



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MALU MAGALHÃES SANCHES

DIAGRAMA E INFORMALIDADE:

UM ESTUDO DOS REGISTROS DE JORGE MARIO JÁUREGUI

MALU MAGALHÃES SANCHES

DIAGRAMA E INFORMALIDADE:

UM ESTUDO DOS REGISTROS DE JORGE MARIO JÁUREGUI

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Londrina e Universidade Estadual de Maringá.
Área de Concentração: Metodologia de Projeto

Orientador: Prof. Dr. Rovenir Bertola Duarte

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S211 Sanches, Malu Magalhães.
Diagrama e Informalidade : Um estudo dos registros de Jorge Mario Jáuregui / Malu Magalhães Sanches. - Londrina, 2020.
161 f. : il.

Orientador: Rovenir Bertola Duarte.
Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Tecnologia e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Diagrama - Tese. 2. Deleuze - Tese. 3. Informalidade - Tese. 4. Jorge Mario Jáuregui - Tese. I. Duarte, Rovenir Bertola. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Tecnologia e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDU 711/72

MALU MAGALHÃES SANCHES

DIAGRAMA E INFORMALIDADE:

UM ESTUDO DOS REGISTROS DE JORGE MARIO JÁUREGUI

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Londrina e Universidade Estadual de Maringá.
Área de Concentração: Metodologia de Projeto

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Rovenir Bertola Duarte
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Renato Leão Rego
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. Josep Maria Montaner
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
– ETSAB-UPC

Londrina, 18 de março de 2020

À memória de minhas queridas avós Sebastiana e Alice.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elisabete e José Carlos, por todo amor, paciência e estímulo que sempre transbordaram.

À minha irmã Karla, pelo companheirismo e pelas palavras cheias de afeto que me incentivam a seguir a diante.

Ao meu orientador, prof. Rovenir Duarte, pela confiança, pelas intermináveis orientações e produtivas discussões. Obrigada por partilhar tanto conhecimento e me apresentar ao mundo da filosofia.

Ao arquiteto Jorge Mario Jáuregui, por ter concedido as entrevistas, me recebido em seu escritório e ter compartilhado seus processos e valiosos conhecimentos.

Aos professores Josep Maria Montaner e Renato Leão Rego, pela generosidade em aceitarem avaliar o trabalho, pelos comentários e contribuições precisas.

À Patrícia, arquiteta que me acompanhou na visita ao Complexo de Manguinhos e compartilhou suas vivências na favela.

Ao meu amigo e companheiro de orientação Sergio Motomura, com quem dividi tanto tempo na sala de estudos, obrigada pelos conselhos, pelas reflexões e companhia.

À Larissa Agnelo, aluna de iniciação científica, pelas contribuições na parte gráfica da dissertação e pela amizade construída.

Aos meus queridos amigos Aline, Gabriela Fernandes, Letícia Lorena, Mônica, Marina, Camila, Bianca, Diego e Felipe por se fazerem presentes em tantos momentos importantes.

À Capes, pelo financiamento da pesquisa.

SANCHES, Malu Magalhães. **Diagrama e Informalidade**: Um estudo dos registros de Jorge Mario Jáuregui. 2020. 161 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual de Londrina e Universidade Estadual de Maringá, Londrina, 2020.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a entender como os diagramas arquitetônicos podem, potencialmente, manifestar e trabalhar com a informalidade dentro do processo de projeto. Para tanto, nos aproximamos do pensamento do filósofo Gilles Deleuze sobre a informalidade em operações diagramáticas. A partir dos livros de Deleuze (2007) e Deleuze e Guattari (2011, 2012), construímos um instrumento metodológico formado por pistas conceituais, que indicaram as características gráficas potenciais para a manifestação da informalidade. Este instrumento foi utilizado para realizar o estudo de diagramas gráficos produzidos pelo arquiteto Jorge Mario Jáuregui em meio ao seu processo de projeto para intervenção no Complexo de favelas de Manguinhos no ano de 2008. Com base no resultado das análises e de entrevistas com o arquiteto, apontamos algumas relações entre as possíveis manifestações gráficas da informalidade no processo de projeto arquitetônico. Ao estudarmos este tipo de diagrama ajudamos a refletir sobre a influência das existências reais (não idealizadas) no processo de projeto, e sobre novas abordagens para tratar de áreas mais singulares, como as favelas.

Palavras-chave: Diagrama. Deleuze. Informalidade. Favela. Jorge Mario Jáuregui.

SANCHES, Malu Magalhães. **Diagram And Informality**: A study of the records of de Jorge Mario Jáuregui. 2020. 161 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Estadual de Londrina e Universidade Estadual de Maringá, Londrina, 2020.

ABSTRACT

The following work proposes the understanding of how diagrams can potentially manifest and deal with informality during the design process. In order to do so, the theme was approached through the thoughts of the philosopher Gilles Deleuze on informality concerning diagrammatic operations. Through the published work of Deleuze (2007) and Deleuze and Guattari (2011,2012), whose study provided the possible graphic manifestations of informality, a methodological instrument was formulated. The stated instrument was then used as a means to analyze the graphic diagrams produced by the architect Jorge Mario Jáuregui while conceiving the project for the intervention at the *favela* (slum) complex of Manguinhos at the year of 2008. Based on the result of the cited analysis and on interviews with the architect, it was thus possible to find relations between those graphic manifestations and informality at the architectural design process. When studying such diagrams, a reflection is raised on the influence of the existent reality (non-idealized) at the design process and on new approaches when dealing with most singular areas, such as the *favelas* (slums).

Key words: Diagrams. Deleuze. Informality. Favela. Jorge Maria Jáuregui.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Estudo do diagrama de bolhas para aplicação computacional	33
Figura 2	Diagrama analítico das plantas da Villa Foscari e da Villa Stein	34
Figura 3	Francis Bacon. Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X (1953)	41
Figura 4	Árvore de diagramas para o projeto de uma vila indiana	47
Figura 5	Análise do contexto e síntese da forma	49
Figura 6	Caderno de desenhos do arquiteto Paul Ingemann	52
Figura 7	Diagrama aquarelado do escritório RCR.....	54
Figura 8	Esquema dos eixos do agenciamento.....	56
Figura 9	Esquema de funcionamento das pistas conceituais.....	59
Figura 10	Mapa localização Complexo de Manguinhos	69
Figura 11	Vista aérea de parte do Complexo de Manguinhos	69
Figura 12	Croqui projeto da estação de trem.....	70
Figura 13	Informativo intervenções Complexo de Manguinhos – sumário	71
Figura 14	Informativo intervenções Complexo de Manguinhos – mapa	72
Figura 15	Croqui projeto “Rambla Manguinhos”	73
Figura 16	Diagramas formais/ territorializados (geral e detalhes).....	74
Figura 17	Diagramas informais/ desterritorializados (centralidades e ideograma).....	75
Figura 18	Diagramas formais/ reterritorializados (centralidades e comunidade)	76
Figura 19	Destaque diagramas informais/ desterritorializados (centralidades e ideograma).....	81
Figura 20	Diagramas formais/ territorializados (1) exemplo repetição forma aparente e (2) forma estruturante	83
Figura 21	Diagrama formal/ territorializados – geral	83
Figura 22	Diagrama formal/ territorializado – detalhes.....	84
Figura 23	Diagramas informais e diagrama formal/ territorializado, sobreposição aproximada	86
Figura 24	Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades e diagramas formais/ reterritorializados, sobreposição aproximada.....	87

Figura 25	Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades - diferentes intensidades sobrepostas	88
Figura 26	Diagrama informal/ desterritorializado - ideograma – intensidades	89
Figura 27	Diagrama formal/ reterritorializado - centralidades – enfoque nas centralidades expressando extensões métricas e diagrama informal – centralidades – enfoque nas intensidades	90
Figura 28	Diagrama formal/ territorializado – sobreposição de linhas regulatórias e pequeno escape.....	91
Figura 29	Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades – distinção aglomerados gráficos	92
Figura 30	Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades – decomposição aglomerados gráficos	93
Figura 31	Diagrama formal/ reterritorializado – centralidades	94
Figura 32	Diagrama formal/ territorializado – tremores nas linhas que desviaram do contorno ideal ótico.....	96
Figura 33	Diagrama informal/ desterritorializado - ideograma – atenção para a gestualidade, manchas e superposições de traços	97
Figura 34	Sobreposições diagramas formais/ territorializados com diagramas informais/ desterritorializados	99
Figura 35	Sobreposições diagramas informais/ desterritorializados com diagramas formais/ reterritorializados.....	100
Figura 36	Jáuregui em seu escritório na ocasião em que foi feita a segunda entrevista	104
Figura 37	Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades – camada (D) “Linhas livres conectoras do espaço”	108
Figura 38	Diagrama informal/ desterritorializado – ideograma. Mancha com alta potência de emergir informalidades	108
Figura 39	Diagrama formal/ reterritorializado – centralidades. Pontas soltas.....	112
Figura 40	Potencial interferência projetiva do diagrama informal – centralidades.....	115
Figura 41	Conjunto de potenciais interferências no projeto do Centro Cívico	118

Figura 42	Diagramas Complexo de Manguinhos (em uma mesma escala aproximada sobre uma mancha urbana).....	119
------------------	--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11	
1	INFORMAL E O DIAGRAMA: UMA BUSCA POR PISTAS	19
1.1	INFORMAL.....	19
1.1.1	O Informal Pela Sua Outra Face: A Forma Na Teoria Da Arquitetura	19
1.1.2	O Informal Na Filosofia Deleuzeana: O Problema Da Expressão	24
1.1.3	Informalidade Urbana	24
1.2	DIAGRAMA.....	29
1.2.1	Aproximações Ao Diagrama: Considerações Necessárias.....	30
1.2.2	Função Operacional Do Diagrama Em Arquitetura E A Abstração	31
1.2.3	A Questão Da Informalidade Entre Os Diagramas De Peirce E Deleuze	36
1.3	O DIAGRAMA DELEUZEANO E SUAS POTENCIALIDADES EM PROL DO INFORMAL.....	37
1.3.1	Os Níveis De Manifestação Do Diagrama Em Deleuze.....	38
1.3.2	Os Transportes Diagramáticos De Analogias: Uma Perspectiva Arquitetônica.....	46
1.4	DIAGRAMA E INFORMALIDADE: AS PISTAS DE MANIFESTAÇÃO.....	54
1.4.1	Os Eixos Do Agenciamento.....	55
1.4.2	As 6 Pistas De Manifestação Do Informal	58
2	ESTUDO DE CASO: MANIFESTAÇÕES DIAGRAMATICAS COMPLEXO DE MANGUINHOS	68
2.1	ANÁLISES	73
2.1.1	Análise Dos Diagramas No Processo De Projeto (Geral).....	76
2.1.2	Análise Das Manifestações Diagramáticas Gráficas.....	81
2.2	RESULTADO DAS ANÁLISES: PROCURANDO AS POTÊNCIAS.....	100
2.3	DISCUSSÃO COM O ARQUITETO, DESDOBRAMENTOS E RELAÇÕES COM O PROJETO	103
3	CONCLUSÃO	122
	REFERÊNCIAS	128

APÊNDICES	134
APÊNDICE A Primeira entrevista com Jorge Mario Jáuregui	134
APÊNDICE B Segunda entrevista com Jorge Mario Jáuregui	144
APÊNDICE C Códigos <i>diagramas formais/ territorializados e formais/ reterritorializados</i>	156

INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi construído entre domínios diversos e, na passagem de um a outro, traçamos caminhos para colaborar no entendimento dos aspectos mais profundos do registro do pensamento diagramático. Estivemos entre o diagrama e o código: apresentamos e adotamos uma concepção renovada de diagrama em detrimento de outra que se encontra enraizada nos domínios lógicos codificados. Entre o informal e o formal: estudamos a apreensão gráfica de um espaço informal, cheio de movimento, desvios e fugas da estrutura padrão que rege e normatiza a cidade que chamamos de formal. Entre o desenho e o pensamento: partimos da proposição de que através do desenho diagramático uma realidade profunda pode ser feita visível e afetar o pensamento, transformando a maneira de conhecer. Entre a arquitetura e a filosofia: analisamos os processos de criação sensível em arquitetura por meio de pistas conceituais que encontramos na filosofia, fazendo dela uma aliada. Seguimos desenrolando, conectando e buscando a transversalidade entre tais domínios, sistematizando os traços e linhas sinuosas que informam a pesquisa.

Problematização

Partimos do entendimento de como é impreterível olhar para a realidade sensível por meio de uma perspectiva múltipla, que considere as nuances e misturas do espaço urbano, suas manifestações mais formais ou mais informais. A urgência deste olhar bate à porta dos arquitetos latino-americanos, dado que, enquanto no mundo a taxa de pessoas que vivem em assentamentos informais é de 10%, na América-latina a taxa se situa entre 20% e 30% (BANCO DE DESENVOLVIMENTO DA AMÉRICA LATINA, 2018)¹. Tal realidade informal pode ser caracterizada, baseado na visão de Dovey (2013) e Tostes (2013), pela existência do que transgride códigos, as regras e as formas. De modo que, quando pensamos sobre a regulação exercida pelo Estado, o informal se torna aquilo que atravessa os códigos da posse

¹ Sobre as críticas ao suposto engajamento “forjado” da arquitetura e urbanismo com as causas sociais, Richter, Göbel e Grubbauer (2017) questionam que o atual uso inflacionado do termo “social” não deve ser apenas relacionado com o sintoma de uma crise disciplinar, mas pode ser pensado como uma necessária abertura para discussão do “antissocial”. Os autores pontuam que existe uma crise mais profunda, da própria sociedade urbanizada, cujas fundações estão sendo crescentemente erodidas pelo neoliberalismo e por um urbanismo austero; desta forma, o problema central não consistiria em julgar aspirações e benefícios do “social”, mas a partir de uma perspectiva anti “antissocial”, abordar os males e erros do urbanismo atual (RICHTER; GÖBEL; GRUBBAUER, 2017).

de terra, do projeto ou da construção (DOVEY, 2013); e, ampliando esta acepção, o espaço urbano informal se torna aquele que apresenta uma fuga dos padrões formais hegemônicos, tanto tecnológicos-materiais, quanto de controle cultural ou de valores (TOSTES, 2013). No Brasil, quando uma parte grande da cidade, normalmente pobre, é construída transgredindo a tais códigos, essa informalidade ganha o nome de favela.

Extrapolando para além da arquitetura e do urbanismo, ao buscarmos o entendimento do informal encontramos discussões antigas dentro do campo filosófico (FORTY, 2000). Enquanto o informal na concepção urbanística pode nomear um domínio sensível, uma parte da cidade, por exemplo; o informal na filosofia marca a possibilidade de fugir de padrões de pensamento que tornam o mundo inteligível por meio do reconhecimento das formas (construindo a realidade para cada sujeito)². Contudo, as duas concepções de informalidade possuem uma relação estreita, uma vez que a informalidade do espaço urbano é criada ativamente por sujeitos que, por necessidade, manipulam o conteúdo corpóreo (de inúmeras naturezas) e extrapolam possibilidades lógicas oferecidas pelas normas, leis ou códigos que regem os pensamentos e as condutas individuais (TOSTES, 2013). Nesse sentido, embora o informal na filosofia não se confunda com uma parte da cidade – e não se restrinja a uma dimensão com a potência de manifestar apenas o espaço urbano – a informalidade urbana, por suas fugas, é expressão singular pulsante de inúmeras forças que serpenteiam por entre as estruturas, e, que ao chegar na percepção de arquitetos-urbanistas, torna-se conteúdo com potência de fazer emergir o informal.

O arquiteto-urbanista quando confrontado com a multiplicidade da realidade, seja para projetar um edifício ou intervir em um território transgressor de códigos, é impelido a lançar mão de recursos de toda sorte para tentar compreendê-la. Um recurso comumente utilizado no ambiente arquitetônico é o diagrama (CORBELLINI, 2006; MARCOS, 2011; MONTANER, 2017), cujo potencial auxilia o arquiteto a entender e esquematizar a solução do problema investigado (GARCIA, 2010). Pensando o diagrama desde sua operacionalidade, como uma máquina que impulsiona criações, é comum que este assuma uma faceta gráfica, onde linhas com diferentes características são plasmadas no papel e apresentam qualidades sensíveis que

² Essa abordagem é exercida por Deleuze e será explicada mais adiante na parte 1.1.2 do trabalho.

produzem diferentes sentidos a cada vez que o arquiteto as observa e volta a desenhar (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015).

Por sua vez, tais contornos que o digrama transmite para o papel podem fazer referência tanto a uma realidade já codificada, logo reconhecível, como podem ajudar a emergir uma realidade desconhecida, tornando visível algo que até aquele momento não era (DELEUZE, 2007). O codificado compreende um modo de reconhecimento que funciona a partir de regras idealizadas, pelas quais o arquiteto formaliza em sua mente, de modo pré-concebido, a cidade, sua arquitetura ou suas representações. Em contrapartida, o não codificado compreende um modo de conhecimento que não parte de apriorismos ou regras, mas permite a emergência do informal, de uma realidade que antes de ser sentida não se mostrava formalizada (VELLODI, 2014). Nessa direção, baseado na proposição deleuzeana de que o diagrama torna visível o informal (DELEUZE, 2007) ou cartografa a realidade (DELEUZE, 2005), no presente trabalho nos dedicamos a estudar grafismos diagramáticos afim de analisar quais teriam o potencial de fazer emergir informalidades, proporcionando ao arquiteto-urbanista construir um entendimento singular dos locais de intervenção e diagnosticar os espaços de possibilidade projetual.

Para realizar a pesquisa partimos de duas estratégias. A primeira concerne à aproximação ao pensamento do filósofo Gilles Deleuze sobre diagrama, devido sua atenção à emergência da informalidade. Desta maneira, apesar de consideramos a possibilidade de existência de traços de diferentes naturezas de pensamento diagramático em um único registro gráfico, tomamos as reflexões deleuzeanas como fundamentais para a conformação de pistas para leitura da informalidade. A segunda concerne à aderência a um estudo de caso, o que permite estudarmos uma manifestação concreta da realidade por meio da adoção de um objeto empírico – em outras palavras, de um caso que tenha sido produzido em função do confronto com a informalidade da cidade. Para tanto, elegemos os diagramas gráficos confeccionados pelo arquiteto Jorge Mario Jáuregui em meio ao seu processo de projeto para intervenção no Complexo de Manguinhos no ano de 2008.

Justificativa

Historicamente as cidades latino-americanas têm sido caracterizadas por uma tensão entre as dimensões consideradas formais e as informais, sendo que para a história tradicional da arquitetura o termo formal representa a cidade ordenada, não só em seus aspectos físicos, mas culturais e de valores; enquanto o informal representa o oposto, a cidade com estruturas sócio-políticas instáveis e uma cultura “incoerente” (HERNÁNDEZ; KELLETT, 2010). Baseados nessa aceção, Hernández e Kellett (2010) colocam que no discurso dos arquitetos está presente a ideia de que o formal designa partes da cidade que foram planejadas por urbanistas, ou edifícios que foram projetados por arquitetos, enquanto o informal seria o “resto”. Assim, o termo informal seria usado de modo depreciativo como maneira de repudiar ou negar tudo o que é produzido para além do reino de controle do arquiteto. Associado a esta própria “cultura” de negação da informalidade por parte dos arquitetos, Maricato (2009) lembra que a cidade informal não caberia nas categorias de planejamento urbano moderno, fazendo com que nas universidades tenha-se uma conceituação reificada de uma representação ideológica de cidade, distanciada dos grandes problemas sociais urbanos (MARICATO, 2000).

Recordamos que, nas últimas décadas (principalmente depois da abertura política brasileira dos anos de 1980), a urbanização das favelas é praticamente um consenso se comparada à alternativa de remoção destas para lugares longínquos (JACQUES 2001), abordagem que causou mais problemas do que os resolveu (LARA, 2013). Nessa direção, após 1988, muitas cidades criaram programas com o intuito de melhorar a infraestrutura das áreas mais pobres, como é o caso do programa Favela-Bairro, lançado em 1993 pela cidade do Rio de Janeiro, a porta de entrada para o arquiteto Jorge Mário Jáuregui começar a trabalhar em favelas³. Lara (2013) comenta como a ideia, articulada em 1968 por Lefebvre, de que os residentes das favelas teriam o “direito à cidade”, se tornou a língua franca deste tipo de intervenção. Entendemos tal discussão a respeito do “direito à cidade” com pano de fundo amplo que conforma uma primeira justificativa para a pesquisa, visto que cabe também ao arquiteto

³ O programa Favela-Bairro foi proposto dentro de uma política habitacional, desenvolvida e implementada, pela Secretaria Municipal de Habitação, em 1994, sendo que em 1995, passou a fazer parte também do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro. Para a elaboração dos projetos de intervenção, entretanto, foi lançado um concurso público para Seleção de Propostas Metodológicas e Físico-Espaciais Relativas à Urbanização de Favelas, organizado pelo IAB/ RJ (MENDES, 2006). Dentre os 15 vencedores desta etapa do programa, estava o arquiteto Jorge Mário Jáuregui.

responder a uma demanda existente por cidade, espaços negligenciados e invisibilizados historicamente.

Ao nos aproximarmos do problema, outra justificativa ganha contornos mais estreitos, posto que a compreensão das potencialidades do diagrama deleuzeano vai ao encontro não só do estudo simplesmente de uma representação da cidade informal, mas é um instrumento que, por não partir de idealizações ou preconceções, é afeito para tratar de situações dinâmicas e complexas (KWINTER, 1998; SOMOL, 2007). Situações encontradas, por exemplo em espaços como as favelas, que possuem características informais que podem ser veladas pelos sistemas tradicionais de representação arquitetônica, justamente por trabalharem voltados para formas reconhecidas (tradicionais) e idealizadas (JACQUES, 2001; MARICATO, 2000; LUTZONI, 2016). Ao estudarmos este tipo de diagrama ajudamos a refletir sobre a influência das existências reais (não idealizadas) no processo de projeto, e sobre novas abordagens para tratar de áreas mais singulares, como as favelas.

O diagrama conceituado por Deleuze foi largamente debatido na arquitetura, principalmente durante a década de 1990 (DUARTE, 2015; MAAS, 2011). Contudo, não foi encontrada literatura específica sobre a avaliação do diagrama quando manifestado graficamente. Nesse sentido, essa pesquisa contribui com a montagem de pistas conceituais que podem auxiliar na análise do potencial gráfico trazido por tal instrumento quando utilizado em meio ao processo de projeto. Além de que, também foi encontrada literatura escassa sobre as potencialidades do diagrama gráfico para captação da informalidade de cidade⁴.

Por fim, nossa pesquisa busca trazer mais luz ao trabalho de Jorge Mario Jáuregui, reconhecido e destacado quando o assunto se refere à cidade informal (BARBOSA; PATERMAN; GOYENA, 2015; MONTANER, 2017). O arquiteto, que desde a década de 1990 trabalha em intervenções nas favelas cariocas, não apenas interfere na realidade física

⁴ Ver por exemplo as discussões sobre a utilização do diagrama como mapa em Corner (2011), enquanto produtor de conhecimento espacial em Dovey e Ristic (2015), enquanto cartografia, problematizando noções sobre representações do espaço em Sperling (2016) ou ainda enquanto cartografia sensível em Rocha et al. (2017).

⁵ Jorge Mário Jáuregui é nascido na argentina, e há mais de três décadas se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro. Graduado em arquitetura pela Universidade Nacional de Rosário, Argentina, e em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui título de Doutor Honoris Causa concedido também pela universidade argentina. Jáuregui ganhou notoriedade por seu trabalho desenvolvido na Cidade Informal. Na lista de premiações do arquiteto está o Grande Prêmio da 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 1999, e o Veronica Rudge Green Prize em desenho urbano, da Universidade Harvard, em 2000 (JÁUREGUI, 2019b).

(corporal) dos espaços marginais da cidade do Rio de Janeiro, como também materializa seus espaço-tempo através da produção de material artístico, como as inúmeras publicações - dentre as quais destacamos seu livro *Estratégias de Articulação Urbana* (2013) – e também os tantos diagramas gráficos que realizou em meio ao seu processo de projeto, e que são tomados como objetos para a investigação proposta nesta pesquisa.

Objetivos

Objetivo principal: Entender como os diagramas arquitetônicos podem, potencialmente, manifestar e trabalhar com a informalidade dentro do processo de projeto.

Objetivos secundários:

- Construir um instrumento metodológico formado por pistas conceituais, a partir dos livros de Deleuze (2007) e Deleuze e Guattari (2011, 2012), que indique características gráficas potenciais do raciocínio diagramático para a manifestação da informalidade;
- A partir do trabalho diagramático do arquiteto Jorge Mário Jáuregui, pensar algumas relações entre as manifestações gráficas e a informalidade no processo de projeto arquitetônico.

Método

Para construir o instrumento metodológico, recorreremos à bibliografia deleuzeana, selecionando e organizando a partir dos livros *Mil Platôs* (Vol. 1 e Vol. 5) (DELEUZE; GUATTARI, 2011; 2012) e *Pintura el Concepto de Diagrama* (DELEUZE, 2007) 6 pistas. Essas pistas são compostas por pares conceituais e demarcam a capacidade do diagrama em transitar entre o polo formal e o polo que abriria para potência de manifestação do informal. Sendo estas: (1) Cartografia *em oposição* à decalcomania; (2) Espaço liso *em oposição* ao espaço estriado; (3) Dimensão intensiva *em oposição* a extensiva; (4) Rizomático *em oposição* ao arborescente; (5) Modulação *em oposição* ao código; (6) Manual *em oposição* ao visual.

A ideia de “pistas”, presente nos autores Passos, Kastrup e Escóssia (2005) é pensada como uma contrapartida à ideia de aplicação de “regras” em uma análise. As pistas, ao contrário das regras, são referências que guiam os processos sem predeterminar de antemão um conjunto fechado de procedimentos. Assim, ajudam na manutenção de um ato de abertura ao que vai

se produzindo no percurso da pesquisa, constituindo um conjunto de conceitos abertos e em conexão mútua. A partir dessas 6 pistas buscamos entender os traços diagramáticos de maneira intensiva, não os generalizando ou os categorizando apenas por suas qualidades aparentes, considerando ainda que as pistas podem se sobrepor e gerar sentidos diferentes para cada encontro leitor-diagramas, estando implicada, neste caso, a subjetividade no processo de análise. Assinalamos que, ao procurar as múltiplas potências de uma ação performativa e não sua definição, esta metodologia entra em consonância com características das chamadas *Non-Representational Research Methodologies* (VANNINI, 2014).

Para a pesquisa empírica adotamos a estratégia de utilização de estudo de caso de caráter exploratório, pois parte da necessidade de entender em profundidade o fenômeno, visto que todo o contexto em que ocorre o caso estudado é inseparável da definição do caso em si (GROAT; WANG, 2013). O estudo será feito com base em um único caso, considerado válido por sua singularidade, ou seja, por unir diagrama e informalidade. Assim, selecionamos para estudo as manifestações do ato diagramático do arquiteto Jorge Mario Jáuregui em função da intervenção no complexo de favelas de Manguinhos no ano de 2008 (escolha baseada na quantidade e diversidade de registros gráficos existentes para um mesmo projeto). Nas análises do caso, utilizamos as seguintes fontes de evidência: diagramas gráficos da autoria do arquiteto publicados principalmente em seu site (JÁUREGUI, 2019a) e em artigo que o próprio escreveu para revista especializada (JÁUREGUI; VERAS, 2017); textos seus sobre os projetos referentes aos diagramas que concebeu (JÁUREGUI, 2013), assim como textos em que descreve seu ato projetivo e sua própria concepção sobre diagramas (JÁUREGUI, 2013; 2011); e entrevista realizada para esta pesquisa em seu escritório no Rio de Janeiro (apêndice A).

Em momento posterior, realizamos ainda uma segunda entrevista (ver entrevista completa no apêndice B) na qual mostramos os resultados parciais das análises para o arquiteto. Tomamos as respostas de Jáuregui, nesta ocasião, como um modo de discutir os resultados para, na sequência, desdobrá-los, trazendo reflexões, com o auxílio também primeira entrevista e dos demais textos que o arquiteto produziu (supracitados). Finalmente, após as discussões, buscamos compreender a influência do pensamento diagramático no processo de projeto do arquiteto. Destacamos ainda, que no mesmo dia em que realizamos a segunda entrevista, visitamos o Complexo de Manguinhos para buscar melhorar nossa percepção em relação ao local e às intervenções que foram realizadas.

Estrutura e capítulos da dissertação

No primeiro capítulo, baseado no pensamento deleuzeano, abordamos um entendimento do diagrama e sua possível relação com a informalidade. Para tanto, o dividimos em quatro partes. Na primeira exploramos especificamente o entendimento de informal, passando pela teoria da arquitetura, pela filosofia deleuzeana e levantando questões relacionadas à informalidade no urbano. Na segunda parte, abordamos o diagrama pela sua função operacional, voltado para a estrutura (molde interno) ou para cartografia (modulação). Na terceira parte, buscamos aprofundar a compreensão da relação formal/ informal, e seus possíveis níveis de manifestação em relação à produção de imagem e, para tanto, nos aproximamos das conceituações filosóficas de Deleuze (2007). Por fim, na quarta parte, após entendermos o modo de funcionamento do diagrama, propomos um instrumento metodológico com 6 pistas conceituais para a análise de diagramas e sua potência na manifestação do informal (supracitadas).

O segundo capítulo é dividido em três partes. Na primeira, utilizando o instrumento metodológico formado pelas 6 pistas conceituais, que construímos no capítulo anterior, realizamos as análises dos diagramas produzidos por Jáuregui em função da intervenção no Complexo de Manguinhos. Na segunda parte, apresentamos os resultados obtidos. Na terceira, discutimos os resultados frente aos comentários do arquiteto sobre as análises, e seguimos desdobrando-os e relacionando-os com as principais concepções de projeto para Manguinhos.

No terceiro e último capítulo, apresentamos as conclusões procurando responder como os diagramas arquitetônicos podem, potencialmente, manifestar e trabalhar com a informalidade dentro do processo de projeto. Para isso, apresentamos considerações e limitações sobre o instrumento metodológico aplicado. Realizamos algumas confirmações e observações sobre as teorias levantadas na revisão de literatura. E, por fim, resgatamos os níveis de manifestação da informalidade apresentados na parte teórica para, a partir do estudo realizado do trabalho diagramático do arquiteto Jorge Mário Jáuregui, pensar algumas relações entre as manifestações gráficas e a informalidade no processo de projeto arquitetônico.

1. INFORMAL E O DIAGRAMA: UMA BUSCA POR PISTAS

1.1 INFORMAL

Nesta parte, para definir o que estamos tratando como “informal”, partimos da sua face oposta percorrendo brevemente sobre como a forma é abordada dentro do campo teórico da arquitetura. Em seguida, nos aproximamos do conceito de “informal” segundo a filosofia Deleuze para, então, reposicioná-lo no campo arquitetônico e frente a leitura da forma. Expomos também questões sobre a informalidade urbana e sua relação com a aceção de informal encontrada na filosofia, procurando explicar, por fim, a abordagem do diagrama enquanto um instrumento potencial para trabalhar com a informalidade urbana.

1.1.1. O informal pela sua outra face: a forma na teoria da arquitetura

Ao buscarmos o informal no campo teórico da arquitetura encontramos discussões, alimentadas por conceitos vindos da filosofia e outras áreas, que dizem respeito principalmente à sua outra face: o formal. Nessa direção, admitindo que para compreender a possibilidade lógica da existência de um é necessário abarcar também o outro, apresentamos questões sobre o par conceitual formal e informal. Essa tarefa, no entanto, não se mostra como uma das mais fáceis pois, como lembra Forty (2000, p.49), dentro do campo da arquitetura, o conceito forma é um dos mais difíceis e importantes dos últimos cem anos.

Forty (2000) constata a dificuldade de conceituar forma devido ao fato de que até o final do século dezenove o termo era utilizado simplesmente com o objetivo de significar *shape* (massa/ corpo). Contudo, por volta de 1930 a situação se tornou mais complexa, pois a palavra inglesa *form* começou a ser empregada também nos textos arquitetônicos em sua mais ampla e “modernista” aceção, causando uma ambiguidade: de um lado poderia carregar o significado já conhecido de *shape* – referente à propriedade das coisas como são percebidas pelos sentidos – e de outro lado poderia carregar o novo significado, emergido na arquitetura com o modernismo, de “ideia” ou “essência” – referente a como as coisas são conhecidas pela mente, um constructo mental (FORTY, 2000, p.149). Frente a tal ambiguidade, o autor adverte que a palavra forma deveria ser entendida como “[...] apenas um dispositivo para o pensamento – não sendo nem uma coisa, nem uma substância” (FORTY, 2000, p. 150).

Em um texto intitulado *Who's Afraid of Formalism?*, o teórico de arquitetura Sanford Kwinter (1994, p. 96), advoga a favor de um método de estudo da forma que nomeia de “verdadeiro formalismo”, em detrimento dos formalismos considerados “pobres” ou “degenerados”. Para sustentar tais adjetivamentos, o autor privilegia uma teoria que considere a forma, em primeiro lugar, como uma ressonância e expressão de forças incorporadas, e que são elas mesmas organizadas e possuem, por conta própria, uma forma lógica pré-organizada. Neste sentido, o “formalismo pobre” seria o que não considera tal espaço generativo onde acontece o processo de vir-a-ser forma e, ao invés disso, enfatiza um “objeto” constante, fixo e genérico. Kwinter (1994), assim como Forty (2000), diagnostica uma confusão entre a noção de objeto e forma e, desde uma perspectiva filosófica, define forma como uma ação de ordenamento, uma lógica implantada, enquanto o objeto seria apenas uma imagem seccionada desta última, uma variação de um conteúdo sempre distante. Tal visão encontrada em Kwinter (1998; 1994) está em consonância com a filosofia deleuzeana que abordamos mais adiante neste trabalho, considerando a forma apenas uma atualização de uma dimensão virtual e informal.

Recentemente, a forma na arquitetura foi abordada a partir de uma leitura mais contemporânea pela revista holandesa *Footprint* (2018). Reconhecendo a importância do debate sobre este conceito, os editores Kousoulas e Hernández (2018), ao defenderem uma abordagem sincrética de forma, adotam uma posição diferente da de Forty (2000) e Kwinter (1994), admitindo não apenas o conceito baseado na definição modernista, e tampouco desqualificando como “pobre” alguns tipos de formalismo. Eles estabelecem relações transversais entre vários formalismos e sugerem a busca por contribuições que proliferem além da questão elementar “o que é forma?”. Assim, multiplicam as variáveis envolvidas no estudo da forma por meio de uma série de questões adicionais, tais como, “como é a forma? Quando ou onde é forma? Para quem e por qual propósito?”. A investigação a partir dessas perguntas desvia da procura pelo algo determinado, e passa a perseguir o que este pode fazer, ou seja, não busca uma definição sobre a forma arquitetônica, mas visa determinar os limites e efeitos de suas ações (KOUSOULAS; HERNÁNDEZ, 2018).

Neste trabalho, no entendimento do informal, nos aproximamos da abordagem de Kousoulas e Hernández (2018), uma vez que o que está em jogo é a potência do informal, e não a busca de uma definição precisa e rígida. Assim, para a construção deste entendimento, semelhante

a Forty (2000) e Kwinter (1998; 1994) que trazem da filosofia a definição dos conceitos de forma que alimentaram suas discussões na arquitetura – como as de Platão, Aristóteles, Kant e Goethe – consideramos necessário prover a base filosófica em consonância com a linha de pensamento que adotamos: a deleuzeana. Antes de entramos na questão do informal em Deleuze, trazemos abaixo as definições de forma sumarizadas por Forty (2000, p. 157-160) de acordo com os filósofos mencionados acima:

- **Platão:** a “forma”, que é apreensível pela inteligência com a ajuda do raciocínio, possui existência absoluta e independente da matéria dos objetos que é encontrada, contrastando com estes, que são conhecidos pelos sentidos, e estão sempre em mutação. A forma é sempre superior (pré-existente) às coisas, que são feitas à sua semelhança, sendo imutável e conhecível somente pela mente. (Forma como síntese atuando no objeto);
 - **Aristóteles:** a “forma” como a essência de cada coisa e a sua substância primária. Também concebe a forma como falta, como aquilo que as coisas ainda não se tornaram. A forma é vista como uma transmissão genética entre objetos orgânicos, produzida na mente do artista, e não como indestrutível e puro objeto do pensamento (como em Platão). (Forma como síntese atuando no sujeito);
 - **Kant:** a “forma” como exclusivamente uma propriedade da percepção, de enxergar os objetos. Estabelece que a forma está em quem contempla e não na coisa contemplada, e que a mente reconhece a beleza nos objetos na medida em que vê neste uma representação dessa forma, independente de conteúdo ou significado. (Forma como síntese construída no sujeito);
 - **Goethe:** a “forma” como uma propriedade das coisas, um “germe” ou princípio genético contido da matéria orgânica ou nos trabalhos da arte. Fornece uma teoria da forma que reconhece as características em constante mudança, da natureza e da arte, sem colocar a existência de uma categoria ideal absoluta, conhecida apenas pelo pensamento. (Forma como multiplicidade gestada no objeto).
-

1.1.2 O Informal na filosofia deleuzeana: o problema da expressão

Para entendermos a ideia de forma, e por consequência do informal, dentro da filosofia de Deleuze e Guattari, é necessário antes voltar a este conceito em um dos pares mais conhecidos da teoria da linguagem: *forma* e *conteúdo*. Tradicionalmente este par implica uma ligação onde a *forma* funciona como um espelho de um *conteúdo* dado, como se este conteúdo fosse causa determinante da forma ou tivesse correspondência direta com esta. Por exemplo, a *forma* de uma “cadeira” se constituiria a partir da relação clara sobre o que consideramos ser uma “cadeira”, em outras palavras, a *forma* se apresentaria como a parte sensível (visível, audível...) do *conteúdo*.

Deleuze e Guattari, seguindo a abordagem linguística de Louis Hjelmslev, transformam o antigo par *forma e conteúdo* no par *expressão e conteúdo*, e, por meio de uma reversão de causalidade, afirmam que a expressão é ativamente formativa de seu conteúdo, e que não possui relação nem de correspondência ou conformidade com esse (MASSUMI, 2005). Assim, com tal reversão, o que antes era entendido por *forma* torna-se, nesta nova acepção, *expressão* (ROQUE, 2017). Esta operação, “pedra angular” da teoria deleuzeana, tem uma razão fundamental de ser: uma vez que expressão e conteúdo não teriam correspondência ou conformidade, cada um deveria ter sua própria forma e sua própria materialidade (MASSUMI, 2005). Agora a “cadeira”, seja a palavra ou a peça em uma sala, possui uma forma (da palavra ou do objeto), de tal modo que se conecta a uma substância (da palavra ou do objeto). Seguindo com o mesmo exemplo, tal expressão “cadeira” teria uma forma pelo qual temos a sensação que aquilo é algo reconhecível e passível de ligação com um conteúdo formado que atribui um entendimento do que acreditamos ser “cadeira”. Tanto o conteúdo como a expressão “cadeira” necessitariam estar formados ao ponto de não a confundirmos com uma “banqueta”, ou seja, para que possamos reconhecê-la e diferenciá-la.

Deste modo, o que estamos adotando como forma aqui não equivale exatamente ao que os filósofos anteriores conceituaram, onde a forma era de algum modo fortemente conectada a um conteúdo gerado por uma ideia transcendental ou pelo conjunto conhecido de objetos diversos semelhantes (“cadeiras”). A proposta de Deleuze e Guattari segue a visão da maioria das semióticas anti-comunicacionais contemporâneas, pois sustenta a tal inversão da natureza da ligação entre conteúdo e expressão ao defender a existência de uma dialética sujeito-objeto (MASSUMI, 2005). Assim, diferentemente das semióticas tradicionais, onde a

expressão aparece ancorada a um conteúdo com existência prévia e exterior a sua forma de expressão, o “discurso” no sujeito cumpre um papel construtivo fundamental. Segundo Massumi (2005), para Deleuze e Guattari, as operações fundamentais da linguagem – designação, manifestação e significação⁶ – não conseguiriam abarcar a complexidade da expressão devido às possíveis variações no encontro entre sujeito e o objeto. Este sujeito, mesmo que procurando agrupar as diversas ocorrências de acordo com suas semelhanças (como as diversas “cadeiras”), estaria sempre passível a algum “acidente”. Nesse sentido, ao confrontar o acidente, o sistema apreenderia negativamente os aspectos não agrupáveis, como se fossem “anomalias” (MASSUMI, 2005). Tudo não encaixável na forma reconhecida se tornaria uma força informal potencialmente interventora. De modo que, como Massumi (2005) explica, antes de ser designação, manifestação ou significação, a emergência da expressão é sempre um evento.

Em tal acepção, a informalidade, tomada com um plano coletivo de forças, estaria diretamente relacionada com a gênese constante das formas empíricas e conceituais. Isso significa que, juntamente com os contornos estáveis que denominamos formas, há um plano de forças informais que os produz. Esse plano de forças é sempre movente e junto com os planos formais compõem a realidade (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2005). Sendo graças a uma estabilização provisória de tais forças que somos levados a crer na própria universalidade do mundo à nossa volta e em suas formas. Assim, enquanto o plano das formas organiza a realidade e concerne às figuras já estabilizadas, o plano das forças é informal e desconhece tais formas estáveis e reconhecíveis, sendo constituído apenas por elementos não formados (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2005).

