**

De início, aproximei-me de *A vida modo de usar* como referência de tema e de abordagem sobre o cotidiano. No entanto, a complexidade de suas estratégias narrativas e as múltiplas possibilidades de leitura me instigaram a aprofundar o estudo e a estreitar o diálogo do meu trabalho com a obra.

Nesse romance, Georges Perec narra a história dos moradores de um edifício na rua Simon-Crubellier, no centro de Paris. Por meio de cuidadosas, detalhadas e extensivas descrições, o autor retrata os ambientes e eventos da vida de cada um dos habitantes do edifício, fazendo um percurso por 99 de seus cômodos.

Perec abre o livro com um preâmbulo sobre a arte dos puzzles, conceito chave para o romance. Não só devido à presença de Bartlebooth, personagem que define como projeto de vida a execução de um determinado número de puzzles, como também pela própria estrutura do livro: os espaços do edifício são descritos por capítulo e fora de uma ordem clara, como se fossem peças de um quebra-cabeças dispostas sobre uma mesa. Além disso, no decorrer das páginas, sub-histórias por vezes banais ou aparentemente aleatórias se entrecruzam. Assim, tanto pela definição inicial, quanto pela aparente falta de ordem, o próprio livro ganha um caráter de puzzle: o leitor tem a sensação

inicial de que com a leitura algumas pistas serão reveladas, de modo a unir as peças e revelar um sentido. O leitor tem, dessa forma, seu papel ativo reafirmado, numa investigação pelas nuances e possíveis conexões.

[...] só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça de um puzzle não quer dizer nada; não passa de pergunta impossível, de desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas (...) para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal (PEREC, 2009, p. 11).

No entanto, essa sensação que se tem com a leitura é, na verdade, uma pista falsa. Como o último quebra-cabeças montado por Bartlebooth, ainda que algumas peças se conectem, a unidade pretendida não é alcançada. Essa é apenas uma das ironias que marcam a obra de Perec.

É o dia 23 de junho de 1975 e vão dar oito horas da noite. Sentado diante do puzzle, Bartlebooth acaba de morrer. Sobre a toalha da mesa, nalgum lugar do céu crepuscular do quadringentésimo trigésimo nono puzzle, o vazio negro da única peça ainda não encaixada desenha a silhueta quase perfeita de um X. Mas a peça que o morto segura entre os dedos, já de há muito prevista em sua própria ironia, tem a forma de um W (PEREC, 2009, p. 594).

Além da relação com o puzzle, o texto aproxima-se por vezes de uma postura de inventário e de listagem. A intenção de esgotar os espaços torna-se perceptível: os objetos presentes são enumerados e suas características físicas, funções e posicionamentos são minuciosamente descritos, fazendo com que inúmeras imagens sejam dadas ao leitor.

A cama é muito estreita: compõe-se, na verdade, de um colchão de espuma de borracha em cima de três armarinhos iguais, de gavetas, recoberto por um edredom de retalhos. Fixada na parede sobre a cama, uma placa de cor-

tiça, de cerca de sessenta centímetros por um metro, à qual estão afixados vários papéis – instruções para o uso de uma torradeira elétrica, um tíquete de lavanderia, um calendário, os horários dos cursos da Alliance Française e três fotografias que mostram a moça (dois ou três anos mais jovem) em peças de teatro (PEREC, 2009, p. 53).

Ao fazer uma descrição tão meticulosa dos ambientes, os objetos parecem ser representantes do modo de vida de seus donos. As coisas caracterizam as pessoas, sendo um indício de seus interesses, profissões, classes sociais, práticas, cuidados e visões de mundo. A vida cotidiana ganha destaque, fazendo com que os objetos e acontecimentos banais sejam reveladores; assim, a própria vida carrega uma noção de quebra-cabeça, sendo constituída por uma infinidade de momentos interconectados.

O foco nos espaços denota a relação dos indivíduos com seu território, mas também reforça o aspecto de fragmentação presente na obra. A proximidade física possibilitada pela habitação no mesmo edifício pode encerrar aí o único ponto de encontro entre as vidas dos moradores: cada um possui uma rede imensa de relações e histórias para fora do apartamento, como se cada peça fosse ao mesmo tempo parte de milhares de puzzles.

No entanto, algumas narrativas podem ser aproximadas. As obsessões, por exemplo, aparecem de diversas maneiras no decorrer do livro. Não só nas ações e interesses de alguns personagens, como também na própria forma narrativa e na organização interna do livro.

Inclusive cabe destacar a complexa estrutura da narrativa idealizada por Perec. Segundo Fux, que em sua tese de doutorado estuda a matemática na obra de Perec, a composição do livro tem como base três principais estruturas matemáticas: *Bicarré latin orthogonal d'ordre 10*, *la polygraphie du cava-*

*lier e la pseudo-querine d'ordre 10* (FUX, 2010, p. 72). Em cada capítulo de *A vida modo de usar* o autor utiliza 42 restrições, as quais somam um total de 420 restrições, divididas em 42 tabelas com dez possibilidades.

Desses 42 tipos, temos, por exemplo: a posição ocupada por uma pessoa, a presença de um animal, uma cor, uma citação, uma forma geométrica, referências a certos livros e quadros, etc. Um capítulo, portanto, utiliza uma das 10 possibilidades de cada um dos 42 tipos, dando um total de 10<sup>42</sup> possibilidades de inserção de elementos, um número incrivelmente grande (FUX, 2010, p. 73)

Assim, por trás das descrições dos ambientes e do aparente caos na sequência dos cômodos, há na verdade uma estrutura de análise combinatória que organiza e também troca a ordem dos eventos. Nota-se também a presença diversos modelos taxonômicos, já que, na descrição dos cômodos, muitas vezes Perec lança mão de verbetes, notas e listas. Além disso, o livro contém algumas tentativas anexadas de organizar as informações: sumário, índices remissivos e referências cronológicas. Desse modo, a mesma informação é classificada de diferentes maneiras, não só aumentando a sensação de caos, como também evidenciando o caráter arbitrário da catalogação. Ao sobrepor catalogações diversas até revelarem-se falhas na sua tentativa de ordenação, Perec parece tratar da incapacidade de se ter controle sobre o curso da vida.

Ler *A vida modo de usar* nos aproxima da dimensão do imprevisível e do caótico, antagonicamente ressaltada numa estrutura repleta de regras, categorias e cálculos. Assim, finalizando a análise, resalto esse aspecto fundamental da obra: a ironia. Não só organização, como a própria narrativa também se revela irônica: enquanto o “modo” de usar do título sugere um único método, a trama não só é composta por numerosas descrições e diversas histórias,

todas diversas entre si, como também retrata repetidas vezes diferentes casos de projetos fracassados, planos frustrados e mudanças bruscas de caminho. O caos é então ressaltado não só pela repetição e pela obsessão, mas também pela própria tentativa de estabelecer métodos.

Desse modo, a impossibilidade de definir um único modo de viver está tanto demonstrada nas descrições dos cômodos, experiências e narrativas, quanto na própria organização do livro. Não há só um modo de viver a vida, como também não há um só modo de ler o livro e, muito menos, uma só forma de compreendê-lo.

Por fim, cabe apontar que uma das inspirações de Perec para o desenvolvimento do romance foi o desenho de Steinberg, de *The art of living* (CAVALARI, 2017, p.39). Está presente em ambos o desejo de observar o cotidiano e esmiuçar os detalhes dos ambientes como forma de sugerir e narrar histórias. Cheguei aos dois em momentos diferentes do processo do trabalho e foi uma deliciosa surpresa ver essas peças se encaixando. A seguir, passo a um olhar sobre o livro onde se encontra a ilustração de Steinberg.

## The art of living

Em um de seus primeiros livros, *The Art of Living*, Steinberg utiliza ilustrações para fazer comentários, em geral satíricos, sobre a vida. Nesse livro torna-se evidente a capacidade do autor de escrever com imagens. O livro reúne uma coletânea de ilustrações, as quais se aproximam e cadenciam por tema, apesar de não contar com uma trama costurando as páginas. Por se tratar de um livro onde as imagens são predominantes espacial e semanticamente, com aparições pontuais de palavras, entendo-o como um livro-imagem.

A unidade do livro se dá principalmente pelo estilo de ilustração de Steinberg: a linha preta, com traço preciso e geralmente fino, retratando figuras caricatas sobre um fundo branco. Destaca-se também a preocupação com o posicionamento das imagens na página e o uso inventivo do branco da folha. As linhas são a constante das imagens, ora formando composições limpas, ora perdendo-se numa confusão de pequenos detalhes.

As imagens parecem revelar um gosto pela observação do mundo. Pessoas, objetos, lugares, animais e cenas são retratadas de maneira divertida, por vezes até absurda. O cotidiano é representado por um olhar cômico e afiado, ao mesmo tempo leve e crítico. É essa vida cotidiana, inclusive, o que parece ser o tema central do livro – sob diferentes pontos de vista, Steinberg ilustra a arte de viver na cidade grande, os pequenos prazeres, os trejeitos do homem moderno, os códigos comuns, os acordos sociais, as relações, as vestimentas, os acessórios, a cultura e a arte, quase numa tentativa de esgotar o tema.

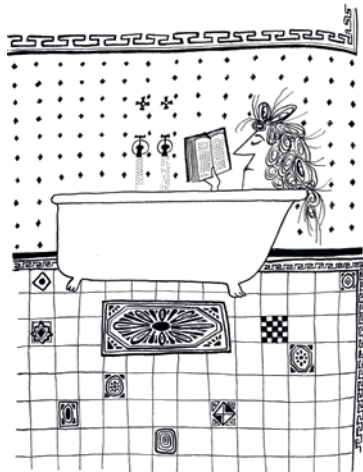
Nesse caminho, alguns desenhos retratam o espaço da casa. Mobiliários, eletrodomésticos, utensílios de cozinha, objetos decorativos e seus respectivos usos são temas de ilustrações. A casa é vista sob diversas perspectivas – espaço

de intimidade, de recolhimento, de cuidado pessoal, de relação afetiva, de descanso, de brincadeira e de trabalho. A decoração é parte da personalidade do espaço e da personagem, representando um estilo de vida (**Figuras 1 a 4**).