Deste modo, a linguagem ou o pensamento significante, numa orientação tradicional, funciona basicamente para dar forma, para tornar o mundo legível, ordenando-o através da construção de regras: expressão formada e conteúdo formado. Contudo, na perspectiva deleuzeana, quando as sensações não são estrangidas pela camisa aprisionante da linguagem codificada, existe um intervalo para o informal emergir. O potencial expressivo

⁶ Deleuze, em a *Lógica do Sentido*, confronta a visão “proposicional” da linguagem por detrás do modelo comunicacional tradicional, argumentando que esta visão permitiria três operações fundamentais, e que nenhuma estaria à altura do potencial da expressão. Estas operações são: 1) designação, que diz respeito a expressão dedicada a um objeto particular; 2) manifestação, é o correlato subjetivo da designação, referindo-se às crenças e desejos pessoais; 3) significação, é encontrada na capacidade da designação ser aplicada além dos particulares, formando ideias gerais (MASSUMI, 2005).

emerge de um atravessamento de uma certa zona de indeterminação no qual cada caso é atingido com um elemento passageiro do acaso (MASSUMI, 2005). Assim, o intervalo é uma zona a-significante, onde precisamente corre o trabalho diagramático, ali não atuamos simplesmente representando o mundo mediado por códigos prontos, mas somos forçados a experimentar.

Aqui entram os trabalhos gráficos dos arquitetos em busca de expressividade por meio de imagens, a procura do que essas podem “dizer” (BILATE, 2019). Como explica Massumi (2005), existiria nesta concepção um paradigma ético-estético, pois o potencial da forma de expressão, através de um sujeito agindo de maneira performativa, seria fundamentalmente um problema criativo em prol de uma “ética da emergência”. Essa imagem arquitetônica, para evitar reproduzir percepções pré-concebidas e formas do visível já dadas, procuraria libertar o potencial da imagem para criar sensações em devir (CARVALHO, 2007), um esforço para promover a expressão e flexioná-la ao invés de tentar possuí-la (MASSUMI, 2005). Os modos de grafia, em suma, podem se acomodar com a forma reconhecida e representá-la; por outro lado podem tentar ir além, em prol da expressão atenta ao informal. De qualquer modo, é necessário estarmos atentos ao informal presente em toda a realidade, ainda que em algumas situações de nossa vida tal informalidade pareça gritar, como o caso da parte da cidade nomeada “informal”.

1.1.3 *Informalidade urbana*

Em textos acadêmicos, o termo *informal* é frequentemente relacionado a cidades e suas políticas, no entanto, como mostram revisões de literatura recentes sobre o tema, não existe consenso sobre seu significado (D’ALENÇON et al, 2018; LUTZONI, 2016). Conforme lembra McFarlane (2012), a distinção entre o que é “formal” e “informal” é usada para nomear, gerenciar, governar, produzir e criticar as cidades contemporâneas, tais distinções são feitas em relação: 1) ao território urbano (ex. favela como informal); 2) às categorias ou grupos particulares (ex.: trabalho informal); 3) às formas de organização (ex.: baseado em regras X “sem regra”; estruturada X não-estruturado; previsível X imprevisível). Assim, a grosso modo, poderíamos definir “cidade informal” com base nas transgressões às regras e leis do estado, em termos de posse da terra, planejamento urbano, projeto e construção (DOVEY, 2013), e em relação também as transgressões tecnológicas-materiais e de valores (TOSTES, 2013).

Os debates sobre a informalidade dentro do campo das políticas urbanas orbitam majoritariamente ao redor três “escolas de pensamento”: dualista, legalista e estruturalista (D’ALENÇON ET AL, 2018). Contudo, nos discursos recentes os autores têm rejeitado a concepção dual, e “legalista”, com um posicionamento a favor do reconhecimento da população marginalizada que é frequentemente criminalizada com base em suas atividades informais (ROY, 2005; MCFARLANE, 2012).

Nesta direção, Roy (2005) identifica a divisão de dois quadros teóricos atuais sobre informalidade, e que se encaixam nas chamadas concepções “duais” referidas acima. O primeiro, partindo de uma visão de crise, teria suas raízes teóricas publicadas no livro *Urban Future 21: A Global Agenda for 21st Century Cities*; em contraste, o segundo, carregando uma visão de heroísmo, remeteria aos livros de Hernando de Soto *The Mystery of Capital* e *The Other Path*. Resumidamente, enquanto o primeiro quadro teórico expressaria grande preocupação com o supercrescimento “informal” das cidades, que as deixaria “ingovernáveis”; o segundo, ainda segundo Roy (2005), apresentaria a economia informal como “espontânea” e “criativa”, uma resposta à incapacidade do estado de satisfazer as necessidades das massas mais pobres, remetendo a uma imagem de “empreendedorismo heroico”.

O problema das tais concepção “duais” ou “legalistas” é que essas abordagens, ao compartilhar a noção da existência de setores separados (formais/ informais): 1) reproduziriam a associação da informalidade com a pobreza, não reconhecendo o quanto a informalidade está presente em diferentes processos englobando variados níveis de poder e exclusão⁷; 2) atribuiriam a informalidade como causada pelo isolamento do capitalismo global, o que seria uma visão falha, considerando, por exemplo, que muitos habitantes de assentamentos informais fabricam produtos para os mercados globais; 3) formariam uma noção igualmente equivocada de que a responsabilidade pela pobreza deveria ser devolvida

⁷ Sobre a informalidade dentro da política brasileira sugerimos ver Rolnik (2009). Resumidamente a autora discorre sobre a chamada “ambiguidade constitutiva”, uma marca da política brasileira, que consistiria em produzir combinações entre o “real” e o “legal”, o “público” e o “privado”. No caso específico da política urbana, teoricamente existiriam dois polos, um assentado sob bases impessoais, centralizado em um Estado moderno, e o outro presente na autoprodução da cidade popular, que configuraria o polo oposto, ou seja, a informalidade/ ilegalidade. Entretanto, Rolnik demonstra que existem formas combinatórias entre o “público” e “privado” ou o legal/ ilegal, que se reproduzem dentro da dita legalidade, no interior de um mundo no qual o Estado está presente.

aos pobres, ou seja, obscurecendo o papel do estado ou mesmo considerando-o desnecessários (ROY, 2005).

Contudo, rejeitar as definições duais não significaria abolir ou suprimir o uso dos termos “formal” e “informal”. Sobre esse aspecto, Ostrom et al (2006) ponderam que uma vez que tais termos estão bem integrados nos discursos acadêmicos e políticos, apesar de todas as problematizações, denotaria uma certa e “continuada” utilidade dos mesmos. Porém, propõem, dentro da dimensão política e econômica, que os conceitos formal-informal sejam aplicados estritamente para produzir uma continuação entre níveis “relativamente altos” e “relativamente baixos” alcance dos mecanismos de governança oficiais.

Deste modo, Roy (2005) propõe conceituar a informalidade, rejeitando a noção dual de setor formal e informal, como um *modo de urbanização*. Assim, a informalidade não seria um setor separado, mas uma série de *transações* que conectaria diferentes *economias* e *espaços* uns aos outros. Partindo do conceito de “estado de exceção” de Giorgio Agamben, Roy argumenta que a informalidade não seria objeto de regulação do Estado, mas a produção do próprio Estado. Essa inversão de perspectiva é realizada levando em conta o fato de que o poder do Estado é reproduzido por meio de sua capacidade de construir e reconstruir categorias de legitimidade e ilegitimidade.

Segundo tal aceção seria precisamente o Estado que determinaria o que é informal é o que não é, ou ainda, quais formas de informalidade irão “prosperar” e quais irão desaparecer. De modo que Ostrom et al (2006) alertam para necessidade de analisar caso a caso se a intervenção política é necessária, ou seja, se irá trazer benefícios ou não, visto que existem comunidades que produzem estruturas auto organizadas, com ou sem o alcance das estruturas oficiais. Dentro desta dimensão política, o fim último de se pensar além da “formalidade” e da “informalidade” seria fazer um progresso no entendimento da realidade das atividades econômicas nos países pobres e projetar políticas para beneficiá-los.

Em relação ao nosso contexto geográfico, Tostes (2013) coloca que a incorporação dos padrões formais, entendidos enquanto modalidades que organizam institucionalmente, às atividades de construção do habitat, se deu nas cidades latino-americanas ao longo do século

⁸ Sobre a lógica “estrutural” da informalidade no Brasil, processos de formação da cidade capitalista e críticas ao neoliberalismo, sugerimos ver Maricato (2000; 2009).

19 e se consolidou no início do século 20. Tais cidades teriam importado dos países centrais, além de materiais, profissionais, procedimentos, normas e tipologias, um conjunto simbólico de valores, acabando por se tornar a única estrutura formal institucionalmente admitida (TOSTES, 2013).

Tal estrutura formal seria composta por três agenciamentos: (1) o *tecnológico-material*, que se produziria a partir de um conjunto de estratégias: “sistema monetário, sistema de medidas [...], idioma escrito, manejo científico de leis naturais, físicas e matemáticas, sistema ocidental de serviços de infraestrutura urbana (energia elétrica, água potável e corrente, sistema de correios, telefone e rede viária); (2) os *agenciamentos de controle cultural*: leis, normas e regulamentos; e (3) os *agenciamentos de valores*: concepções de segurança, comodidade e qualidade, e que, seguramente interferem nos demais agenciamentos (TOSTES, 2013).

O Informal, também, não se limitaria apenas a reações à falta de recurso, mas comporia ações e táticas inventivas. A informalidade seria uma tática que

[...] está preparada e tem flexibilidade para manipular, dentro de suas próprias limitações, todo tipo de materiais e elementos novos, usados ou semi-destruídos, produtos industriais especificamente destinados à construção e também os destinados a qualquer outro fim, e materiais de origem natural (terra, palha, bambu, pedra, troncos). Seus mecanismos de comunicação, verificação, registro, controle e medição não estão necessariamente baseados no idioma escrito nem no sistema métrico (ainda que também os incluam), a fim de dar espaço às reais possibilidades dos recursos humanos com que se conta. Seus mecanismos de intercâmbio e retribuição não se baseiam necessariamente no sistema monetário (ainda que incluam o dinheiro quando seu emprego é inevitável) e incorporam todos os recursos, que no meio social a que servem, possam efetivamente ser usados para conseguir produzir bens e serviços: troca por outros bens e serviços, vínculos sociais ou familiares. [...] Os códigos de disciplina e os mecanismos de tomada de decisões são coerentes com essas situações [...]. Na tecnologia informal, os limites que tem vigência nos sistemas formais de produção perdem nitidez: o limite entre trabalho e lazer, entre trabalho e vida familiar, entre produção e manutenção; entre as distinções e separações de problemas que, na atividade formal, são atendidos através de organizações setoriais diferenciadas (habitação, saúde, educação, trabalho) (PELLI, 1986 apud TOSTES, 2013, p.115-116).

Vimos que o informal pode servir para qualificar tanto o território urbano, quanto categorias/grupos particulares, ou formas de organização (MCFARLANE, 2012). Na política urbana e no campo econômico os debates sobre o informal buscam reconhecer os setores marginalizados,

rejeitando visões maniqueístas, que associam o informal de um lado a um empreendedorismo heróico e, de outro, a um caos ingovernável (ROY, 2005). Esses debates nos mostram como se torna urgente olhar para a realidade concreta com suas nuances e misturas. Nessa direção, buscamos conceituar o espaço urbano informal como aquele que foge dos padrões formais, hegemônicos, tanto tecnológicos-materiais, de controle cultural ou de valores (TOSTES, 2013); apresentando espacialidade própria e conseqüentemente uma complexidade difícil de ser apreendida pelos arquitetos que não estão habituados com tal realidade (JACQUES, 2001).

Estes debates sobre o informal nos possibilitam entender e aproximar a informalidade do espaço urbano e as discussões filosóficas previamente apresentadas. De modo geral, a informalidade trata de algum tipo de percepção voltada para as transgressões e desvios dos padrões ou estruturas formais reconhecidas. De maneira semelhante a corrente deleuzeana, na qual não podemos pensar a informalidade como um “objeto”, mas sim como um traço do mundo vivido, na cidade o informal deve ser pensado como um traço da cidade. Deste modo, entendemos como pode haver transgressão de normas e padrões em bairros ditos “formais”, mas nos espaços ditos “informais” preponderaria esta condição. Assim, a maneira diferente de perceber e criar uma parte ou outra da cidade pode demandar especificidades na atuação de quem as projeta.

Sobre a preponderância das informalidades nas favelas, por exemplo, e a sua relação com o projetar arquitetônico, Jacques (2001), ao discutir sua dimensão estética e cultural, aponta para uma lógica fragmentária, labiríntica e rizomática. A autora nos leva a pensar como os códigos linguísticos arquitetônicos, empregados para compreender ou formalizar a cidade, conseguem lidar com sua informalidade, visto que esta possui um espaço-tempo que os arquitetos não estão habituados a trabalhar. Lutzoni (2016) reforça que a informalidade urbana desafia a formalização dos atuais processos de projeto e planejamento que, baseados em técnicas voltadas para a forma fixa e em teorias abstratas, criam um sistema no qual falta o entendimento sobre o dinamismo da realidade. Uma das razões poderia estar relacionada com o caráter dos atuais sistemas de conhecimento, análise e projeto, pois estes sistemas seriam baseados na ideia de um controle centralizado e hierárquico da cidade. Por este motivo, modelos padrões seriam aplicados indistintamente em diferentes situações (top-

down), indo contra as ordens espaciais flexíveis que emergem na cidade (bottom-up)⁹ (LUTZONI, 2016).

Em suma, a informalidade da cidade, ao transgredir os padrões formais, aqueles que, enquanto arquitetos-urbanistas, re-produzimos porque re-conhecemos, nos impele a traçarmos uma estratégia de apreensão deste espaço que conceitualmente desvie da concepção tradicional racionalizada de forma, por esta permitir à mente apenas apreender o que é familiar ou está circunscrito nos limites do território existencial que construímos. Para este fim, voltamos para a concepção filosófica deleuzeana do informal, entendendo como este emergiria a partir das forças e potências, de eventos singulares, que não podemos apreender com base na semelhança com acontecimentos passados, caindo por terra qualquer tentativa de espelhar o mundo ou representa-lo por meio de expressões formais já reconhecidas. É importante frisarmos que em tal concepção filosófica, o informal que tem a potência de emergir não se restringe ao que construímos aqui como informalidade urbana. Ao mesmo tempo, compreendemos como a informalidade urbana, por suas fugas aos padrões, é expressão singular pulsante de inúmeras forças e, que ao chegar à percepção de arquitetos-urbanistas, torna-se conteúdo que impulsiona a criação de novas camadas de realidade. A seguir, exploramos o conceito de diagrama, entendendo-o como um potente instrumento na apreensão de tais forças ao fugir da reprodução de semelhanças formais ou regimes de visibilidades pré-concebidos.

1.2 DIAGRAMA

Neste segundo subcapítulo, nos aproximamos do diagrama partindo de algumas ponderações fundamentais para a construção de seu entendimento, e buscamos uma visão que o questione enquanto representação. Ao mesmo tempo, propomos pensar o diagrama não a partir de sua aparência gráfica, mas sim por sua operacionalidade. Por fim, reposicionamos o diagrama frente sua função operacional de captar o informal, que nos leva ao debate em torno das definições propostas por Peirce e Deleuze.

⁹ Sobre uma outra abordagem dinâmica da cidade, sugerimos ver Mehrota (2008), com a concepção de “cidade estática” e “cidade cinética”, que definiria um espaço fluido e ambíguo entre o formal e o informal.

1.2.1 Aproximações ao diagrama: considerações necessárias

No campo da arquitetura, o diagrama é comumente descrito como um tipo de esquema gráfico composto por linhas e pontos, conformando geometrias que *representam*, por exemplo, as relações entre as partes de objetos arquitetônicos ou fenômenos urbanos (MARCOS, 2011). Essa descrição se volta especificamente para a faceta gráfica do diagrama, que funciona como uma espécie de “cognição estendida” (NORMAN, 1993 apud DUARTE, 2015), ou seja, uma forma de estender o pensamento através de meios materiais, como uma folha de papel. Em outra perspectiva, o diagrama pode ser entendido como uma imagem do pensamento (DUARTE, 2015), um modo de organizar as sensações advindas da realidade e ideias.

Com base nestas acepções, compreendemos que o diagrama arquitetônico implica uma duplicidade: um processo mental que é orientado por uma imagem do pensamento (DUARTE, 2015) e as marcas do pensamento que ficam registradas no papel, um registro instrumental (MAAS, 2011; MONTANER, 2017). Tais marcas, por sua vez, são produtos do encontro do pensamento do arquiteto com outros corpos ou coisas (caneta, papel, mesa, clientes, barracos, favela e etc.), ao mesmo tempo em que são causas e suportes para novos pensamentos. Deste modo, todo diagrama gráfico observável seria produzido por um diagrama mental, onde o diagrama gráfico funcionaria para engendrar novos pensamentos, ou seja, seria uma causa imanente: produção de produções – entendendo produção como processo de fabricação daquilo que não está dado. Por tal motivo, enxergamos a necessidade de frisar tais distanciamentos e aproximações existentes entre o diagrama mental, mais explorado pela filosofia, e o diagrama gráfico, mais explorado na arquitetura. Como propomos investigar as potencialidades do diagrama gráfico enquanto instrumento para captação da informalidade, trataremos por “diagrama arquitetônico” tanto a parte gráfica do diagrama, como também a parte que se encontra na mente do arquiteto, visto que estão necessariamente imbricadas.

Estes diagramas gráficos, no campo arquitetônico, são frequentemente denominados *representação*. Contudo, na abordagem deleuzeana não é possível concebemos o diagrama como mera “representação”, pois apontaria uma submissão do que vemos a uma identidade pré-estabelecida da coisa representada (re-apresentada). Lembrando que, nesta acepção, a

mente apenas exerceria um processo de reconhecimento, ou seja, uma subordinação ou domesticação das diferenças constitutivas do mundo. Tal crítica, fundamentalmente filosófica, é encontrada em debates sobre a imagem e a estética em Barbosa (2014), Fontes Filho (2007) ou Silva (2014), e que discutiremos buscando aproximar dos embates da disciplina arquitetônica.

No campo da arquitetura, alguns autores, ao buscarem qualificar o diagrama arquitetônico, enfatizam sua característica altamente abstrata, em oposição à uma suposta figuração, diferenciando-o do “desenho comum” (MARCOS, 2011; PONS; LÓPEZ, 2010). Contudo, tanto pesquisadores da linguística (ROQUE, 2015; 2017;), da arte e filosofia (VELLODI, 2014; 2018), da arquitetura (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015), e especialistas da semiótica peirceana (STJERNFELDT, 2007; FARIAS, 2008) colocam que o diagrama deve ser definido a partir de sua operacionalidade e não com base na aparência abstrata; ou seja, o fato de ser um desenho altamente simplificado ou geométrico, não basta para defini-lo como “diagrama”, seja este um diagrama representativo (peirceano) ou não-representativo (deleuzeano), como iremos discutir mais à frente. Por esta razão, seguimos estas considerações destacando a função operativa do diagrama.

1.2.2 *Função operacional do diagrama em arquitetura e a abstração*

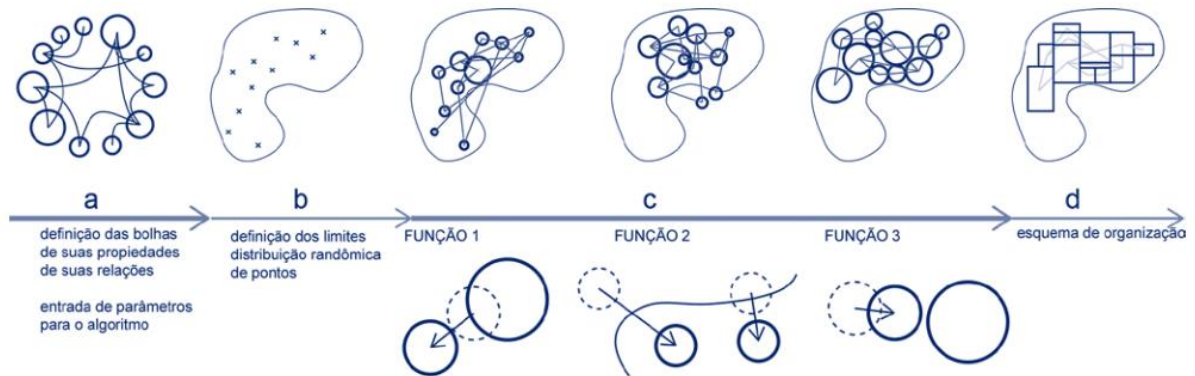
Cross (2011), ao estudar como os projetistas pensam e trabalham, ressalta a necessidade que estes têm de usar desenhos como forma de explorar os problemas e as soluções. Essa necessidade é justificada devido à complexa natureza da atividade projetiva e, por isso, muito difícil de ser conduzida apenas com processos mentais internos. Deste modo, o arquiteto necessitaria interagir com o desenho, enquanto uma forma de “representação” externa ou “cognição estendida”. Como Cross (2011, p. 12) comenta “os projetistas precisam usar esboços, desenhos e modelos de todos os tipos”, ou seja, a grosso modo, qualquer forma de suporte externo que permita o “diálogo” com registros (do tipo gráfico, por exemplo) das “ideias” anteriores (como as diagramáticas mentais). O diagrama, aqui, como Montaner (2017) observa, pode ser pensado como ferramentas potenciais, veículos para o estudo e criação, instrumentos que podem ser usados pelos arquitetos para auxiliar o seu processo de trabalho.

Bertram (2018) reforça esta discussão pontuando que, quando um arquiteto escolhe, ajusta e desenvolve o seu meio de experimentação, não é apenas uma questão de achar o modo mais adequado de comunicação, mas também um meio de investigação e ponderação que o permite pensar. Assim, a exploração dos meios de projeto é simultaneamente uma maneira de expandir os modos do pensamento arquitetônico (BERTRAM, 2018).

Como modo de organizar o pensamento, o diagrama pode ser tratado como um tipo de estrutura interna (ou “molde interno”, ver item 1.3.2) ou como cartografia (ou “modulação”, ver item 1.3.2). Como estrutura interna, o diagrama se torna muito útil no processo de projeto, pois dá suporte a experimentações especulativas, descobertas de informações ou *insights* lógicos sobre o fenômeno representado (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; VELLODI, 2014;2018). Devido a esta instrumentalidade, diversos autores e teóricos ligados à arquitetura apontam a utilidade deste diagrama para lidar com fenômenos complexos (BERKEL; BOSS, 2006; VIDLER, 2006; PONS; LÓPEZ, 2010). Nesse sentido, podemos derivar algumas finalidades que podem ser atribuídas a ele, tais como: síntese/ redução das informações; organização de diferentes tipos de informações materiais, temporais e conceituais; comunicação, comparação e análise de fenômenos sob uma perspectiva histórica, funcional, formal e etc. (CORBELINNI, 2006). Podendo ser utilizado, enquanto instrumento gráfico, para visualizar uma situação tanto da realidade quanto do projeto (MONTANER, 2017).

Um exemplo emblemático de diagrama utilizado como estrutura interna em arquitetura é o diagrama bolha (fig. 1), utilizado para organizar e expressar a estrutura advinda da relação de suas partes internas (FARIAS, 2008). Este tipo de diagrama suporta um método de projeto através do qual é possível processar, antes das distribuições geométricas finais, as interações funcionais em termos topológicos (CORBELLINI, 2006). Neste diagrama, aparece a supressão de uma grande quantidade de detalhes, permitindo à mente pensar mais facilmente nas características importantes, de modo que o raciocínio lógico funcione melhor (VELLODI, 2018). Trata-se de um modo diferente de imagem que não *representa* as aparências superficiais de um objeto ou fenômeno, um entendimento de diagrama que revela claramente seu débito à ideia de esquema kantiana. Um tipo de raciocínio que parte de um ato sintético que propõe subsumir múltiplos objetos empíricos para, então, os compreender (RADFORD, 2004; CARRIÓN, 2009).

Figura 1 – Estudo do diagrama de bolhas para aplicação computacional



Fonte - Veloso (2014)

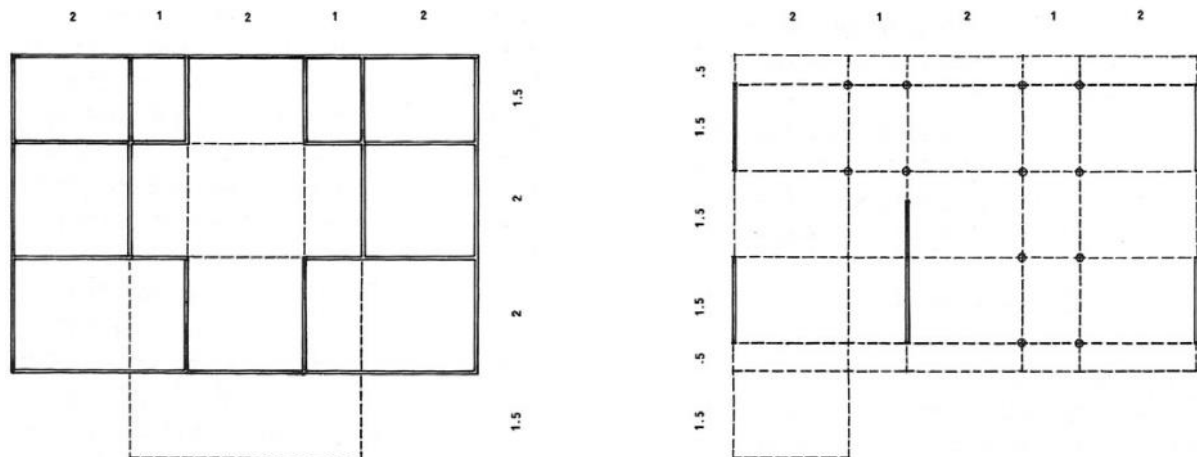
Um outro conhecido exercício sintético na arquitetura foi o realizado por Colin Rowe ao comparar um edifício de Andrea Palladio a outro de Le Corbusier. Para fazer o paralelo dos dois edifícios, Rowe (1947) precisou abstrair várias características tanto da Villa Foscari (1550-1560) de Palladio, quanto da Villa Stein (1927) de Le Corbusier. Em outras palavras, foi preciso que Rowe subsumisse tais multiplicidades por meio de regras sintéticas, de modo a permiti-lo preencher de significação seu entendimento sobre esses objetos¹⁰. Logo, a partir dessa síntese, que inevitavelmente subordina as diferenças à identidade, Rowe pôde proceder por um tipo de análise formal por analogia comum.

O diagrama realizado por Rowe, ao comparar as vilas, não repete a aparência superficial destas ("molde externo" ver item 1.3.2), mas sim, as esquematiza por meio de códigos matemáticos (que nas plantas estão simbolizados por números), baseados na relação entre as partes de ambas as vilas, seguindo um ritmo estrutural: 2-1-2-1-2 (Figura 2). A partir dessa lógica racional, conseguimos compreender as semelhanças por meio de regras/ convenções de proporções harmônicas que foram cunhadas desde o renascimento (PONTES, 2005). Posteriormente, a visão estrutural matemática abstrata de Rowe, e de seu professor Rudolf Wittkower, foi fundamental para a construção do diagrama *nine-square*, difundido através do esquema gráfico de um "quadrado dividido em nove partes". Como comenta Montaner

¹⁰ É importante salientarmos que Rowe também destaca diferenças constitutivas entre as villas. Contudo, ainda como pontua Montaner (2017) a "essência" das vilas palladianas não é explicada pelo esquema espacial de Rowe e Wittkower, uma vez que tal "essência" está relacionada ao território e contexto, e a corpos anexos que se desenvolvem ao redor de cada núcleo da vila.

(2017), apesar de sua extrema simplificação, o esquema *nine square* tornou-se um princípio fundamental de sistemas de projetos formalistas, como os de Peter Eisenman e John Hejduk.

Figura 2 - Diagrama analítico das plantas da Villa Foscari (Palladio) e da Villa Stein (Le Corbusier), segundo Colin Rowe.



Fonte – Pontes (2005)

Por de trás deste exercício de síntese da estrutura interna está o recurso de abstração. Diversos autores destacam a abstração formal como inerente a um diagrama arquitetônico (MARCOS, 2011; PONS; LÓPEZ, 2010) e, assim, a utilizam para diferenciá-lo de um “desenho convencional”. Marcos (2011), por exemplo, ressalta que tanto o desenho convencional quanto o diagrama são manifestações gráficas, porém, o último não obedeceria a relações métricas de representação, mas sim topológicas. Destaca ainda que as informações relevantes no diagrama são aquelas que definem relações de hierarquia e conectividade entre as partes de uma geometria. Deste modo, existiria uma abstração de forma aparente para que se possa focar no aspecto relacional entre as partes e, assim, representar sua estrutura.

Seguindo um raciocínio similar, no ensaio intitulado *Whats is a Diagram Anyway?* O teórico de arquitetura Antony Vidler (2006, p.19, tradução e grifos nossos) começa esclarecendo qual seria a função de um diagrama:

[...] um diagrama pode ser “uma figura composta por linhas”, uma “figura ilustrativa”, um “conjunto de linhas, marcas ou traços”. Mas é a função desses traços que é importante: um diagrama serve para algo a mais. Ele ilustra uma definição, ajuda na prova de uma proposição, representa o curso ou resultados de qualquer ação em processo. [...] **é uma abstração do que representa, dando somente “um esboço ou esquema geral”;** ele exhibe **“a forma e as relações das suas várias partes” sem imita-las.** Por meio de sua

abstração é possível significar variações, ações, ou mesmo processos mentais.

Ao dar essa definição, logo em seguida o autor aponta a teoria de Charles S. Peirce como uma das mais penetrantes ao examinar a natureza e o papel do diagrama. E, claramente, tais definições resumidas por Vidler (2006), nesta primeira parte de seu ensaio, são compatíveis com a semiótica peirceana. Deste modo, um diagrama representacional se diferenciaria da compreensão de um desenho qualquer, que representa as aparências, por atuar por abstração baseada nas semelhanças de relação (estruturais) com o fenômeno representado. Assim, o diagrama entendido por Peirce, ainda que abstraia as formas aparentes, se dedica a forma da estrutura interna. Neste sentido, o recurso de abstração é claro no ato de buscar relações entre as partes, ou seja, a forma estruturante.

Contudo, devemos atentar ao fato de que a abstração da forma aparente seria um recurso que faria com que o diagrama funcionasse melhor, mas não uma exigência. Um dos mais importantes comentadores contemporâneos do diagrama de Peirce, Frederik Stjernfeldt (2007), destaca o fato do diagrama representacional peirceano poder estar “vestido” em outra coisa, por exemplo, em uma imagem. Um exemplo seria quando observamos os personagens representados em uma pintura e buscamos relacioná-los ao lugar onde estes estão. Por meio deste ato, ao invés de prestarmos atenção nas formas aparentes estamos direcionando nossa atenção para as relações diagramáticas estruturais entre as partes constituintes da pintura. Com base nessa discussão, Bertram (2018) transpõe tal interpretação de Stjernfeldt (2007) para os meios de expressão da arquitetura. Ele aponta que mesmo as imagens das formas aparentes de edifícios podem ser tratadas como diagramas representacionais peirceanos a partir do momento que começamos a investigar seu conjunto de relações (ex.: proporções da planta ou fachada, posição elementos, como janelas, portas ou marquises e etc.) e, desta maneira, não tratamos as imagens como representações do tipo “molde externo” (ver item 1.3.2), que podem ser menos férteis para a descoberta lógica. A respeito desse aspecto, Roque (2015) e Bertram (2018), adotam a definição de que o diagrama é um signo somente quando está em ação, ou seja, ele precisa ser operado como um diagrama representativo, e não obrigatoriamente ter uma aparência estrutural ou com poucos detalhes formais de sua aparência.

1.2.3 A questão da informalidade entre os diagramas de Peirce e Deleuze

O diagrama representacional peirceano busca re-apresentar uma estrutura reconhecida, como explicou Vidler (2006) é “um esquema geral”. Para o desenvolvimento de sua teoria, Peirce segue o conceito de representação esquemática de Kant, contudo, diferente da crença kantiana sobre uma diferença intransponível entre o que sentimos e o que pensamos, este acredita que, se tivermos os instrumentos certos, é possível acessar a constituição verdadeira dos objetos (RADFORD, 2004; VELLODI, 2014). Como explica Vellodi (2014), Peirce postula que qualquer pessoa em condições favoráveis poderia chegar à verdade dos objetos se utilizasse o método de experimentação por diagramas. Ele chega a essa postulação pois crê que os diagramas, construídos a partir da repetição da forma interna dos objetos seriam semelhantes à estrutura do objeto real. Peirce toma o diagrama como um meio que possibilita a descoberta de verdades a partir da lógica racional “intrínseca” ao ser humano (RADFORD, 2004; VELLODI, 2014).

O raciocínio de Peirce é baseado na crença na realidade como já dada, formada ou pré-existente, de modo que basta descobri-la ao tornar visíveis, de maneira lógica, os códigos ou leis. Peirce não considera que os códigos e leis “universais” possam ser invenções humanas endossadas através da regularidade observada nos fenômenos (RADFORD, 2004). Por esta razão, não considera outra opção além da possibilidade lógica representada racionalmente através do diagrama (tomado como sinônimo de realidade) (VELLODI, 2014).

Por outro lado, Deleuze, que, tal como Peirce, também herda tais questões de Kant, parte da lógica da sensação, no lugar de basear-se na razão. O diagrama em Deleuze funciona por meio de um exercício das faculdades sob circunstâncias excepcionais¹¹, quando a sensação se impõem sem mediação das formas de representação, sem mediação do esquematismo racionalizado (VELLODI, 2018). Deleuze (1988) oferece a possibilidade de pensar a emergência do novo, daquilo que ainda não possuímos nenhum tipo de esquema que seja capaz de dar conta da significação, oferece a possibilidade de pensar a multiplicidade do real. Deste modo, o diagrama em Deleuze busca pensar a própria diferença, independentemente das formas de

¹¹ Essas circunstâncias excepcionais são pensadas por Deleuze como uma condição de um empirismo superior ou “transcendental” (VELLODI, 2018).

representação que o reduzem ao Mesmo, descartando a forma reconhecida em prol do informal.

Nesse sentido, temos que, tanto em Deleuze quanto em Peirce, o diagrama assume uma função operacional, contudo, como indica Deleuze (2007), o diagrama conceituado por Peirce pertenceria a um modo de operação que não se desvencilha da forma. Desta maneira, enquanto o diagrama em Peirce é tomado como um meio de representação da forma interna, ou seja, re-apresentação, a filosofia de Deleuze, evitando a lógica da inteligibilidade, propõe um diagrama com caráter transformacional. A função deste diagrama seria fazer emergir da apreensão do mundo um tipo de informalidade que cria uma nova realidade, e não construir a realidade “mais claramente” como se esta já estivesse formada previamente (VELLODI, 2014; SILVA, 2014)¹². Neste ponto, a adoção de uma conceituação de diagrama não representativo é aqui estratégica, pois permite pensar a produção a partir do informal e não a partir da relação já existente entre as formas que apenas reconhecemos. Desta maneira, cabe detalhar com maior atenção os contornos propostos por Deleuze para a ideação de diagrama.

1.3 O DIAGRAMA DELEUZEANO E SUAS POTENCIALIDADES EM PROL DO INFORMAL

O diagrama em Deleuze possui diversas faces, variações ou nuances dependendo de outros conceitos ao qual este se agencia. A primeira vez que Deleuze utilizou o conceito de diagrama foi em um artigo publicado em 1975, posteriormente modificado e inserido em seu livro sobre Michel Foucault (intitulado *Foucault*), em 1986. Em 1980, juntamente com o psicanalista Felix Guattari, Deleuze desenvolveu este conceito com mais detalhe no livro *Mil Platôs*. Já em 1981, o filósofo investigou o diagrama em seu livro sobre o pintor Francis Bacon (*Francis Bacon: A lógica da Sensação*). Neste mesmo ano, a temática pintura e diagrama foi destaque em seus cursos sobre pintura na universidade de Vincennes, cujo conteúdo foi postumamente publicado no livro *Pintura: el concepto de diagrama* (2007).

Em cada ocasião citada acima o diagrama se relaciona com conceitos distintos, por exemplo, em *Foucault* se relaciona com poder, enquanto em *Mil Platôs* é abordado junto à linguística e

¹² Voltando ao exemplo da cadeira, este diagrama não visaria capturar sua forma dada, mas entender forças informais que capazes de destruir a imagem já conhecida da cadeira.

em *Francis Bacon e no curso de pintura em Vincennes* se conecta com a pintura. Apesar destas diferentes abordagens, a função do diagrama em Deleuze, segundo Vellodi (2018), permanece a mesma: questionar um estado de coisas pré-existente (independente se são significações linguísticas, regimes de signos sobrecodificados, imagens do pensamento, ou formas pictóricas) e construir uma nova realidade (quer sejam novos sentidos, novas linguagens, novos pensamentos, novas relações de poder ou novas figuras na pintura).

O diagrama em Deleuze, neste sentido, vai além de uma realidade gráfica ou mental enquanto representação do que é tomado como existente, pois passa a participar da produção de uma nova realidade, mental ou gráfica. E, é precisamente para a novo emergir que o diagrama se alimenta de uma matéria informal. Portanto, o diagrama é o processo e não o produto, é um caos que destrói o velho e o gérmen que ordena, ele é a possibilidade de novos fatos e da manifestação do informal (DELEUZE, 2007).

Nas aulas de Deleuze, que integram o livro *Pintura: el concepto de diagrama*, são destacados alguns níveis de manifestação das informalidades em relação à produção da imagem. Tomaremos esses níveis como um modo de organizar o pensar diagramático em Deleuze, para posteriormente entender a construção das pistas conceituais caracterizadoras da ação de manifestação da informalidade.

1.3.1. Os níveis de manifestação do diagrama em Deleuze

Deleuze não produziu nenhum texto sobre o diagrama arquitetônico, mas, seguindo Silva (2011), podemos pensar o estudo de imagens em pintura como sua posição a respeito da imagem em geral. Isso porque, em um primeiro momento, o filósofo teria assumido uma luta contra a Imagem, em prol de um pensamento sem imagem, que daria condições de uma repetição autêntica da diferença. Neste caso, esta imagem que Deleuze combatia seria tomada como uma imitação, uma cópia, em detrimento dos simulacros. Contudo, em um segundo momento, este propõe a retomada do conceito de Imagem, não qualquer uma, mas uma “imagem sem semelhança” (SILVA, 2011), que não se deixaria subordinar a um Modelo. Observando tal raciocínio, propomos uma análise baseada em três níveis da produção da imagem, desveladas no livro de Deleuze (2007) intitulado *Pintura: el concepto de diagrama*.

Estes níveis podem ser pensados por meio de questões envoltas ao fazer do diagrama, tais como o que exploramos no item (a) que diz respeito ao “quando” do processo de produção, em vista da atuação do diagrama na síntese temporal da imagem. Essa parte é importante por nos dizer sobre um tipo de processualidade implicada na imagem, como uma condensação de fases, nos lembrando que o diagrama se relaciona necessariamente com um antes e um depois – onde o antes é o lugar das formas, dos esquemas de percepção que condicionam previamente o olhar e que bloqueiam a criação, enquanto o depois é a própria imagem, o que do diagrama sai, o lugar da própria emergência da informalidade. Vemos, ainda nesta parte, como Deleuze (2007) utiliza o termo *caos-gérmen* para se referir ao diagrama, justamente colocando em jogo a simultaneidade de tempos distintos encontrada na imagem – o caos, que joga fora o que é retroativamente já presente, mesmo na página em branco, enquanto o cosmo é o responsável por despertar uma forma por vir. Entendemos como esse nível de manifestação, o “quando”, nos conduz a procurar entender o processo de produção e não somente a espacialização de um produto acabado.

Posteriormente trazemos o conteúdo da parte (b) para nos ajudar a pensar sobre as características da realidade da imagem e do conjunto de materiais, e assim, compreendermos “como” diversos fatores influenciam o surgimento da imagem, desde as condições em que esta é produzida, até o tipo de técnica utilizada para materializá-la. Nesta direção, percebemos o quanto é necessário investigarmos as circunstâncias de surgimento da imagem, ou como esta vem a ser. Por fim, na parte (c) discorreremos sobre a finalidade, ou o “para que” o diagrama entra em cena. Para tanto, abordamos o modo de operação que o diagrama desempenha, entrando na discussão sobre o tipo de analogia, ou o tipo de repetição realizado pela imagem. Uma indicação para prestarmos atenção na relação de subordinação, ou não, entre a imagem gerada e a realidade a que essa faz referência. Em outras palavras, como a imagem transporta os sinais que partem de um determinado espaço e tempo. Assim, seguimos com a pormenorização de todos esses níveis, ou questões, envoltos no fazer diagramático, entendendo que nos ajudará a analisar na pesquisa empírica uma gama de fatores implicados na produção da imagem e sua conseqüente potência de emergir o informal. Utilizamos estes níveis também na conclusão da pesquisa como um modo de pensar relações entre as manifestações gráficas e a informalidade no processo de projeto arquitetônico.

a. Síntese temporal [Quando]

Deleuze (2007, p.51) adverte que sua análise das pinturas se realiza mais temporalmente do que espacialmente. Assim, considera implícita na imagem uma síntese temporal baseada em três tempos: (I) pré-pictórico; (II) diagrama (caos-gérmen); (III) fato pictórico. A dimensão pré-pictórica (I) engloba pensamentos e percepções que são anteriores ao início da pintura, mas que segundo o filósofo já a constituem enquanto tal. O pré-pictórico diz respeito sempre à intenção do pintor de formalizar o objeto ou tema a pintar. De acordo com Deleuze (2007), tal intenção aponta para clichês, para o figurativo, uma vez que se pensa sempre sobre o dado, no sentido de algo pré-concebido ou já formado. Aqui pensaremos como algo anterior à confecção do diagrama gráfico, quando a imagem formal do que é já habitual afeta ao arquiteto, de modo que uma imagem já conhecida de uma cadeira, por exemplo, repele outra ainda por conhecer.