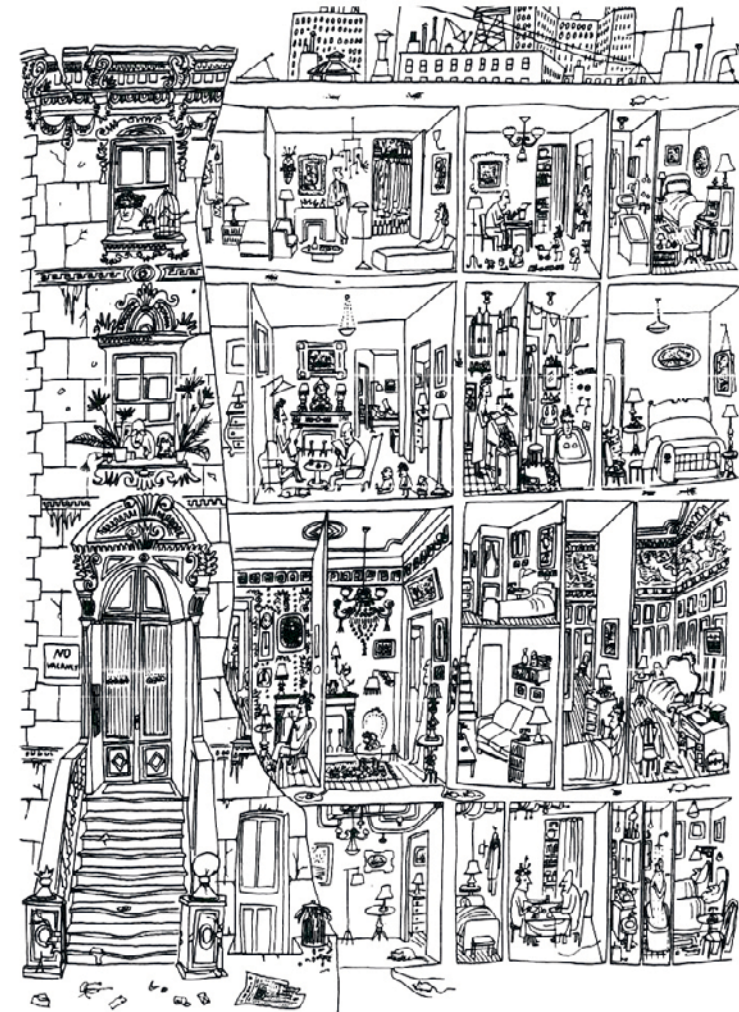
Dou especial atenção a uma ilustração que faz um corte de um edifício residencial (**Figura 4**). Sem uma estrutura clara, os cômodos variam em dimensão, função, estilo e uso. Assim, os diferentes cômodos são retratados, trazendo à vista o espaço vivido de cada apartamento. Ao mesmo tempo em que há uma noção de enumeração e repetição, há uma confusão de informações, devido à proliferação de detalhes e à ausência de uma ordem definida de leitura.

Desse modo, retrata-se um momento desse edifício e um único desenho traz várias narrativas simultâneas, num amontoamento de acontecimentos e de universos pessoais. Os apartamentos tornam-se espaços íntimos ao assumirem configurações pessoais, adaptadas a cada morador. Cada cômodo se configura como um quadro narrativo e segue aqui a ideia de que os objetos, assim como as ações desenvolvidas em cada cena, revelam a personalidade e modos de vida dos moradores.

Foi por essa ilustração que cheguei ao livro e a entendo como a síntese da obra. O edifício aparece como um microcosmo do mundo humano e urbano, unindo narrativas múltiplas. Os cômodos revelam repetições e distanciamentos e colocam em foco a vida cotidiana e a relação afetiva com o espaço. Neles, objetos e ações banais são representados e entendidos como a arte de viver.



**Figs. 1 a 4**  
Ilustrações de Steinberg em  
*The Art of Living*  
(STEINBERG, 1949).



## Aqui

Uma das principais narrativas visuais que estudei foi o romance gráfico *Aqui*, de Richard McGuire. O livro foi uma referência para mim por tratar a materialidade do suporte e a forma de leitura de maneira intimamente ligada ao sentido da narrativa. Além disso, a própria temática do enredo se aproxima daquela que desejo abordar.

Em *Aqui*, toda a narrativa se passa em um mesmo lugar, o canto de uma sala de estar de uma casa (**Figuras 5 a 7**). Como se uma câmera fixa tivesse sido posicionada e mantida num mesmo ponto, em todas as páginas o local representado é o mesmo, assim como sua perspectiva e seu enquadramento. O que muda de página a página é o tempo, o qual, a meu ver, se qualifica como o protagonista da história.

O tempo, no entanto, não se passa de maneira linear no decorrer do livro. Sem seguir uma ordem cronológica, cada página dupla retrata um ano, identificado no canto superior esquerdo. Além disso, as páginas contêm outros quadros, também datados, cada um representando aquele espaço em outro tempo. Assim há uma sobreposição de fragmentos de diferentes épocas, provocando uma tensão nas noções de tempo e espaço.

As páginas retratam, portanto, centenas de situações que ocorreram nesse espaço com o passar dos anos. As ações cotidianas são predominantes e há uma valorização do momento; reforça-se a ideia de que, por mais banal que seja, cada instante é único. Nas páginas, as composições aproximam ora ações semelhantes, ora momentos irônicos, construindo diferentes atmosferas e provocando reflexões.

Além disso, para a criação das ambientações temporais, tanto os elementos retratados em cena, quanto as técnicas de produção das imagens ganham relevância. A decoração, as roupas das personagens e paletas cromáticas remetem aos diferentes tempos – diferenciação que também ocorre no vocabulário utilizado nas falas. As técnicas de ilustração também variam, indo de traçado manual de lápis de cor, pinceladas grossas de tinta, manchas de aquarela a desenhos digitais com aspecto de vetor. Tem-se então uma noção compositiva de colagem.

Apesar de ser geralmente definido como uma novela gráfica, *Aqui* utiliza recursos de histórias em quadrinhos e livros ilustrados. Ao usar balões de fala, por exemplo, o livro se aproxima da linguagem das HQs; no entanto, há pouco texto e a ambientação é transmitida principalmente pela imagem, recurso que é mais comum nos livros ilustrados.

Também um recurso do livro ilustrado é a utilização do espaço da página dupla – a leitura não se dá de página a página, mas sim considerando a dupla. Ainda mais porque a composição se aproveita da materialidade do livro: a dobra do livro é usada como canto da sala. Dessa forma, quando aberto, o livro se torna um espaço arquitetônico e o espectador “entra” no ambiente.

Apesar de utilizar estratégias das duas formas de expressão, o autor também propõe inovações. É o caso da própria noção de tempo. Tanto nas histórias em quadrinhos quando nos livros ilustrados, o tempo passa da direita para esquerda; em *Aqui*, no entanto, essa convenção não é adotada. Seja dentro do espaço da página dupla, seja no decorrer do livro: o tempo é não-linear e as épocas encontram-se sobrepostas e entrelaçadas. Abrir o livro em uma página é começar uma diferente experiência de tempo.





**Figs. 5 a 7**  
 Ilustrações de Richard McGuire  
 em *Aqui* (MCGUIRE, 2017).



A montagem e a diagramação do livro colaboram para essa noção de tempo não-linear. A narrativa não se dá em uma sucessão, em continuidade, aproxima-se mais de uma ideia de sobreposição, tanto formal quanto semanticamente. A partir de uma noção de Linden (LINDEN, 2011, p. 73), a imagem sangrada da sala transforma a página dupla em uma tela. Dessa forma, a sobreposição desses espaços físicos, provoca uma quebra entre os tempos das páginas duplas.

Essa estratégia parece reforçar a intenção do autor. Não há uma trama que conecta o livro como um todo: os temas vão e voltam com o passar das páginas, assim como o tempo. Dessa maneira, a materialidade do livro é utilizada em função da narrativa: as páginas duplas, as histórias e as épocas encontram-se sobrepostas.

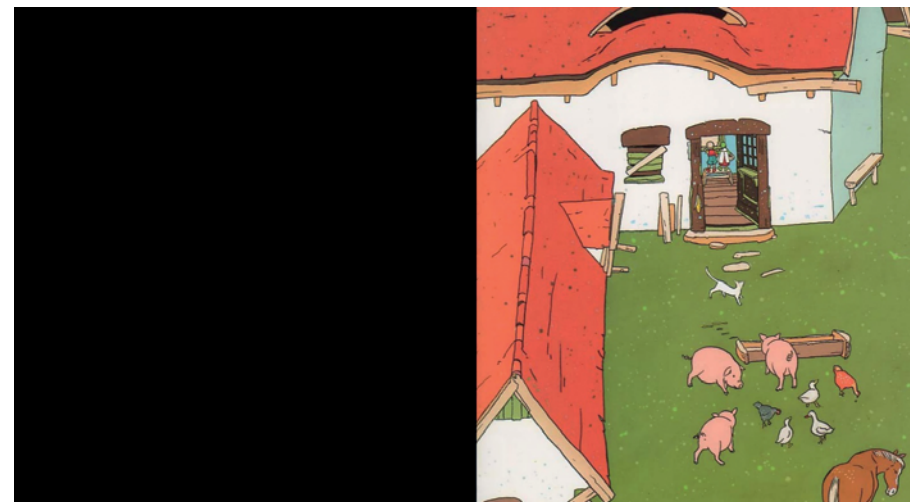
## Zoom

Como referência de livro-imagem, trago *Zoom*, de Istvan Banyai. O livro, como expõe o próprio título, explora a ideia de zoom. É essa palavra no título o único texto da narrativa e dá a pista para a lógica de leitura do livro. Lógica que é confirmada logo na primeira virada de página.

A narrativa começa por um detalhe, num recorte que torna a imagem praticamente abstrata. Na página seguinte, esse objeto é revelado: era o topo da crista de um galo. A dinâmica é logo assimilada: a quebra produzida pela virada de página permite uma redefinição da cena. Mas por se tratar de um livro infantil, as passagens entre cenas se dão didaticamente, sem saltos muito bruscos (**Figuras 8 a 11**). Esse tempo de leitura não só permite a compreensão da imagem pelo espectador, como também gera uma expectativa sobre o que está por vir.

Essa expectativa tem a ver com a ideia de que, a cada virada de página, há uma revelação. E a cada revelação, o objeto é ressignificado. Existe um jogo de enquadramentos e escalas das cenas e, conseqüentemente, de campo e extracampo: a imagem, ao ter sua escala alterada, vai aos poucos incluindo mais do extracampo. Assim, com a virada de página, o contexto é redefinido e os acontecimentos de cada cena passam a ser lidos em função de outros elementos. Essa dinâmica coloca em perspectiva as ações de cada cena, ao mesmo tempo as conectando e redefinindo.

O jogo de enquadramentos e escalas está intimamente conectado com a materialidade do livro. Para permitir o efeito desejado, a leitura do livro não se dá pela página dupla: a imagem está sempre na página da direita, enquanto a página da esquerda é chapada em preto (**Figura 12**). Há assim



**Figs. 8 a 11**

Na página anterior,  
ilustrações de Istvan Banyai  
em *Zoom* (BANYAI, 1995).

**Fig. 12**

Página dupla de *Zoom*, com  
ilustração de Istvan Banyai  
(BANYAI, 1995).

uma sobreposição de imagens, como se uma câmera apontasse para uma mesma direção, mas fosse aos poucos se distanciando. Desse modo, a cena é redefinida com a virada da página. Além disso, o fato da imagem ser sangrada faz com que o limite da página seja o fim do campo, o que, a meu ver, reforça a noção de zoom.