O diagrama, também abordado nesse livro como “caos-gérmen” (II), é tratado como uma instância intermediária que atua entre o pré-pictórico (I) e o fato pictórico (III). Logo, é o responsável pela remoção dos dados formais já reconhecidos (figurativos ou estruturais) ou clichês, para instaurar a possibilidade de que o fato pictórico saia. Assim, “caos-gérmen”, aponta para a dupla face do diagrama, enquanto o “caos” é considerado a dimensão das forças livres (informais), o “gérmen” deve manter tal caos controlado e estabelecer o lugar das forças para assegurar que o fato pictórico nasça. Posto isso, percebemos o diagrama com uma função exclusivamente operatória, tanto que Deleuze (2007) alerta sobre a necessidade de avaliação de como o diagrama cumpre tal função em cada caso concreto. Nesta situação, as forças que afetam o arquiteto, por exemplo, permitem que germine um diagrama que não apenas repita a forma já conhecida, de modo que a cadeira pensada pode ir além do familiar.

Finalmente, temos a última das três dimensões, a qual Deleuze denomina fato pictórico (III). Antes de o conceituarmos, é importante salientar que Deleuze considera que a pintura deve existir em função de uma necessidade primordial, que consiste em sua potência para captar uma força e colocá-la em relação a uma forma. De modo que, o fato pictórico não é narrativo, ou seja, não serve para contar uma história, tampouco é ilustrativo ou figurativo. Pois o fato concerne antes de mais nada à captação de algo que é anterior à forma (que é a força) e que, portanto, nesta subsiste apenas como causa, e cujo efeito é a sua deformação (em função de

tal força). Ao final, o fato pictórico é a forma deformada que faz surgir uma presença que não existia no dado prévio. Daí a apropriação de Deleuze de uma célebre frase de Paul Klee sobre a pintura, onde seu objetivo “[...] não se trata de reproduzir o visível, se trata de fazer visível” (KLEE, 2007 apud DELEUZE, 2007, p.69). Aqui o diagrama se revela não reproduzindo a forma reconhecida de algo, mas sim sua deformação, ou seja, abre espaço para as forças da informalidade.

Figura 3 – Francis Bacon. *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953). Deleuze (2007) explica que o grito é a força ou potência que Bacon busca captar em seus quadros de Papas. Como fato pictórico, podemos observar o efeito dessa força através das formas deformadas.



Fonte – www.obviousmag.org

b. Os caracteres do diagrama na pintura [Como]

Deleuze (2007, p.89-106), na busca por caracterizar o diagramático na pintura, sistematiza e enumera seus cinco “caracteres pictóricos”. De algum modo o filósofo procura entender **como** o artista consegue instaurar uma “imagem sem semelhança”. Logo no primeiro caráter é reforçado a noção de diagrama em relação à ligação das duas ideias já apresentadas aqui: caos e gérmen. Assim, temos que o diagrama é necessariamente um caos posto em relação a

um gérmen, o que significa que deve estar presente um caos sobre a tela, mas de tal modo que desta seja possível sair algo. Podemos pensar nesse caráter em como a existência caótica de várias forças afetam diretamente a criação de uma expressão, abalando a percepção anestesiada, ao mesmo tempo em que tal caos, como um tipo de estratégia de resistência à organização do visível, deve ser mantido controlado para que possa outra vez mais produzir novas sensações e percepções.

Procurando precisar aspectos do caos, Deleuze (2007) estabelece o segundo caráter. O define, primeiramente, como sendo essencialmente manual, produto de uma ação realizada por uma mão não subordinada as coordenadas visuais. O que implicaria, ainda segundo o filósofo, numa tensão entre o olho e a mão, como se houvesse uma espécie de luta e disputa entre esses dois órgãos. Nesta luta, a instauração do caos seria própria da ação manual, como uma negação ao domínio óptico voltado à reconhecimento. A partir do momento em que o caos é definido como produto de tal tensão pictórica entre olho e mão, Deleuze (2007) realiza duas definições possíveis da pintura, ambas constituídas como variações entre um polo visual e um polo manual.

Primeira definição possível de pintura se daria pela oposição entre os dois tipos de realidade (uma manual e outra visual). A realidade visual seria composta por um sistema linha/ cor, em detrimento da realidade manual composta por um sistema traço/ macha. A diferença entre os elementos de cada sistema consistiria na imprecisão, ou informalidade, dos elementos que compõe a realidade manual. Os traços deste último sistema não constituiriam, por sua vez, uma forma fechada (significante) e a mancha seria uma cor, porém, indiferenciada, não possuindo definição nítida. Já a segunda aceção possível de pintura remeteria aos tipos de agenciamentos realizados no nível material. Novamente, são determinados os elementos materiais que comporiam os dois polos (o manual e o visual), estabelecendo o par cavalete/ pincel, como elementos visuais, e fora do cavalete/ materiais diversos, como elementos manuais. “Fora do cavalete/ materiais diversos” é uma definição ampla passível de incluir vários elementos, como, por exemplo, pintura mural ou sobre o solo (em detrimento do cavalete), e materiais como escovas, esponjas e brochas (em substituição ao uso do pincel). Aqui, percebemos como os diversos recursos associados ao polo manual visam escapar do enquadramento reconhecível da forma visual, seja no descarte do cavalete que favorece o olhar, ou no traço reconhecível do pincel, procurando por aspectos mais táteis.

Se, como vimos, o segundo caráter toma como base a instauração do caos, o terceiro dá um passo a diante e é definido por Deleuze (2007) com base no que irá sair do diagrama/ caos-gémen. De modo que aqui retorna a dupla mancha/ traço, porém, já encaminhando para a existência da pintura enquanto tal. Ao observamos o aspecto mancha diagramática, segundo o filósofo, encontraríamos um duplo: uma mancha cinza composta de preto/ branco, da qual sairia a gama de luz e uma mancha cinza composta de verde/ vermelho, da qual sairia a gama de cores. Já o aspecto traço pressuporia uma linha que não apresenta em nenhum momento direção constante, que varia a cada ponto, e que, portanto, subsiste como o componente manual de uma linha visual. A negação da imagem formal já dada se revelaria, portando, por meio dessas tonalidades cinzentas e indiferenciadas e dos traços inconstantes, em detrimento das cores e linhas com definições precisas e passíveis de codificação.

Por sua vez, o quarto caráter diz respeito ao reforço sobre a delimitação da função do diagrama: desfazer a semelhança (com “dados prontos”/ clichês/ re-presentações), para fazer surgir uma imagem sem semelhança, que seria o próprio fato pictórico. Já o último caráter é uma exigência a respeito da presença do diagrama sobre a tela ou que Deleuze chama de “testemunho do atravessamento” (2007) do diagrama. A ideia de desfazer semelhança não bastaria estar apenas na mente do pintor, mas deveria, de alguma forma, pertencer ao quadro também. Essa exigência pode ser pensada como uma premissa contra a idealização, a favor de uma produção que entre em contato com as reais forças do acaso por meio de uma negociação constante entre a mente e o que está se fabricando na tela.

c. A linguagem analógica e tipos de repetição no diagrama [Para que]

Nessa última parte veremos como Deleuze (2007) reposiciona o papel do diagrama diante da produção de uma imagem pictórica, denunciando como estão entrelaçados os conceitos de analogia, diagrama e modulação. Contudo, como procuraremos mostrar, a analogia à que Deleuze se refere é de um tipo especial: não repete semelhanças formais com um modelo, como em uma fotografia, mas produz sensações semelhantes por meios não semelhantes, possibilitando emergir a informalidade. Deste modo, ao considerar a pintura uma linguagem analógica por excelência, o filósofo constrói conceitos importantes através do estabelecimento de uma série de oposições, como: linguagem **analógica**, operada através do **diagrama** e que agiria como um **modulador** X linguagem **digital**, operado por **código binário**

(sim *ou* não, 0 *ou* 1) e cuja matriz seria a **articulação**. Nessa altura, e para desenvolver essas oposições lógicas, é importante mencionarmos que Deleuze (2007) assinala uma importante dissociação entre seu conceito de diagrama e o de Peirce.

Deleuze (2007) compara a oposição conceitual código/ diagrama ao par símbolo/ diagrama em Peirce. Simplificadamente, em Peirce o símbolo seria inseparável de uma regra convencional, enquanto o diagrama, como um ícone, trataria de semelhança com algo. Contudo, o filósofo francês argumenta que definir código e diagrama com base na dualidade entre convenção/ semelhança seria insatisfatório, e, nesse sentido, não poderia ser utilizado para compor uma teoria lógica, que os oponha ponto a ponto. A razão de não ser possível definir código pelo aspecto convencional (de convenção por regra), e diagrama pelo aspecto da semelhança, seria porque existem fenômenos de semelhança que são produzidos por código e também porque a semelhança não bastaria para abarcar a definição de analógico (à qual o diagrama pertenceria).

A partir dessa leitura, a teoria da linguagem analógica de Deleuze (2007) procura um tipo especial de analogia, uma que possibilite ir além das semelhanças formais. Procura, assim, pensar o diagrama por outro caminho, ou seja, fora da visão teórica de Peirce, onde o diagrama transporta a relação entre as partes; e, por conseguinte, apenas re-apresenta a estrutura formal interna análoga à forma reconhecida e já codificada. Para tanto, baseado no pensamento de Gilbert Simondon, Deleuze (2007) engloba o diagrama como o operador lógico responsável por diferentes categorias de analogias, sendo que na chamada analogia estética ou superior, conservaria a possibilidade de manifestar a informalidade:

- **Analogia comum:**

- Analogia de superfície/ “molde externo”: Transmite ou repete qualidades de algo, como numa pintura figurativa ou em uma fotografia que transmite através da luz qualidades sensíveis, como a cor. O modelo físico dessa analogia é o “molde externo”, por ser um tipo de operação de superfície (como a argila, que é moldada a partir de fora).
 - Analogia de relações internas/ “molde interno”: transmite ou repete relações internas de algo. Compreende uma modulação de relações das partes interiores, por isso é tratada como sendo estrutural (não parte da superfície).
-

O modelo físico dessa analogia é o “módulo”, como algo que concebe uma variação de relações a partir de dentro.

- **Analogia estética/ “modulação”:**

- Analogia que não é pautada na transmissão ou repetição de formas dadas, seja na repetição de qualidades ou repetição de relações internas. Seu modelo físico é a “modulação”, que se apresenta como um molde variável, continuamente a moldar o que é transmitido ou repetido. No caso da pintura, modular-se-iam a luz e a cor em função da transmissão de um “modelo” ou espaço-tempo. Uma vez que a modulação aponta para algo distinto da reprodução por meios semelhantes (semelhança de qualidade ou relação), Deleuze utiliza com frequência a expressão “imagem sem semelhança” para se referir ao que esta analogia produz. Tal imagem, como a frase anterior denuncia, é a responsável pela própria “presença” imagética sobre a tela, em detrimento de qualquer tipo de representação semelhante. Aqui, o artista passa a seguir um fluxo de matéria, e, fundindo-se com esta, modula continuamente.

Nessa abordagem, o informal é pensado como o aspecto constitutivo do que não é codificado, ou seja, dos fluxos analógicos que escapam da formalização dada pela linguagem digital ou convencional. De modo que, é posta a possibilidade de que uma imagem produza fenômenos que são semelhantes, mas que, contudo, não são feitos através da repetição ou transmissão de semelhanças formais com algo. E isso, por sua vez, nos levaria à chamada analogia estética, em oposição à analogia comum, aquela que apenas reproduz as semelhanças por meio de repetições de qualidade ou de relações, e, portanto, são consideradas representações (DELEUZE, 2007). Em suma, a imagem que a pintura tem a potência de criar suplanta sua relação com qualquer modelo ou com a *mimese*, e passa a perseguir uma semelhança mais profunda, que atinja o plano de forças e da sensação (CARVALHO, 2007)¹³.

¹³ Quando Deleuze dá indicações sobre o diagrama em um contexto tecnológico, algumas coisas se fazem claras, como, por exemplo, no caso dos sintetizadores analógicos e a diferença em relação aos sintetizadores digitais. Basicamente, o plano modular do sintetizador analógico não codifica ou binariza (0 ou 1) os dados em nenhuma etapa, como acontece no plano integrado do sintetizador digital. O plano modular é imanente, neste o processo de construção do produto não é menos sensível que o produto mesmo, o que implica que todas as etapas são atuais e sensíveis; em resumo, é um sintetizador que funciona verdadeiramente por diagrama.

1.3.2. *Os transportes diagramáticos de analogias: uma perspectiva arquitetônica*

Devido à importância dos meios gráficos na experimentação e projeção em arquitetura, propomos pensar o papel do diagrama gráfico a partir dos seus modos de operação, ou seja, os modos de transporte de analogias apresentados anteriormente. Lembrando que os modos de operação diagramática são de dois tipos¹⁴: (a) “molde interno”, enquanto algo que representa a relação estrutural; e (b) “modulação”, enquanto algo que trata da variação contínua da forma. Como vimos, o primeiro modo funcionaria basicamente por código, enquanto o último consideraria o diagrama por meios analógicos superiores, ou seja, como Deleuze define um diagrama. Assim, com base nestes dois modos de operação, vamos apontar a existência de elementos de codificação gráficos que condicionam à formalidade, frente à emergência da informalidade em meio ao processo de projeto em arquitetura.

Lembramos que, embora até agora confrontássemos os dois tipos de diagrama conceituados por Peirce e Deleuze (2007), devemos destacar que, em concordância com diversos autores da área, reconhecemos a coexistência de tais (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; MONTANER, 2017; VIDLER, 2006). Estes diagramas podem estar inclusive sobrepostos ou mesclados nas representações gráficas em arquitetura, onde códigos e analogias estéticas se misturam. Seguimos a discussão trazendo exemplos dentro do campo da arquitetura que possuem a potência de ilustrar a predominância maior de um ou de outro tipo.

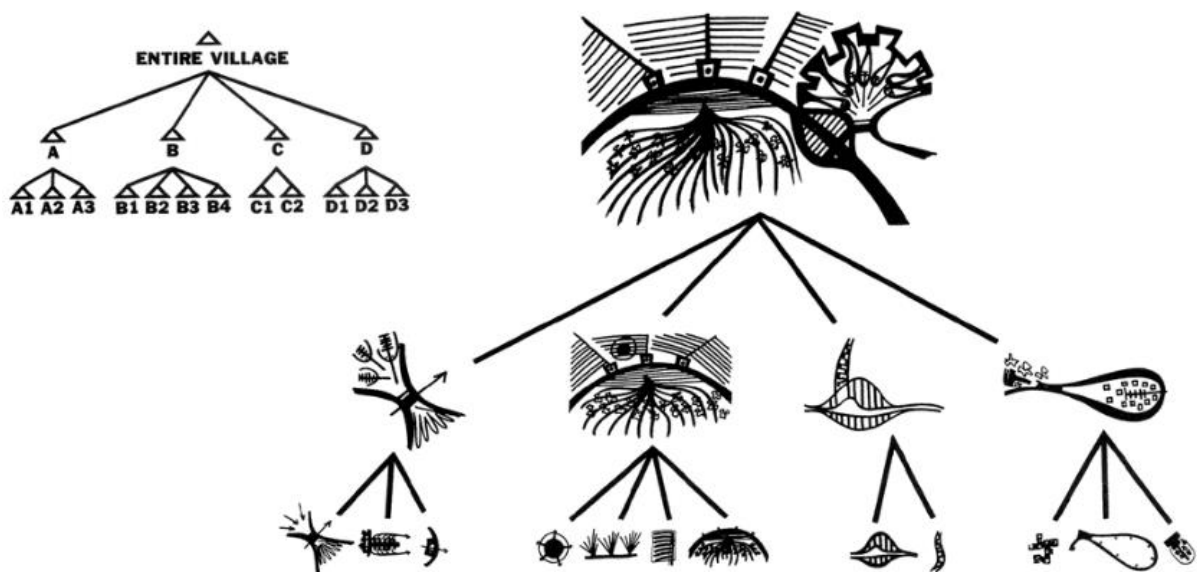
¹⁴ Não consideramos o “molde externo” como um tipo de operação relevante para a discussão pois este funciona através da aparência superficial, com pouca abstração e que não nos ajudaria a compreender os modos de aplicação do diagrama na arquitetura.

a. Diagrama representativo (molde interno): analogia por código.

O exemplo de Rowe, citado anteriormente (Item 1.2.2), corresponde claramente ao “molde interno”, pois busca uma estrutura comum, repetindo no diagrama gráfico representativo a relação entre as partes das duas vilas com base numa regra geométrica que opera com códigos matemáticos. Somol (2007) comenta a obsessão de Rowe em encontrar uma “armadura” ideal (as geometrias) e, de tal maneira, adotar uma “verdade” analítica formal que o permitisse selecionar apenas as características semelhantes. Outro exemplo de “verdade congelada” para Somol (2007), só que agora por intermédio de um recurso operacional, seria a de Christopher Alexander em *Notes on the synthesis of form* (1964). Neste livro, o arquiteto busca superar as limitações dos projetistas contemporâneos de sua época por meio de um método racional que considerava a existência de uma estrutura subjacente aos problemas concretos: um “molde interno” (DUARTE, 2015; VELOSO, 2014).

Os “problemas” seriam definidos por Alexander como qualquer elemento a ser projetado, que, decomposto em subproblemas, seriam resolvidos por um sistema metodológico formado por duas partes: o “contexto” (a parcela do sistema que o projetista aparentemente não intervém, composta de “dados constantes” presentes no enunciado de tal problema, relativo às questões ambientais, culturais, legais, e etc.) e a “forma” (a incógnita, e a parcela que pode ser manipulada pelos arquitetos) (PEIXE; TAVARES, 2018; VELOSO, 2014).

Figura 4 - Árvore de diagramas para o projeto de uma vila indiana.



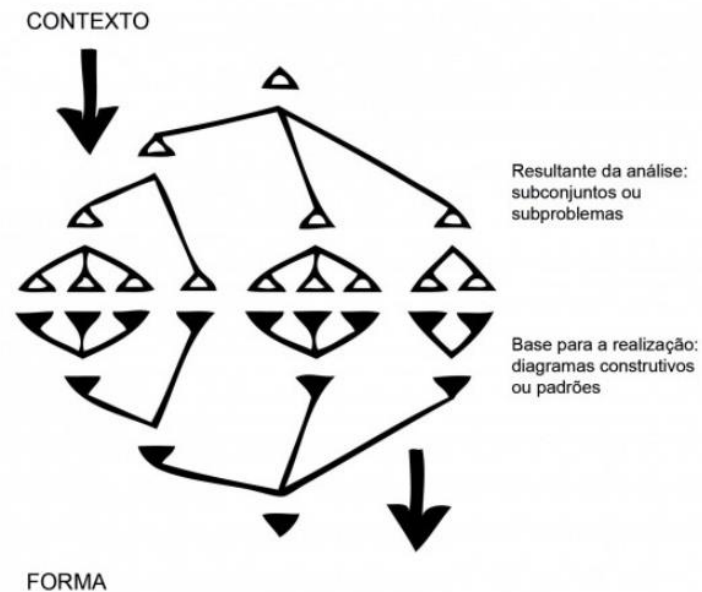
Fonte – Veloso (2014)

É perceptível que o modo como Alexander concebe todo o seu método está embasado em uma premissa principal: a existência de um “dado” de um problema que poderia ser identificado por qualquer pessoa, como se estivesse “pronto” apenas à espera de ser decomposto e recomposto dando origem a uma forma. Broadbent (1976), em um livro sobre processo de projeto arquitetônico escrito em 1973, analisa detalhadamente o sistema proposto por Alexander, e comenta como é “curioso” o fato de o arquiteto austríaco postular explicitamente que, mais cedo ou mais tarde, todos os arquitetos chegariam à mesma lista de requisitos que ele. Broadbent (1976) comenta, com certa ironia, que possivelmente a sua própria lista seria diferente da de Alexander.

Nesse sentido, o método de Alexander, ao partir do “dado”, da procura por uma estrutura latente de comum reconhecimento, repete em seus diagramas gráficos também o tipo de operação do “molde interno”, buscando explicitar ou desvendar o problema através da decomposição e relação entre as suas partes (podemos identificar as partes em cada ponto do diagrama de árvore). Como explica Montaner (2017), Alexander foi um dos primeiros a estabelecer conceitos básicos, como o de que o importante não são os objetos, mas as relações entre este. Conceito este que, segundo Nesbitt (2013), podemos considerar como sendo o próprio princípio do método estruturalista.

A partir do momento em que o “problema” a ser resolvido é operado como se, de fato, fosse universal, os códigos (sociais, culturais, ambientais, legais e etc.) que o arquiteto já possui em sua mente são apenas reproduzidos ao logo dos processos diagramáticos. É notável o quanto Alexander acredita que a forma final, ou a solução apresentada para o problema, seja apenas uma questão de rebatimento, de orquestração ou de recomposição de códigos que já estavam implicitamente “dados” ou “prontos”; ou seja, sob essa perspectiva, não haveria espaço para a emergência de informalidades, uma vez que a forma já estava ali a espera. Ao mesmo tempo, percebemos como a materialização do diagrama de Alexander é sobrea e depurada, as linhas são precisas e delimitam claramente onde o cérebro precisa prestar atenção, é uma lógica racional transferível e compreensível, passível de nos atingir por intermédio dos esquemas prévios de percepção que possuímos em nossa mente.

Figura 5 - Análise do contexto e síntese da forma



Fonte – Peixe e Tavares (2018)

Outra característica importante do método de Alexander, apresentado neste livro, é que toda a constituição do sistema é embasada por eleições binárias (requisitos adequados *ou* inadequados; interações positivas *ou* negativas; hierarquização por software 0 *ou* 1). Deste modo não existem sobreposições, não existem nuances, não existe uma terceira, quarta, ou quinta via; uma vez que só é aceita a possibilidade de escolher uma opção que é perfeitamente oposta à outra. Nesse sentido, essa configuração gera uma sobrecodificação, pois trata-se da própria linguagem se fechando, perdendo o contato com a realidade concreta. Em cada etapa deste método os códigos existentes são apenas decalcados, representados, não conformando um diagrama aberto ou sensível ao próprio contexto. Com isso, perde-se a potência de ser construído e adaptado conforme os problemas vão ganhando consistência, e marca-se a dificuldade de o arquiteto reconstruir sua própria linguagem juntamente com a produção dos diagramas gráficos¹⁵.

Por fim, ao nos indagarmos sobre a necessidade da aparência sóbria do diagrama, percebemos que é um apelo à inteligibilidade (VELLODI, 2014); ou seja, quando chamamos de diagrama a

¹⁵ É verdade que este pensamento de Alexander sofreu várias revisões, inclusive pelo próprio autor. Um exemplo é o descrito no artigo *The city is not a tree* (1965), que avançou no aspecto da binaridade encontrada nos diagramas de árvore e subconjuntos da teoria de 1964. Outro exemplo pode ser encontrado na sua obra *A Pattern Language* (1977), onde Alexander substitui a noção de diagrama (centrada na matemática) pela ideia mais universal e difusa de “padrões” (DUARTE, 2015).

representação que está no papel, sua alta simplificação, caracterizada normalmente por uma abstração mediada por linhas, pontos, ou formas geométricas simples, é um apelo à racionalidade. Parece tratar de uma lógica que já temos formalizada em nossa mente previamente, e por isso facilmente manipulável. Embora o diagrama representativo de Peirce trabalhe com uma novidade que é *possível* ser descoberta através do processo de observação experimental, o que este constrói, inevitavelmente, já é reconhecível. Neste sentido, sua configuração abstrata é apenas instrumental, ajudando no desenvolvimento da experimentação diagramática e, por conseguinte, restringendo a manifestação da informalidade. Os registros gráficos nestes casos, ainda que ignorem a aparência formal, se dedicam a forma das relações, permanecendo presos a semelhança e a formalidade reconhecível.

b. Diagrama como “modulação”: analogia estética

Como já observamos ao longo do trabalho, o diagrama para Deleuze não tem a função de representar um fenômeno ou objeto. Isso porque toda a representação invoca, em alguma medida, o que nós já conhecemos de antemão, uma forma reconhecível e nomeada. Este aspecto é tratado como pertencente a uma formalização/codificação a partir de regras que aprendemos por convenções, e que participam do processo de significação. Deleuze (2007), por sua vez, insiste que o diagrama funciona como oposto ao código, logo, mesmo que o diagrama represente semelhanças relacionais ou estruturais do tipo “molde interno”, este ainda apresentaria fenômenos de codificação.

Sendo assim, a questão que permanece seria: como escapar da codificação? A essa pergunta Deleuze responde com o conceito de “modulação” do informal, ou seja, referente ao que não podemos precisar como forma reconhecida, ou mesmo, do que ainda não tem forma. É importante destacarmos que, com a modulação, o diagrama assume um caráter imanente e se distancia do ideal. Em outras palavras, o diagrama já não pode existir previamente na cabeça do arquiteto, por meio de mecanismos de idealização. Ao contrário, o diagrama precisa ser “negociado” em seu próprio processo de produção por meio de uma modulação concreta, e por isso está presente virtualmente no papel, mesclado a sua materialidade, e não em um plano imaterial ou ideal (DELEUZE, 2007).

Como uma maneira de realização desta “modulação”, podemos pensar num tipo de prática cartográfica¹⁶. A prática da cartografia, em oposição à prática do decalque, é voltada inteiramente para a experimentação do real, por isso leva em conta a emergência de forças do campo social. Isso implica que durante a cartografia não existe regra, não existe um código pré-definido para ser seguido. É o cartógrafo, no seu encontro com a realidade, que irá decidir **como e o que** irá colocar no papel, com base no que lhe “pede passagem” (ROLNIK, 1989). Esse aspecto do “pedir passagem” demanda uma necessária abertura do cartógrafo às potências do fenômeno ou “objeto”, que aqui são entendidos como puros afetos informais. Assim, é necessário que o cartógrafo se despeça dos pré-julgamentos, ou seja, de qualquer regra que este possua internalizada, codificada, formalizada. Sobre essa questão Allen (1998) e Somol (2007) enfatizam, respectivamente, o aspecto da “sensibilidade diagramática” ou do “trabalho diagramático” como sendo necessariamente abertos e sensíveis às forças, sejam estas econômicas, políticas, culturais, locais ou globais. Deste modo, o que deve ser considerado na prática é o que advém do encontro do cartógrafo-arquiteto com seu problema singular.

Como os problemas são formulados e reformulados somente no ato da cartografia, a linguagem que o diagrama gráfico apresenta é fundamental por nos dizer da própria produção do sentido para o arquiteto-cartógrafo. Ao romper a barreira do subjetivo-objetivo e passar para um plano de experiência pura, o arquiteto-cartógrafo deve procurar extrair uma nova potência por meio de uma nova linguagem, uma linguagem menor e articulada em um novo agenciamento. Sobre a questão do subjetivo-objetivo, os arquitetos Berkel e Boss (2006) destacam o que chamam de intersubjetividade diagramática, um campo operacional onde os sentidos são formados e transformados interativamente.

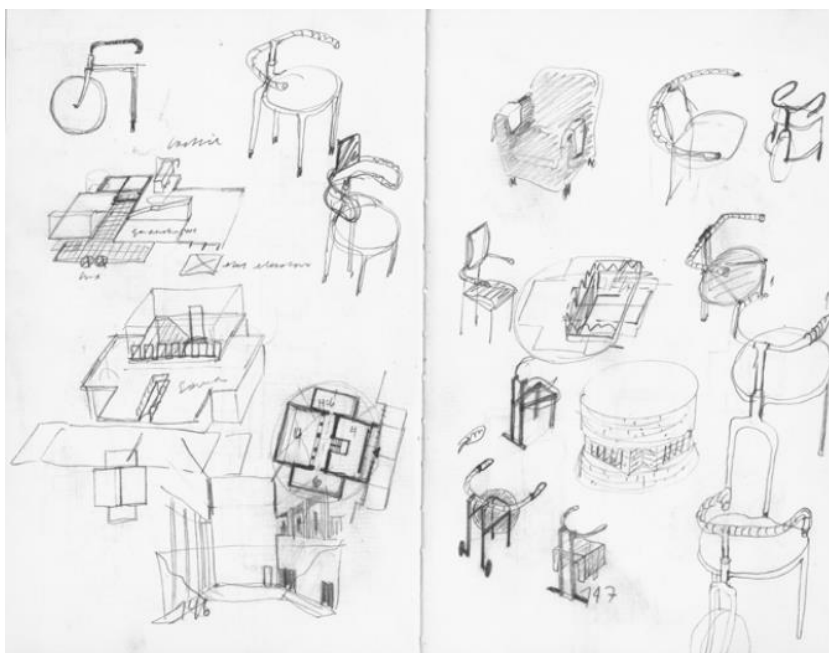
Desta maneira, o diagrama arquitetônico gráfico, na ótica da não representação, não deve ser observado como uma redução ou simplificação advinda de processos diagramáticos experimentais, tal como no estrutural. Bertram (2018) comenta que cada parte do diagrama arquitetônico pode possuir uma particularidade, compondo um todo heterogêneo. Tais partes

¹⁶ A cartografia como um instrumento para acompanhar processos, é reconhecida no meio científico como um método. No Brasil, um importante expoente é o livro intitulado *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2005), que em 2014 ganhou um segundo volume, intitulado *Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum* (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014).

possuem a capacidade de serem afetadas e afetarem, e não são determinadas por um código rígido. Assim, este diagrama deve ser tratado como um todo dinâmico, porque todos os componentes se influenciam simultaneamente, ou seja, quando um único componente gráfico é alterado, todos os outros mudam (BERTRAM, 2018). Por isso é necessário observá-lo sem recorrer aos processos de redução que nos guiam apenas para o já reconhecido.

A foto abaixo (fig. 6) foi retirada de um caderno de desenhos do arquiteto Paul Ingemann. Bertram (2018) ao observá-la, aponta a inspiração do arquiteto na arquitetura clássica, que se faz clara pelo uso de simetrias lineares e circulares. Contudo, analisa que as simetrias são operações simples para construir figuras fragmentadas, ao ponto de todas as figuras parecerem não finalizadas e heterogêneas, como se fossem compostas de partes de tantas outras. Bertram (2018) conclui que, neste caso, a manifestação do diagrama deleuzeano apareceria no modo como os desenhos individuais são torcidos, dobrados, fragmentados e distribuídos ao longo das páginas, formando aglomerados de desenhos relacionados que se influenciam simultaneamente de acordo com o problema a descobrir. De modo que, algumas vezes, os desenhos individuais poderiam servir de suporte um para o outro, em direção a alguma consolidação específica, e, outras vezes, estariam abertamente em conflito, fazendo emergir outros aglomerados de desenhos.

Figura 6 - caderno de desenhos do arquiteto Paul Ingemann

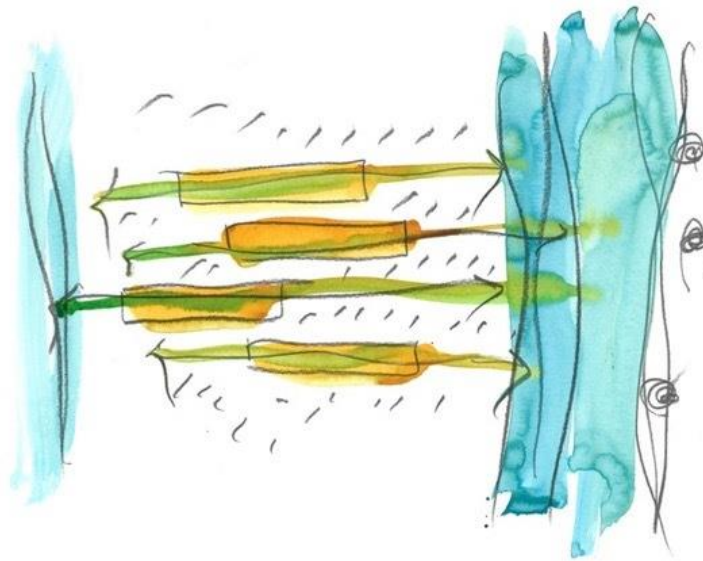


Fonte – Bertram (2018)

No trabalho de Ingemann, segundo a análise de Bertram (2018), fica nítido o uso de alguns códigos formais, como os cunhados pela arquitetura clássica, e que o faz reproduzir uma série de regras convencionadas. Estes códigos são manifestados por meio de uma série de linhas e texturas precisas, que representam eixos de simetria ou demarcam o estudo de ritmo entre colunas. Uma operação do tipo “molde interno” na qual o arquiteto procura repetir códigos aprendidos ao longo de sua vida, e que estruturam a maneira como constrói os problemas. Contudo, como destaca Bertram (2018), os desenhos de Ingemann estão sempre quebrados e incompletos, e se relacionam a vários outros presentes sobre o papel, apresentando manchas e traços que não conseguimos captar de maneira racional. Nesse sentido, o arquiteto parece exercer também uma “modulação” ao longo de seu processo, repetindo uma variação contínua da forma enquanto produz os desenhos. Esse exemplo é relevante por nos mostrar as misturas e negociações entre os diferentes modos de operação, sugerindo as alternâncias entre formalidades e a busca pela emergência do informal.

Um outro exemplo de diagrama gráfico, e que pode ser pensado como uma manifestação da “modulação” do informal aplicado ao processo de projeto, é apresentado por Montaner (2017). O autor explica que em todos os seus projetos o escritório RCR¹⁷ realiza pequenas aquarelas como uma maneira de exteriorizar o primeiro contato entre o lugar a ideia do projeto. Ainda segundo Montaner (2017), o recurso dos diagramas aquarelados serviria como um mecanismo com a finalidade de livrar-se das convenções para superar a “tentação” de repetir formas já realizadas e, assim, rumar à “desmaterialização”. Nesse sentido, o processo do escritório RCR seria baseado numa evolução a partir de “conceitos” iniciais não formalmente condicionantes. Suas aquarelas estariam “livres e inconscientes”, sendo “anotações para não esquecer, registros de intenções”, realizadas como modo de expressar uma “intuição criativa” (MONTANER, 2017, p.70). Ao observarmos um dos diagramas desse escritório (fig. 7), percebemos como a imagem produz uma sensação com a potência de não repetir as formas que nosso esquema mental racionalizado consegue reconhecer. As linhas são soltas e imprecisas, além das manchas com intensidades variadas e que não se deixam delimitar por contornos reconhecíveis.

¹⁷ O escritório catalão RCR é formado pelos arquitetos Rafael Aranda, Carme Pigem e Ramon Vilalta. Em 2017 o escritório foi o vencedor do prêmio Pritzker de arquitetura.

Figura 7 – Diagrama aquarelado do escritório RCR

Fonte - www.archdaily.com.br

Por fim, resumimos algumas concepções importantes que apareceram ao longo dos itens anteriores: (1) o diagrama é uma instância intermediária que articula mundo e pensamento, sendo o responsável por todo processo de abstração, (2) nesse sentido, não existe uma relação de correspondência direta entre o fenômeno que observamos e a conversão deste em linhas ou cores, uma vez que sempre é preciso passar pelo diagrama; (3) logo, as imagens nunca são definidas pela oposição figuração e abstração, e sim pela posição do diagrama na produção da imagem; (4) o que implica na necessidade de pensar o diagrama em relação ao código, seu verdadeiro polo oposto, e assim, buscar modos gráficos de modular o que nos chega pelos sentidos.

1.4. DIAGRAMA E INFORMALIDADE: AS PISTAS DE MANIFESTAÇÃO

Como assinalamos no começo deste capítulo, o diagrama em Deleuze apresenta algumas nuances ou variações. Em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2011; 2012) e no livro *Pintura e o Conceito de Diagrama* (DELEUZE, 2007), encontramos a aglomeração de alguns pares conceituais chave que podem fornecer pistas potenciais sobre a manifestação das informalidades do diagrama arquitetônico. Como Deleuze e Guattari (2011, p.10) colocam, *Mil Platôs* tem uma ambição construtivista, consistindo em uma teoria das multiplicidades por elas mesmas. A multiplicidade, pensada como a própria realidade, que ultrapassa a noção de

unidade ou as distinções entre natureza e história ou corpo e alma. E, *Pintura el Concepto de Diagrama*, como já colocamos, é a obra de Deleuze que trata especificamente do diagrama em relação à produção da imagem.

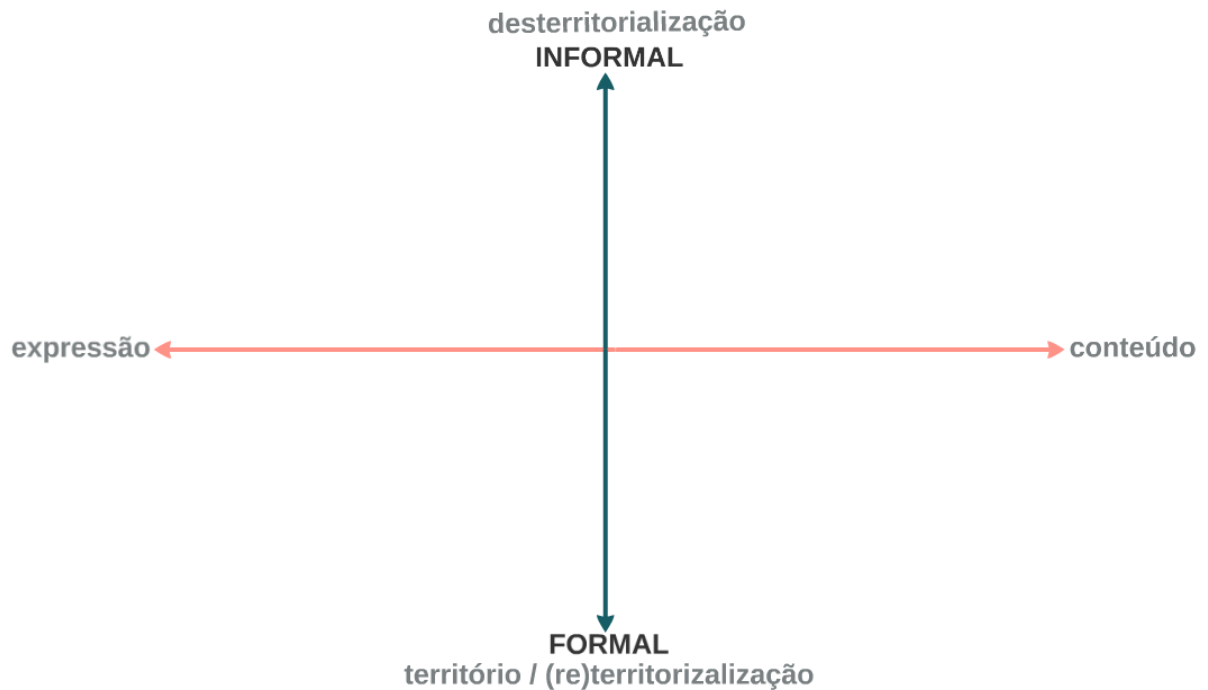
A respeito do funcionamento dos pares conceituais, Zourabichvili (2004) comenta sobre a série de dualidades deleuzeana (liso e estriado; arborescente e rizomático; intensivo e extensivo; atual e virtual e etc.) estar vinculada à ideia de que o concreto é sempre uma mistura diante da qual o pensador tem que escolher entre duas tendências opostas. É instigante darmos conta desta grande quantidade de dualidades presentes na filosofia deleuzeana, se levarmos em consideração seus elogios constantes à multiplicidade ou seu projeto de “fazer o múltiplo”. Ao comentar essa aparente contradição, Machado (2009) a explica resgatando o problema colocado por Nietzsche, de que a natureza grosseira da linguagem condenaria a falarmos em termos de oposição quando, na verdade, existem apenas graus e transições sutis. Ainda a respeito da aparente contradição, Machado (2009) relembra a colocação de Deleuze, sobre a necessidade de, a cada vez, utilizar corretores cerebrais para desfazer os dualismos que não quisemos fazer, mas pelos quais necessariamente passamos (MACHADO, 2009). Em nossa pesquisa, a questão principal da adoção de uma escolha entre tais tendências ou grandes dualidades, reside no fato de que uma tendência aponta para o formal (já territorializado) e outra para a potência de manifestação do informal (abrir para a desterritorialização), como iremos mostrar.

1.4.1. Os eixos do agenciamento

Antes de abordarmos propriamente as pistas que delineiam a manifestação diagramática da informalidade tratamos aqui de alguns pontos importantes para a compressão dos pares conceituais que oscilam entre os polos de formalidade/ informalidade. Estes pontos estão diretamente vinculados à ideia de agenciamento presente na leitura semiótica deleuzeana. Para compreendermos o agenciamento, precisamos ter em mente que Deleuze e Guattari realizam uma complexificação do par forma e conteúdo, como já comentamos no início deste capítulo, a partir de importantes contribuições dos escritos do linguista Hjelmslev (ROQUE, 2017). O agenciamento aparece para dar conta de articular os dois tipos reais de forma, de expressão e de conteúdo, e suas correspondências estáveis ou instáveis (de territorialização e

desterritorialização) que são pensadas, respectivamente, como o eixo horizontal e o eixo vertical dos agenciamentos.