Por fim, cabe comentar a linguagem gráfica do livro. Voltado ao público infantil, usa cores bem saturadas e os elementos desenhados são definidos, contornados por uma nítida linha preta. As composições equilibram os elementos com cores chapadas e o emprego de texturização. A identidade visual é mantida ao longo do livro, mas há uma sutil variação de matizes quando as cenas são redefinidas. Tal maneira de compor as cores das imagens dinamiza a leitura, mas principalmente contribui para a ressignificação de uma nova atmosfera a cada enquadramento. Assim, tanto na composição de cada imagem e na sua relação com as imagens em sequência, como também na utilização do suporte, percebe-se uma coerência. O objeto livro é todo construído pensando na estratégia narrativa desejada pelo autor.

# PROJETO

## **Tema: vida no edifício metropolitano**

Com a análise das referências, consolidou-se minha vontade de retratar a vida cotidiana no espaço da habitação. À maneira de Perec, Steinberg e McGuire, fazer uma reflexão sobre os modos de vida através da exploração dos objetos presentes, da decoração e da configuração espacial do ambiente residencial, de seus moradores e de seus hábitos, das funções de cada cômodo e das relações que tomam lugar naquele espaço. Assim, os eventos e espaços banais teriam o foco central da narrativa, num exercício de investigação.

Esse retrato dos hábitos cotidianos seria então uma forma de dar luz a ações e elementos que, de tão corriqueiros, passam despercebidos. Pensava nesse exercício como uma maneira de procurar uma relação sensível por trás dos movimentos diários. Tendo como base as referências expostas, não deixaria de me aproximar de uma noção de inventário, num esforço de representar as diversas possibilidades de vida permitidas por cada espaço. Assim, a motivação era entender a íntima relação da vida com a arquitetura, partindo da ideia de que o espaço vivido ganha dimensões emocionais e apropriações que o transformam.

Para tal compreensão, apoio-me nos conceitos elaborados por Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*. Ao tratar da casa, discute-se sobre os espaços que acolhem a intimidade do morador, numa aproximação da imagem do refúgio primitivo. A relação com a casa não se limita ao valor de proteção, somam-se a ele os valores imaginados, já que a imagem da casa é constituída por um misto de imaginação e memória. Assim, ganha importância a ideia de casa natal, a casa vivenciada na infância. Segundo o autor “a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, 19-- , p. 28).

Dessa forma, entende-se que os espaços vividos na infância são formativos. Neles, temos experiências – de solidão, de tédio, de sonho – que constituem lembranças sinestésicas e uma imagem de casa. O espaço da casa, então, retém o tempo, porque carrega imagens e lembranças para além dos objetos e locais que o configuram fisicamente no presente. Isso permite que objetos banais sejam carregados de uma sensibilidade extrema por significações íntimas. A casa se torna assim um estado de alma (BACHELARD, 19-- , p. 64).

Para Bachelard, no entanto, os valores de intimidade não conseguem se desenvolver nos apartamentos de grandes cidades (BACHELARD, 19-, p. 39). O ritmo acelerado das metrópoles, a dimensão e planificação das habitações nos edifícios, bem como a ideia de massificação e de multidão não permitiriam o desenvolvimento da intimidade.

Sendo assim, pergunto-me: qual é o lugar da vida íntima na grande cidade? Os apartamentos realmente seriam incapazes de oferecer uma noção de refúgio? Tomei então esse como espaço a ser explorado: o edifício de habitação coletiva na cidade grande. No edifício metropolitano, os apartamentos se amontoam e as vidas encontram-se sobrepostas. Rotinas e histórias diversas separam-se por lajes; espaços íntimos dividem-se por finas paredes. Os prédios se aproximam, as janelas se encaram. A proximidade cria então uma relação de tensão entre a solidão e o convívio.

os habitantes de um mesmo edifício vivem a apenas alguns centímetros uns dos outros (...), partilham os mesmos espaços que se repetem (...) de andar em andar, de prédio em prédio, de rua em rua (PEREC, 2009, p. 16).

Assim, o edifício se configura como uma unidade que acumula múltiplas narrativas. Cada apartamento é uma parcela desse todo, com limites demarcados que definem os espaços particulares de seus moradores.

## **Intenções: partido**

Parece-me que aprendemos a entender a arquitetura como puzzle: o edifício como unidade composta por inúmeras peças – cada bloco de tijolo, cada azulejo do banheiro, cada cano, cada fio elétrico, cada esquadria, cada mobiliário, fixo ou móvel. Penso também que o arquiteto por vezes projeta como um construtor de puzzles pensa seus jogos – antecipando os movimentos, pensamentos, anseios e aflições do armador. O arquiteto tenta então viver o ambiente antes de seus usuários.

Apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro (PEREC, 2009, p. 14).

Em meu trabalho, pretendia então trafegar por um tema semelhante ao de Perek, porém à minha maneira. Para entender a íntima relação da vida com a arquitetura, trazer à tona uma dimensão da vida cotidiana que nem sempre é levada em conta na hora do projeto do edifício: a bagunça, a sujeira, o desgaste material, as diferentes personalidades de cada morador. Atentar a esses detalhes, tornando nítida a noção de que o arquiteto é incapaz de prever e esgotar todos os usos possíveis dos espaços projetados por ele, tendo em vista que serão habitados por outras pessoas. Ao mesmo tempo, para mim, também ressalta a necessidade de ser pensar no projeto residencial como o local que acolhe a vida íntima.

Como Perek, tentei também me aproximar de um jogo de forma e conteúdo e, dessa maneira, colocar-me no papel de construtor de um puzzle. Na concepção do meu trabalho, utilizei o pensamento arquitetônico, pretendendo chegar

onde nem sempre a arquitetura tem a intenção de tocar. Busquei então um jogo na linguagem da arquitetura como forma de retratar o extraordinário no banal.

Minha intenção era, ao mesmo tempo, explorar a dinâmica de solidão-conívio no edifício metropolitano e investigar as formas de relação afetiva na arquitetura. Para tanto, meu projeto é um exercício de representar graficamente cenas cotidianas dos apartamentos, numa tentativa de trazer um olhar sobre a dimensão emocional, social e cultural da arquitetura. O desenho seria então um método de investigação de diferentes formas de habitar.

Essa comparação seria facilitada ao considerar um edifício modular, no qual os apartamentos teriam dimensões similares, tornando nítidos os diferentes modos de usar espaços semelhantes. Em minha abordagem, tentei captar atmosferas espaciais e sintetizar modos de vida e personalidades através de objetos e configurações. Assim, ao desvendar o espaço pelo seu uso, o espectador seria convidado a participar e revelar a vida desse edifício.

O projeto se configura como uma narrativa visual e tem o livro como suporte. De página a página, os espaços são lidos pelo espectador: as páginas duplas mostram fragmentos desse edifício, como peças de um quebra-cabeça. Nele, o edifício é entendido como uma unidade que contém um aglomerado de narrativas; um microcosmo de cidade. Assim, percorrer o livro permite conectar as peças, formando uma imagem mental desse edifício como um todo.

Nas atmosferas privadas, escolhi não desenhar os moradores, de forma que os objetos em si funcionam como personagens, trabalhando para representar os modos de vida e personalidade de cada ambiente. O artifício de repetição e variação dentro de uma lógica é visitado, tal qual nas referências analisadas.

punha-se a pensar na vida tranquila das coisas, (...) na lenta adaptação dos corpos ao espaço, toda essa soma de acontecimentos minúsculos, inexistentes, inenarráveis (...), todos esses gestos ínfimos nos quais a vida de um apartamento estará sempre mais fielmente resumida (PEREC, 2009, p. 163).

Dessa maneira, algumas diferentes formas de ocupação e apropriação do edifício são exploradas. Os fragmentos, enquadrados em imagem sangrada – ora em página simples, ora em dupla – trabalham como em uma sobreposição de telas. Assim, busquei aproximar a materialidade do livro, da linha narrativa: a sobreposição de páginas, a justaposição de intimidades, o amontoado de vidas.

## Projeto: o edifício modo de usar

*jovem estudante que demorou seis meses para sair do quarto.*

**Georges Perec**, *A vida modo de usar*.

A primeira questão a ser resolvida na criação da minha narrativa e concepção das cenas era a localização do edifício e a natureza dos personagens. Os personagens seriam criados por mim, num contexto de São Paulo atual, ou baseados em Perec? Não só pela minha vivência, como também pela maior possibilidade de contribuição, optei por inventar as pequenas histórias, pretendendo que tivesse mais relação com o local que habito e momento que vivo.

Para tanto, busquei fazer uma imersão na paisagem cultural de São Paulo como forma de tentar captar a relação entre o meio físico, o trabalho, a atmosfera da cidade e a variedade de pessoas que nela habitam. Penso no meu projeto como uma forma de narrar algumas maneiras como a cidade se reflete na vida íntima de seus moradores. Agora o vejo também como um livro de memória dos meus anos em São Paulo: experiências vividas e observadas, bem como de referências culturais apreendidas. Um retrato da relação de amor e ódio pela metrópole paulistana e um mergulho na paisagem cultural – e íntima – da cidade de São Paulo.

Assim, procurei criar cenas que tratam de momentos cotidianos, mas que carregam certa simbologia. Tentei elaborar então pequenas narrativas que se passam em ambientes residenciais, focando em objetos e repercussões de movimentos diários que refletem a personalidade do morador, seus hábitos, sua forma de se relacionar com a cidade.

A dificuldade de conceber essas histórias me levou a estruturar o meu próprio jogo de regras. Apesar da intenção de criar mais narrativas, limitei o número de cenas para dez, devido ao tempo necessário para a elaboração de cada imagem. Cada uma das dez cenas representa uma ambiência emocional e se organizam em pares. Assim, imaginei cinco pares de “emoções”, entendidas por mim em certo modo de oposição, são elas: solidão e companhia, refúgio e trabalho, tradição e mudança, amor e separação, saudade e espera. Aponto também que a definição de pequenas obsessões para os personagens contribuiu para as composições, auxiliando a escolha dos objetos e organização interna das imagens. Assim, as cenas foram então criadas pensando nas atmosferas vindas da emoção e da personalidade da personagem imaginada.

Além disso, pensei também que algumas cenas seriam enfatizadas tanto pelo tamanho do ambiente quanto de sua representação no livro. Dessa maneira, defini variações entre o tamanho dos apartamentos e das decorrentes imagens: para kitnets ou apartamentos de um dormitório seriam dedicadas páginas simples e para apartamentos de dois ou mais dormitórios, páginas duplas.

Após a definição das emoções que guiariam a cena, para compor cada imagem eu precisava de uma arquitetura como base, entendendo o edifício como quadro narrativo. Estendeu-se por semanas a dúvida entre escolher um edifício existente e reconhecido ou um projeto feito por mim e que se adequasse a possibilidades de conexões imaginadas entre as cenas. Como eu desejava que o foco do objeto arquitetônico fosse a vida que nele toma lugar, preocupava-me do edifício em si virar o protagonista.