Figura 8 – Esquema dos eixos do agenciamento



Fonte – a autora

a. Agenciamento: eixo horizontal [expressão e conteúdo]

O agenciamento em seu “eixo horizontal” seria o responsável por ajustar, como uma pinça dupla, os dois planos formais correlacionando as palavras (expressão) às coisas (conteúdo). É importante mencionar que a forma de conteúdo não se reduziria, contudo, à uma coisa, mas a um estado de coisas complexo, e a forma de expressão não se reduziria à palavra, mas a um conjunto de enunciados que surgem no campo social (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 84). Nas palavras dos autores, podemos entender como ocorrem as articulações de cada plano

A primeira articulação [plano de conteúdo] escolheria ou colheria, nos fluxos-partículas instáveis, unidades moleculares ou quase moleculares metaestáveis (substâncias) às quais imporia uma ordem estatística de ligações e sucessões (formas). A segunda articulação [plano de expressão] instauraria estruturas estáveis, compactas e funcionais (formas) e constituiria os compostos molares onde essas estruturas se atualizam ao mesmo tempo (substâncias). [...] Vê-se que as duas articulações não se dividem em uma para as substâncias e outra para as formas. As substâncias não passam de matérias formadas. As formas implicam um código, modos de codificação e decodificação. As substâncias como matérias formadas se referem a territorialidades, a graus de territorialização e desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.71)

Conforme já pontuamos, uma vez que Deleuze e Guattari (2011, p. 84) colocam que não devemos confrontar as palavras e as coisas como se fossem supostamente forma e conteúdo correspondentes, é preciso estarmos cientes de que estas compõem formalizações distintas, contudo, em estado de pressuposição recíproca – posto que não há pensamento desencarnado, assim como não há corpo que não coloque problemas ao pensamento (SILVA, 2013). Neste sentido, a função do agenciamento concreto é ajustar os dois tipos de forma, articulando a potência das coisas e as expressões. Porém, tais formas são somente distinguíveis ou compõem dois planos distintos, quando o agenciamento está mais próximo de seu lado territorial ou de reterritorialização, dado que a forma é o que codifica o território conferindo a este a sua substância própria e reconhecível. Isso implica que antes das formalizações subsiste uma dimensão informal (que não compõem nenhum plano formal e não tem substância) e que é operada pela máquina abstrata ou diagrama. Logo, ao operar os polos de desterritorialização dos agenciamentos, o diagrama é o responsável pela emergência do informal ao abrir para devires inesperados (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

b. Agenciamento: eixo vertical [Território e desterritorialização]

O chamado “eixo vertical” do agenciamento é o responsável por operar o polo das territorializações (formal) e desterritorializações (informal). O território designa relações de propriedade, de apropriação, e simultaneamente designa relações de distância ao prover uma identificação subjetiva: “minha casa”. Como explica Zourabichvili (2004), o território é a dimensão subjetivante do agenciamento, advindo de uma contemplação prévia às divisões entre “sujeito” e “objeto”. Uma vez que o território só é composto na medida que a matéria é formalizada, ordenada ou codificada, podemos considerar que antes das distinções dos dois planos formais (expressão e conteúdo) subsiste uma dimensão informal, que comporta apenas intensidades e tensores (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

O conceito de território possui ainda uma relação estreita com mais outros dois conceitos, que podemos pensar como sendo polos opostos, o de desterritorialização (informal) e reterritorialização (formal). Para desterritorializar ou sair do território do familiar, existiria um vetor responsável, chamado de linha de fuga. Esta linha abria para um horizonte não dado, fazendo as coisas perderem uma fisionomia (forma), ao deixarem de ser pré-identificadas por esquemas prontos, para passarem a se constituir em um plano de experiência pura

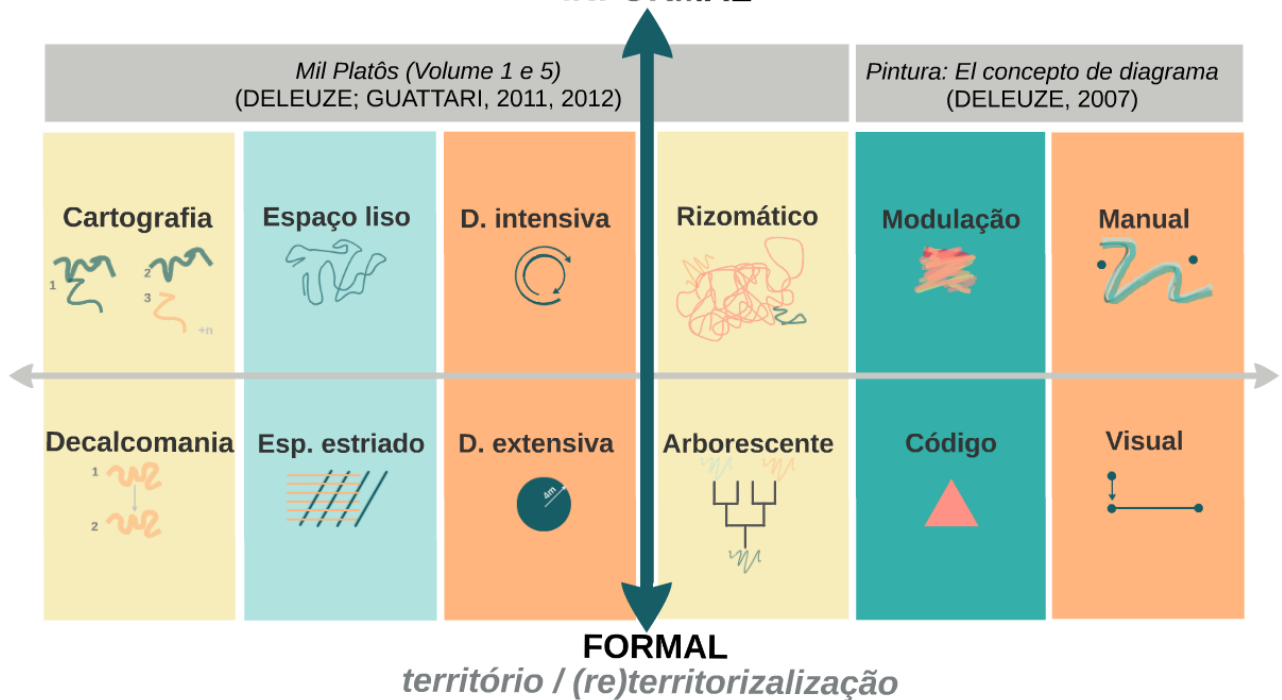
(ZOURABICHVILI, 2004, p.32). Nesse sentido, as pontas de desterritorialização, remetem à instância máquina abstrata ou diagrama. Em resumo, o diagrama, segundo Deleuze e Guattari (2012), operaria na gênese recíproca das formas, ao mesmo tempo que para alcançá-lo seria preciso traçar linhas de fuga, fazer fugir do “dado” (da coisa” reconhecida de antemão).

Como exemplo, poderíamos pensar que uma “cadeira” tem uma expressão formalizada (ex. o número de pés, assento, encosto...) a qual somos capazes de ler e associar um conteúdo também formalizado (ex. um tipo de utensílio doméstico para sentar...). Dizemos formalizado por que estes possuem um contorno razoavelmente claro que o distingue de uma “banqueta”, ou seja, uma forma reconhecível. Contudo, esses limites territoriais não são sólidos, fixos, nem dados pela realidade, de modo que sempre pode acontecer uma fuga que provoque um caos no território da expressão de uma “cadeira”, de modo que se misture com alguma matéria informal advinda de uma “banqueta”, ou ainda, de uma “girafa”. Aqui um diagrama agiu para abrir agenciamentos e produzir novas realidades.

1.4.2. As 6 pistas de manifestação do informal

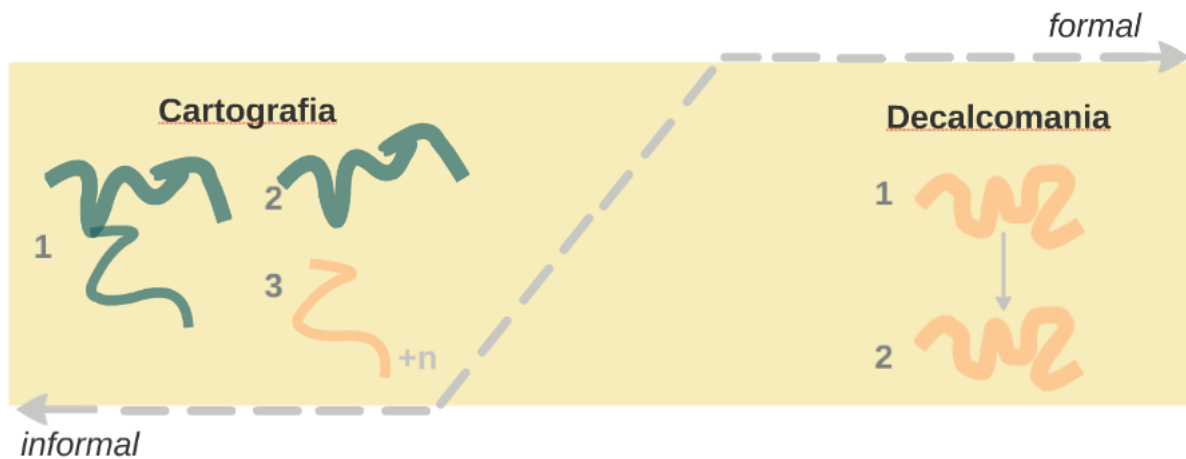
Para fechamento do capítulo, apresentamos o instrumento metodológico construído por 6 pistas conceituais que demarcam a capacidade do diagrama em transitar entre o polo formal (já territorializado) e o polo que abriria para potência de manifestação do informal (de desterritorialização). As pistas ajudam na manutenção de um ato de abertura ao que vai se produzindo no percurso da pesquisa, constituindo um conjunto de conceitos abertos e em conexão mútua (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2005), proporcionando entender os traços diagramáticos de maneira intensiva, não os generalizando ou os categorizando apenas por suas qualidades aparentes.

Figura 9 – Esquema de funcionamento das pistas conceituais
desterritorialização
INFORMAL



Fonte – a autora, 2020

1) **Cartografia¹⁸ (em oposição à decalcomania)**



Deleuze e Guattari (2011) opõem a cartografia à decalcomania e a consideram um dos seis princípios do conceito de rizoma. Nesse sentido, enquanto a cartografia obedece à lógica do

¹⁸Em relação à utilização dos conceitos deleuzeanos “diagrama” e “cartografia”, Sperling (2016) esclarece que enquanto o conceito de “cartografia” teve mais ressonância nos campos da geografia, das artes e ciências sociais, o de “diagrama” foi mais utilizado na arquitetura e, em grande medida, assimilado para dar ênfase aos processos de geração formal e espacial, sendo que nas artes, o conceito assumiu acentos críticos e problematizadores.

rizoma, o decalque obedece à uma lógica da árvore. O decalque é como uma cópia, uma representação ou uma fotografia, é feito a partir de algo que se toma como já formado e, por isso, obedece uma estrutura arborescente hierárquica. Já a cartografia é um mapa, cuja oposição em relação ao decalque se deve ao fato de estar voltada para a experimentação ancorada na realidade, dando chance ao encontro com a diferença. É um tipo de mapa, portanto, que ao construir a realidade participa do rizoma – uma rede transversal que possui múltiplas entradas¹⁹. Nas palavras dos autores

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21)

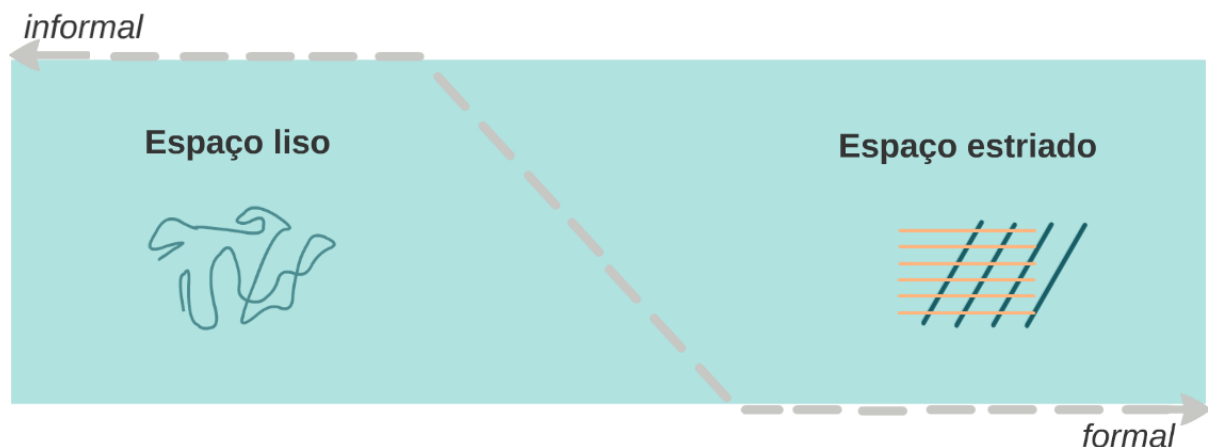
Mas o que pode a cartografia? Em outra ocasião, Deleuze (1992) coloca que nela podemos apenas marcar movimentos, caminhos e coeficientes. É uma análise sempre em construção, analisam-se linhas, espaços e devires. E, como na prática cartográfica nada está dado, não é possível julgar antecipadamente sobre o que é considerado “bom” ou “ruim”, mas é preciso observar sempre as circunstâncias, desviar das essências pré-concebidas e procurar traçar os potenciais.

Uma vez que a prática cartográfica não tem objeto por excelência – porque a própria noção de objeto “já dado” seria equivocada – podemos derivar a pergunta: afinal, o que deve ser colocado em uma cartografia? Rolnik (1989) responde colocando em jogo a ideia do afeto, onde a tarefa do cartógrafo é descobrir quais meios de expressão ou quais composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades dos encontros corporais, ou seja, de tudo que afeta, do que desestabiliza, que são as próprias informalidades buscando expressão²⁰.

¹⁹ Lembramos que os autores alertam para o fato de existir a possibilidade de ter que se passar pelo caminho do decalque para entrar no rizoma, havendo tipos diferentes de misturas entre ambos (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

²⁰ Essa breve justaposição de conceitos fundamentais relacionados à cartografia em Deleuze abala a noção “convencional” de mapa, que supostamente o coloca como “neutro” e “objetivo”. Abala o pensamento sobre um mapa que teria por objeto conteúdos “prontos” apenas à espera de serem transferidos para o papel. Dentro

2) Espaço liso (em oposição ao espaço estriado):



O livro *Mil Platôs* possui um capítulo dedicado aos aspectos variáveis e às relações que se estabelecem entre dois tipos de espaços: o liso e o estriado. Por meio de modelos (tecnológico, musical, marítimo, matemático, físico e estético), Deleuze e Guattari (2012) mostram em situações distintas as oposições simples, as diferenças complexas e as misturas que ocorrem de um espaço a outro. Os autores observam que apesar de tais misturas concretas, em um nível abstrato, o liso e estriado não possuem a mesma natureza e permanecem como polos distintos. O liso, neste caso, se mostra com a potência superior de revelar o informal (2012, p. 200). Abaixo, traçamos algumas características dos espaços em relação a suas linhas:

- Estriado: em um sistema retilíneo ou unilinear (mesmo que tenha várias linhas), exprime condições formais que estriam o espaço. As linhas constituem contorno e estão subordinadas aos pontos (as transversais estão subordinadas às diagonais, as diagonais às horizontais e verticais, as horizontais e verticais aos pontos). Limitam a repetição, impedindo a progressão e mantem a dominação orgânica e geométrica de um ponto central e linhas irradiadas. Esquadrinham e organizam a matéria. Possuem relação com o espaço métrico em geral, indicando dimensões;
- Liso: como uma multiplicidade, a linha não vai de um ponto a outro, mas passa entre pontos. Mudando constantemente de direção, não para de desviar da horizontal, da

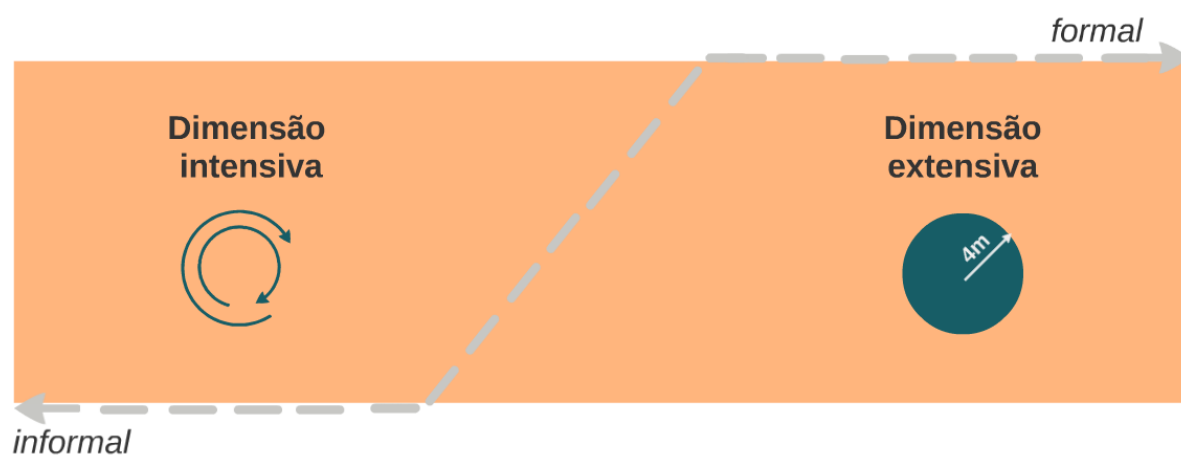
de uma lógica de pensamento convencional e dogmática, o “mapa convencional” se aproxima mais ao conceito de decalque do que de cartografia.

vertical ou da diagonal. Sem fora nem dentro, descreve um espaço liso. Possui a potência de expressão, de uma repetição que multiplica seu efeito e persegue um movimento infinito de ação livre. Se conecta com a matéria-fluxo, assinalando as forças que lhe servem de sintoma, indicando direções.

Em relação ao tipo de visão associada com cada espaço, temos que o espaço liso que exige uma visão aproximada e, em um primeiro aspecto, se caracteriza pela variação contínua das orientações, referências e junções, operando gradualmente. Em uma imagem dramatizada de tal maneira, o olho que observa é levado a uma função tátil (háptica). Já o espaço estriado é definido pela exigência de uma visão distanciada. As orientações são constantes, os referenciais são inertes e a junção dos planos é realizada por uma imersão no ambiente (constituindo uma perspectiva central). O olho permanece com uma função visual (óptica) (DELEUZE, GUATTARI, 2012).

Em suma, os dois tipos de espaço, liso e estriado, se misturam e coexistem nos raciocínios e leituras espaciais. Essas misturas concretas concernem também ao modo de pensar e conseqüentemente de apresentar ou representar o espaço, e por isso nos dizem das características das linhas ou traços: dos que pertencem a um espaço liso que não tem forma, contorno ou delimitação; e dos que pertencem a um espaço estriado que regra, fecha ou setoriza. O espaço liso, portanto, está relacionado à fluidez do pensamento e ao aumento de potência intensiva, o que faz com que apresente sempre um potencial superior para participar da emergência do informal.

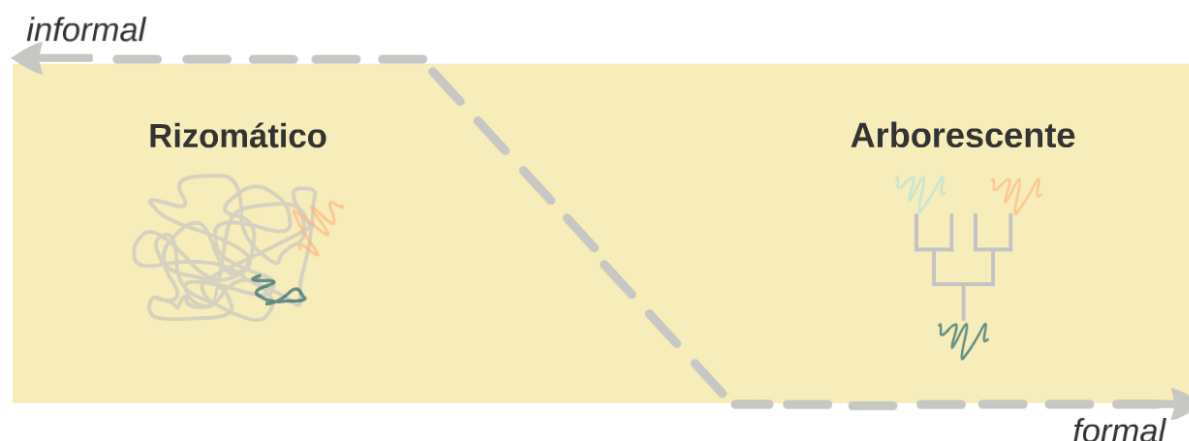
3) Dimensão intensiva (em oposição a extensiva):



Essa pista parte novamente de uma distinção entre dois polos, o intensivo e o extensivo. Enquanto o primeiro se relaciona à emergência do informal (gênese da forma/ virtual) o segundo trata apenas dos objetos já formados (atuais). Estas dimensões, intensivas e extensivas, estão intimamente relacionadas ao espaço liso e estriado (respectivamente). Carvalho (2014) nos explica que o interesse de Deleuze sobre o espaço atravessa todas as suas obras. Sendo que, em *Diferença e Repetição*, Deleuze (1988) faz das distinções entre intensivo e o extensivo o nervo de seu argumento sobre a origem (intensiva) do espaço e do tempo que a ordem da representação (extensiva) tenderia a ocultar.

Para compreendermos tais distinções, trazemos um exemplo da termodinâmica ilustrado por De Landa (1998): se criamos um container separado em dois compartimentos, e preenchemos um com ar frio e outro com ar quente, criamos um sistema que comporta uma diferença de intensidade de temperatura. Assim, se fizermos um buraco na parede que divide os dois compartimentos, a diferença de intensidade causaria um fluxo espontâneo de ar de um lado para o outro. É nesse sentido que as intensidades (de temperatura, nesse caso) possuem uma capacidade de fazer emergir uma informalidade. De modo que, posteriormente, se o sistema for considerado em equilíbrio relativo, a matéria pode adquirir características formais a ponto de ser possível esquadrinha-la ou medi-la extensivamente.

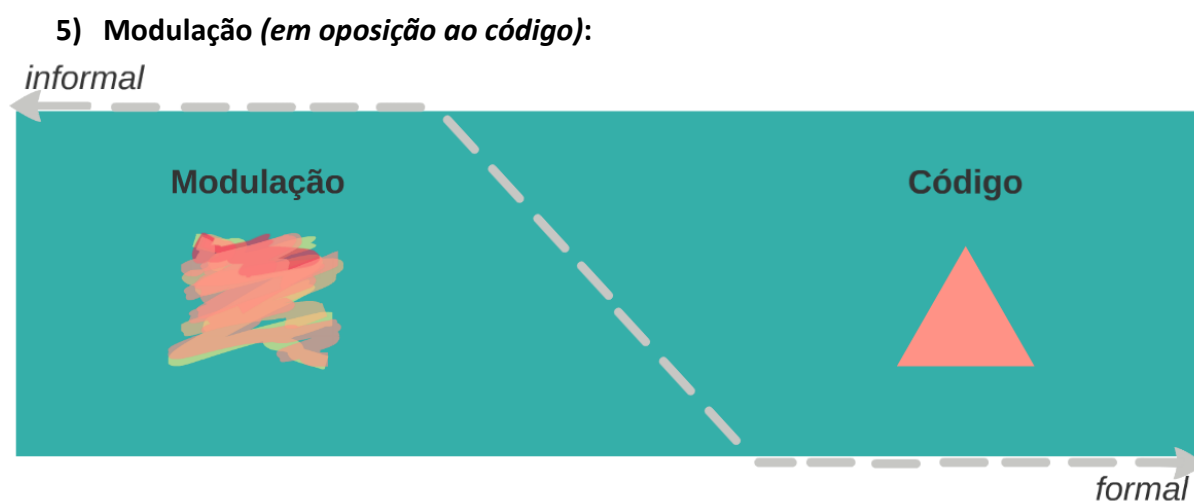
Nesse sentido, enquanto uma grandeza de natureza extensiva se deixaria dividir e adicionar (como volumes ou áreas), as grandezas de natureza intensivas não possuiriam características que tornariam possíveis tais operações (como velocidades e temperatura) (DELEUZE, 1998). Se considerarmos, por exemplo, que uma linha possui uma dimensão extensiva, como uma qualidade métrica, podemos dividi-la em diversas partes e assim comparar qual segmento é maior e qual é menor. Em contrapartida, se considerarmos que uma linha possui dimensão intensiva (como graus de velocidade, resistência ou pressão), não podemos dividi-la e julgar o tamanho de seus segmentos, visto que estes não representam uma extensão, mas apresentam qualidades que não podem ser modificadas sem mudar de natureza (uma velocidade não é a soma de velocidades menores).

4) Rizomático (em oposição ao arborescente):

Em um capítulo dedicado a tais conceitos, também do livro *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2011), os autores enumeram 6 princípios ou características aproximativas do rizomático (sempre o colocando em oposição ao polo arborescente). Sendo estes princípios: de conexão e de heterogeneidade; da multiplicidade; da ruptura a-significante; e da cartografia e da decalcomania. Como pontuamos, em todas estas características o rizoma aparece como um modo de realização que se opõem ao arborescente: enquanto na árvore tem-se o uno que se torna dois, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer – o que faz com que os pontos ganhem velocidade e se transformem em linhas. Por isso, o rizoma é somente composto por linhas sempre conectáveis e nunca centros do qual partem linhagens arborescentes.

Desta maneira, o arborescente e rizomático são importantes por nos dizer dos próprios modos de conexão da matéria. O modo de realização arborescente parte do princípio que existe uma ordem superior em função da qual o que está sendo realizado deve herdar características essenciais ou ideais. Por isso é necessário a ideia de uma unidade superior, de um Modelo do qual uma boa cópia deve representar o que é semelhante, o Mesmo. Daí o princípio arborescente do decalque, uma cópia que preza pela conservação com o intuito de se aproximar a um ideal formal (transcendente). Já o modo de realização rizomático constrói uma multiplicidade, não parte da existência de uma unidade superior – pois tal unidade sempre operaria por meio de uma dimensão vazia suplementar à do sistema considerado (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.16). Por isso ao invés da lógica da árvore ($n + 1$), a multiplicidade é construída pela lógica do rizoma ($n - 1$), que jamais dispõem de uma dimensão suplementar ao número de suas linhas, mas constrói sempre mapas, conectáveis e abertos.

Em resumo, podemos pensar o rizomático e o arborescente como dois polos opostos. Sendo que, o arborescente seria voltado à formalidade pois concebe a existência de uma unidade superior (já formada) pronta para ser decalcada ou reproduzida. Enquanto o polo rizomático estaria relacionado à emergência do informal pois não para de conectar diferentes dimensões.



A modulação em oposição ao código foi tratada detalhadamente da parte 1.3.1. Essa pista, que retiramos do livro de Deleuze (2007) sobre pintura, resumidamente nos diz sobre a manipulação dos grafismos quando tomados como um modo de transportar um sinal em função de um espaço-tempo. Enquanto os elementos que transportariam semelhanças (formais e estruturais) funcionariam por código (regras convencionais e reconhecíveis), os elementos que não transportariam tais semelhanças, mas modulariam o que está sendo transmitido (em vez que obedecer aos códigos), possibilitariam a emergência do informal. Nesse sentido, mais uma vez temos dois polos opostos que se alternam entre a formalidade e a informalidade.

6) Manual (*em oposição ao visual*):



Essa pista também aparece mais detalhadamente na parte 1.3.1. Sinteticamente, o polo manual em oposição ao visual surge em função de uma tensão entre os modos de produzir a imagem. Um polo preza pelo aspecto tátil-manual e o outro pelo óptico-visual, no qual o manual abre a potência da manifestação do informal e o visual preza pela reconhecimento da forma. Assim, surgiriam duas definições possíveis e que estariam sempre conectadas a estes dois polos: (1) realidade manual, composta por traços que mudam de direção o tempo todo, e manchas que não possuem cor bem definida, e que seria produzida geralmente por intermédio de instrumentos que não são precisos (como esponjas, brochas e etc.); (2) realidade visual, composta por um sistema de linhas que fazem contornos e possuem cores bem nítidas, e que seria reproduzida convencionalmente por instrumentos que possibilitam uma maior precisão e por isso seriam mais afeitos para obedecer as coordenadas visuais.

Neste capítulo passamos pelo conceito de informal na filosofia, na teoria da arquitetura e no urbanismo. Buscamos também uma conceituação de diagrama que desviasse das tradicionais, propondo não defini-lo por sua aparência, mas sim por sua operacionalidade. Aprofundamos os níveis em que as manifestações diagramáticas podem ser percebidas, e por fim, apresentamos um instrumento metodológico que possibilite analisar de maneira intensiva tais manifestações. No próximo capítulo, utilizamos o instrumento, e partir de suas 6 pistas analisamos as manifestações diagramáticas realizadas por Jorge Mario Jáuregui em função da intervenção no Complexo de Manguinhos.

2. ESTUDO DE CASO: MANIFESTAÇÕES DIAGRAMÁTICAS COMPLEXO DE MANGUINHOS

Este capítulo é dividido em três partes. Na primeira, utilizando o instrumento metodológico formado pelas 6 pistas conceituais que construímos no capítulo anterior, realizamos as análises dos diagramas produzidos por Jáuregui em função da intervenção no Complexo de Manguinhos. Na segunda parte, apresentamos os resultados obtidos. E na terceira e última parte, discutimos os resultados frente aos comentários do arquiteto sobre as análises, e seguimos desdobrando-os e relacionando-os com as principais concepções de projeto para Manguinhos. Antes das análises, apresentamos o arquiteto, o Complexo de Manguinhos e as principais concepções projetuais para a intervenção no local.

Apresentação do arquiteto, do Complexo de Manguinhos e principais concepções projetuais

Jorge Mario Jáuregui começou a trabalhar com favelas por meio de um concurso para seleção de propostas metodológicas lançado pelo programa Favela-Bairro (promovido pela Secretaria Municipal de Habitação do Rio de Janeiro em 1994) (MENDES, 2006). Dentro do programa Favela-Bairro, Jáuregui desenvolveu mais de 20 projetos de intervenções arquitetônicas e urbanísticas. A partir do ano de 2007, por intermédio do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento), trabalhou em dois projetos de grande escala relativos à reconstrução urbana das comunidades do Complexo do Alemão e do Complexo de Manguinhos (JÁUREGUI, 2019b). Os diagramas que Jáuregui realizou em meio ao processo de projeto para esse último complexo nos servem como objetos para o estudo de caso.

O Complexo de Manguinhos é formado por 11 favelas, com uma população total de 32.000 residentes, distribuída em uma área de 400 hectares (JÁUREGUI, 2011). O lugar, situado na porção norte do Rio de Janeiro, se estabelece entre intersecções de uma avenida principal (Av. Leopoldo Bulhões), algumas outras avenidas secundárias, rios (como o Faria-Timbó e o Jacaré) e uma linha de trem (Ramal Saracuruna). Jáuregui (2011) destaca especialmente a linha de trem como uma barreira que divide a região em fragmentos desconectados. A área possui padrão de uso do solo diversificado, em meio às ocupações residenciais informais comporta também áreas industriais, comerciais, portuárias, instituições de pesquisa e educação (como o Campus da Federal do Rio de Janeiro e Instituto Fio Cruz) (JÁUREGUI, 2011).

Figura 10 – Mapa localização Complexo de Manguinhos



Fonte – adaptado de www.jauregui.arq.br

Figura 11 – Vista aérea de parte do Complexo de Manguinhos



Fonte - www.jauregui.arq.br

As duas principais concepções projetuais de Jáuregui, consideradas o “coração da intervenção” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 150) no complexo de favelas de Manguinhos foram: (1) a criação do Centro Cívico, que reuniria serviços, equipamentos, espaço público e habitações; e (2) a elevação da linha de trem, que conformaria uma *Rambla* em sua parte térrea, conectando o Centro Cívico a uma nova estação de trem, também incorporada pelo projeto. Nas palavras do arquiteto

O Projeto se propõe à integração sócio-espacial de um território cindido pelos muros da linha do trem, que parte o complexo de favelas ao meio. [...] A configuração de uma nova imagem para o Complexo de Manguinhos [através da criação do centro cívico que contaria], com a incorporação da poderosa Biblioteca-Parque, de uma escola profissionalizante de grande porte, do Centro de Geração de Trabalho e Renda, do Centro de Apoio Jurídico, do Centro de Referência da Juventude e de praças e espaços de convivência na escala de todo o Complexo, mostra a insubstituível função do poder público na reestruturação sócio-espacial da cidade. [...] A Rambla projetada para unir o Centro Cívico com a nova estação de trem incorporada pelo projeto, constitui a nova e forte imagem do lugar na escala da cidade, e representa a materialização de um novo tipo de espaço público, conectivo, multifuncional e de qualidade estética, capaz de configurar contundentemente o legado social do Governo no plano urbano (JÁUREGUI, 2020).

Figura 12 – Croqui projeto da estação de trem



Fonte – JÁUREGUI (2020)

Figura 13 – Informativo intervenções Complexo de Manguinhos – sumário

COMPLEXO DE MANGUINHOS

SUMÁRIO DE INTERVENÇÕES

Sistema de Abastecimento de Água	8.252 m (com substituição da adutora)
Sistema de Esgotamento Sanitário	9.226 m
Sistema de Drenagem Pluvial	5.765 m
Sistema Viário Carroçável	61.523 m ²
Sistema Viário Pedestre	46.978,47 m ²
Sistema Viário Ciclovia	15.397,87 m ²
Sistema de Iluminação Pública	1.050 unidades



Fotos: José Carlos Pelosi

Principais Intervenções	Quantidade	Área construída
① ESCOLA DE ENSINO MÉDIO	1 unidade	4.805 m ²
② CENTRO INTEGRADO DE ATENÇÃO À SAÚDE	1 unidade	6.200 m ²
③ BIBLIOTECA	1 unidade	1.267 m ²
④ CENTRO DE REFERÊNCIA DA JUVENTUDE	1 unidade	1.267 m ²
⑤ CENTRO DE APOIO JURÍDICO	1 unidade	790 m ²
⑥ CENTRO DE GERAÇÃO DE RENDA	1 unidade	790 m ²
⑦ UNIDADES DE RELOCAÇÃO	1.774 unidades	48.276 m ²
⑧ ÁREA ESPORTIVA	12 unidades	5.900 m ²
⑨ TERMINAL INTERMODAL DE MANGUINHOS	1 unidade	4.500 m ²
ÁREAS DE LAZER	4 unidades	—
PAISAGISMO	2.660 árvores	3.616 m ² de forração
MOBILIÁRIO URBANO	1.277 unidades	—
REMOÇÕES DE EDIFICAÇÕES	2.236 unidades	—
⑩ ELEVAÇÃO DA VIA FÉRREA	—	1,94 km

Fonte – JÁUREGUI (2020)

Figura 14 – Informativo intervenções Complexo de Manguinhos – mapa



Fonte – JÁUREGUI (2020)

Figura 15 – Croqui projeto “Rambla Manguinhos”

Fonte – JÁUREGUI (2020)

2.1 ANÁLISES

Iniciamos este subcapítulo descrevendo o procedimento de análise e, posteriormente, o dividimos em duas partes. Na primeira, a partir da entrevista com o arquiteto, é analisado o papel do diagrama no processo de projeto e, a seguir, é aplicada a pista cartografia (em oposição à decalcomania) – que diz respeito ao processo como um todo. Na segunda parte, a partir das outras cinco pistas conceituais, são analisados os diagramas gráficos.

Descrição do procedimento de análise

O estudo de caso que exploraremos abrange um total de seis diagramas gráficos realizados com a finalidade de apreender o complexo de Manguinhos. Como estratégia de pesquisa tomamos todos os diagramas gráficos coletados como um só raciocínio diagramático, ainda que respeitando suas singularidades. Em outras palavras, a partir dessa estratégia se faz possível analisarmos as múltiplas manifestações diagramáticas auxiliadas pela sobreposição de indícios e informações advindas de um pensamento contínuo.

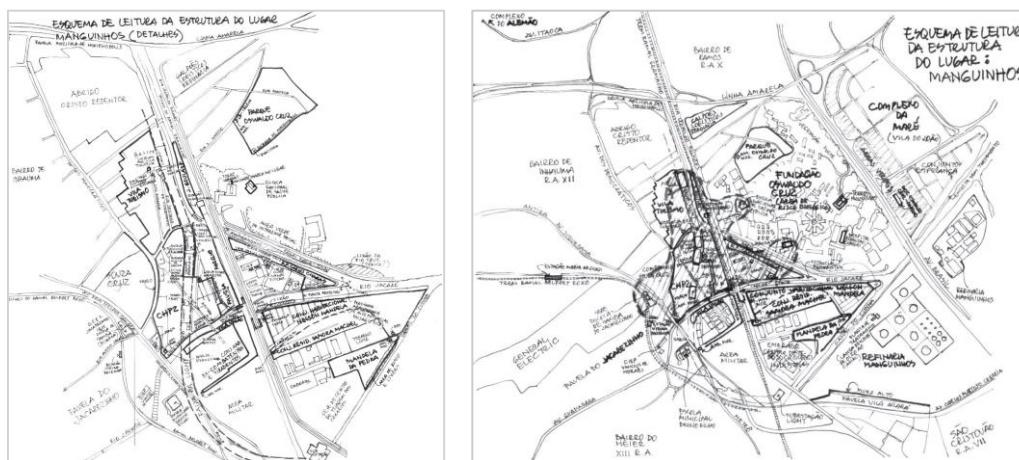
Além disso, tomamos os diagramas como um aglomerado composto por elementos com a capacidade de afetarem e serem afetados. De modo que é preciso observar a existência de um intervalo entre o que é marcado no papel e os encontros que acontecem ao longo dos processos de produção dos diagramas (como o recebimento de informações, interferências

externas e etc). Assim, é muito difícil descobrirmos todas as múltiplas causas e significados dos desvios ou redundâncias de pensamento que estão relacionados a produção do diagrama gráfico, contudo, procuraremos detectar os principais potenciais que estes carregam.

Com base na primeira entrevista concedida por Jáuregui (apêndice A), dividimos preliminarmente o aglomerado de seis diagramas segundo a ordem cronológica em que foram realizados no processo de projeto (discutido na sequência - item 2.1.1.), obtendo três grupos com dois diagramas cada. Ao observamos os grupos, percebemos como cada um possui graus de abstração variáveis, sendo que o mais abstrato perde mais a semelhança com a forma, e o menos abstrato conserva mais a forma semelhante (DELEUZE, 2007)²¹. Considerando essas duas informações, organizamos baixo os grupos seguindo a ordem em que são exteriorizados no processo de projeto e os nomeamos segundo o grau de abstração apresentado, ou seja, segundo a proximidade ao polo formal/ informal.

- *Diagramas formais/ territorializados*: esse grupo possui dois diagramas distintos que Jáuregui intitula de “esquemas de leitura da estrutura do local”. São os primeiros a serem feitos (depois da “planta marcada”, ver 2.2.1). Procedem, principalmente, pela repetição da aparência formal do objeto/ fenômeno, o que caracteriza uma baixa abstração. Repetem, por exemplo, a aparência formal dos edifícios, das ruas, avenidas e cursos d’água. São diagramas altamente codificados e apresentam geralmente códigos escritos (palavras ou frases) sobrepostos aos códigos gráficos;

Figura 16 – Diagramas formais/ territorializados (geral e detalhes)

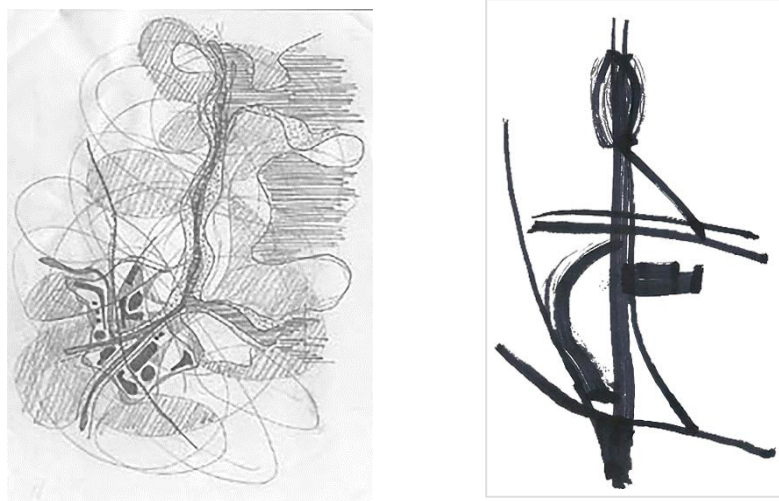


Fonte – Jáuregui e Veras (2017)

²¹ Como vimos, a abstração é importante por nos dizer do modo de repetição ou do transporte do sinal que parte do espaço a ser apreendido (DELEUZE, 2007), neste caso, dos sinais que partem do complexo de Mangueiras.

- *Diagramas informais/ desterritorializados*: esse grupo é composto por um diagrama que Jáuregui intitula “diagrama de centralidades e contexto” e outro que intitula “ideograma”. Cronologicamente, são externalizados em um segundo momento, após a confecção dos diagramas apresentados anteriormente. Produzidos manualmente e com técnicas distintas, apresentam a mais alta abstração em relação aos demais. Tais diagramas gráficos transportam sinais que partem do fenômeno sem, contudo, repetir primordialmente as aparências ou estruturas formais.

Figura 17 – *Diagramas informais/ desterritorializados* (centralidades e ideograma)



Fonte – Jáuregui (2019a) e Jáuregui e Veras (2017)

- *Diagramas formais/ reterritorializados*: esse grupo é composto por dois diagramas que Jáuregui intitula “ideogramas” de “centralidades” e de “comunidades”. São os últimos diagramas a serem externalizados. Produzidos pelo emprego software (linguagem digital) apresentam um grau de abstração intermediário. Repetem e sintetizam as partes principais do fenômeno e as hierarquizam, por meio de estruturas mais formais.

Figura 18 – Diagramas formais/ reterritorializados (centralidades e comunidade)



Fonte – Jáuregui (2019a)

Tomamos essas divisões, segundo a ordem de exteriorização e a avaliação do grau de abstração, como uma maneira intuitiva de iniciar as análises, que posteriormente serão guiadas pelas pistas levantadas no capítulo 1 e sistematizadas no item 1.4.2. Desta maneira, em função das características de abstração que expusemos acima, a análise se concentra ao redor dos *diagramas informais/ desterritorializados*, que reúnem os maiores indícios de funcionamento do pensamento diagramático deleuzeano. Por esta razão, estes diagramas são centrais para o desenvolvimento de sobreposições e relações com os demais diagramas.

2.1.1 Análise dos diagramas no processo de projeto (geral)

Antes de procedermos com as análises dos diagramas gráficos realizados para a intervenção no Complexo de Manguinhos, trazemos duas análises que concernem ao processo de projeto de Jáuregui no geral. A primeira, com base na primeira entrevista de Jáuregui, aborda a utilização do diagrama no tempo cronológico e no tempo não linear – que considera a produção de sentido. A segunda, utilizando uma “pista conceitual” (levantada no item 1.4.2.), traz alguns aspectos gerais da prática cartográfica que Jáuregui realiza em meio ao processo de projeto como um todo.

Reconstrução da entrevista a partir de dois tempos

A seguir, delineamos a utilização dos diagramas a partir de uma dupla reconstrução do processo de projeto com base na primeira entrevista que Jáuregui concedeu a esta pesquisa: (a) numa primeira parte procurando situar cronologicamente a utilização e a função que cada

um dos três níveis de abstração dos diagramas adquiriram em meio ao processo; (b) posteriormente buscando reconstruir um “entre tempo”, não linear, de alguns acontecimentos que estão relacionados aos múltiplos sentidos adquiridos pelos diagramas (a entrevista citada está inteiramente transcrita no apêndice A).

a. Processo de projeto no tempo cronológico:

Ao ser pedido para situar o momento de utilização do diagrama dentro de seu processo de projeto, Jáuregui (apêndice A, p. 131) nos conta sobre o que precede os diagramas gráficos²². Cronologicamente, o arquiteto, a partir do momento que possui uma demanda de projeto de intervenção na favela, passa a frequentá-la. O contato é feito sempre por meio dos representantes dos moradores, Jáuregui ressalta que não entra no local sem estabelecer esse vínculo inicialmente.

Nas visitas, carrega uma *planta cadastral*, nos explicando que essa se torna com o tempo uma “planta marcada” (JÁUREGUI, apêndice A, p.132). As marcas testemunhariam tanto os encontros da *planta cadastral* com diversos “acidentes” em meio ao percurso (como um café que a manchou), quanto seriam marcas de anotações do arquiteto sobre o que este achava “pertinente” e o que lhe “interessava” registrar – por exemplo, o que as pessoas contavam de suas memórias (como problemas e carências, que não poderiam ser descobertos ao “simples olhar”); o que seus olhos viam (como pontos de referência, acessos, caminhos, vegetações); e o que sua experiência identificava como potencialmente fértil ou perigoso (JÁUREGUI, apêndice A, p.132).

Jáuregui relata que a mesma planta acompanhava a sua caminhada pela favela em sucessivas visitas, e, mais tarde, dava origem aos diagramas gráficos que disponibiliza em seu site. Os primeiros diagramas feitos após a “planta marcada” são chamados pelo arquiteto de “esquema de leitura da estrutura do lugar”. Na divisão que estabelecemos anteriormente, estes apresentam o grau mais baixo de abstração e, por isso, os intitulamos *diagramas formais/ territorializados*.

²² Para acesso aos diagramas realizados pelo arquiteto, sugerimos visitar a página do site Atelier Metropolitano que compila suas diversas produções gráficas: www.jauregui.arq.br/diagramas.html.

Tais *Diagramas formais/ territorializados*, são realizados em seu escritório, geralmente em A4 ou no máximo A3. Jáuregui conta que a função desse tipo de diagrama é clara: “[é] um diagrama que me permite entender a estrutura do lugar [...] como esse lugar está configurado, quais são suas partes componentes principais, e dentro dela o que tem em cada parte componente.” E, ainda sobre sua atuação, resume: “[o diagrama] mostra a situação atual, e a partir disso, da situação atual, eu posso imaginar possíveis caminhos, possíveis desenvolvimentos” (JÁUREGUI, apêndice A, p. 131).

Após confeccionar os *diagramas formais/ territorializados* Jáuregui (Apêndice A, p. 133) pontua que em alguns casos tem a necessidade de surgir um “diagrama estetizado”, como uma espécie de “impulso estético que está presente nesse modo [por diagramas] de querer registrar uma experiência”. O “diagrama estetizado”, que na entrevista por vezes o arquiteto chama de ideograma, não teria uma utilidade precisa, poderia ser um “desenho autônomo” (JÁUREGUI, Apêndice A, p. 131), que, contudo, guardaria o potencial de marcar direções e potenciais. Esse “diagrama estetizado”, feito manualmente, na divisão que organizamos se enquadra no maior grau de abstração, que nomeamos de *diagramas informais/ desterritorializados*.

Quanto aos diagramas identificados com grau de abstração intermediário, que incluiriam os *diagramas formais/ reterritorializados*, Jáuregui pontua que não é frequente que os faça. O arquiteto acentua a importância do papel da mão na confecção dos diagramas, que imprimiria uma marca pessoal aos desenhos, e dessa forma o diagrama “feito por uma máquina” apenas ajudaria a elaborar mais o que a mão já havia feito (JÁUREGUI, apêndice A, p. 133) – por isso, este tipo de diagrama aparece como o último a ser produzido. Por fim, Jáuregui nos diz que os diagramas continuam operantes ao longo de seu processo de projeto, e que os considera

[...] fonte de permanente sugestão para meu projeto, eu faço diagramas e depois continuo observando esse diagrama, que começa a falar coisas, que começa a me permitir pensar coisas. Essa também é uma outra função do diagrama, registrar, mas também permitir associar a ele possibilidades, perspectivas futuras, digamos, novos devires, novas formas de *vir a ser* alguma outra coisa (JÁUREGUI, apêndice A, p. 138).

b. Processo de projeto no *entre-tempo*

Segundo a fala de Jáuregui, entendemos que o diagrama gráfico, que tem iniciado seu processo de concepção com a “planta marcada”, produziu *sentido* para o arquiteto durante seus diversos encontros com a favela mediante duas necessidades: a de juntar os fragmentos de um espaço complexo, cuja “lógica” era desconhecida, se revelando um instrumento potente de registro; e a de servir como um “salvo conduto”, funcionando quase como um código, sinalizando que ele não oferecia “perigo” a comunidade

[...] por isso que eu comecei a trabalhar com diagramas a partir das favelas, porque as favelas são lugares complexos, não facilmente perceptíveis, você tem que ir registrando isso, para ir armando um quebra-cabeça, não é como um lugar na cidade formal que você apreende de uma vez só. Na favela as coisas vão se entendendo aos poucos, vão fazendo sentido através do tempo. [...] a planta, tem várias funções. Primeiro registrar, mas também é um salvo conduto. Se você está caminhando pela favela com uma planta na mão, quer dizer que você não é um policial, não é alguém que vai invadir o lugar, mas que é um técnico, então inofensivo do ponto de vista da segurança. E para você é uma segurança ser identificado como alguém que não vem a brigar [...] (JÁUREGUI, apêndice A, p. 132).

Jáuregui contou ainda que não utilizava diagramas antes de trabalhar com as favelas e, conforme foi utilizando tal instrumento, o seu *sentido* ficou mais forte

Havia uma necessidade de registrar as coisas novas, que eu não tinha até esse momento. Então é algo que se constituiu [com] a acumulação ao longo do tempo. Talvez o primeiro diagrama pudesse ter um significado para mim, mas depois quando vi uma sucessão de diagramas, eu vi... poxa! É uma linguagem, é um registro, é uma forma de escrever uma realidade. [...] cada diagrama tem uma história, e que constitui parte de um percurso, de uma aproximação a diferentes realidades, [que] vão tendo autonomia, [...] são como personagens de uma narração (JÁUREGUI, apêndice A, p. 137).

Durante toda a entrevista, Jáuregui (apêndice A) disse que não era uma regra fazer tipos de diagramas diferentes durante seu processo de projeto, assim como não haveria uma regra quanto ao tempo que passaria elaborando a “planta marcada”, ou mesmo, uma quantidade específica de informações que teriam que ser acumuladas para poder terminar um tipo de diagrama e começar outro. Nessa direção, verificamos como a decisão de produzir diferentes diagramas é também uma questão de fazer sentido ou não, uma questão intuitiva, e que percebemos por meio da entrevista quando o arquiteto comentou que: as visitas à

comunidade, nas quais produzia a *planta marcada*, seriam tantas quantas ele achasse necessárias (JÁUREGUI, apêndice A); que só passaria para a etapa de produção dos *diagramas formais/ territorializados*, quando as informações já estivessem suficientemente satisfatórias a ponto de serem organizadas em um outro papel (JÁUREGUI, apêndice A, p.138); ou que a passagem dos *diagramas formais/ territorializados* para os *diagramas informais/ desterritorializados* e posteriormente para os *diagramas formais/ reterritorializados* não seria uma garantia, podendo surgir ou não a necessidade. Em resumo, segundo o arquiteto, as várias conexões entre os diagramas gráficos iam sendo construídas a partir do limite do *sentido* que os mesmos tivessem a potência de despertar e não necessariamente cumpririam uma ordem cronológica linear com começo, meio e fim.

Pista: prática cartográfica (em oposição à decalcomania)

O processo da cartografia inicia com o arquiteto caminhando pela comunidade, marcando na planta cadastral o que lhe pareceu interessante. Segundo Jáuregui (apêndice A, p. 135), esta planta serviria apenas como uma base. Em termos estritos, a planta cadastral é um decalque do existente, sua reprodução poderia engendrar um sistema fechado, uma cópia redundante e estéril. Contudo, Jáuregui conta que toma tal planta como um decalque necessário, uma espécie de *reconhecimento* do espaço pré-existente que, com o tempo, conforme caminha no local e conversa com os moradores, passará a ser marcada com suas anotações. Indo ao encontro do que descreve Jacques (2001), entendendo a favela carioca como um labirinto – fácil de se perder por entre seus becos e vielas – a planta cadastral pode ser pensada como um mapa que guia o arquiteto, indicando as primeiras direções e caminhos neste espaço-tempo fragmentário.

É preciso pontuar que o trabalho de Jáuregui é multidisciplinar, conta com uma equipe na qual este interatua e que o “informa” sob a perspectiva de vários campos do conhecimento, como as engenharias, a geografia urbana, a sociologia e a psicologia (JÁUREGUI, 2013, p. 170). Tal fato, implica um esforço para sobrepor diversas informações sobre a realidade, numa potencial tentativa de cartografar as forças do campo social. Outro aspecto importante concerne à própria postura do arquiteto que, por vezes, ressalta a necessidade de estar aberto, de ser um “corpo aberto” aos afetos (JÁUREGUI, apêndice A, p. 139). Como vimos, esse fato é importante por configurar uma tentativa de “intersubjetividade diagramática”

(BERKEL; BOSS, 2006), algo que transpassaria a dualidade objetivo-subjetivo, e que carregaria uma potência para poder permitir a manifestação das informalidades.

2.1.2 Análise das manifestações diagramáticas gráficas

Num primeiro encontro, ao depararmos especificamente com os *diagramas informais/ desterritorializados* realizados em função do complexo de Manguinhos, estes causam uma sensação de estranheza, algo da ordem do dessemelhante e indecifrável, um afeto no sentido deleuzeano da palavra. O *diagrama informal/ desterritorializado - centralidades*, por exemplo, reúne uma sobreposição de manchas com diferentes tonalidades, uma sequência de círculos aparentemente desordenados e linhas de todas as naturezas que aproximam até o olhar mais distante. Em contrapartida, o *diagrama informal/ desterritorializado - ideograma* apresenta uma quantidade menor de traços, é uma composição de poucas linhas, diferentes espessuras, gestualidade marcante e que nos lembram os caracteres advindos da linguagem chinesa. Abaixo, expomos os *diagramas informais/ desterritorializados* separadamente.

Figura 19 – Destaque *diagramas informais/ desterritorializados* (centralidades e ideograma)



Fonte – Jáuregui e Veras (2017)

É perceptível como os diagramas anteriores carregam uma potência advinda de sua forte abstração. Um exercício simples para aferir tal abstração pode ser realizado ao observarmos conjuntamente os diagramas anteriores e uma imagem por satélite da área (um mapa no significado convencional do termo). Neste sentido, os *diagramas informais/ desterritorializados* aparecem como uma imagem que pode encontrar alguma semelhança com tal mapa convencional, mas que não se dá através da reprodução dos elementos que comumente reconhecemos (ruas, edifícios, cursos d'água e etc.).

Assim, quando consideramos os *diagramas informais/ desterritorializados* separadamente, esses perdem a potência de nos permitir construir outras relações sobre o pensamento diagramático de Jáuregui, visto que apesar de serem os que mais parecem funcionar no sentido de diagrama estabelecido por Deleuze (2007), são apenas uma exteriorização entre tantas que se originam dentro do processo de projeto. Por isso, adotamos a estratégia de sobrepor as diferentes manifestações gráficas. Assim, a partir das pistas que levantamos vamos recorrer primeiro aos *diagramas formais/ territorializados*, sobrepondo-os aos *diagramas informais/ desterritorializados* e posteriormente aos *diagramas formais/ reterritorializados*, tal como aparece na sequência do processo de projeto do arquiteto.

Pista: modulação (em oposição a codificação)

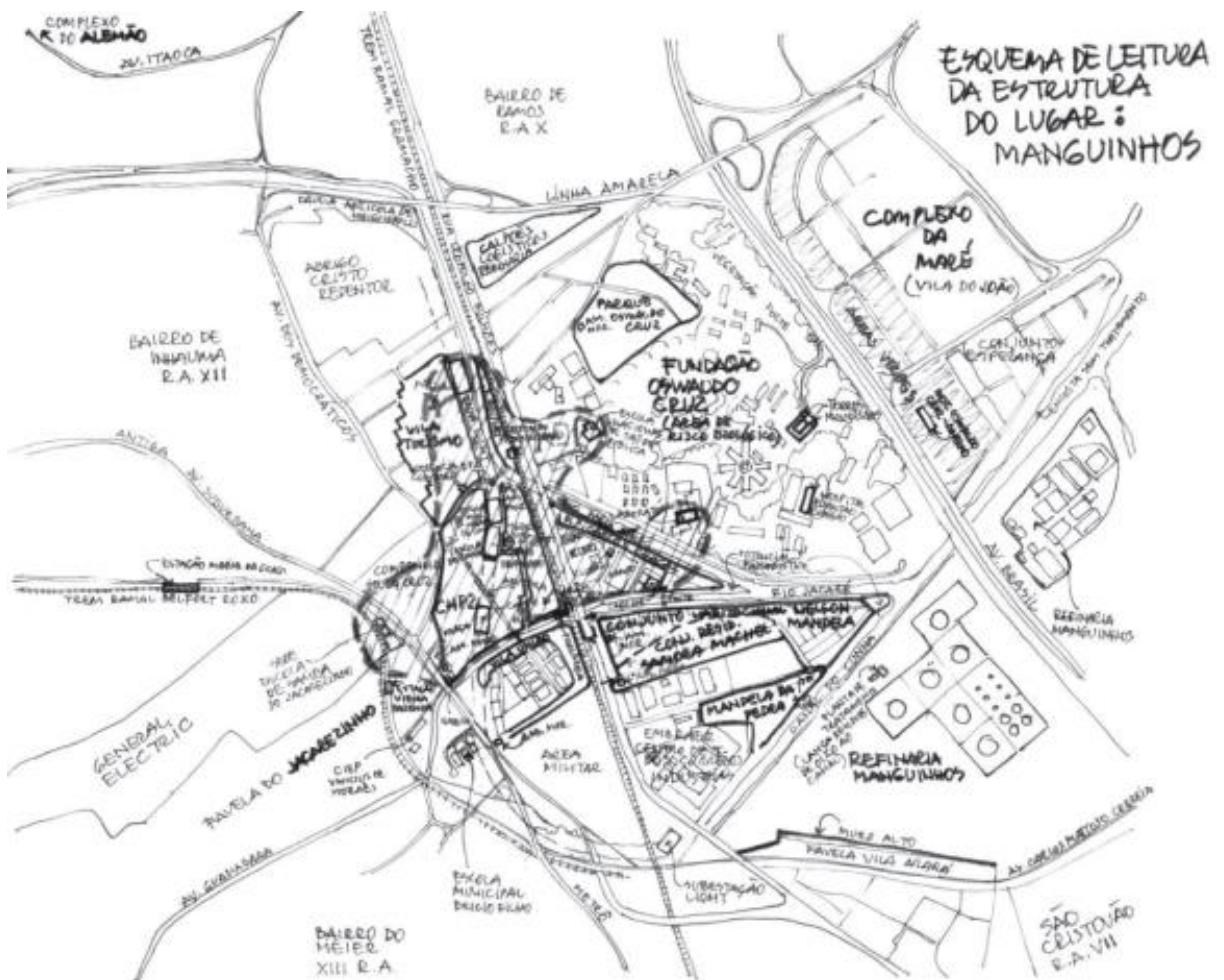
Nos *diagramas formais/ territorializados* percebemos como os elementos gráficos operam a partir da repetição de semelhanças com as formas aparentes ou estruturais das partes do complexo de Manguinhos (fig. 18). Observamos ainda a existência de uma variedade de códigos gráficos acompanhados, geralmente, por códigos escritos (palavras ou frases). De maneira que encontramos em tais diagramas uma prevalência de grafismos que são passíveis de serem relacionados diretamente a um tipo de representação significativa. A respeito especificamente do *diagrama formal/ territorializado - geral*, todos os códigos gráficos que detectamos estão expostos no apêndice C. Sistematizamos um total de 17 códigos, que dividimos em 5 grupos: (1) edificações e equipamentos públicos; (2) infraestrutura urbana; (3) vegetação/ solo/ recursos hídricos; (4) setorizações de conjuntos e (5) outros.

Figura 20 – Diagramas formais/ territorializados (1) exemplo repetição forma aparente de edifícios e (2) forma estruturante da divisão do solo



Fonte – recorte adaptado de Jáuregui e Veras (2017)

Figura 21 – Diagrama formal/ territorializados - geral



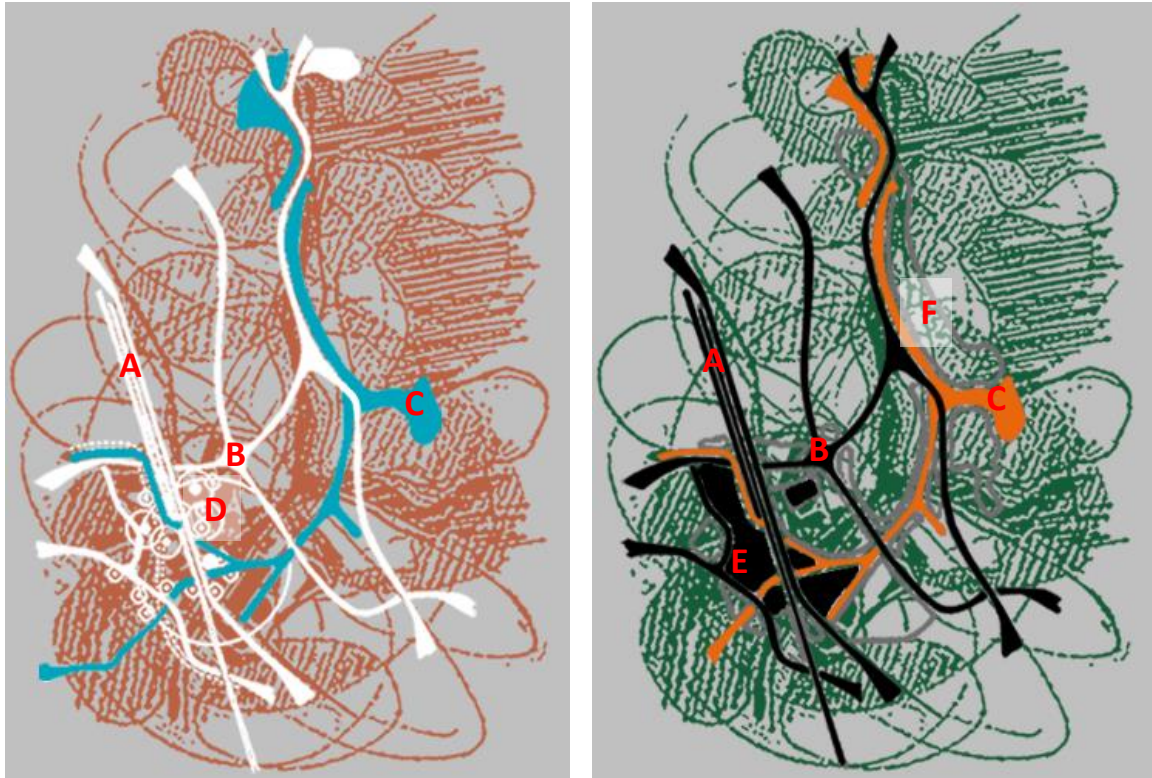
Fonte: Jáuregui e Veras (2017)

para que outros sentidos sejam produzidos. Contudo, mesmo em meio a tantos códigos, existem pequenas fugas, linhas que escapam da racionalidade. Isso porque a racionalização parte necessariamente de processos de generalização, subsumindo alguma multiplicidade para que seja possível manifestar, designar ou significar o que é sentido, neste caso, por meio da visão. Voltando na figura 21, por exemplo, vemos que a textura (linhas finas na diagonal) que destaca uma área central não é homogênea, possui certa modulação. Por isso, se ao observá-la admitíssemos somente a possibilidade de generalizar seu significado – alguma região importante para o arquiteto – estaríamos negligenciando uma possível transmissão de intensidades por meio de cada variação de espessura ou mudança de ritmo dessas linhas.

Quando consideramos a sobreposição dos *diagramas formais/ territorializados* (expostos acima) com os *diagramas informais/ desterritorializados*, percebemos a existência de uma forma de repetição diferente: uma repetição por modulação. No *diagrama informal – centralidades*, por exemplo, notamos algumas semelhanças com as representações anteriores das avenidas e bifurcações, dos cursos d'água e das setorizações das comunidades. Contudo, com exceção da linha de trem – que em nosso entendimento, no *diagrama informal – centralidades*, continuou repetindo um código – percebemos que a maioria dos elementos se repetiram *sem* conservar as características gráficas.

Nesse sentido, podemos aferir que nos *diagramas informais/ desterritorializados* existiu um tipo de seleção e ordenação das informações que apareceram anteriormente (nos *diagramas formais/ territorializados*). De modo que, nos *diagramas informais* observamos como as texturas são mais exploradas, trabalhadas por meio de nuances, da variação de intensidade dos traços (ora desenhados por meio de uma maior pressão do lápis, ora por meio de uma menor) e das sobreposições com outras texturas, o que configura uma modulação dos grafismos em função do sinal que está sendo transportado. Com isso, percebemos que, por conta deste tipo da repetição (por modulação), as partes são mais difíceis de serem separadas, causando certa indiscernibilidade ou ambiguidade na hora de tentar fazer a codificação, necessitando que o interpretante interfira ativamente na produção do sentido – por isso, procuramos discutir o resultado das análises com o arquiteto, para que esse pudesse dar luzes sobre os sentidos potenciais que esse diagrama teria causado. Essa discussão se encontra na parte 2.3.

Figura 24 – *diagrama informal/ desterritorializado - centralidades e diagramas formais/ reterritorializados, sobreposição aproximada*



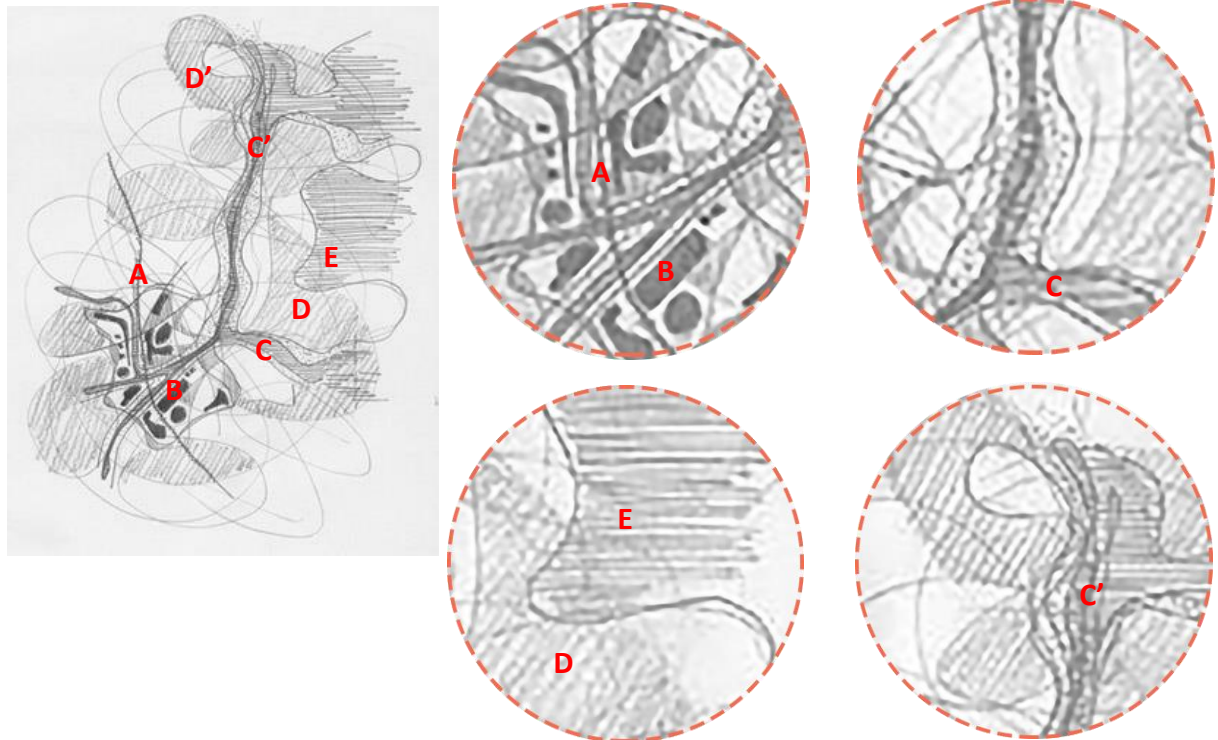
Fonte – vetorizado e adaptado de Jáuregui e Veras (2017)

Pista: dimensão intensiva (em oposição à extensiva)

Os *diagramas formais/ territorializados*, ao repetirem o fenômeno, conservam uma escala métrica (perceptível através dos contornos proporcionais (em escala) dos edifícios, avenidas, divisão de lotes e etc.), o que caracteriza a predileção pelas dimensões extensivas (*contra-pista*). Contudo, percebemos, por exemplo, que por meio de um traço mais forte, o arquiteto contorna algumas áreas e acaba atribuindo a estas intensidades diferentes do restante dos grafismos. Por outro lado, nos *diagramas informais/ desterritorializados* não vemos, predominantemente, a conservação de tais dimensões extensivas, mas a utilização de diversos recursos gráficos que atribuem intensidades distintas ao que é expresso. As qualidades intensivas são perceptíveis em cada textura na qual os grafismos imprimem ritmos, variações de tons, dispersão e concentração de linhas, pontos e manchas. Em suma, em cada aglomerado de grafismos que aparenta não prezar pela representação extensiva, mas pela apresentação de intensidades singulares.

Figura 25 – Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades - diferentes intensidades sobrepostas

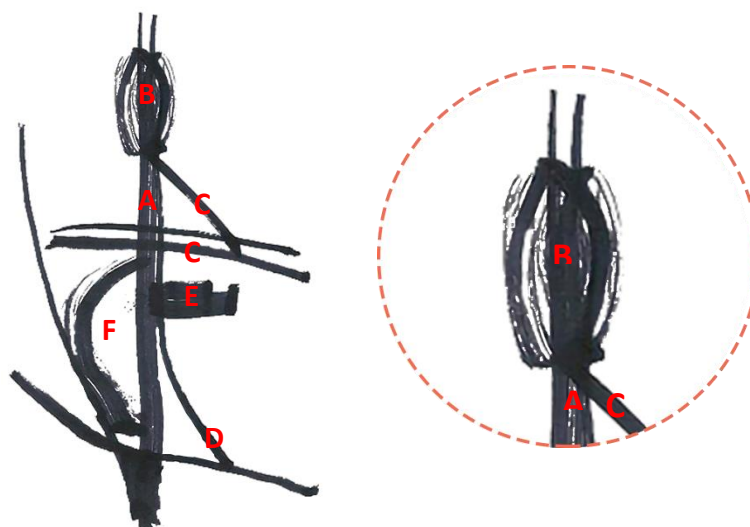
(Linha do trem (A), centralidades (B), cursos d'água (C), manchas que se assemelham as comunidades (D), mancha que se assemelha ao mar (E))



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Quando observamos as manchas e linhas que apresentariam o que chamamos de *cursos d'água* (C), por exemplo, percebemos que essas não representam, como um mapa convencional, os limites geográficos físicos (métricos). Existem áreas destes *cursos d'água* em que as linhas ficam mais finais e outros pontos em que se dispersam e se misturam com outras intensidades – como se misturam com a mancha que se assemelha ao mar (E), ou mesmo, com os pontilhados irregulares que aparecem nas margens. Essas intensidades não se confundem com qualidades (já definidas), como por exemplo, o azul do mar, mas são o que disparam as sensações que o arquiteto transferiu para o papel. Por isso são singulares, não apresentando um limite ou território bem estabelecidos. O mesmo podemos observar para as manchas que se assemelhariam com as *comunidades* (D/ D'). Em vários momentos essas se sobrepõem com outras texturas, dando potência para um mesmo local provocar uma multiplicidade de sensações. É interessante notarmos que, dentre esses elementos predominantemente intensivos (polo informal), a linha do trem parece conservar certa proporcionalidade métrica extensiva, o que a direcionaria para o polo formal.

Figura 26 – *Diagrama informal/ desterritorializado - ideograma - intensidades*
(Linha do trem (A), estação de trem (B), rios (C), av. L. Bulhões (D), terrenos (E), antiga área miliar (F))



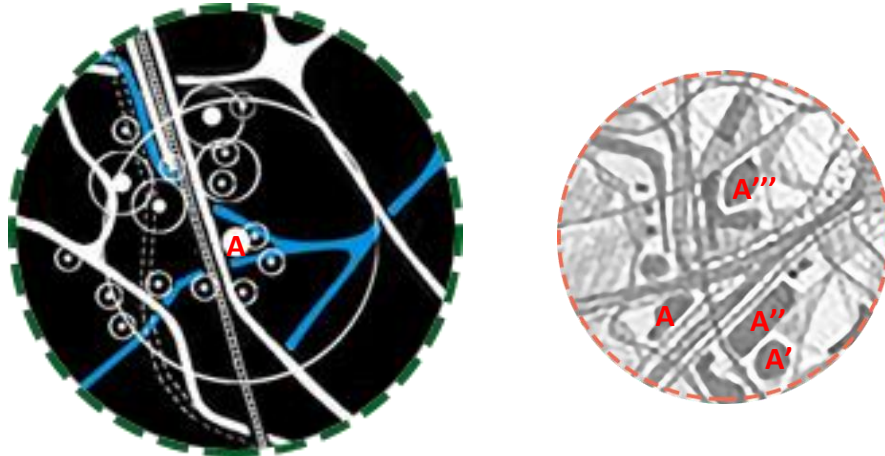
Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

No *diagrama informal/ desterritorializado – ideograma*, percebemos uma mistura maior entre dimensões extensivas e intensivas. Alguns elementos que pudemos identificar por intermédio da sobreposição com o *diagrama formal/ territorializado* (ver fig. 24), conservam certa proporcionalidade métrica – como, por exemplo, a distância da av. Leopoldo Bulhões (D) aos rios (C). Ao mesmo tempo, percebemos como a linha do trem (A) é muito mais espessa que a av. Leopoldo Bulhões (D), o que não corresponde quando observamos o local físico; ou seja, o que está em jogo não é uma dimensão extensiva, mas intensiva. Outro elemento que chama atenção é a estação de trem existente (B), longe de representar em extensão a área que ocupava, é repetida no diagrama como uma mancha imprecisa, se destacando na imagem pela intensidade transmitida. Comparando ainda um *diagrama informal* com outro, notamos como no *de centralidades* (fig. 25) a linha de trem (A) parece desempenhar um papel mais extensivo, do que quando é repetida no *ideograma* (fig. 26).

Ao observarmos como as dimensões são tratadas nos *diagramas formais/ reterritorializados*, reencontramos uma série de dimensões extensivas, como as apresentadas pelos contornos das vias, cursos d'água e delimitações das áreas das comunidades (ver os códigos, fig. 24), contudo percebemos que as pontas das linhas que se assemelham as vias ficam mais espessas, denotando a repetição de alguma intensidade. Dentro do conjunto de linhas que encontram, predominantemente, uma correspondência com a distância métrica, nos desperta curiosidade um grafismo específico: as centralidades. Visto que, diferente da concepção do que é uma via

ou um rio, a noção do que é uma centralidade não é senso comum, mas um conceito particular que Jáuregui adota para compreender os espaços que vai intervir.

Figura 27 – *diagrama formal/ reterritorializado - centralidades* – enfoque nas centralidades expressando extensões métricas e *diagrama informal – centralidades* – enfoque nas intensidades



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Em entrevista Jáuregui (apêndice A, p. 134) nos disse que considera as centralidades como os “lugares em que as pessoas convivem”, e que estariam intimamente ligadas à “vida pública”, ao movimento e permanência das pessoas relativos a três dimensões: do trabalho, do esporte e da festa. Assim, utiliza um critério intuitivo, sensível e não atrelado às medidas extensivas fixas. Contudo, percebemos que os círculos ao invés de expressar as intensidades despertadas por cada centralidade, acabam por comunicar os raios extensivos de abrangência ou os territórios destas, e assim permanecem mais atrelados ao polo formal. Já se compararmos as centralidades que foram exteriorizadas por este diagrama com as exteriorizadas pelo *diagrama informal – centralidades* (ver fig. 25, legenda (B)), vemos como nestas últimas são apresentadas por manchas irregulares, que não seguem métricas extensivas, guardando um potencial gráfico intensivo – correspondente ao polo informal.

Pista: espaço liso (em oposição ao espaço estriado)

Nos *diagramas formais/ territorializados* podemos observar como as linhas delimitam os objetos e formam contornos precisos, ou seja, traçam espaços que imprimem uma regulação, esquadrinhando a matéria e, por isso, conformando predominantemente espaços estriados (a *contra-pista* da informalidade). Na figura 28 (abaixo) destacamos uma sobreposição de linhas regulatórias por meio das quais percebemos a busca de uma setorização das

comunidades. Essas linhas, ao procurarem passar pelos mesmos pontos fixos, indicam uma predileção pelas geometrias que estriam o espaço. A própria palavra “geometria” (dos termos de origem grega "geo" (terra) e "métron" (medir)), simplificadamente nos diz as propriedades relativas à posição e à forma no espaço; ou seja, trata da fixitude e inercia. Contudo, podemos observar também como as linhas não fecham completamente a setorização, denunciando que, mesmo nos espaços fortemente estriados, existem pequenos escapes, aberturas potenciais para um alisamento.

Figura 28 – *Diagrama formal/ territorializado* – sobreposição de linhas regulatórias e pequeno escape



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Quando passamos dos *diagramas formais/ territorializados* para os *diagramas informais/ desterritorializados*, notamos como as linhas predominantemente não possuem a função de delimitar, contornar ou esquadrihar a matéria. As linhas indicam mais direções do que propriamente dimensões métricas. Sobre o *diagrama informal/ desterritorializado – centralidades*, destacamos a baixo os aglomerados gráficos que encontramos neste. Verificamos como em cada camada de aglomerados as linhas adquirem uma independência, uma velocidade diferente, ora buscando uma maior fixitude, ora mudando de direção.

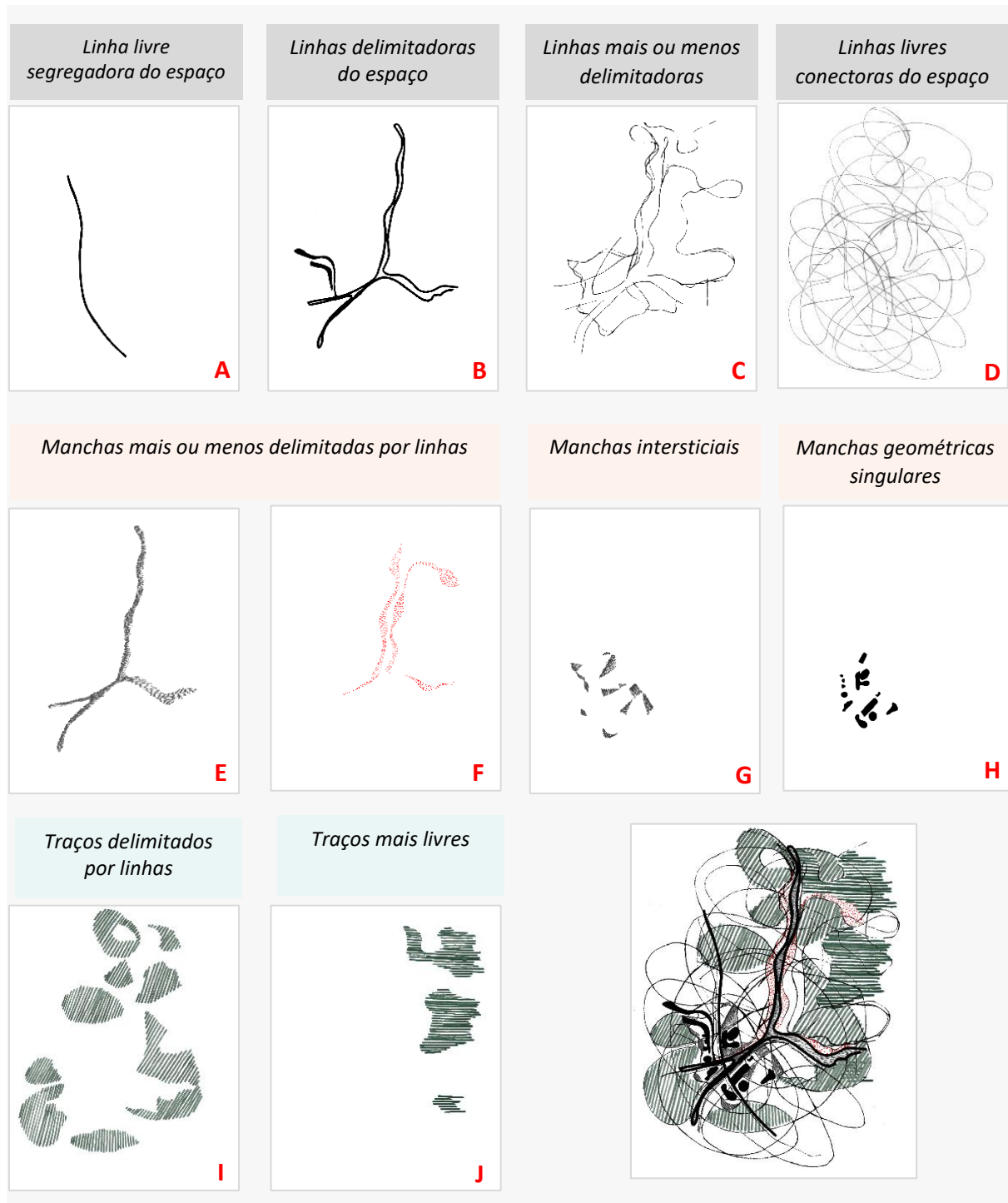
Figura 29 – Diagrama informal/ desterritorializado - centralidades – distinção aglomerados gráficos



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Ao observarmos o *diagrama informal – centralidades* como um todo, notamos como as camadas de aglomerados gráficos que foram identificadas estão conectadas, afetando e sendo afetadas umas pelas outras; ao ponto de não conseguirmos separar claramente o que é fundo e o que é figura, ou mesmo, estabelecer um elemento principal isoladamente – o que configuraria uma das características do espaço liso (polo informal). Ao mesmo tempo, a partir do momento que conseguimos separar as camadas pelos tipos de grafismos utilizados, percebemos que no diagrama existem linhas mistas, de diversas qualidades, que ora servem como elementos livres, alisando o espaço, ora cumprem o papel de estriar o espaço, fechando as formas ou segregando partes. A seguir, nomeamos as camadas de aglomerados gráficos e as analisamos mais detalhadamente.