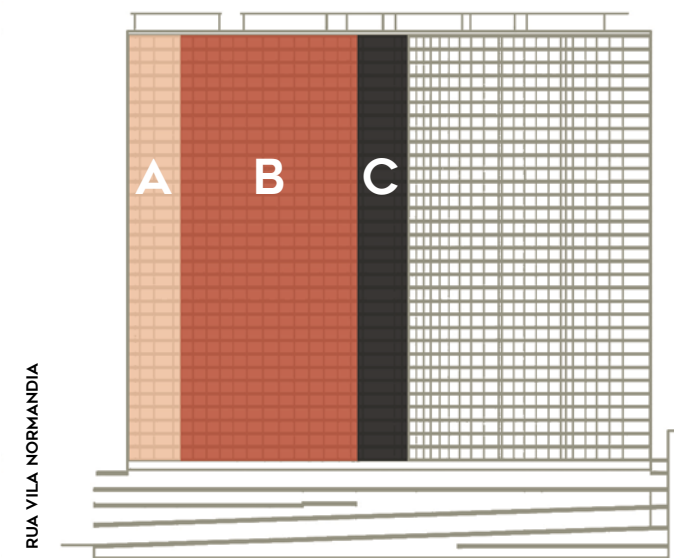
Após uma pesquisa de edifícios residenciais icônicos em São Paulo que tivessem ao mesmo tempo alguma modulação e variação entre as plantas, decidi fazer testes compositivos com o Edifício Copan. Tanto pela localização no

centro da cidade, quanto pela variedade de unidades e pelas possibilidades de vistas permitidas pelas curvas da estrutura, o Copan ganhou destaque. No entanto, o tamanho e a notoriedade do projeto do Niemeyer me preocupavam. Incomodava-me pensar que as cenas perderiam destaque frente à arquitetura marcante e, talvez por influência do Perec, que não seria capaz de chegar perto de esgotar a totalidade do Copan.

Desse modo, parti para testes em um rápido projeto feito por mim para um edifício numa esquina com a Teodoro Sampaio, em Pinheiros. A meu ver, a menor escala do projeto permitiria maiores conexões sensoriais entre as cenas, possibilitando mais relações diretas e vislumbres entre as cenas. Apesar disso, as imagens dos testes pareciam ter perdido força. Tanto as conversas de orientação com o Luís Antônio Jorge, quanto com a Klara Kaiser, minha orientadora metodológica do TFG 2, fizeram-me perceber a importância da experiência comum em relação ao Copan. O edifício faz parte do imaginário paulistano e situar minha narrativa nesse contexto contribuiria para compreensão do leitor.

O incômodo em relação ao protagonismo foi contornado ao decidir que não revelaria explicitamente a identidade do edifício. Ao contrário, revelaria aos poucos pequenas pistas, dando ao leitor a oportunidade de conectar as peças e desvendar a unidade. Essa seria então a peça chave do meu puzzle.

Selecionei em seguida um trecho do Copan que desse essas possibilidades de revelação do edifício e que também permitisse a variação das plantas. Foquei então nos blocos A, B e C, localizando as dez cenas em dois apartamentos do Bloco A (dois dormitórios), seis cenas no Bloco B (um dormitório) e duas cenas no Bloco C (três dormitórios). Coincidentemente, o mesmo número de unidades por andar, numa vista frontal do trecho escolhido (**Figura 13**).



**Fig. 13**

Corte do Copan com destaque para o trecho selecionado.



A solução para enfrentar a questão da totalidade, foi do ponto de vista da narrativa: concebi as cenas como se acontecessem numa mesma madrugada. Assim, os apartamentos retratados seriam os únicos com as luzes acesas no trecho selecionado do Copan.

Para a escolha do enquadramento das cenas, ficava em dúvida entre seguir uma estrutura de corte, como feito pelo Steinberg no desenho anteriormente destacado ou partir para composições perspectivadas. A princípio pensei que o corte, ao mostrar o edifício a partir de um único ponto de vista, facilitaria a comparação entre as diferentes ambientações pelo leitor. No entanto, tanto para a construção da atmosfera de cada cena, quanto para tornar a leitura mais dinâmica, optei por que cada cena fosse tratada com uma angulação, iluminação e gradação cromática própria. Além disso, pensei que cada dupla de emoção poderia ter um jogo interno, variando o sentido do olhar: ora em direção a fachada com os brises, ora em direção ao interior do edifício.

A linguagem final foi sendo definida a partir de testes gráficos. Pretendia apresentar as cenas próximas de uma linguagem arquitetônica, no entanto desejava que fosse, ao mesmo tempo, humanizada. Preocupava-me em representar o sentimento da cena, em transmitir a sensação do lugar e em trazer dimensão da vida ao desenho de arquitetura. Perguntava-me como a arquitetura e sua linguagem poderiam expressar a atmosfera imaginada.