Figura 30 – *diagrama informal/ desterritorializado - centralidades* – decomposição aglomerados gráficos

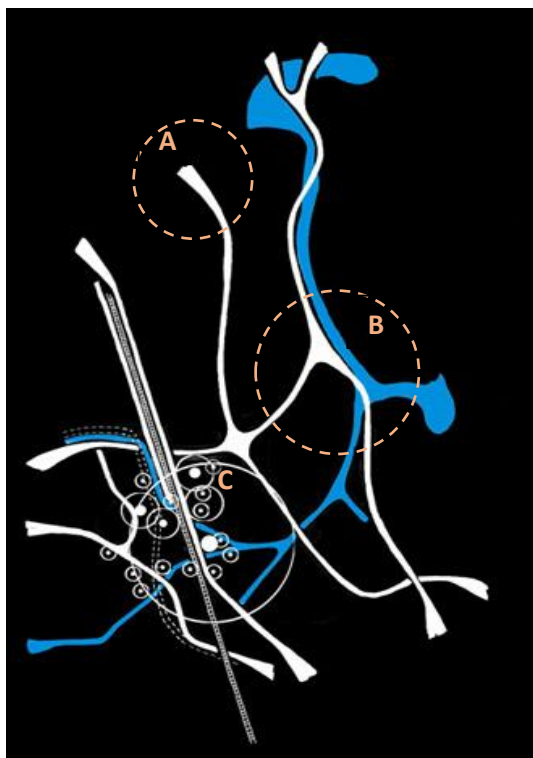


Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Na camada (A) separamos uma linha importante deste diagrama, a que repete no desenho os trilhos do trem. Essa linha carrega características mistas: ao mesmo tempo em que indica direções potenciais (indício de alisamento), também serve como barreira segregando os demais grafismos, ou seja, regra o espaço (indício de estriamento). Detectamos mais três tipos

que linhas que desempenham diferentes papéis (ver a descrição das camadas na fig. 30). Dentre tais, está o aglomerado (D), que apresenta muitas características do polo informal, e contrasta mais com a função segregadora desempenhada pela camada (A). Isso porque a camada de aglomerados (D) apresenta apenas linhas livres que funcionam como conectoras do espaço, não buscando o reconhecimento da forma através da passagem por pontos fixos, mas serpenteando interfere (como forças informais) em todas as outras camadas. Como é o caso, por exemplo, dos traços da camada (I), em que as linhas livres (D) agem como guia do ritmo de distribuição de tais áreas que fazem analogia às comunidades da região (ver fig. 30). Já em relação as camadas de manchas e traços (E a J), notamos como estas também apresentam graus de alisamento e estriamento variáveis. Destacamos ainda com os traços, de tanto imprimir estrias no espaço, acabam alisando este, formando manchas com potenciais diversos.

Figura 31 – *Diagrama formal/ reterritorializado - centralidades* – atenção para o movimento das linhas, as extremidades deformadas (A), e a junção entre o plano das vias e das águas (B), e as sobreposições das centralidades (C).



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Na imagem acima, podemos ver como as linhas que apresentam as ruas, embora sigam algumas determinações fixas, pois passam por pontos que asseguram uma proporcionalidade, apresentam nas extremidades deformações que indicam uma certa variação não subordinada

aos pontos. Tais linhas carregam um potencial ao demarcar direções, em detrimento de dimensões, isso porque as extremidades permanecem soltas e não fecham o espaço, o que remete a um certo tipo de alisamento. Em contrapartida, percebemos como a junção entre as linhas que apresentam as vias e os cursos d'água, por exemplo, é realizada em dois planos separados, visto que graficamente estes não afetam um ao outro – voltando, assim, a apresentar certas características de um espaço estriado. Um outro elemento deste diagrama que apresenta potencial para alisar o espaço são os círculos das centralidades. Percebemos que, embora estes círculos claramente estejam fechados e não se afetem graficamente (característica de estriamento – polo formal), ainda existem sobreposições que abalam uma delimitação rígida de espaço, denotando um certo alisamento.

Em resumo, podemos verificar que, se por um lado, nos *diagramas formais/ territorializados*, as linhas acabam estriando altamente o espaço, permanecendo com a função de delimitar, contornar e esquadrinhar; e, por outro lado, nos *diagramas informais/ desterritorializados*, existem linhas que não se subordinam aos pontos e passam *entre* as fixações, conectando todo o espaço. Nos diagramas *formais/ reterritorializados* há um hibridismo maior, existem linhas que traçam contornos precisos e regram o espaço e, que ao mesmo tempo, fogem da rigidez e linearidade deformando-o.

Pista: manual (*em oposição ao visual*)

Os *diagramas formais/ territorializados* são realizados manualmente, percebemos esse fato, por exemplo, ao observamos as sobreposições das linhas e os pequenos tremores que as diferem, como se por um pequeno vacilo da mão tivessem desviado do contorno ideal que o olho almejava. Nesse sentido, é importante atentarmos para o fato de que mesmo o diagrama sendo realizado a “mão livre”, a mão pareceu não estar totalmente livre, pois seguiu as coordenadas visuais (apontando para a *contra-pista* – visual). Os instrumentos utilizados para fazer o diagrama também indicam a precisão visual desejada, pois o arquiteto aparentemente utiliza dois tipos de caneta de espessura diferente, sendo que ambas marcam o papel com partículas de tinta concentradas e reguladas (de alta precisão).

Figura 32 – *Diagrama formal/ territorializado* – tremores nas linhas que desviaram do contorno ideal ótico



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Em compensação, ao observarmos o *diagrama informal/ desterritorializado – ideograma* é perceptível a concessão de uma maior liberdade à mão. Percebemos uma linha gestual que nasce junto à mão do arquiteto e, que livre de obediência visual, passa a agenciar um pincel atômico e a folha de papel. Nesse sentido, as linhas adquirem uma menor precisão, aparecendo manchas e rastros de tinta, ao ponto de traços de diferentes ritmos e intensidades se sobreporem permissivamente. Já no *diagrama informal – centralidades* (fig. 25) o lápis que o arquiteto utiliza possui uma boa precisão, ao mesmo tempo em que é aplicado com pressões diferentes, imprimindo ritmos variados no papel. Por isso, em alguns elementos (produzidos com menor rigidez) notamos uma certa conformidade com a realidade manual (polo informal) e em outros (como as manchas da centralidade, que são delimitadas minuciosamente), notamos uma maior conformidade com a realidade visual (polo formal).

Figura 33 – *Diagrama informal/ desterritorializado - ideograma* – atenção para a gestualidade, manchas e superposições de traços



Fonte – Jáuregui (2019a)

Quando encontramos com os *diagramas formais/ reterritorializados*, a gestualidade que outrora foi marcante dos *diagramas informais/ desterritorializados* parece ser novamente domesticada, mas, dessa vez, pela precisão visual que o computador imprime às linhas. Toda a variação gradual, manchas, traços e nuances, se convertem em linhas com cores nítidas, bem delimitadas e homogêneas (sem modulação). Se comparado com os *diagramas formais/ territorializados*, é evidente como nos *diagramas formais/ reterritorializados* existe um maior trabalho de seleção e coordenação das linhas que o compõem. Essa seleção, que isola e modela seus elementos, os confere uma certa gestualidade, contudo, tal gestualidade não pode ser confundida com um movimento livre manual (é uma gestualidade reterritorializada). Ao pensarmos no agenciamento dos materiais utilizados para produzir tal diagrama se faz claro a sua face visual - óptica: o privilégio concedido à visão faz com a tela do computador seja posicionada na altura do olhar. O olhar passa a guiar o que pode ser realizado, enquanto a mão apenas obedece suas coordenadas.

Pista: rizomático (em oposição ao arborescente)

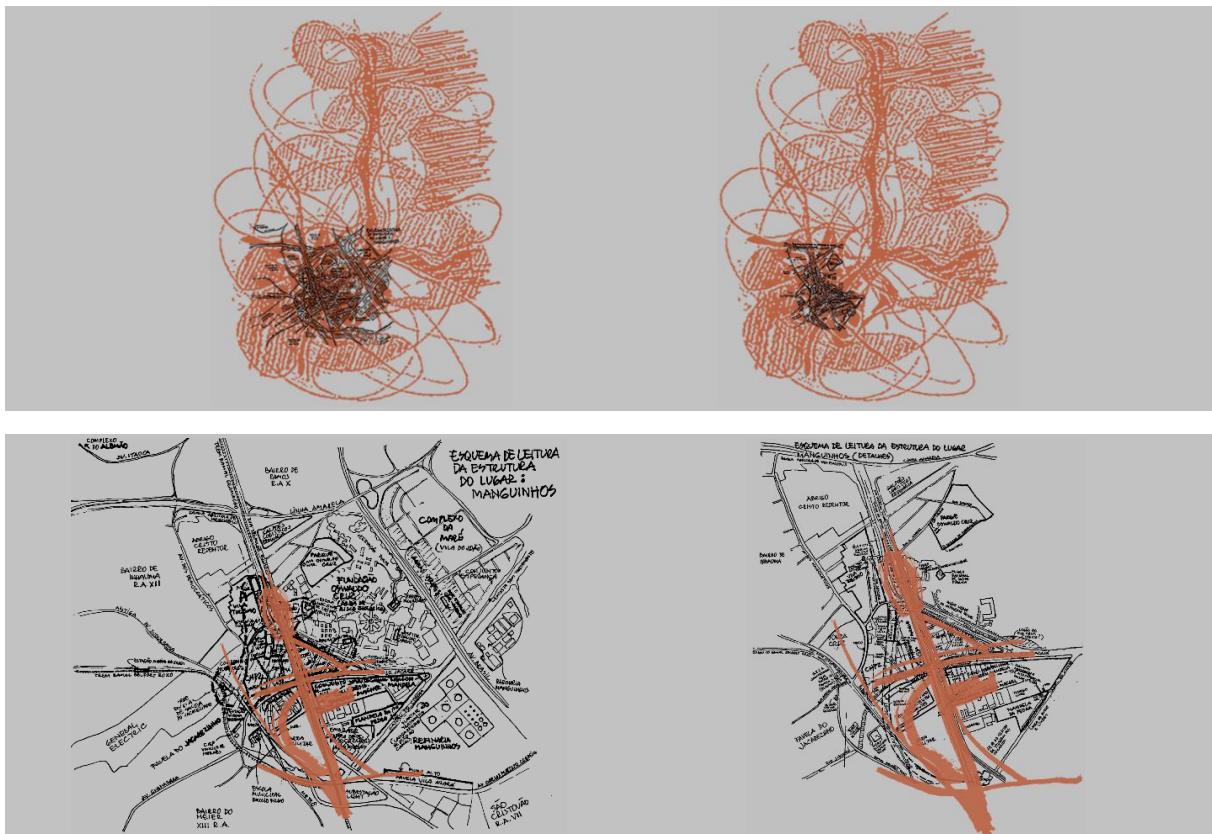
Como, especificamente por meio desta pista, tratamos dos modos de conexão, relembramos primeiro um ponto importante: ao considerarmos o aglomerado de seis diagramas como um todo que possui partes independentes, mas que se afetam mutuamente, procedemos por intermédio de um recorte que preza *primordialmente* pelas conexões entre as próprias manifestações gráficas. Isso implica que não podemos esquecer que existem inúmeros outros afetos que estão presentes em cada produção (desde os advindos da variação de humor do arquiteto, até os relacionados às condições climáticas da favela quando Jáuregui a cartografou em sua primeira “planta marcada”) e que, por isso, são muito difíceis de serem avaliados. Nesse sentido, como nos propusemos a fazer com todas as outras pistas, procuramos analisar os potenciais que cada diagrama tem quando conectados aos demais, não descartando outros elementos com os quais estes possam manter relação.

Começamos analisando o modo conexão dos *diagramas formais/ territorializados*. Assim, o fazemos primeiro em relação ao transporte gráfico do próprio fenômeno: o espaço do complexo de Manguinhos. Nestes diagramas, é perceptível como a maioria dos elementos carrega alguma semelhança herdada, como se houvesse um Modelo superior a copiar. O que ocorre, por exemplo, com a representação dos edifícios, das ruas, lotes e praças, os quais herdam os contornos das formas conhecidas e estereotipadas de cada objeto. Esse modo de proceder, no qual as representações gráficas funcionam como cópias de um Modelo, indica a presença de conexões do tipo arborescente – em que, como uma árvore, uma semelhança é repassada de ramo a ramo, conservando formas ideais (polo formal).

Quando passamos a relacionar os *diagramas formais/ territorializados* com os *diagramas informais/ desterritorializados*, notamos uma grande diferença no modo de transmitir as “mesmas” informações do fenômeno. Nos *diagramas informais/ desterritorializados* existe uma certa seleção, ordenação e deformação das formas, que não são mais orientadas verticalmente por nenhum modelo superior (arborescente). Nesse sentido, a maneira com os *diagramas formais/ territorializados* e os *informais/ desterritorializados* se conectam denunciam um modo de realização mais rizomático – criando novas conexões ao abrir diferentes caminhos para o pensamento.

Podemos perceber tal modo de realização ao observarmos, por exemplo, que as manchas de centralidades aparecem pela primeira vez apenas no *diagrama informal – centralidades*, ou ainda que os rios e avenidas ganham intensidade, não sendo somente selecionados e ordenados, como também deformados, perdendo um pouco de fisionomia. Notamos também o modo de realização rizomático por meio da ampliação da área de abrangência do *diagrama informal – centralidades*, e de uma aproximação e destaque de algumas intensidades no *diagrama informal – ideograma*. Em resumo, entendemos como estas novas manifestações ou deformações gráficas oferecem uma possibilidade de abrir a percepção para que outros elementos interfiram no modo de leitura do local.

Figura 34 – sobreposições *diagramas formais/ territorializados com diagramas informais/ desterritorializados*

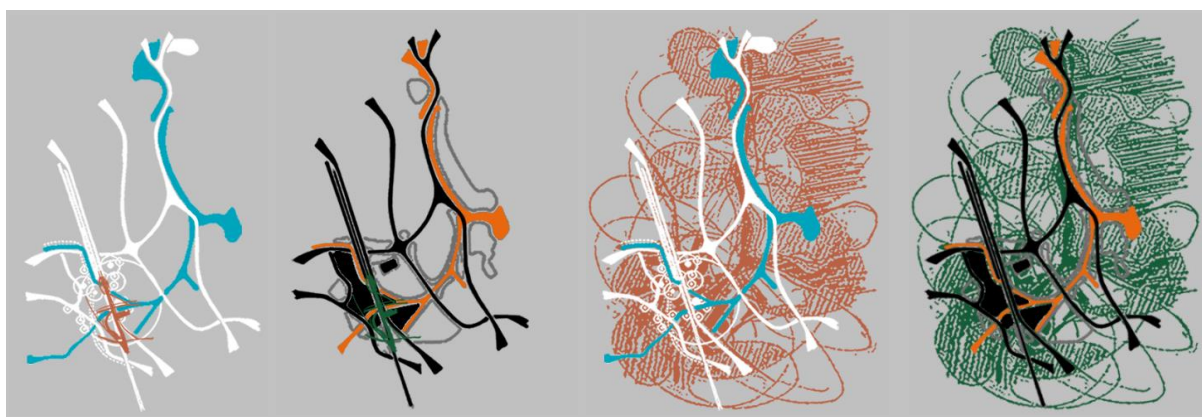


Fonte – vetorizado e adaptado de Jáuregui e Veras (2017) e Jáuregui (2019a)

Já quando passamos da conexão do *diagrama informal – centralidades* para os *diagramas formais/ reterritorializados*, notamos como as deformações são reduzidas (permanecem apenas nas extremidades das vias). Os elementos que antes apareciam independentes, porém sendo afetados uns pelos outros mutuamente, passam a ter contornos precisos e que nos permitem separar as partes que compõe o diagrama. Nesse sentido, o *diagrama formal/*

reterritorializado parece repetir de maneira arborescente tal *diagrama informal - ideograma*, como se este fosse um Modelo do qual apenas decalcou a estrutura. Por exemplo, as vias, os cursos d'água, as comunidades, as centralidades, são todos elementos que já aparecem selecionados, ordenados e deformados pelo diagrama *informal/ desterritorializado* e que são transportados para o *diagrama formal/ reterritorializado* sem as misturas entre as camadas. Neste caso, estes *diagramas formais/ reterritorializados* mantêm apenas uma relação estrutural entre seus elementos, perdendo assim a sensação, que como trouxemos no início das análises, tinha a potência de causar um estranhamento nos forçando a pensá-los.

Figura 35 – sobreposições *diagramas informais/ desterritorializados* com *diagramas formais/ reterritorializados*



Fonte – vetorizado e adaptado de Jáuregui e Veras (2017) e Jáuregui (2019a)

2.2 RESULTADO DAS ANÁLISES: PROCURANDO AS POTÊNCIAS

Neste subcapítulo destacamos as características mais informais que resultaram da aplicação do instrumento metodológico composto por pistas. Deste modo, procuramos entender **como** os diagramas potencialmente manifestaram as informalidades. Em um primeiro momento apresentamos as características de cada diagrama, ou do grupo a que este pertence, e posteriormente destacamos alguns casos singulares que mostram características formais e informais.

Nos *diagramas formais/ territorializados* (“geral” e “detalhes”) vemos predominantemente traços que apontam para o polo formal das pistas (manifestação de formalidades). Contudo, foram detectados também pequenos desvios que apontam para o polo informal, tais como: a **modulação** de uma textura constituída por linhas diagonais não homogêneas, marcadas pelas mudanças de espessura e ritmo (ver diagrama “geral” fig. 21); traços mais fortes que

contornam algumas áreas, atribuindo alguma **intensidade** a essas regiões, de modo as diferenciarem do restante dos grafismos (ver em ambos os diagramas fig. 21 e 22); e, estas mesmas linhas que não fecham perfeitamente o contorno das regiões, deixando pequenas aberturas para um potencial **alisamento** do espaço (ver diagramas fig. 28).

No *diagrama informal/ desterritorializado – centralidades* observamos como a maioria dos grafismos apontou para o polo informal das pistas (manifestação de informalidades). As texturas são exploradas, sobrepostas, trabalhadas através de nuances e intensidades de traços, o que configura uma **modulação** dos grafismos (ver fig. 24). Os *cursos d'agua*, por exemplo, se apresentam como uma região em que as linhas ficam mais finas em uns pontos, enquanto se dispersam e se misturam com outras intensidades, como com a mancha que se *assemelha ao mar*, ou mesmo, com pontilhados irregulares que aparecem nas margens, ignorando os limites geográficos físicos (métricos) e, por tanto, privilegiando as **intensidades** (ver fig. 25). Identificamos também características do **espaço liso**, como camadas de aglomerados gráficos que se afetam mutuamente ao ponto de não conseguirmos separar claramente o que é fundo e o que é figura, ou mesmo, estabelecer um elemento principal isolado (ver fig. 30). Embora existam regiões que denotem a busca por uma maior precisão visual, como as manchas de centralidade, o lápis é aplicado com pressões diferentes e imprime ritmos variados no papel, conformando predominantemente uma realidade **manual**. Por fim, surgem, neste diagrama, elementos que ou não apareciam nas manifestações diagramáticas anteriores ou são manifestados novamente só que deformados, indicando um tipo de repetição **rizomática** (ver fig. 34).

Destacamos, mais detalhadamente, que ao fazermos o trabalho de separação das camadas do *diagrama informal – centralidades*, observamos que cada aglomerado de linhas apresenta um grau determinado de abertura ou **alisamento** (ver fig. 30). Por exemplo, as linhas da camada (D) ao passarem por cima das demais camadas, conectando os espaços, mostraram fortes indícios de espaço liso. Ao mesmo tempo, as linhas desta camada denotam uma gestualidade marcante, como se a liberdade **da mão** se estendesse por meio dos rápidos movimentos feitos pelo lápis (ver fig. 29).

No diagrama *informal/ desterritorializado – ideograma* observamos como através de mudança de espessura das linhas o traço que se assemelha à linha do trem ganha mais

intensidade que os demais, mesmo não correspondendo às métricas extensivas existentes no local. Situação parecida ocorre com a mancha que ocupa o lugar da antiga estação de trem, cuja imprecisão se destaca na imagem, como se transmitisse uma **dimensão intensiva** (ver fig. 26). As linhas que nascem junto à mão do arquiteto denunciam ainda uma gestualidade, o pincel atômico utilizado imprime uma menor precisão, o que possibilita o surgimento de manchas e rastros de tinta de diferentes ritmos e intensidade – características fortemente **manuais** (ver fig. 33).

Nos diagramas *formais/reterritorializados* encontramos a predominância de características mistas, formais e informais, restringindo o espaço para a modulação dos grafismos. É possível perceber traços potenciais de manifestação de informalidades, tais como, o engrossamento da espessura nas extremidades das linhas que fazem analogia às ruas, denotando alguma **intensidade** (ver fig. 31). Essas mesmas linhas permanecem soltas e, ao indicarem apenas direções, potencializam o **alisamento** do espaço. Alisamento perceptível também, especificamente no *diagrama formal/ reterritorializado – centralidades*, por meio das sobreposições dos círculos das centralidades, pois abalam uma delimitação mais rígida do espaço (ver fig. 27).

É importante destacarmos que cada traço do grupo de diagrama que analisamos carrega uma mistura de tendências, ora mais informais, ora mais formais. Por exemplo, manchas das centralidades, no diagrama *informal/ desterritorializado – centralidades*: (1) apresentam deformações singulares, possuindo mais características **intensivas** (informal) (ver fig. 25); (2) são bem delimitadas e independentes, sendo que algumas lembram formas geométricas (como círculos e quadrados), demonstrando certa tendência para o **espaço estriado** (formal) (ver fig. 30); e, ainda (3) possuem acabamento preciso, parecendo obedecer mais ao olho do que à mão, ou seja, predominando o **visual** (formal).

Encontramos outro exemplo de alternância entre os polos informais e formais ao analisarmos as linhas análogas às vias presentes nos *diagramas formais/ reterritorializados*: (1) por conta da presença de deformações nas extremidades, parecem manifestar **alguma intensidade** (informal) (ver fig. 31); (2) todas as vias apresentam exatamente a mesma característica, passando a ser uma espécie de qualidade generalizada transmitida por um **código** (formal); (3) apontam direções e apresentam uma certa gestualidade livre, configurando propriedades

do **espaço liso** (informal); (4) e, são reproduzidas no computador, de modo a conceder privilegio para a **visão** (formal).

Percebemos por meio desses casos singulares que não é possível atribuir uma qualidade específica para cada elemento (formal ou informal), pois dependendo das camadas que as pistas nos levam a analisar, estes podem apresentar mais qualidades formais ou informais. Deste modo, através das sobreposições das pistas, conseguimos investigar os elementos intensivamente, onde os resultados apresentados indicam a multiplicidade que cada um tem a potência de manifestar.

2.3 DISCUSSÃO COM O ARQUITETO, DESDOBRAMENTOS E RELAÇÕES COM O PROJETO

Nesta parte da pesquisa apresentamos as discussões dos resultados obtidos na etapa anterior. Para cada grupo de diagramas (segundo a sequência: *diagramas formais/ territorializados*, *diagramas informais/ desterritorializados* e *diagramas formais/ reterritorializados*) apresentamos o que chamamos de *comentários do arquiteto* e depois *desdobramos* esses comentários. Após apresentarmos essas discussões relativas aos grupos de diagramas, trazemos algumas impressões de Jáuregui sobre a informalidade, para, posteriormente, em um tópico específico, diagnosticar as possíveis interferências dos grafismos no processo de projeto.

As partes dedicadas aos *comentários do arquiteto* foram embasadas, principalmente, em uma segunda entrevista realizada com Jáuregui no dia 12/12/2019 (ver entrevista completa no apêndice B). Na entrevista, apresentamos os resultados nas análises para o arquiteto através de pôster-síntese em formato A4 e este teceu os comentários que achou cabíveis. É importante destacarmos que o arquiteto se mostrou familiarizado com a filosofia de Deleuze e Guattari²³, possibilitando maior fluidez na conversa. Já as partes que possuem como título *desdobramento*, trazem nossas reflexões, resgatando também algumas falas de Jáuregui da primeira entrevista (ver entrevista completa no apêndice A), para, por fim, reposicionar os resultados frente ao conhecimento existente sobre o tema.

²³ Nas entrevistas realizadas o arquiteto cita o que leu o livro *Pintura El Concepto de diagrama*. E em diversos textos que publica utiliza conceitos de Deleuze e Guattari (JÁUREGUI, 2013, 2019).

Figura 36 – Jáuregui em seu escritório na ocasião em que foi feita a segunda entrevista.



Fonte – da autora, 2019

Diagramas formais/ territorializados

Comentários do arquiteto

Quando expusemos para o arquiteto que, segundo as análises, os *diagramas formais/ territorializados* trabalhavam com muitos códigos que repetiam as formas do lugar, Jáuregui nos atentou para o fato de que mesmo “repetindo as formas” estes colocariam “mais em evidência aquilo que faz a estrutura, aquilo que faz a lógica do lugar [...], que não é repetível, que não é uma generalização” sendo assim seriam “muito particularizados, [...] específicos de um lugar e de uma situação” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 142). Afirmou também que estes diagramas estariam mais “associados a um mapa”, no sentido de algo que ele reconhece. Jáuregui (apêndice B, p. 143) concordou sobre o fato dos grafismos dos *diagramas formais/ territorializados* configurarem um espaço estriado, reforçando que este seriam “mais limitados, mais controlados”.

Desdobramentos

Entendemos que, embora a junção dos traços seja única, no sentido de selecionar e enfatizar determinados aspectos, existem inúmeros elementos gráficos que não abandonam os reconhecimentos, remetendo ao repertório já conhecido do arquiteto, ou seja, as formas

acabam por substituir de certo modo a realidade do complexo de favelas de Manguinhos. Como apontamos no resultado das análises, poucos traços desses primeiros diagramas carregaram potência para manifestar informalidades. Reforçamos que esta constatação se aplica apenas as manifestações *gráficas* contidas nos diagramas *formais/territorializados*. Por exemplo, na primeira entrevista o arquiteto nos contou que através dos nomes das favelas de Manguinhos, que são códigos formais *escritos*, acessaria uma carga simbólica que lhe permitiria pensar quando os observava, permanecendo como uma sugestão para as intervenções futuras (JÁUREGUI, apêndice A, p. 138).

O diagrama permite entender essa configuração irregular de cada parte que constitui o complexo, vejo caminho, vejo, bom, os nomes. O nome é uma questão bem importante para entender os lugares, os nomes normalmente têm, também, uma razão de ser, uma história, porque que se chamam de determinada maneira e tudo isso vai fazendo sentido quando observo o diagrama (JÁUREGUI, apêndice A, p. 138)

Podemos pensar nos nomes como dotados de um poder de afecção, de causar sensações, uma vez que estes podem ser utilizados como índices de eventos ocorridos, fazendo a imaginação do arquiteto adentrar num tempo histórico. Levantamos esta questão do nome das comunidades apenas como um exemplo, para ilustrar que existem outros mecanismos que trabalham dentro dos diagramas, como a utilização de expressões escritas, que em conjunto com materialidades de outros tempos (e que extrapolam para além do escopo da pesquisa) podem se tornar eventos e despertar informalidades e dobras intensivas para o arquiteto, indo além das formalidades que estão de fato registradas.

Reposicionando estes apontamentos frente ao conhecimento existente sobre o tema, percebemos que, embora os *diagramas formais/territorializados* apresentem características quase figurativas, ou a forma aparente, o arquiteto demonstra investigar o conjunto de relações entre seus elementos constituintes, fazendo com que este opere, possivelmente, como um diagrama. Nessa direção, percebemos uma consonância com o exposto por Bertram (2018), que baseado em Stjernfeldt (2007), destaca o fato do diagrama representacional peirceano poder estar “vestido” em outra coisa, por exemplo, em uma imagem mais figurativa.

Diagramas informais/ desterritorializados

Comentários do arquiteto sobre as análises

Sobre o *diagrama informal – centralidades*, quando narramos que havíamos detectado um alto grau de modulação da cor e dos traços que estavam no papel, Jáuregui (apêndice B, p. 143) concordou com a análise, acrescentando que tal fato implicaria um “afastamento do mapa”, (comparando-o com a função desempenhada pelos *diagramas formais/ territorializados*), e que estes diagramas possuiriam “autonomia estética” e estariam “buscando sempre a beleza”. Ainda a respeito do *diagrama informal – centralidades*, perguntamos se este, de algum modo, havia ajudado a enxergar o lugar de forma diferente. Jáuregui respondeu afirmativamente que sim, complementando que quando modelava o desenho imprimiria “ênfases maiores ou menores” e que teriam a ver com “expressão” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 148). Em relação as intensidades que este diagrama transmitiria, Jáuregui concordou também que não se trataria de medidas extensivas, afirmando que este não repetia nada de “métrico”. Já quando perguntamos sobre a questão espacial presente no diagrama, ele elaborou sobre as características que citamos referentes ao espaço liso, sobre as múltiplas camadas que se sobreporiam no desenho, afirmando que estas camadas teriam

[...] a ver com a ideia de unidade; ou seja, o que estabelece a unidade em um desenho. Tem a ver com continuidade, com proximidade, com sobreposições, com conexões entre partes. E na cidade, no urbano, sempre vamos estar falando de percursos, conexões, possibilidades, de dobraduras, desdobramentos e trajetórias. Eu vejo esse croqui [*diagrama informal – centralidades*] e vejo um monte de possíveis trajetórias aqui dentro (JÁUREGUI, apêndice B, p. 144)

Especificamente sobre o *diagrama informal – centralidades*, procuramos ter mais detalhes pelo fato deste não apresentar códigos gráficos, mas operar por modulação, necessitando ativamente do interpretante para que adquira sentido. Ao perguntarmos sobre a manualidade deste diagrama, Jáuregui (apêndice B, p. 146) reforçou que seria “[...] muito evidente. E nesse sentido de defender a mão como o que guia. É a mão que constrói. A mão que configura”. Comentamos ainda com o arquiteto sobre a concepção deleuzeana de que as formas seriam apenas sintomas de forças, e o questionamos se o *diagrama informal – centralidades*, pelo fato de apresentar muitas formas deformadas, estaria relacionado a alguma força. Jáuregui (apêndice B, p. 146) respondeu que era claro que havia sintomas de forças “atravessando o

território, que o desenho busca interpretar, traduzir”. E ao pedirmos se conseguiria identificar quais haviam o afetado disse que conseguiria

Sim, claramente. O movimento do rio, foi um movimento muito forte, e o movimento das autopistas. Essas linhas de forças, justamente que atravessam o território. O rio é uma linha de força é um permanente fluxo. A autopista também, é um lugar permanente de movimento. Então este movimento que atravessa o território e que o desenho busca emular, busca de alguma forma fazer o mesmo na gráfica do desenho, e sempre com a dificuldade que estamos trabalhando sempre na bidimensionalidade e como bidimensional pode aludir ao movimento, e inclusive aos relevos do território. Então, sim, essa tensão está sempre presente na origem de um desenho. Você está olhando o lugar, tentando entender os fluxos, e tentando traduzir isso numa estrutura, uma lógica, em um desenho que obedeça à uma lógica, que seja capaz de traduzir uma lógica de um lugar específico. (JÁUREGUI, apêndice B, p.146)

Posteriormente, apontamos nesses diagramas uma série de linhas circulares espalhadas pela folha, e perguntamos ao arquiteto sobre seu papel, e ele disse que era uma tentativa de

[...] de dar um caráter orgânico, de fluidez. Porque essas formas para mim falam do fluido. E o fluido, nesse lugar, tem a ver com fluido do rio, dos canais, e o fluido do trânsito, que é brutal nesses lugares. É um lugar de passagem, permanente movimento (JÁUREGUI, apêndice B, p.146).

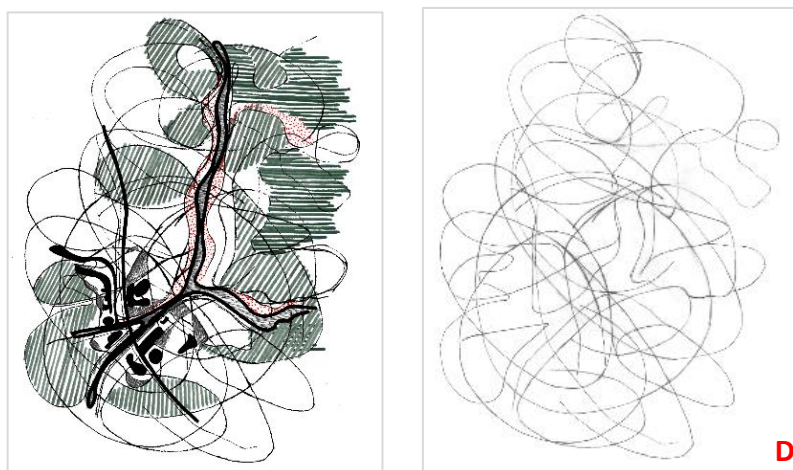
Por fim, ao mostramos umas linhas transversais que ignoravam a presença do trilho do trem, visibilizadas, principalmente, no *diagrama informal – ideograma*, o arquiteto nos explicou que eram “uma atravessabilidade do lugar que era justo o oposto do atravessável, antes do projeto” (JÁUREGUI, apêndice B, p.149).

Desdobramentos

De um modo geral, percebemos como Jáuregui corrobora que no *diagrama informal – centralidades* existem linhas, traços ou manchas, que apresentam potencial de mostrar “percursos, conexões, possibilidades [...] um monte de possíveis trajetórias” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 144). No resultado das análises, vimos como a camada (D) deste diagrama (para ver todas as camadas, fig. 30) apresentou o potencial de manifestar informalidades. Essa camada é a que, na entrevista, a apontamos e a descrevemos como uma série de linhas circulares espalhadas pela folha (fig. 37). Nesse sentido, pela fala de Jáuregui, percebemos como a camada (D) pode ter cumprido um papel importante na emergência de

informalidades, visto que, o ajudou a organizar as sensações que captou da região, relacionadas às forças dos rios e das avenidas – não esquecendo que as várias outras camadas, em maior ou menor grau, também participam em conjunto (afetando e sendo afetadas) das sensações que foram visibilizadas.

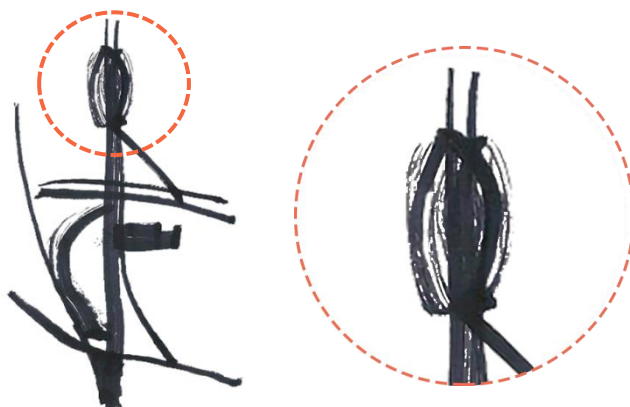
Figura 37 – *diagrama informal/ desterritorializado - centralidades – camada (D) “Linhas livres conectoras do espaço”*



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Na entrevista ao perguntarmos sobre as linhas transversais que ignoravam a presença do trilho do trem, Jáuregui associou-as a uma “atravessabilidade” do território. Por meio das análises verificamos que, no *diagrama informal – ideograma*, a mancha que ignora a linha segregadora apresentou potencial para manifestar informalidades. Deste modo, baseado na própria indicação do arquiteto e nas análises, entendemos como a mancha pode ter visibilizado o movimento dos pedestres no território, ou seja, feito esta informalidade sensível por meio de sua imagem (ainda que caberia maior discussão).

Figura 38 – *diagrama informal/ desterritorializado – ideograma. Mancha com alta potência de emergir informalidades*



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Uma vez que os *diagramas desterritorializados/ informais* foram, especificamente, os que mais possuíram características que apontaram para o polo informal das pistas conceituais, para reposicionar os desdobramentos, descritos anteriormente, frente ao conhecimento existente sobre o tema, retomamos Bertram (2018). O autor aponta, por meio de um estudo de caso, que a manifestação do diagrama com traços deleuzeanos (informais) apareceria no modo como os desenhos são torcidos, dobrados, fragmentados, formando aglomerados gráficos que se influenciariam simultaneamente de acordo com o problema a descobrir. Por esses motivos, coloca também a necessidade observar desenhos arquitetônicos como um todo dinâmico, sem recorrer aos processos de redução que nos guiam apenas para o já reconhecido (BERTRAM, 2018). Em consonância com as discussões de Bertram (2018), percebemos que os traços diagramáticos com a potência de manifestar informalidades possuem características singulares e que não devem ser negligenciadas ou simplificadas no ato de analisar. Mais ainda, por meio da construção das pistas conceituais, damos um passo a diante do trabalho apresentado por Bertram (2018), contribuindo para a investigação das ferramentas gráficas arquitetônicas, uma vez que o autor supracitado não entra no âmbito de como este tipo de grafismo pode ser detalhadamente estudado.

Ao longo da pesquisa, entendemos também que quando traços potencialmente informais estão sendo estudados é necessário não só evitar recorrer a processos de simplificação, mas procurar cruzar os resultados com outras fontes de dados. Isso porque, quando os grafismos apresentam modulação, estes forçam uma interpretação – justamente por não serem codificados. Assim, percebemos que, especialmente nesses casos, as pistas conceituais que construímos apresentam limitações, devendo ser utilizadas em conjunto com outras informações que possam ajudar na aproximação ao raciocínio diagramático que foi exteriorizado por meio dos grafismos. Ao mesmo tempo, ponderamos que existem características neste tipo de diagrama que são inconscientes ou involuntárias (DELEUZE, 2007), ou seja, nem mesmo quem o realizou pode interpretá-lo totalmente consciente. De modo que essas limitações se mostram como facetas características de leituras que envolvem complexidades.

Sobre as limitações específicas do nosso estudo de caso, sinalizamos que, mesmo recorrendo à conversas com o arquiteto não podemos garantir que as informalidades que ele conseguiu apontar foram, efetivamente, as que captou quando produziu os diagramas. Isso porque, ao

recorrermos a sua memória durante a entrevista, o incitamos a resgatar lembranças que, inevitavelmente, foram modificadas com o tempo e, possivelmente, formalizadas. Nessa direção, recomendamos que, para que hajam resultados mais precisos, múltiplas estratégias sejam utilizadas, buscando sempre que possível acompanhar o processo de projeto mais de perto.

Diagramas formais/ reterritorializados

Comentários do arquiteto

A respeito dos *diagramas formais/ reterritorializados*, quando colocamos para o arquiteto que estes voltariam a obedecer a códigos ópticos, ele concordou com a afirmação e concluiu que existiria “uma ida e volta. Entre partir de algo concreto para abstração e voltar da abstração para o concreto” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 143), se referindo a sequência que começaria com os *diagramas formais/ territorializados*, indo para os *informais/ desterritorializados* e terminaria com os *formais/ reterritorializados*. Quanto aos códigos circulares que representam as centralidades no *diagrama formal/ reterritorializado – centralidades*, ao ser perguntado se estes poderiam fazer referência a dimensões intensivas, Jáuregui concordou e disse que havíamos lido bem esse aspecto. Em relação as pontas soltas deste mesmo diagrama, um possível indício de alisamento do espaço, o arquiteto fez uma ressalva, falando que o que chamávamos de ponta para ele seriam

[...] as aberturas a isso que é sempre maior, aquilo que tem uma dimensão quase inapreensível que é o urbano como um todo. O magma do urbano contemporâneo. Sobretudo das megas cidades. Então sim, estas pontas abrem a deriva (JÁUREGUI, apêndice B, p. 144).

E aproveitou outro comentário para complementar que

[...] as pontas se abrem as possibilidades. E aí me lembro sempre de uma frase de [Hélio] Oiticica que diz que no Brasil há fios soltos em um campo de possibilidades. Bom isso são fios soltos em um campo de possibilidades. As possibilidades do projeto (JÁUREGUI, apêndice B, p. 152).

Desdobramentos

Para podermos desdobrar estes comentários das análises feitos pelo arquiteto, levantamos a questão da “busca pela beleza” que aparece, por exemplo, na primeira entrevista quando este

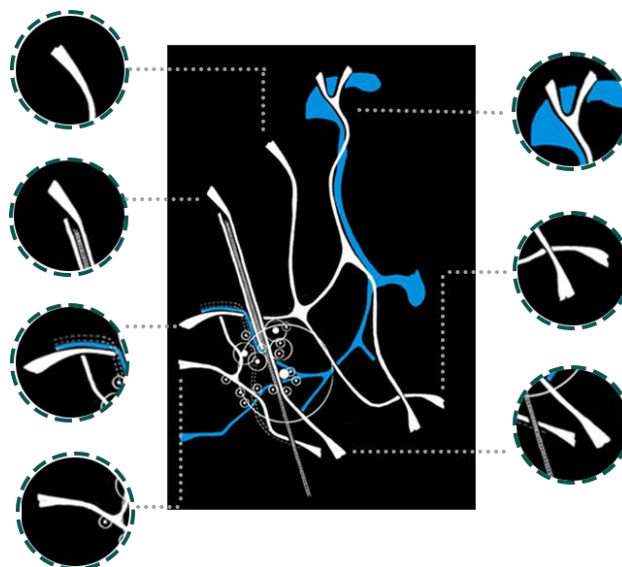
discorre sobre um “valor estético” que estaria relacionado aos *diagramas formais/ reterritorializados* (que chama de ideogramas - ver apêndice A, p.137). Nas ocasiões em que aborda o assunto, Jáuregui também associa seus desenhos à pintura, algumas vezes discorrendo sobre os conceitos de ponto, linha e plano de Paul Klee (JÁUREGUI, apêndice B, p. 137).

Como se fosse uma pintura, um elemento esteticamente autônomo. É isso o ideograma (JÁUREGUI, apêndice A, p. 133).

[...] eu tenho razões para ter esses pontos, essas linhas em determinados lugares [nos *diagramas formais/ reterritorializados*] e isso para mim tem uma autonomia estética, ou seja, eu posso contemplar os diagramas apenas pelo seu valor estético também (JÁUREGUI, apêndice A, p. 137).

Em outro trecho o arquiteto explica a necessidade de nos diagramas entender a “estrutura” para, então, “buscar estetizar ela” (JÁUREGUI, apêndice A, p. 133). Observamos que os traços análogos as vias e aos rios nos *diagramas formais/ reterritorializados* apresentam distorções e aberturas que não se relacionam somente à abstração de uma geometria formal pura do local (o que o arquiteto chama de estrutura), dando indícios sobre a “estetização da estrutura”. Nos resultados das análises encontramos nos mesmos elementos (vias e rios) o apontamento para alguns polos formais (código e visual), e outros informais, (como liso e intensidade). Recorrendo ao comentário do arquiteto sobre as “pontas soltas”, percebemos como ele as relaciona predominantemente com um código formal, uma vez que todas as pontas seriam “aberturas [...] ao urbano como um todo” (generalizado), ou ainda, “fios soltos em um campo de possibilidades”. Com base nessas observações, compreendemos que, possivelmente, a estetização que o arquiteto se refere acaba por formalizar predominantemente os tais traços do diagrama, fazendo com que estes se comportem mais como algo que o lembraria de possibilidades gerais, ou seja, não passando para o papel potenciais manifestações de alguma informalidade singular.

Figura 39 – *diagrama formal/ reterritorializado* – centralidades. Pontas soltas codificadas



Fonte – adaptado de Jáuregui (2019a)

Por fim, quando falamos com o arquiteto sobre as centralidades manifestadas no *diagrama formal/ reterritorializado* fazerem referência às intensidades, ele esboçou uma forte reação de aprovação sobre a análise realizada. Como expusemos nas análises, na primeira entrevista Jáuregui nos disse que as centralidades eram os lugares em que as pessoas conviviam, e que estariam relacionadas ao trabalho, ao esporte e à festa (JÁUREGUI, apêndice B, p. 134). No resultado das análises vimos como essas centralidades adquiriam características mistas, ora formais (codificada e extensiva) e ora informais (lisa). Deste modo, quando consideramos a fala do arquiteto a respeito desses elementos, percebemos que a abertura para a informalidade (o alisamento do espaço por meio das sobreposições gráficas) pode ter ajudado a manifestar informalidades, mesmo que os círculos das centralidades sejam fortemente codificados. Algo que exigiria mais investigação para alcançar uma resposta definitiva.

Procurando reposicionar estes desdobramentos frente ao conhecimento existente sobre o tema, podemos observar nos *diagramas formais/ reterritorializado* características mistas, que denotam potências de manifestar informalidades (deleuzeano), ao mesmo tempo em que aparecem elementos estruturais formais codificados (peirceano). Assim, entendemos como diferentes tipos de pensamentos estão em jogo, o que nos leva a corroborar os apontamentos de diversos autores que estudam diagramas, e que citam a coexistência de pensamentos deleuzeanos e peirceanos, que podem inclusive estarem sobrepostos ou mesclados nas

representações gráficas em arquitetura (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; MONTANER, 2017; VIDLER, 2006).

Percepções de Jáuregui sobre a informalidade

Antes de procurarmos quais manifestações gráficas potencialmente informais podem ter tido interferência no processo de projeto, buscamos nos aproximar de algumas percepções de Jáuregui sobre as informalidades da favela. Sobre os aspectos mais físicos, o arquiteto ressalva, por exemplo, que devido ao fato de não existir um código que legisle sobre o espaço, e o qualifique ou como público ou como privado, emergiria um único “tipo” de espaço: o coletivo. Através de constantes apropriações pelos moradores, e sem o regramento por nenhuma instância superior, os espaços seriam negociados dia-a-dia, tornando-se ora mais “públicos”, ora mais “privados”. O traçado da cidade também diferenciaria dos que comumente nos deparamos na cidade formal. Jáuregui chama a divisão de terras da cidade informal de “pixelada”, por ser difícil de abstrai-la racionalmente. Em suas palavras

Uma das características da informalidade é o “pixelado” da divisão da terra, ou seja, não são terrenos regulares, são terrenos irregulares, com construções também irregulares que vão se encaixando umas nas outras. Isso resulta num desenho, num registro que não se rege pela geometria clássica ortogonal, aparece muito ao acaso da situação topográfica, da lógica construtiva, da configuração histórica no lugar, como as coisas foram se agregando e como foram sobrando espaços entre as construções. Não há, na favela, um traçado de uma rua inicial geométrica, há um espaço que vai se delimitando pelo uso e que vai se preenchendo aos lados através do tempo e isso vai constituindo um lugar físico bem diferente da cidade formal (JÁUREGUI, Apêndice A, p. 136).

Por meio da fala do arquiteto, percebemos ainda a existência de questões sociais que seriam derivadas das singularidades da cidade informal. As centralidades das comunidades ou os territórios “praticados” não possuiriam divisões funcionais claras ou setorizadas, mas aspectos que se conectariam intensivamente e configurariam lugares de convivência que, segundo Jáuregui, possuem três dimensões: do trabalho, do esporte e da festa. “[...] O território praticado, é aquilo que as pessoas que habitam o lugar imprimem ao lugar, é um ponto de referência fundamental. Suas trajetórias, seus usos [...]” (JÁUGUEI, apêndice B, p.148). O tipo de atividade laboral comumente realizado na cidade informal, por exemplo, também

diferenciaria do realizado na cidade formal. Isso porque as funções desempenhadas na favela se sobreporiam, e, nessas situações, o prefixo “multi” poderia ser pensado como o mais adequado para descrever a não binariedade funcional necessária de ser compreendida.

Desde o Favela-Bairro a gente sabe que não pode fazer unidades monofuncionais. O pavimento térreo sempre tem que ser multifuncional, ter comércio, serviço, trabalho. Hoje as pessoas de classe média trabalham em casa com um computador, nas favelas as pessoas trabalham manualmente em suas casas, consertam coisas, todo tipo de aparelho e equipamento que a classe média precisa. E tem comércio também, claro. Então isso tem que ser, não só permitido, mas estimulado por um programa novo de urbanização. Contudo, o poder público é ainda muito lento, a legislação é muito inadequada em relação a dinâmica do bairro popular (JÁUREGUI, Apêndice B, p. 151).

Relembramos que tomamos esses exemplos, manifestados no discurso de Jáuregui, como percepções de características da realidade da cidade informal. Trazemos a seguir mais um trecho da entrevista em que o arquiteto deixa claro como percebe a existência de duas cidades muito diferentes, uma formal “relacionada à padrões abstratos” e outra informal relacionada à necessidade.

Eu defendo plenamente esse conceito [de informal], essa polaridade entre formal e informal, porque vivo em uma cidade que me mostra isso. Tem uma cidade onde eu ando dentro da lei, dentro da formalidade da lei. E tem uma parte da cidade onde eu ando fora da lei, claramente, ou seja, não tem controle do estado, não tem presença do estado. Para mim não existe na favela a configuração do espaço público, existe apenas o que é coletivo, e este tem uma definição, uma configuração, uma origem, não em um traçado ou na lei, o que caracteriza exatamente o informal. O informal está muito relacionado à questão da necessidade, enquanto o formal, para mim, está relacionado à padrões abstratos (JÁUREGUI, Apêndice B, p. 142).

Da potência ao ato: interferência dos grafismos no processo de projeto

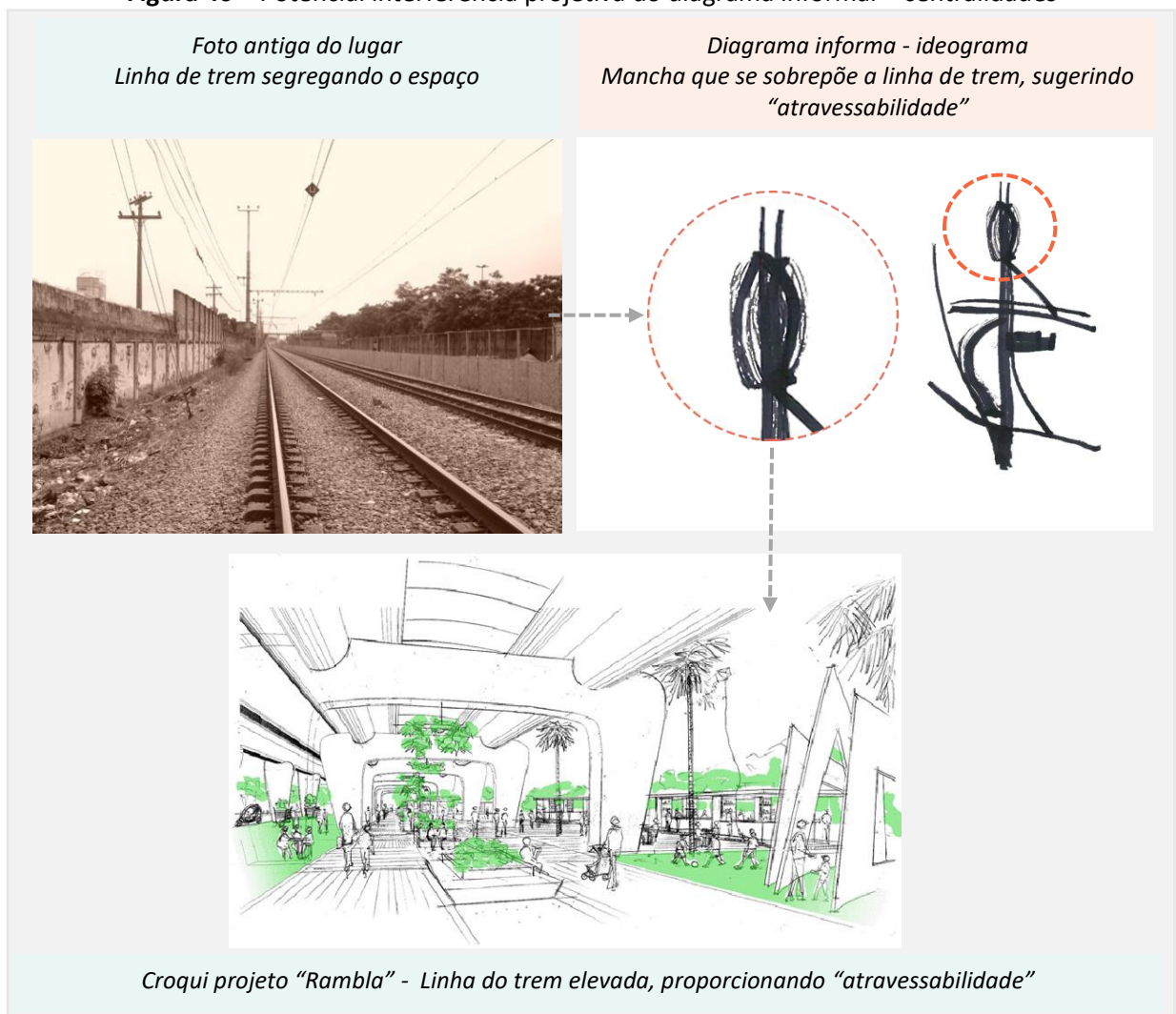
Propomos aqui diagnosticar quais manifestações gráficas poderiam ter passado ao ato, ou seja, quais possivelmente operaram como um diagrama e afetaram, de algum modo, a concepção do projeto. Para pensar sobre tais interferências, tomamos as duas principais concepções projetuais citadas por Jáuregui, a elevação da linha do trem e a implantação de um Centro Cívico (ver parte 2.).

Manguinhos era claramente um complexo de 11 favelas divididas pela linha do trem. Era um corte, como se tivesse um foço entre os lados da comunidade, então ao elevar a linha do trem e suspender o que dividia,

passou a ter uma conectividade direta para o pedestre por baixo, que era a forma mais evidente de integrar o que estava dividido (JÁUREGUI, apêndice B, p. 149).

Por essa fala do arquiteto percebemos que a intenção de elevação da linha está diretamente associada com a possibilidade do pedestre poder transitar livremente pelo território, ou o que, como expusemos acima, ele chamou de “atravessabilidade do local” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 149). Na parte anterior, sobrepondo o resultado das análises com os comentários de Jáuregui, desdobramos que, principalmente, a mancha de “atravessabilidade” no *diagrama informal – ideograma* apresentaria alguma potência de emergir informalidades. Assim, estas evidências indicam que a mancha materializada poderia ter passado da potência ao ato, operando como traços diagramáticos informais ao mostrar a força da passagem do pedestre, sugerindo a elevação da linha de trem.

Figura 40 – Potencial interferência projetiva do diagrama informal – centralidades



Fonte – adaptado de www.jauregui.arq.br

Contudo, quando questionado se algum diagrama específico havia sugerido a elevação da linha do trem, Jáuregui foi categórico ao responder que uma ideia ganha consistência de várias maneiras. Entendemos essa resposta como uma indicação da dificuldade de atribuir um momento preciso de tomada de decisão ou de diagnosticar qual ferramenta projetiva havia sugerido exatamente a solução arquitetônica adotada. Jáuregui explica que em relação a construção da ideia haveria sempre uma interação

Como se constrói uma ideia? Indo aos lugares, claro, como sempre os lugares é que sugerem a possibilidade do projeto, mas quando você registra, quando você desenha o lugar, o próprio desenho abre para outras possibilidades de imaginação. O lugar é um, e o desenho é outra fonte também para imaginar, para repensar reinterpretar, para finalmente buscar a ressignificação do lugar (JÁUREGUI, apêndice B, p.149)

Já em relação ao Centro Cívico, quando o explica em seu site, Jáuregui (2020) coloca que este reconfiguraria as centralidades, e, na entrevista, reforça que este também seria fundamental para constituir o

[...] nexos entre as duas partes, um centro cívico de escala do complexo e do bairro em volta. Porque o centro cívico não era só para as favelas. Aqui no registro vemos a escola secundária, profissionalizante e biblioteca para todos os bairros ao redor da zona norte, todo bom sucesso, então todo apoio jurídico e centro da juventude e as instalações esportivas, tem uma escala que vai muito além da favela (JÁUREGUI, apêndice B, p. 150).

Ao tentarmos captar as informalidades que poderiam estar expressas nos diagramas, perguntamos ainda ao arquiteto se ele tentava alcançar algo além da dimensão física, e esse disse que sim, porque lia as centralidades como

[...] a forma em que o território é ocupado usado, praticado. Vamos usar essa palavra, território praticado. Então o território praticado, deve ser aquilo que as pessoas que habitam o lugar imprimem ao lugar e um ponto de referência fundamental, essas trajetórias, esses usos, essas ênfases em determinados lugares, em uns determinados pontos, são para o arquiteto um referente importante de projeto (JÁUREGUI, apêndice B, p. 148).

Neste momento, percebemos como a “leitura” das centralidades foi importante dentro do processo de projeto de Centro Cívico. No trecho da entrevista que transcrevemos acima, notamos como o arquiteto discursa sobre aspectos informais que afetariam as centralidades,

como algumas forças sociais (de usos e trajetórias das pessoas) (JÁUREGUI, apêndice B, p. 148). Ao mesmo tempo, Jáuregui reforça a grandeza da intervenção, colocando que o Centro Cívico teria uma escala que iria muito “além da favela” e a reconectaria com os bairros adjacentes (JÁUREGUI, apêndice B, p. 150).

Procurando as possíveis interferências que os grafismos poderiam ter nessas concepções projetuais para o centro cívico, recorreremos às sobreposições do resultado das análises com a fala do arquiteto, realizadas na discussão anterior, e destacamos três potenciais manifestações de informalidades: (1) os registros das centralidades, tanto por manchas (no *diagrama informal – centralidades*), quanto por círculos (no *diagrama formal/reterritorializados – centralidades*); (2) as pontas soltas das vias (nos *diagramas formais/reterritorializados*), que abririam para o “urbano como um todo”, mostrando possíveis conexões (JÁUREGUI, apêndice B, p. 144); (3) a camada (D) de linhas circulares soltas (no *diagrama informal – centralidades*), análogas ao fluido das “autopistas” e “rios” (JÁUREGUI, apêndice B, p. 146), que mostrariam uma conformação maior do território, ajudando a entender suas dinâmicas (ver fig. 41).

Destacamos o fato de, na entrevista (apêndice B, p. 150), Jáuregui ter colocado que, especificamente, no *diagrama informal – ideograma* haveria um espaço que teria sugerido a existência de um “lugar para ser preenchido” (uma antiga área militar que no projeto foi transformada no Centro Cívico). Neste diagrama, também vemos que existem traços potenciais para emergir a informalidade, como expusemos nos resultados da análise.

Figura 41 – Conjunto de potenciais interferências no projeto do Centro Cívico



Fonte – adaptado de www.jauregui.arq.br

Desdobramentos

É importante destacarmos que as pistas conceituais serviram como instrumento para apontar *possíveis* manifestações do informal nos registros gráficos do arquiteto, assim nos perguntamos: quais destas poderiam, de fato, ter chegado a interferir no resultado do projeto? É factível pensarmos que muitas manifestações tenham se perdido no decorrer do processo, ou mesmo se atenuado frente outros tipos de força (como econômicas ou políticas). Nessa direção, o que propomos discutir aqui está relacionado com o que acreditamos ter ficado mais evidente – não descartando também a existência de outras informalidades que podem ter se manifestado em meio ao projeto do arquiteto, e terem sido registradas, ou não, nos diagramas estudados.

A respeito das informalidades mais evidentes que podem ter interferido no projeto, destacamos que, oralmente, o arquiteto citou *macroforças* como os movimentos do “rio” e das “autopistas”, e também *microforças*, como as “trajetórias” e os “usos” que as pessoas imprimem ao local (JÁUREGUI, apêndice B). Contudo, é perceptível que as informalidades em microescala, que poderiam ser visibilizadas por meio dos diagramas, se dispersam quando a perspectiva de abrangência destes aumenta. Essa constatação pode ser observada também a luz da fala de Jáuregui (apêndice B, p. 146) que, ao ser questionado sobre quais forças estariam relacionadas as deformações do *diagrama informal – centralidades*, citou as macroforças e não as microforças cotidianas que, outrora, o mesmo havia dito ser um dado importante no processo de projeto. Ao mesmo tempo, vemos que no *diagrama informal – ideograma*, que possui uma escala de abrangência menor, as trajetórias dos pedestres ganham mais protagonismo, indicando uma manifestação potencial de ações *micro* – contudo, ainda não podemos afirmar que o arquiteto esteja cartografando algo mais específico da tal realidade vivenciada em Manguinhos, ao invés de uma força mais ou menos generalizada.

Figura 42 – Diagramas Complexo de Manguinhos (sobre uma mesma mancha urbana)



Fonte – adaptado de Jáuregui e Veras (2017) e Jáuregui (2019a)

Aqui, chamamos atenção para o fato de que, ao construirmos a caracterização da cidade informal (ver parte 1.1.3), constatamos que a sua singularidade é devida justamente às fugas ou escapes da estrutura padrão, o que faz com que esta necessite ser observada por meio de um olhar mais aproximado. Estes são espaços produzidos por ações inventivas muito particulares, ou seja, microforças que se chocam com as macroforças. Reforçamos como o próprio Jáuregui demonstra uma sensibilidade diagramática ao observar várias características singulares das favelas, que não seguem uma lógica binária padrão, tais como: o tipo de espaço existente (o coletivo, negociado no limiar entre o público e o privado), o “pixelado da terra” (difícil de ser abstraído racionalmente), e a própria caracterização das centralidades por meio dos aspectos vividos (do trabalho, do esporte e da festa, e não delimitadas por setorizações funcionais claras) (como expusemos anteriormente). Nesse sentido, entendemos como estas sensações poderiam ser, por exemplo, visibilizadas por meio de diagramas gráficos com escala menor, buscando locais específicos, assim ocasionando ganhos qualitativos ao processo de projeto, com registros das qualidades informais além das formais. Ao mesmo tempo, destacamos que a área de intervenção é muito grande, e, talvez, os prazos comumente estabelecidos para este tipo de trabalho, baseados nos processos de projeto tradicionais, sejam muito curtos para uma dedicação minuciosa na captura e manifestação das informalidades.

Relembramos que a informalidade da favela nos provocou a pensar como diagramas mais voltados ao informal poderiam ser eficazes em sua leitura e criação. Essa provocação foi confirmada pelas palavras do próprio arquiteto ao nos relatar a importância de utilizar diagrama nos trabalhos que realizava em tais locais. No entanto, por meio do exposto ao longo das discussões e desdobramentos nessa última parte da pesquisa, podemos constatar que parte das manifestações se voltou para aspectos não característicos do espaço informal (rio e autopistas), não ficando claro se o emprego deste tipo de raciocínio diagramático, voltado ao movimento, ficou subutilizado para o caso da experiência da favela e de uma “arquitetura da ação”. Esse fato, nos remete ao alerta que, mesmo que as intenções e escolhas diagramáticas sejam potencialmente pró-informalidade, hábitos projetuais mais tradicionais e voltados à formalidade podem estar produzindo resistências às forças informais. Por outro lado, devemos destacar que a escolha de ferramentas de desenho pelo arquiteto, em relação aos

processos de *territorialização-desterritorialização-reterritorialização*, confirma, intuitivamente ou não, as colocações de Deleuze (2007) voltadas para pintura.

Por fim, ao pensarmos sobre estas possíveis interferências das manifestações gráficas no processo de projeto, nos deparamos com outras limitações do instrumento metodológico empregado na pesquisa. Percebemos, por exemplo, que o próprio arquiteto – ao abordar a dificuldade em atribuir um momento exato que tenha decidido levantar a linha do trem – aponta para o fato de que para ele não seria muito claro qual ferramenta projetiva o ajudaria a tomar determinadas decisões, uma vez que disse utilizar múltiplos recursos. Assim, as manifestações das informalidades, diagnosticadas pelas pistas do instrumento investigativo, podem não estar associadas com as principais intenções projetivas de Jáuregui – como já havíamos considerado anteriormente, não podemos garantir que as informalidades apontadas pelo interpretante sejam, efetivamente, as que captou quando produziu os diagramas. Por isso, recomendamos que, em futuras investigações, os processos sejam, sempre que possível, acompanhados mais de perto no momento da elaboração. Contudo, corroboramos que, embora existam estas limitações do instrumento metodológico, podemos afirmar, pelas entrevistas e material bibliográfico, que Jáuregui atribui um papel essencial a esta ferramenta gráfica dentro de seu trabalho, o que reforça a importância dos resultados para futuros estudos do processo projetual do arquiteto.

Reposicionando estes desdobramentos frente ao conhecimento existente sobre o tema, vamos ao encontro de Allen (1998), Berkel e Boss (2006), Corbellini (2006), Montaner (2017) e Somol (2007), que atribuem importância à exploração do diagrama como ferramenta projetiva. Ao mesmo tempo, especificamente sobre o estudo dos diagramas gráficos, confirmamos a necessidade de investigá-los por meio de sua operacionalidade, uma vez que só as qualidades não são suficientes para defini-lo como diagrama, seja voltado para a descoberta estrutural (peirceano) ou para a manifestação de informalidades (deleuzeano), fato levantado por autores de diversas áreas (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; STJERNFELDT, 2007; VELLODI, 2014; 2018).

3. CONCLUSÃO

Baseamos a construção teórica da pesquisa na concepção filosófica deleuzeana (DELEUZE, 2005; 2007; 2018; DELEUZE; GUATTARI, 2011, 2012), que indica a possibilidade de que os diagramas, em sua faceta gráfica, sejam capazes de manifestar informalidades, confrontando uma abordagem racionalizada formal de diagrama. Ao mesmo tempo, buscamos outros autores que sinalizam a necessidade de o diagrama ser pensado por sua operacionalidade, e não por simples qualidades abstratas (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; ROQUE, 2015; 2017; STJERNFELDT, 2007; VELLODI, 2014; 2018). Nesse sentido, o trabalho abre espaço para pensar o diagrama na arquitetura além de sua visão mais tradicional, apontando para a possibilidade de que desenhos não tidos cotidianamente como diagramas (como croquis, por exemplo) possam operar como um. Diagnosticamos também a multiplicidade de pensamentos, entre estes os diagramáticos dos mais deleuzeanos (informais) aos mais peirceanos (formais), que podem ser exteriorizados e coexistir na imagem, colocando em cheque visões dualistas, reforçando, agora de através dos registros gráficos de um caso específico, apontamentos de outros autores (BERTRAM, 2018; DUARTE, 2015; MONTANER, 2017).

Trazemos conceituações da informalidade dentro da filosofia, da teoria da arquitetura e do urbanismo, e buscamos uma transversalidade do informal nestes campos, chegando ao entendimento da informalidade como algum tipo de percepção voltada às transgressões e desvios de padrões ou estruturas formais reconhecidas. Nessa direção, exploramos o conceito de diagrama em Deleuze, que por não reproduzir semelhanças formais ou regimes de visibilidades pré-concebidos, se mostra como uma potente ferramenta para manifestação da informalidade. Aqui, percebemos a existência de uma compatibilidade entre o que a ferramenta pode oferecer e as características que a cidade informal pode expressar, possibilitando, assim, ultrapassar certos limites que as representações tradicionais arquitetônicas carregam, e que podem negligenciar tais características. Deste modo, ao visar a ampliação das qualidades trabalhadas no processo de projeto (incluindo além das qualidades formais tradicionais, também as informais), abrimos espaço para a discussão de novas abordagens para tratar de áreas como as favelas brasileiras.

Por meio da análise dos diagramas de Jorge Mário Jáuregui conseguimos entender como os diagramas arquitetônicos podem manifestar as informalidades. Para tanto, organizamos e

produzimos, a partir da bibliografia deleuzeana, *pistas* conceituais que formaram um instrumento metodológico, indicando características gráficas potenciais do raciocínio diagramático para a manifestação da informalidade. Depois de utilizarmos o instrumento, constatamos que as *pistas* permitiram olhar para os tipos de repetição de maneira intensiva, não generalizando ou categorizando os diagramas apenas por suas qualidades aparentes. Nessa direção, corroboramos a proposição das “pistas” apresentadas por Passos, Kastrup e Escóssia (2005), e que até onde verificamos, não haviam ainda sido aplicadas à Arquitetura e Urbanismo. Esta proposição, por não determinar um conjunto fechado de procedimentos de análise, se mostrou adequada para a realização de pesquisas de caráter exploratório, como a nossa. Destacamos ainda que os conceitos vindos da filosofia de Deleuze e Guattari (2011, 2012) e Deleuze (2007), demonstraram ser capazes de guiar os caminhos para analisar os diagramas arquitetônicos, mesmo não tendo uma aplicação original para este fim, uma vez que os retiramos de livros sobre uma “teoria das multiplicidades” (Mil Platôs) e sobre pintura (Pintura el Concepto de Diagrama), respectivamente.

Em relação ao instrumento metodológico composto por pistas, recomendamos que este seja aplicado conjuntamente com outras táticas, buscando sempre que possível acompanhar o processo de projeto mais de perto. Recomendação que vai ao encontro da adoção de uma definição operativa de diagrama, procurando investigar seu funcionamento – como os traços afetam e são afetados pela realidade. Mesmo com a utilização de estratégias de investigação combinadas, uma vez que é uma característica inerente dos traços que manifestam informalidades necessitem ativamente do interpretante para a produção do sentido (pois não são codificados), advertimos certas limitações deste instrumento: (1) não podemos garantir que as informalidades apontadas, mesmo por quem exteriorizou os grafismos, sejam, efetivamente, as captadas quando o diagrama foi produzido; (2) não podemos garantir também que decisões projetivas tenham sofrido interferência direta dos traços potenciais para manifestar informalidades. Contudo, entendemos essas limitações como o reconhecimento das singularidades dos eventos ocorridos, entrando em consonância com características das chamadas *Non-Representational Research Methodologies*, ao procurar as múltiplas potências de uma ação performativa e não sua definição (VANNINI, 2014). Percebemos, por exemplo, como o instrumento metodológico desdobrou positivamente o entendimento geral do processo de projeto quando, na segunda entrevista, ao apresentarmos

as análises dos grafismos, Jáuregui se mostrou interessado nos resultados e sugeriu uma apresentação futura destes para sua equipe do escritório.

A partir do trabalho diagramático de Jáuregui, para pensar algumas relações entre as manifestações gráficas e a informalidade no processo de projeto arquitetônico, com o objetivo de concluir o trabalho, resgatamos os três níveis de manifestação da informalidade (DELEUZE, 2007, ver item 1.3.1.): *quando, como e para que*.

Quando

Procurando pensar o diagrama por sua temporalidade, associado necessariamente com um antes (lugar das formas) e um depois (o que do diagrama sai), um caos-gérmen (DELEUZE, 2007), percebemos como os primeiros diagramas, os *formais/ territorializados*, nascem de uma planta que o arquiteto carrega pela favela (a "planta marcada"). É um momento em que seu corpo mergulha nas intensidades, seja através das caminhadas pelas comunidades ou das conversas com os moradores, um momento em que começa a entrar no caos, e a se abastecer de informações e afetos que posteriormente reverberam nos outros desenhos que faz. Quando passamos para o momento seguinte, de confecção dos *diagramas informais*, estes aparecem em um tempo intermediário, entre o caos e o gérmen. Surgindo exatamente no meio do processo como um todo, onde as informalidades que saíram do caos germinam e são manifestadas graficamente. O último diagrama que Jáuregui materializa, os *formais/ reterritorializados*, são os que temporalmente estão mais próximos do nascimento das formas arquitetônicas. Percebemos aqui como Jáuregui manifesta a necessidade de reduzir os traços para qualidades predominantemente formais e que, inevitavelmente, voltam a fazer parte de todo um repertório projetual constituído ao logo dos anos, de seu cosmos.

De modo geral, podemos perceber como existem momentos no processo de projeto em que a informalidade diagramática se mostra importante por tornar visível os afetos, possibilitando o manuseio destes. Contudo, notamos também que o processo é feito de fases, sendo que a fase *mais informal*, que implica uma maior experimentação criativa, se alterna com outras fases *mais formais*, seja no início do processo, por uma possível necessidade em constituir um território e reconectar as demandas atuais com as passadas por meio da identificação das formas, seja encaminhado para o final do processo, por uma possível necessidade de atualizar

o repertório formal, e também de possibilitar comunicar, utilizando uma lógica racional, o que foi apreendido. Nesse sentido, podemos observar um processo cíclico e não linear, que possui momentos intermediários de maior abstração e depois de retorno ao mundo das formas.

Como

Observando os aspectos e circunstâncias em que os diagramas foram produzidos, percebemos nos *diagramas formais/ territorializados*, a predileção por instrumentos que permitem um decalque mais fiel da planta cadastral que Jáuregui utilizou como base para fazer suas anotações quando visitava a favela. Já em um segundo momento, nos *diagrama informais/ desterritorializados*, existe uma liberdade da mão para explorar movimentos, e posteriormente manipular o que ela materializou. Os instrumentos usados para essa tarefa se diferenciam dos usados antes, permitem a criação de manchas e nuances. No seu processo de projeto essa é a fase em que são mais exploradas e abstraídas as intensidades que começaram a afetar o arquiteto desde as suas primeiras impressões do local. Por fim, os *diagramas formais/ reterritorializados* são gerados por códigos binários por meio dos quais o computador produz imagens. Para fazer as cores, linhas e círculos deve-se escolher entre tons, espessuras e raios já pré-concebidos logicamente, e com uma precisão extrema (sem muito espaço para modulações). Voltam as formas que a visão é familiarizada, saem as sensações mais táteis que a mão pode causar, e segue todo o restante do processo de projeto.

Percebemos como modo de realização do trabalho diagramático interfere diretamente na manifestação de informalidades. Visitas ao local de intervenção ou conversas com usuários do espaço, são experiências que se tornam parte da memória de um corpo, e que podem ser manifestadas de modo singular por meio de gestos manuais expressivos, ou podem ficar aprisionadas procurando seguir uma identidade por meio do reconhecimento visual. Nesse sentido, é preciso nos atentarmos para os afetos em que o corpo é exposto, assim como, como este vem a produzir os diagramas. Percebemos como no trabalho de manifestação de informalidades também as características das ferramentas que são empregadas ganham protagonismo. As ferramentas mais analógicas dão abertura para realizar a modulação das informalidades, possibilitando variações de espessuras de traços e também de tonalidades de cor. Já ferramentas digitais, como o computador, trabalham cortando as intensidades que

poderiam ser expressas, e as substituem por códigos fechados, dificultando as manifestações informais.

Para que

Ao pensarmos o “para que” do tipo de repetição do espaço do Complexo de Mangueiros, buscamos pelas analogias realizadas por modulação, nos levando a observar principalmente os *diagramas informais/ desterritorializados*, pois são os que apresentam mais esta característica. Ao discutimos sobre o que estes poderiam visibilizar, ou quais forças estariam em jogo nestes diagramas, observamos que as microforças, as ações cotidianas, se dispersaram no transporte para o papel, fazendo com que estes tivessem a potência de manifestar predominantemente as macroforças do local. O que nos leva a reforçar a importância de diagramar, principalmente em espaços como as favelas, de modo mais local, para potencializar a manifestação das microforças, tão típicas nestas partes da cidade, que são marcadas por transgressões (micro) que conseguem escapar da estrutura (macro).

Considerações finais

Destacamos que no processo de criação não existe um valor de superioridade do informal frente ao formal, e vice-versa, mas apenas uma diferença de qualidade. Assim, é natural encontrarmos neste processo momentos de manifestação da informalidade e da formalidade, independente do emprego de diagramas gráficos. Do mesmo modo, a ordem detectada no processo de trabalho com diagramas de Jáuregui, formal-informal-formal, nos parece bastante convencional no processo de criação, quando partimos da formalidade do mundo e finalizamos com nova formalidade da obra, ainda que acreditamos na possibilidade de outros ordenamentos.

É muito importante finalizarmos este trabalho destacando o esforço de Jáuregui em buscar entender uma realidade complexa, produzindo um caso muito rico em relação à abordagem diagramática – salientamos que, durante a investigação, não foram encontrados muitos outros casos onde arquitetos buscaram explorar de modo mais consciente a informalidade por meio de diagramas. Entendemos ainda que, de modo geral, a utilização deste tipo de diagrama (pró-informalidade) é experimental, não possuindo qualquer maior segurança sobre

um modo correto de prosseguir. Nessa direção, reforçamos a importância de que trabalhos desse cunho sejam incentivados, pois só a partir de casos concretos poderemos ter parâmetros de comparação, propiciando a realização de pesquisas futuras. Assim, poderemos responder questões, tais como, se a captura das informalidades pode gerar projetos melhores (ou mais ativos, ou mais adaptativos...); se a participação do usuário no processo de projeto pode ser incrementada com esta abordagem; ou ainda, se este tipo de diagrama é a aproximação mais eficiente para o arquiteto trabalhar em favelas, diferenciando do modo de trabalho mais eficiente para a cidade formal.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Stan. Diagrams Matter. **ANY: Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age**. Nova Iorque, n.23, 1998.
- BANCO DE DESENVOLVIMENTO DA AMÉRICA LATINA. **O grande desafio da América Latina: a cidade acessível**. Disponível em: <<https://www.caf.com/pt/presente/noticias/2018/02/o-grande-desafio-da-america-latina-a-cidade-acessivel/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- BARBOSA, Antônio Agenor; PATERMAN, Rachel; GOYENA, Alberto. O mestre da habitação social. Entrevista com o arquiteto e urbanista Jorge Mario Jáuregui. Entrevista, São Paulo, ano 16, n. 064.01, **Vitruvius**, out. 2015
- BARBOSA, Mariana de Toledo. Pintar e pensar as forças: a criação em pintura e em filosofia segundo Deleuze. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, [s.l.], v. 15, p.80-99, 2014.
- BERKEL, Ben van y BOS, Caroline. Diagrams: Interactive Instruments in Operation. **Lotus Internacional: Diagrams**, Milão, n. 127, p.106-113, 2006.
- BERTRAM, Peter. The Diagrammatic Inquiry of Architectural Media. **Footprint**, Delft, v. 12, p.33-50, 2018.
- BILATE, Danilo. Deleuze e a imagem: um problema estético. **Trans/form/ação**, [s.l.], v. 42, n. 3, p.153-170, set. 2019. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42n3.09.p153>.
- BROADBENT, Geoffrey. **Diseño arquitectónico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.
- CARRIÓN, Patricio Lepe. La construcción esquemática en Kant , y la imaginación como facultad determinante a priori de la sensibilidad. **A Parte do Rei Revista de Filosofia**, [s.i], p.1-7, 2009.
- CARVALHO, Nuno. Deleuze: do spatium intensivo ao espaço qualquer. **Kairos: Revista de Filosofia & Ciência**, Lisboa, v. 11, p.91-115, 2014.
- CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. **A imagem-sensação: Deleuze e a pintura**. 2007. 81 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estética e Filosofia da Arte, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- CORBELLINI, Giovanni. Diagrams. Instruction for use: reflections on the recent debate (Diagrammi. Istruzione per l'uso). **Lotus Internacional: Diagrams**, Milão, n. 127, p.88-95, 2006.
- CORNER, James. The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In: DODGE, Martin; KITCHIN, Rob; PERKINS, Chris. **The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation**, Nova Jersey: John Wiley & Sons, Ltd. Published, 2011. Cap. 112. p. 89-101.
- CROSS, Nigel. **Design Thinking. Understanding how designers think and work**. Oxford: Berg, 2011.
-

D'ALENÇON, Paola Alfaro; SMITH, Harry; ANDRÉS, Eva Álvarez de; CABRERA, Cecilia; FOKDAL, Josefine; LOMBARD, Melanie; MAZZOLINI, Anna; MICHELUTTI, Enrico; MORETTO, Luisa; SPIRE, Amandine. Interrogating informality: Conceptualisations, practices and policies in the light of the New Urban Agenda. **Habitat International**, [s.l.], v. 75, p.59-66, maio 2018. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.1016/j.habitatint.2018.04.007>.

DE LANDA, Manuel. Deleuze, Diagrams, and the Geneses of Form. **ANY: Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age**, Nova Iorque, n.23, p.30-34, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Jose Miranda Justo. Orfeu Negro Ed., 2018

DELEUZE, Gilles. **Pintura: el concepto de diagrama**. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, Volume 5, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, Volume 1, 2011.

DOVEY, Kim. Informal urbanism and complex adaptive assemblage. **International Development Planning Review**, [s.l.], v. 34, n. 4, p.349-368, jan. 2012. Liverpool University Press. <http://dx.doi.org/10.3828/idpr.2012>

DOVEY, Kim. Informalising Architecture: The Challenge of Informal Settlements. **Architectural Design**, [s.l.], v. 83, n. 6, p.82-89, nov. 2013. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/ad.1679>.

DOVEY, Kim; RISTIC, Mirjana. Mapping urban assemblages: the production of spatial knowledge. **Journal Of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability**, [s.l.], v. 10, n. 1, p.15-28, 26 nov. 2015. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17549175.2015.1112298>.

DUARTE, Rovenir Bertola. **El diagrama arquitectónico despues de Deleuze: estudio de casos holandeses**. 2015. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, ETSAB-UPC, Barcelona, 2015.

ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo et al (org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. Cap. 5. p. 92-108.

FARIAS, Priscila. Imagens, diagramas e metáforas: uma contribuição da semiótica para o design da informação. In: **Congresso Internacional de Design da Informação**, 2003, Recife. Anais do Congresso Internacional de Design da Informação. Recife : SBDI - Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2008. v. 1. p. 1-11.

FONTES FILHO, Osvaldo. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, [s.l.], v. 3, p.70-90, 2007.

FORTY, Adrian. **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**. Nova Iorque: Thames And Hudson, 2000.

GARCIA, Mark (ed.). **The Diagrams of Architecture**. Chichester: John Wiley and Sons Ltd/ AD Reader, 2010.

GROAT, Linda N.; WANG, David. **Architectural Research Methods**. 2. ed. Estados Unidos: John Wiley & Sons, 2013.

HERNÁNDEZ, Felipe; KELLETT, Peter. Introduction: Reimagining the Informal in Latin America. In: HERNÁNDEZ, Felipe; KELLETT, Peter; ALLEN, Lea K.. **Rethinking the Informal City: Critical Perspectives from Latin America**. [s. L.]: Berghahn Books, 2010. Cap. 1. p. 1-2.

JACQUES, P. B. **Estética da Ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JÁUREGUI, J. M. **Estrategias de articulación urbana**. Rio de Janeiro: Mare Soria, 2013.

JÁUREGUI, J. M.; VERAS, V. Diagramas / Atos de hesitação – os croquis de investigação do arquiteto Jorge Mário Jáuregui. **Oculum Ensaios**, [s.l.], v. 14, n. 1, p.10-43, 21 jun. 2017.

JÁUREGUI, Jorge Mario. Articulating the broken city and society. **Architectural Design**, [s.l.], p.58-63, 2011.

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Biography**. Disponível em: <http://www.jauregui.arq.br/biography_jauregui.html>. Acesso em: 02 abr. 2019b.

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Broken City - Manguinhos Complex | Territorial Scale**. Disponível em: http://www.jauregui.arq.br/broken_city.html. Acesso em: 13 jan. 2020.

JÁUREGUI, Jorge Mario. **Diagramas: Una particular "escritura"**. Disponível em: <<http://www.jauregui.arq.br/diagramas.html>>. Acesso em: 01 mar. 2019a.

KOUSOULAS, Stavros; HERNÁNDEZ, Jorge Mejía. Transversing Formalisms. **Footprint: Exploring architectural form: a configurative triad**, Delft, v. 12, n. 1, p.1-6, 2018.

KWINTER, S. The Hammer and the Song. **Oase: diagrams**, Rotterdam, n.48, p.34, 1998.

KWINTER, Sanford. Who's Afraid of Formalism? **Any**, Nova Iorque, p.96-99, 1994.

LARA, Fernando Luiz. Favela Upgrade in Brazil: A Reverse of Participatory Processes. **Journal of Urban Design**, [s.l.], v. 18, n. 4, p.553-564, nov. 2013. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13574809.2013.824363>.

LUTZONI, L. In-formalised urbanspace design. Rethinking the relationship between formal and informal. **City, Territory And Architecture**, [s.l.], v. 3, n. 1, p.1-14, 22 out. 2016. Springer Nature. <http://dx.doi.org/10.1186/s40410-016-0046-9>

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 170 p.

MAAS, Stan van Der. El diagrama en la arquitectura. **Dearq**, Bogotá, p.32-43, jul. 2011.

MASSUMI, Brian. Like a thought. In: MASSUMI, Brian (ed.). **A shock to thought: Expression after Deleuze and Guattari**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005. p. 8-34.