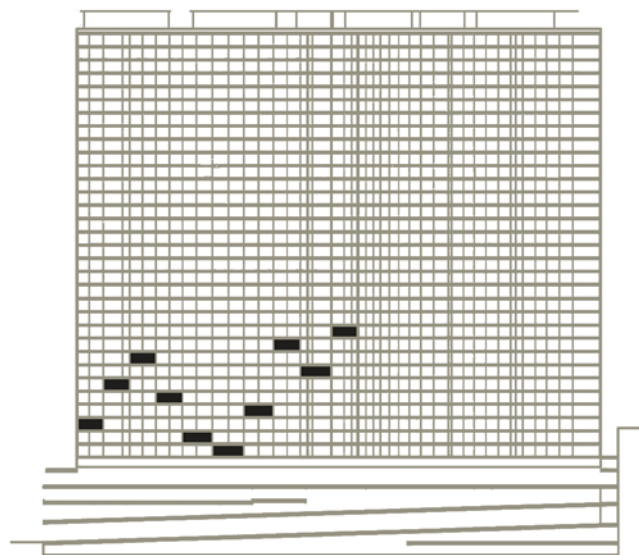
Busquei então um “desvio expressivo” na linguagem arquitetônica. A representação tridimensional ajudava na criação da ambientação, então fiz as bases dos desenhos no SketchUp. Ao acrescentar jogos de luz e sombra com a renderização, a cena ganhava dramaticidade, o que também contribuía para a narrativa. De início, testei fazer colagens com texturas, para suavizar o efeito cru do desenho de arquitetura; no entanto os padrões roubavam o des-

taque das ações e objetos, o que me fez optar por utilizar superfícies de cor. A escolha da paleta fechou a composição, definindo a ambientação de cada cena, os destaques necessários e a noção de conjunto. Tratando as imagens no Photoshop, escolhi dez cores e variei entre as elas por cena, limitando o uso de cinco cores por cada imagem.

Cabe também relatar a distribuição das cenas pelas unidades e a organização da sequência das narrativas. Como dito anteriormente, distribuí as cenas de acordo com o tamanho dos apartamentos, fazendo com que a variação das plantas do edifício tivesse um eco na variação da dimensão das imagens no livro. Essas diferenças de tamanho criaram uma dinâmica na diagramação, contribuindo para gerar curvas na leitura, variando o ritmo.

Além disso, localizei as dez cenas em diferentes unidades, cada uma em um pavimento, sem que se repetissem linhas ou colunas. Dessa forma, poderia explorar as variações de ângulo fornecidas pelo desenho do Copan, bem como aproveitar as diferenças na incidência da luz. A escolha da posição também não foi ao acaso: apesar de definir que as cenas seguiriam a ordem dos pavimentos, não queria que as emoções fossem vizinhas de suas duplas. Assim, fiz a distribuição a partir dos pares de emoções, de modo que não se avizinhassem diretamente nem no edifício, nem na sequência do livro (**Figuras 14 e 15**).

Desse modo, apesar de escapar da definição matemática e da análise combinatória, sob inspiração de Perec criei a minha própria estrutura de regras para o desenvolvimento e organização das cenas. Com a ideia de puzzle em mente e a partir de alguns testes gráficos, cheguei às imagens retratadas no início deste livro.



**Fig. 14**  
Esquema de distribuição  
das cenas no Copan

**Fig. 15**  
Na próxima página, esquema  
de sequência das cenas



## Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 19--.

BANYAI, Istvan. **Zoom**. São Paulo: Brinque-Book, 1995

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CAVALARI, Tatiana Barbosa. Georges Perec e a intermedialidade: a criação literária a partir de imagens. **Pontos de Interrogação**, v. 7, n.1, p. 33-56, jan-jun, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3929>. Acesso em 31 out. 2018.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EISNER, Will. **O edifício**. São Paulo: Editora Abril, 1989

EISNER, Will. **New York a grande cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FUX, Jacques. **A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges: um estudo comparativo**. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais e Université Charles-de-Gaulle – Lille 3. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8BQF7G>. Acesso em 25 abr. 2019.

FUX, Jacques. O ludicamento sério e o seriamente lúdico de Georges Perec. **Revista Criação & Crítica**, n. 6, p. 28-43, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v4i6p28-43>. Acesso em 25 abr. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em 30 set. 2018.

LINDEN, Shophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, SL, 2018.

MCGUIRE, Richard. **Aqui**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.

OUKAWA, Carolina Silva. **Edifício Copan: uma análise arquitetônica com inspiração na disciplina análise musical**. Dissertação de Mestrado em Projeto de Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://doi:10.11606/D.16.2010.tde-31052010-112310>. Acesso em 26 mar. 2019.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar: romances**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1984.

PEREC, Georges. **Tentativas de esgotamento de um local parisiense**. São Paulo: GG, 2016.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. **Cidades: o hábito de habitar e outros pontos**. Belo Horizonte: Caligrama, 2012.

STEINBERG, Saul. **The art of living**. New York: New York Harper, 1949.

# AGRADECIMENTOS

## Muito obrigada

Ao meu orientador Luís Antônio Jorge, por ter topado me acompanhar nesses semestres mesmo quando eu não tinha a menor clareza de que caminho tomar; pelas conversas inspiradoras e palavras de motivação.

A minha banca: à Klara Kaiser, por me ajudar a encontrar a peça que estava faltando, e à Joana Barossi, pela aula na AUH 0545 que apontou o começo desse processo.

A minha mãe, meu pai e minha irmã, por todo amor e apoio. Por estarem comigo tanto nos momentos de deslumbramento quanto nos de crise com a FAU e por me incentivarem quando nada parecia fácil.

À Laisa, pelas inúmeras risadas e parcerias; ao Guilherme, pelas aventuras astrológicas e dançantes; ao Pedro, pelas batidas na porta. A FAU e meus anos em São Paulo não seriam os mesmos sem vocês.

Ao Perek, por ter me ensinado tanto com sua obra.

E à FAU, por me deixar explorar o meu modo de usar.

Este livro foi composto em Abril e Geometos e foi impresso pela BM3 em papel Pólen Bold 90 g/m<sup>2</sup>, em junho de 2019.