MARCOS, Carlos L.. BEING AND BECOMING IN DIAGRAMS: Traces and protoforms as architectural subtext: from Deleuze to Eisenman. **Ega. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica**, Valencia, p.102-115, 2011.

MARICATO, E. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias: Planejamento urbano no Brasil. In: ARANTES; VAINER ; MARICATO. **A cidade do pensamento único: Desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 121-192.

MARICATO, Ermínia. **Informalidade urbana no Brasil: a lógica da cidade fraturada**. In: WANDERLEY, Luiz Eduardo; Raichelis, Rachel (Orgs.). **A cidade de São Paulo: relações internacionais e gestão pública**. São Paulo: EDUC, 2009, p. 269-292

MENDES, Izabel Cristina Reis. **Programa favela-bairro: uma inovação estratégica?**: Estudo do programa favela-bairro no contexto do plano estratégico da cidade do Rio de Janeiro.. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

MCFARLANE, C. Rethinking Informality: Politics, Crisis, and the City. **Planning Theory&Practice**, [s.l.], v. 13, n. 1, p.89-108, mar. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/14649357.2012.649951>

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama às experiências rumo a uma arquitetura de ação**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

NESBITT, Keith (org.). **Uma nova agenda para arquitetura**. São Paulo. Cosacnaify, 2013.

OSTROM, Elinor; GUHA-KHASNOBIS, Basudeb; KANBUR, Ravi;. Beyond formality and informality. **Linking The Formal And Informal Economy**, [s.l.], p.1-18, 1 set. 2006. Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/0199204764.003.0001>.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PEIXE, Marco Aurélio; TAVARES, Sergio. A linguagem de padrões de Christopher Alexander. Parâmetros projetuais para a humanização do espaço construído. **Arquitextos**, São Paulo, ano 18, n. 212.04, Vitruvius, jan. 2018. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.212/6866>.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014. 310 p.

PONS, Juan Puebla; LÓPEZ, Víctor Manuel Martínez. EL DIAGRAMA COMO ESTRATEGIA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO. **Ega: Revista de expresión gráfica arquitectónica**, Valencia, v. 15, p.96-105, 2010.

PONTES, Ana Paula Goncalves. **Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. 2005. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-rio, Rio de Janeiro, 2005.

RADFORD, Luis. Rescuing Perception: Diagrams in Peirce's theory of cognitive activity. **Research Program, Social Sciences and Humanities Research Council of Canada**, 2004.

- RICHTER, Anna; GÖBEL, Hanna Katharina; GRUBBAUER, Monika. Designed to improve? **City**, [s.l.], v. 21, n. 6, p.769-778, 2 nov. 2017. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13604813.2017.1412198>.
- ROCHA, Eduardo et al. CARTOGRAFIAS SENSÍVEIS NA CIDADE: Experiência e resistência no espaço público da Região Sul do RS. **Pixo**, [s.l.], v. 1, n. 3, p.149-165, 2017.
- ROLNIK, Raquel. Democracia no fio da navalha: limites e possibilidades para a implementação de uma agenda de Reforma Urbana no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 11, p. 31, 2009.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROQUE, Tatiana Marins. Geologia da linguística e definição de máquina abstrata por Deleuze e Guattari. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, p.101-113, 2017.
- ROQUE, Tatiana. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias Tatiana. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.84-104, 2015.
- ROY, Ananya. Urban Informality: Toward an Epistemology of Planning. **Journal Of The American Planning Association**, [s.l.], v. 71, n. 2, p.147-158, 30 jun. 2005. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/01944360508976689>.
- SILVA, Cintia Vieira da. **Corpo e pensamento**: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas: Unicamp, 2013.
- SILVA, Cíntia Vieira da. Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, [s.l.], v. 15, p.66-79, 2014.
- SILVA, Cíntia Vieira da. Pintura e cinema em Deleuze: do pensamento sem imagem às imagens não representativas. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 10, p.81-88, 2011.
- SOMOL, Robert E.. Texto sonso, ou a base diagramática da arquitetura contemporânea. **Risco**, São Paulo, p.179-191, 2007. Tradução de Octavio Lacombe.
- SPERLING, David M.. Você (não) está aqui: convergências no campo ampliado das práticas cartográficas. **Revista Interdisciplinar**, [s.l.], v. 2, n. 2, p.79-90, 2016.
- STJERNFELT, Frederik. **Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics**. Dordrecht: Springer, 2007. 507 p.
- TOSTES, Simone Parrela. Pesquisa-Cartografia e a Produção Desejante do Espaço Urbano. **Lugar Comum**, [s.l.], v. 39, p.105-118, 2013.
- VANNINI, Phillip (ed.). **Non-Representational Methodologies**: Re-Envisioning Research. [s.l.]: Routledge, 2014. 204 p.
- VELLODI, Kamini. Diagram: Deleuze's augmentation of a topical notion. **Word & Image**, [s.l.], v. 34, n. 4, p.299-309, 2 out. 2018. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.2018.1473145>.
-

VELLODI, Kamini. Diagrammatic thought: two forms of constructivism in C.S. Peirce and Gilles Deleuze. **Parrhesia**, [s.l.], v. 19, p.79-95, 2014.

VELOSO, Pedro Luís Alves. Explorando o diagrama de bolhas. **XVIII Conference Of The Iberoamerican Society Of Digital Graphics**, [s.l.], v. 8, p.115-119, 2014.

VIDLER, Anthony. What is a Diagram anyway? In: **CASSARÀ**, Silvio (ed.). Peter Eisenman Feints. Milão: Skira, 2006, p. 19-27.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

APÊNDICES

APÊNDICE A – 1ª entrevista com Jorge Mario Jáuregui

Transcrição da entrevista realizada pela autora com o arquiteto Jorge Mario Jáuregui em seu escritório, Atelier Metropolitano, na cidade do Rio de Janeiro no dia 19/06/2019.²⁴

Observação:

Na ocasião dessa entrevista, utilizamos nomenclaturas diferentes das adotadas no trabalho final para designar os diagramas. As correspondências são:

Diagramas de leitura = diagramas formais/ territorializados

Diagramas exploratórios = diagramas informais/ desterritorializados

Diagramas de síntese = diagramas formais/ reterritorializados

[Agradecimento e introdução sobre a pesquisa]

Li em vários textos que publicou e em seu próprio livro sobre o seu processo de projeto, no qual diz ter alguns rituais que se repetem, como a ida ao local, por exemplo. Você poderia me contar um pouco mais sobre ele e em que momento você efetivamente começa a fazer os primeiros registros?

Bom, a primeira vez foi quando comecei a trabalhar com favelas, antes disso não trabalhava com diagramas, eu o descobri a partir dos meus registros das visitas aos locais. Sempre vou com um mapa, uma planta do lugar e vou fazendo anotações gerais, o que vejo, o que me falam e o que a mim pareceu pertinente lembrar num desenho. Então isso vai constituindo um material, vai enchendo um desenho, uma planta. Depois que eu já visitei várias vezes um lugar e posso dizer que o conheço, que entendo a estrutura do lugar, então estou em condições de fazer um diagrama.

Um diagrama é uma síntese, é uma forma de registro que expressa o que existe e também potenciais, ou seja, o que o lugar pode vir a ser. Para um arquiteto o diagrama é um instrumento importantíssimo, porque permite graficar as ideias, digamos. Então constitui ao mesmo tempo uma memória, como todo elemento gráfico, uma autonomia visual que encoraja a pensar. A partir do registro gráfico, do croqui, é que se dá o diagrama. Um diagrama vai se constituindo aos poucos, não é de uma vez só, às vezes leva tempo para se fazer um diagrama. Também há uma passagem fluida entre diagrama e ideograma.

O ideograma seria um concentrado estetizado, quase um desenho autônomo na sua estética, que indica também caminhos, potenciais de desenvolvimento. Então tem o diagrama e o ideograma. Às vezes eu faço diagrama, mas nem sempre. O ideograma é como uma construção pictórica, que as vezes pode ter necessidade de surgir, e outras não. Voltando ao diagrama, ele é um registro, uma memória de um lugar e carrega potenciais, possibilidades. A partir do diagrama, que para mim funciona como uma radiografia de um médico no corpo humano, que mostra a situação atual, eu posso imaginar possíveis caminhos e desenvolvimentos. Por isso que eu comecei a trabalhar com diagramas a partir das favelas, porque as favelas são lugares complexos, não facilmente perceptíveis e você tem que ir registrando isso para ir armando um quebra-cabeça, não é como um lugar na cidade formal que você apreende de uma vez só. Na

²⁴ A realização da entrevista foi aprovada pelo comitê de ética da universidade.

favela as coisas vão se entendendo aos poucos, vão fazendo sentido através do tempo e há um tempo de elaboração do diagrama, enquanto que na cidade formal não. Na cidade formal é mais direto, as situações estão dadas e o máximo que você pode fazer é imaginar uma nova presença em um lugar vazio, ou, se é um lugar cheio, imaginar como ele poderia se modificar, mas sempre já está dado a referência. Na favela é algo sempre a ser construído, faltam informações e tem que ser completado, como a própria favela, que está sempre em transformação, sempre não completa.

Então o seu processo se baseia em sempre complementar esse primeiro registro que você chama de leitura da estrutura do lugar?

Sim, em sucessivas visitas. Ou seja, o primeiro dia, quando eu não conheço o lugar, chego e estabeleço um diálogo com as pessoas que me recebem, sempre marco pelo telefone a visita e então me esperam muitos representantes comunitários para termos um primeiro diálogo. Assim apresento o meu interesse, por que estou lá, o que vou fazer e também faço perguntas. Começo a perguntar quais são as características do lugar, os principais problemas, as principais carências, mas também os potenciais, aquilo que não se vê ao simples olhar, que faz parte da memória das pessoas que moram no lugar, o que sabem e o que, então, precisa ser contado e analisado. Isso, dependendo da complexidade do lugar, pode levar 1, 2, 10 visitas até você dizer que entendeu a estrutura do lugar e como funciona.

Você sempre faz esses registros?

Sim, sempre. Na mesma planta vou acumulando até mesmo os acidentes de cada visita. As reuniões são na associação de moradores ou no bar da esquina, pode ser que a planta fique cheio de manchas de café ou de cerveja. Então, é uma planta sempre ferida, um elemento que após muitas visitas com o mesmo material, a mesma planta, pois eu sempre levo a mesma, fica algo como um corpo marcado, cheio de marcas, as marcas do que aconteceu no dia da visita. Esse instrumento tem várias funções: primeiro registrar, mas também é um salvo conduto. Se você está caminhando pela favela com uma planta na mão quer dizer que você não é um policial ou alguém que vai invadir o lugar, mas que seria um técnico profissional inofensivo do ponto de vista da segurança. E para você é uma segurança ser identificado como alguém que não vem para brigar, digamos assim.

Essa planta que você disse que leva, é aquela disponível em seu site, por exemplo, ou publicada em artigos? Ou você passa a limpo para a publicação?

Eu não lembro se eu tenho plantas no site...

Eu tenho aqui as impressões. (mostro os digramas que estão no site)

Esse são diagramas. Sim... Isso é o que faço depois que conheci o lugar e já são diagramas. Os diagramas não são feitos no lugar, são feitos no escritório. Só a planta base, a planta base de informações que eu levo sempre e não, não está aqui. (apontando para as impressões) Esses são ideogramas...

Esse você chamaria de ideograma? (apontando os ideogramas impressos)

Sim, ideogramas.

E esse aqui é um diagrama, né? (apontado um diagrama impresso)

Sim, um diagrama a caminho de um ideograma.

O ideograma no caso seria algo mais geométrico?

Mais abstrata, mais abstrata...

Mais sintético, talvez?

Sim, sim. Buscando a síntese visual, a autonomia visual, digamos assim... Como se fosse uma pintura, um elemento esteticamente autônomo. É isso o ideograma.

E essa questão, da autonomia visual, você acha que de alguma forma desperta um tipo de pensamento que você ainda não tinha tido e você tem a partir do registro?

Sim, sem dúvida, ou seja, ajuda a construir ideias. Marca direções, marca digamos assim, uma estruturação do espaço, uma intenção estética de configurar formas no lugar. E que, finalmente, a arquitetura e o urbanismo tratam disso, de formalizar e configurar a partir de dados empíricos, configurar algo que não existia antes desse trabalho de configuração.

Em relação a técnica que você usa para fazer os diagramas, é sempre manual?

Sim, sempre manual, só aqui foi digital, (aponta nas impressões) mas normalmente e quase sempre é manual. Por que na mão há algo que tem a ver com o traço, com a marca de alguém, de uma pessoa e não é algo impessoal, possível de ser feito por uma máquina. A máquina, o computador, pode depois ajudar a trabalhar mais e a elaborar o que a mão já fez, a mão e o pensamento, porque a mão faz o que o pensamento manda ou intui. Se não manda, intui.

Esse processo, por exemplo, (mostra na impressão) eu achei curioso, porque tem algo de involuntário da mão.

Sim e, digamos, de procurar configurar um elemento gráfico dinâmico. Um elemento gráfico, diríamos, entre aspas “vivo”. Como pode ser vivo um quadro, um quadro de um pintor. Que busca estetizar uma experiência concreta de uma vivência de um lugar, de uma estrutura de um lugar, de entender essa estrutura e de buscar estetizar ela.

E essa estetização é importante enquanto expressão do subjetivo?

Sim, na busca de expressão você sempre está querendo exprimir alguma coisa, uma ideia, uma intenção, uma intuição, um afeto. No sentido do pensamento deleuzeano, como você foi afetado pelo lugar e como você quer afetar, e, por sua vez, através de seu trabalho, transformar. Sim, é nesse sentido, digamos, que o estético, que é o impulso estético, está presente nessa forma de querer registrar uma experiência.

Então, talvez, o ideograma seja o último na cadeia dessas afecções e desses registros?

Sim, sem dúvida. O ideograma poderia ter uma função independente, poderia ser usado para ser contemplado apenas. Não tem uma utilidade precisa.

Dentro do seu processo de projeto poderíamos dizer que o esquema da leitura do lugar tem uma função mais objetiva do que o ideograma?

Sim, sem dúvida. A leitura da estrutura do lugar é como a base da construção da ideia. A partir de poder registrar e visualizar a estrutura do lugar, eu posso começar a pensar como interferir nele, como intervir e como afetar uma realidade com intenções sócio-espaciais; ou seja, de responder as demandas dos habitantes do lugar, mas também a lógica urbana, também pensar urbanisticamente o lugar, conectando demanda com possibilidade de construção do novo. Do que não existia e do que não podia existir antes do diálogo do arquiteto com as pessoas, com os clientes da comunidade.

Sobre a “planta ferida”, você vai fazendo alguns testes ou projetando algo na própria planta, para ver se fica bom?

Não, só são registros gráficos e textos. É escrita e é desenhada, marcada. São acentuados alguns percursos, delimitadas algumas áreas problemáticas ou não problemáticas, áreas potenciais de serem transformadas em outra coisa... um mirante, um parque, alguma área de lazer, um espaço público.

É essa planta que depois é transformada nesse esquema de leitura aqui no escritório?

Sim, a partir dessa planta eu faço meu esquema de leitura já numa escala menor, mais manejável, como um A4 ou A3. Nunca mais do que isso, A4 ou A3. Onde eu, já nesse diagrama, registro o que é relevante, aquilo mais importante do lugar.

Você tem uma espécie de lista pré-determinada de coisas principais para registrar? Porque eu reparo que tem tipos de registros que se repetem em muitos diagramas. Como o registro das vistas, dos limites dos bairros, das centralidades.

Sim, a questão dos limites do lugar, limites da área com o que ela está relacionada, qual é o contexto. Sempre a questão do contexto é muito importante, porque um dos objetivos principais de um projeto de urbanização é reconectar o contexto. Sempre há deficiências de conexão, então, se trata de reconectar os lugares com seu entorno e de acentuar as centralidades que já existiam dentro do lugar, acrescentando outras novas, ressignificando lugares. Então você ressignifica através de pensar a relação com o contexto, de pensar a reconfiguração das centralidades e de introduzir novos centros de vida comunitária através de novos equipamentos e novos espaços públicos que vão reconfigurar, então, o lugar.

Quando você chama algo de centralidade, quais aspectos te afetaram ou que estariam atravessando o lugar, para você entender que seria uma centralidade?

Bom, centralidade para mim são claramente aqueles lugares onde as pessoas convivem, então sempre estou muito interessado em três aspectos principais que são: trabalho, esporte e festa. Essas três, digamos assim, são três dimensões da vida pública.

Trabalho é fundamental, sempre falta trabalho, sempre tem que melhorar, tem que criar novas possibilidades e, talvez, um programa bem concreto. Eu sempre olho o que as pessoas fazem no lugar, o que sabem fazer e o que poderia ser melhorado, capacitado ou criado, mas depende da escala do lugar, porque o urbanismo tem 4 escalas: pequena, média, grande e territorial. E, dependendo da escala do lugar, você pode imaginar programas diferentes para cada situação concreta. Então, um centro de geração de trabalho e renda para uma escala grande, seria como uma ágora do século XXI. Um lugar aberto que se pode fazer reuniões, eventos, festas, mas cheios de lugares para trabalho, prestadores de serviços de trabalhos manuais – que é o que as pessoas sabem fazer – com os equipamentos de educação, de creche para aqueles que trabalham possam trabalhar e deixar o filho no lugar.

Educação, cultura e também espaço para festa, ou seja, sempre tenho na cabeça, como objetivo principal, poder fazer uma ágora do século XXI, tomando como referência a ágora grega que, para mim, era a base da vida social. Pois era onde estava desde o trabalhador ao filósofo, frequentando o mesmo espaço. Então, o pensamento e a ação, possíveis no mesmo lugar. Ações que podem ser de vários tipos: artísticas, performáticas, políticas, de várias naturezas. O importante é ter um espaço que permita essa manifestação pública. Sempre o trabalho como base de tudo, trabalho e consumo, ou seja, o bar, o lugar onde tomar o café, a cerveja e que permite a comunicação entre as pessoas, que permite, o convívio. Assim como, cenários possíveis para manifestações musicais, baile, esporte e outros. Ou seja, tem que ter sempre a possibilidade de cultivar o corpo junto com o espírito, primeiro, e depois a festa. A festa é outro grande socializador, tem que ter um espaço para ela, se não, acontecem das formas mais improvisadas e mais impróprias, digamos. Seja o baile funk ou qualquer outro baile, samba ou qualquer coisa.

E não só aqui no Brasil, mas em outros países também. Então, sempre me interessa muito onde se faz a festa, o que os jovens fazem no fim de semana, como transcorre a sua socialização. O urbanismo então dá resposta a isso, busca criar espaços acolhedores capazes de incorporar o que já está manifesto, ou pelo menos, em potencial no lugar. Ser um 'possibilitador' de novas formas de convivência. Acho que a função política do urbanismo é essa.

Os centros sempre estão manifestados no papel como umas manchas, um tanto imprecisas, como você lida com essa imprecisão?

É apenas um registro para mim, pois sou quem faz a planta, então eu sei o que estou querendo indicar com essa mancha e o que estou querendo conectar, se eu faço um tracejado, delimitando ou ligando dois pontos. Então sim, centralidades que existem e centralidades que podem vir a existir, ou seja, sempre busco onde estão os vazios possíveis e, se não existem, onde poderiam ser criados para suplementar as centralidades existentes através de novas centralidades introduzidas pelo projeto intencionalmente, com o objetivo de refazer, re-significar e re-simbolizar o lugar que normalmente tem uma áurea negativa por várias razões. Como o urbanismo pode transformar isso num elemento positivo. Esse é um dos desafios principais do projeto.

Nas manchas da centralidade, por exemplo, tomando que você disse que tem sempre uma intenção por trás, qual sua intenção nesses casos? Marcar algum território?

Sim, identificar, ou seja, saber como que colocar uma identidade para cada lugar, que me permita pensar que tipo de equipamento eu poderia propor.

Nesses registros, sabemos que existem coisas formalizadas e tantas outras coisas informais. Não sei se você faz associação da informalidade registrada com a informalidade da favela. Pois, como você disse no começo, é diferente fazer um trabalho nas favelas e na cidade formal, porque a favela teria muitas coisas que não estão dadas. Você vê alguma relação dessa informalidade, desses movimentos, dessas foças difíceis de formalizar da favela, com o fato de registrar? Você pode falar alguma coisa sobre?

Bem, alguns desenhos eu faço a partir de plantas concretas, de plantas cadastrais, de cadastros. Só que, o que eu indico acima desses cadastros é o que a mim me interessa e não o que está registrado no cadastro. Eu ponho a minha leitura aí, digamos assim. Resignifico a planta base e essa planta passa a ter para mim outra identidade. A partir de então, vou identificando os lugares, cada sítio, cada parte componente do todo e dentro dessa parte algum ponto singular que me interessa em especial, que me permite entender. Primeiramente entender o lugar, o que depois, em um segundo momento, vai me permitir pensar como resignificar o lugar. Primeiro entender, depois resignificar. Essa é a função da planta, mesmo que seja a partir de uma planta base, porque tem alguns croquis que são absolutamente soltos, digamos assim, sem base cadastral.

Esse aqui por exemplo, (aponta na impressão alguns desenhos do complexo do alemão), tem outros, esse, por exemplo, (aponta outro desenho impresso) não tem uma base cadastral, eu identifico setores, aqui claramente e um ponto de referência, um acesso, um caminho. Então, para mim, isso representa uma realidade de um lugar que tem particularidades em cada um dos setores, que tem uma conexão com a cidade formal, com uma trama formal, a partir da qual vai se derivando o informal. Um contexto que vejo aqui, que é um contexto vegetal... então essa planta não é estritamente uma planta cadastral, é um diagrama que me permite entender a estrutura do lugar, é, certamente, isso. Como esse lugar está configurado, quais são suas partes principais componentes e dentro dela, o que tem em cada parte componente.

Sobre a questão da informalidade da favela. O que você acha que tem de informal nesse local?

Bom, a favela... Uma das características da informalidade é o “pixelado” da divisão da terra, ou seja, não são terrenos regulares, são terrenos irregulares, com construções também irregulares que vão se encaixando umas nas outras. Isso resulta num desenho, num registro que não se rege pela geometria clássica ortogonal, mas aparece muito ao acaso da situação topográfica, da lógica construtiva, da configuração histórica no lugar, como as coisas foram se agregando e como foram sobrando espaços entre as construções. Não há, na favela, um traçado de uma rua inicial geométrica, há um espaço que vai se delimitando pelo uso e que vai se preenchendo aos lados através do tempo e isso vai constituindo um lugar físico bem diferente da cidade formal. Então, entender isso, os processos de configuração históricos e as razões que levam um lugar ser como é, permitem, quer dizer, mais que permitem, exigem, conhecer essa estrutura inicialmente antes de intervir, para não cometer atos arbitrários, para não vir a impor lógicas externas a um lugar que já tem suas próprias lógicas, mas que é necessário entendê-la antes de intervir, antes de propor modificar ela. Seja para adaptar o que existe ou para reconfigurar, para introduzir algumas estruturas novas viárias, de equipamentos ou de espaços públicos, que vão interferir forte no que existe. Então, essa interferência a gente tem que buscar que seja o mais derivado da própria lógica do lugar, por isso tentar entender a estrutura do lugar primeiro, para não propor coisas que vão contra a lógica do existente.

A partir da experiência do movimento moderno, que acreditava que o novo era sempre superior ao antigo, agora pensamos justo ao contrário: devemos partir do existente para chegar a propor o novo. Não é o novo que vai validar sua própria presença no lugar, é entender o que existe e, a partir disso, pensar como podemos complementar. Porque para mim, hoje, nesse planeta excessivamente construído, se trata de construir o mínimo possível, se possível, nada. Ou seja, melhorando o que já existe, que é muito amplo, muito extenso, muito esparramado, muito espalhado. Então, a gente precisa fazer um esforço muito grande para se conter, para construir o mínimo necessário. Me parece, que trabalhar com as favelas ensina bastante isso também: quanto menos melhor. Menos é mais, noutra sentido!

Sobre o fato da favela possuir uma lógica um tanto fragmentária ou rizomática, gera uma dificuldade do próprio registro? Pois quando você se depara com o papel e com a necessidade de organização, você disse que tem uma hesitação. Poderia me falar sobre?

Sim, é verdade, não é tão claro. Não são tão claros os percursos, não é tão claro aquilo que você tem que registrar, na própria forma do registro. Na própria decisão de registrar, já há uma interpretação, um compromisso, você já está afetando o que existe. Então essa relação entre afetar e ser afetado é algo que sempre precisa ser trabalhado, que nunca se está suficientemente preparado para isso e que cada caso é uma experiência. É uma experiência na qual você aprende aquilo que dá certo e aquilo que não dá certo.

Vou dividir aqui em dois momentos, primeiro, o ato de fazer. Essa própria liberdade da mão que você utiliza para construir e, um segundo ato, se posso chamar assim, o próprio ato de você ser afetado pelo o que você acabou de visualizar ali. Então seria um meio de expressão e depois algo que foi construído por você, mas que afeta, dentro do processo de projeto, a sua própria concepção. Você concorda com isso?

Então, estávamos falando se a própria forma de registrar, o fato de registrar, afeta você também, tua própria concepção do que fazer, do que está fazendo... Então, sim! Eu acho que sim, a pessoa, o sujeito que está registrando um lugar, que está interagindo com um lugar físico e com pessoas desse lugar físico, a forma de escrever isso, de registrar isso, de graficar isso... Sim, afeta você, ou seja, influencia você. Influencia no sentido de permitir perceber aquilo, aquele lugar de uma outra forma, além do óbvio, do visualmente dado. O registro é uma forma de visibilizar algo do invisível também, porque quando vejo o desenho feito, antes de ser desenho,

não estava vendo. O desenho me mostra novas coisas, passa a ter uma validade própria, passa a ter uma importância, um significado, uma dimensão, passa a constituir também uma parte da dimensão da realidade, a partir desse momento que ele passa a existir.

Você disse que começou a utilizar os diagramas, e todo esse processo que me contou, quando começou a fazer as intervenções nas favelas. Foi como se fizesse falta um tipo de ferramenta para esse tipo de projeto?

Sim, que não existia, que eu não tinha, que eu tive que imaginar. Havia uma necessidade, digamos, de registrar as coisas novas, que eu não tinha até esse momento. Então é algo que se constituiu com a acumulação ao longo do tempo. Talvez, o primeiro diagrama, pudesse ter um significado para mim, mas depois quando vi uma sucessão de diagramas, eu vi... poxa! É uma linguagem, é um registro, é uma forma de escrever uma realidade. Cada diagrama tem uma história que constitui parte de um percurso, de uma aproximação a diferentes realidades, com o tempo vão tendo autonomia, vão tendo... São como personagens de uma narração.

Eu tive acesso aos diagramas que estão no site, na própria seção de diagramas. Fora esses, tem outros registros que estão aqui no escritório, mas que não estão publicados e que fizeram parte de algum processo projetual?

Sim, sempre vai tendo, sempre vai se acumulando, mas no geral eu vou colocando os diagramas na página, como uma forma de estar atualizado e ter um caminho completo, digamos assim, de completar uma trajetória de construção de diagramas.

Alguns diagramas me chamaram atenção... o da Maré, por exemplo. Eles vêm pela necessidade de uma síntese ou devido à complexidade da situação? Como funciona?

Não, não tem a ver com complexidade. Vamos olhar aqui. (aponta para a impressão) Por exemplo: Manguinhos. Manguinhos tem os diagramas derivados das plantas. Esse também, (apontando o esquema de leitura de Manguinhos) mais macro, onde eu vejo um contexto de linhas de tensão que atravessam o território e manchas de ocupações diferentes desse território. Cada uma tem sua história, umas são habitacionais, outras são industriais, outras são portuárias, tem de vários tipos. Aqui, eu já vejo mais a comunidade com cheios de vazios dentro dessa comunidade e, este, já é então o ideograma, que é uma tentativa, um pouco associado com Paul Klee, de ponto, linha, plano, digamos, de trabalhar essa lógica para representar um lugar. Há superfícies, linhas, pontos e tudo isso tendo uma razão de ser. A pintura também tem uma razão de ser, um pintor acha que tem que conhecer o espaço, tem que criar significados a partir de como distribui a cor, como distribui o espaço, é como setorizar a tela. Aqui, é derivado da própria leitura do lugar, eu tenho razões para ter esses pontos, essas linhas em determinados lugares e isso pra mim tem uma autonomia estética, ou seja, eu posso contemplar os diagramas pelo seu valor estético, apenas, também.

E isso tem uma forte relação com o intensivo e o extensivo, com o não se preocupar tanto com as métricas extensivas, por exemplo?

Sim! Sim.

Me lembrei agora que você falou do Paul Klee, tem uma exposição dele no CCBB, você já foi ver?

Sim, já fui. Vale a pena! E sobretudo ver o vídeo, tem uns 40 min ou algo assim, mas muito bom. Completo, muito interessante.

Você falou desse processo que foi acontecendo de acordo com os anos. Eu queria falar sobre a influência do tamanho das escalas de intervenção: favela bairro, pequenas e médias, depois escala territorial etc.

Sim. Os diagramas não têm a ver com a escala diretamente, ou seja, Manguinhos é uma grande escala, alemão também, mas eu posso olhar o diagrama numa folha A4, da mesma forma que uma favela pequena, como Vidigal. Bom, escala média, digamos, favela-bairro trabalhava na escala média de 500 a 3500 famílias, mais que 3500 famílias é escala grande. E depois da escala grande, é quando já tratamos de conjuntos de comunidade, de complexos. Por exemplo, complexo do alemão, complexo de Manguinhos, já se divide em milhares de números de habitantes e de hectares.

A função do diagrama, do Alemão, por exemplo, para mim o que mostra é a complexidade de relações entre partes, que não são partes ortogonais, que são partes de configuração aleatória, devido a topografia do lugar, ao traçado viário e ao processo de configuração histórica, como foi surgindo o complexo, primeiro num lugar, depois outro, depois outro. Foram se agregando partes a esse todo e hoje a gente tem uma totalidade que configura um lugar que tem lógicas, que tem vida e desejos, que tem centralidades, tem uma via urbana, onde estão localizados os principais eventos produtivos, fabricas que empregaram gente que construíram a favela. Então, me mostra isso, me mostra uma área da light que atravessa, que divide o conjunto de favela em duas partes e vejo também potenciais, conexões. O topo do morro que era uma pedreira abandonada, que descobrimos porque fomos subindo o morro para fazer fotos do alto e, de repente, chegamos nesse lugar que nem tinha sido dado como parte do programa, do projeto, mas que a gente propôs e a prefeitura aceitou incorporar, porque era uma área contígua, adjacente, que estava abandonada, em processo de abandono pela extração de pedra e que tinha escala para constituir um parque não só para a favela, mas para a zona norte da cidade.

O diagrama permite entender essa configuração irregular de cada parte que constitui o complexo, vejo caminho, vejo, bom, os nomes. O nome é uma questão bem importante para entender os lugares, os nomes normalmente têm, também, uma razão de ser, uma história, porque que se chamam de determinada maneira e tudo isso vai fazendo sentido quando observo o diagrama. Continuo com ele, digamos, como fonte de permanente sugestão para meu projeto, eu faço diagramas e depois continuo observando esse diagrama. Ele começa a falar coisas, começa a me permitir pensar coisas. Essa também é uma outra função do diagrama, registrar, mas também permitir associar a ele possibilidades, perspectivas futuras, digamos, novos devires, novas formas de vir a ser alguma outra coisa.

Esse diagrama que você faz no escritório, você o complementa aos poucos também? Ou é só a planta que você acrescenta as informações?

Não, o diagrama normalmente é feito de uma vez. Não vou completando o diagrama através do tempo. O diagrama a partir do momento em que eu considero que estou em condições de desenhar ele, de fazer o diagrama, já pressupõe que eu já tenho as informações sobre o lugar suficiente para poder definir o diagrama, não é algo que posso complementar alguma pequena coisa, já está completo. O diagrama quando ele surge, eu já tenho o conjunto de informações necessárias para poder representa-lo.

O projeto vem com umas demandas já prontas por parte da prefeitura. Nesse caso do Alemão você disse que se deparou com uma necessidade e fez uma sugestão. É recorrente esse tipo de adaptação de um ou outro programa que já vem preexistente, mas que quando se choca com a realidade precisa ser adaptado?

O favela-bairro tinha um programa dependendo da escala da comunidade. Enquanto o PAC, tinha outro programa, um programa mais aberto, de certo modo, podia se propor mais, porque tinha mais recurso para investir, por parte do poder público. Já o morar carioca tem outro horizonte de investimento, bem reduzido em relação ao que foi anunciado, como um programa síntese dos anteriores – não foi assim. O morar carioca ficou num pré-favela-bairro.

Então, sim, cada programa está associado a um conjunto de possibilidades propostas, mas o projetista pode propor e levar ao poder público, a partir do que falou com a comunidade e do que detectou como demanda, ou não detectou como demanda, mas porque surgiu possibilidade. A partir das conversações, do diálogo com o arquiteto e comunidade, surgem coisas que não estavam no programa público, mas que você pode propor, fundamentar, discutir e, em algumas ocasiões, aprovar com o poder público, com o cliente, digamos, tem um certo grau de abertura.

A gente falou em algumas partes da conversa um pouco sobre Deleuze e eu vi que tem algumas citações do livro “Pintura, o conceito de diagrama”...

É muito bom esse texto...

Sim, e é uma edição rara....

Sim, muito rara, muito rara...

Sobre as leituras da filosofia e da psicanálise que você tem. De que forma elas te afetam na construções dos diagramas, por exemplo? Você tinha essas as leituras desde quando começou a fazê-los?

Não, no início não. São como alimentos que vem de lugares diferentes. Acho que um arquiteto tem que estar sempre lendo, sempre interessado. Ir muito ao cinema, claro, não qualquer cinema. Ler bastantes, tanto quanto possível. Se possível, se analisar, fazer experiência da análise, psicanálise e ser um corpo aberto e receptivo. Estar aberto as possibilidades e interessado em tudo. No político, é claro, porque a gente trabalha para a sociedade. Saber bem o sentido da posição na qual você está. Você é parte de uma sociedade, a sociedade tem tendências e tem interesses diversos. Em qual setor você se posiciona, a favor de quem. A partir de então, ter um panorama social, mais ou menos entendido, percebido do lugar onde você está.

A literatura, a poesia, como falávamos, o cinema, enfim, vem agregar coisas. Agora, em que momento isso vai poder se traduzir num elemento projetual concreto é sempre algo pouco projetável e imprevisível, mas que afeta, sem dúvidas. No mínimo abre interesses... vai diversificando interesses, vai abrindo percepções. E, tudo que abre percepções, é bem-vindo, porque sempre precisamos perceber mais. A realidade é multidimensional, a gente só tem algumas intuições das coisas, mas sabemos que nos escapa, talvez, a maioria. Como ser inclusivista, para poder incluir a maior parte de coisas possíveis. É nesse sentido que precisamos estar abertos, receptivos e interessados. Outros campos, como a filosofia, podem nos ajudar a entender o complexo, digamos. Bom, Deleuze disse que a filosofia cria conceitos, que a ciência cria funções e que a arquitetura teria como função criar agregados sensíveis. Esses agregados sensíveis são feitos de razão e emoção. Razão e sensibilidade. É isso que caracteriza a nossa profissão, razão e sensibilidade. Já tem uma parte lógica, mas uma parte também que inclui perceptos, inclui aquilo que não pode se quantificar, mas que é parte da experiência de um sujeito, que é parte da vivência do sujeito.

Então, eu sempre sou muito favorável a ser muito receptivo aos outros campos, que podem nos abrir condições para aumentar nosso registro da realidade, nossa captação da realidade. Jorge Luís Borges falava que o artista é uma antena da raça. Eu sempre entendi isso como alguém que está captando o que a sociedade produz e busca sintetizar isso na atividade que ele faz – seja escritor, seja arquiteto, seja músico ou diretor de cinema. Então, tudo que ajudar a abrir a percepção para mim é sempre muito bem-vindo, de qualquer campo que for.

A respeito dos tantos conceitos que Deleuze criou, tem algum que você acha especialmente útil? Tanto para poder pensar a situação das favelas e etc...

Sim, o conceito de espaço liso e espaço estriado. O conceito de dobra, aquilo que vai capturando espaços, desdobrando e redobrando lugares, situações e espaços. Esse é outro conceito muito importante, dobra. O conceito de diagrama também, esse que está no livro pintura. Ele explora através de diferentes pintores como funciona essa construção do quadro, na qual tem momentos pré-históricos, momentos fundantes e produto final. Essa história da construção da ideia, da construção da pintura e do ato pictórico, tem muito a ver com arquitetura e permite associações bem interessantes.

Pegando um gancho, você falou dessa catástrofe no qual o pintor passa para se libertar dos dados pré-existentes. Você enxerga isso no seu processo? Já chegou a pensar sobre?

Não, não, claramente não cheguei a pensar nisso. Não sei se algum dia pensarei nisso, mas, não. Não utilizei essa ideia de catástrofe, de precipitador, digamos assim.

APENDICE B – 2ª entrevista com Jorge Mario Jáuregui

Transcrição da entrevista realizada pela autora com o arquiteto Jorge Mario Jáuregui em seu escritório, Atelier Metropolitano, na cidade do Rio de Janeiro no dia 12/12/2019.

Observação:

Na ocasião dessa entrevista, utilizamos nomenclaturas diferentes das adotadas no trabalho final para designar os diagramas. As correspondências são:

Diagramas de leitura = diagramas formais/ territorializados

Diagramas exploratórios = diagramas informais/ desterritorializados

Diagramas de síntese = diagramas formais/ reterritorializados

[Agradecimentos]

Na qualificação de mestrado, que realizei no mês de setembro, foram entregues algumas análises dos diagramas gráficos. Gostaria de te contar um pouco sobre elas, para podermos conversar, principalmente, sobre como os diagramas podem ajudar no processo de projeto.

Selecionei os diagramas feitos para apreender o espaço do complexo de Manguinhos, pois havia uma grande quantidade e diversidade de diagramas. A partir daí realizei uma classificação por grupos, segundo o que você havia me contado sobre o processo... sobre qual tipo de diagrama surgiria primeiro e qual surgiria depois. Gostaria de reforçar que essa classificação cronológica por grupos foi apenas uma forma de sistematizar os diagramas. Os grupos são: os diagramas de leitura, os diagramas exploratórios e os diagramas de síntese (apresento os diagramas gráficos impressos).

Vamos chamar esse último (diagramas de síntese) de ideograma. Porque a diferença entre diagrama e ideograma é o maior nível de abstração.

Mas você acha que os diagramas de síntese (mostro a imagem) são mais abstratos que esses os exploratórios (mostra a imagem)

Sim! Neste (diagrama exploratório) eu ainda vejo as comunidades. Eu trabalho a partir de Paul Klee. Do ponto, da linha e do plano. Então aqui tenho linhas, tenho superfície e tenho alguns pontos. Este é outra coisa (diagrama de síntese), já são mais ideogramas. É o núcleo da ideia, é o maior nível de abstração. Aqui eu não vejo o lugar, digamos assim, estou representando um esquema do lugar. Aqui eu tenho referências à realidade (diagramas exploratórios), aqui (diagramas de síntese) é um nível de abstração muito alto, no qual a realidade aparece só aludida.

Certo, e se você me permite mostrar, a partir da classificação dos diagramas em grupos, realizei a análise por intermédio de 6 pistas conceituais que retirei da filosofia de Deleuze e Guattari. Retirei os conceitos da filosofia para poder analisar o gráfico, pois não encontrei na literatura instrumentos para poder analisar especificamente o diagrama gráfico arquitetônico.

Você falou de Deleuze. Você leu aquele livro sobre pintura?

Sim! *Pintura o conceito de diagrama*? Sim! As pistas conceituais eu retirei de 4 “Mil Platôs” e as outras 2 retirei desse livro, “*Pintura o conceito de diagrama*”.

Perfeito!

Cada uma destas pistas é composta por um par conceitual. Gostaria de reforçar a ideia de que esses conceitos trabalham em oposição. Sendo assim, um polo das pistas corresponderia à formalidade, às ideias que já estão formalizadas na mente, e o outro polo à emergência da informalidade, ao que poderia fazer emergir novos pensamentos. Então, com base nas 6 pistas que oscilariam entre o formal e o informal, analisei quais traços ou características gráficas tinham a possibilidade de manifestar o informal.

Você faz referência no seu trabalho a esses conceitos de formal e informal. Estes conceitos estão sempre em discussão, em revisão. Tem autores, por exemplo, que dizem que não se pode falar de informal, que criticam o conceito de informal. Eu defendo plenamente esse conceito, essa polaridade de formal e informal, porque vivo em uma cidade que me mostra isso. Tem uma cidade onde eu ando dentro da lei, dentro da formalidade da lei. E tem uma parte da cidade onde eu ando fora da lei, claramente, ou seja, não tem controle do estado, não tem presença do estado. Para mim não existe na favela a configuração do espaço público, existe apenas o que é coletivo, e este tem uma definição, uma configuração, uma origem, não em um traçado ou na lei, o que caracteriza exatamente o informal. O informal está muito relacionado à questão da necessidade, enquanto o formal, para mim, está relacionado à padrões abstratos. Por exemplo, a lei de índias na cultura ibero espanhola, a imposição de um traçado para definir a cidade. Pelo lado português não, como sabemos, os portugueses não seguiam tanto os traçados geométricos, mas seguiam uma adaptação ao lugar, à topografia, sobretudo. E eles implantaram muitas vezes em lugares bem pouco clássicos, digamos, claramente, lugares anticlássicos, lugares difíceis de topografia, de configuração, de restrição entre natureza, topografia, e porta de mar ou rios. Ou seja, são duas implantações bem diferentes que se derivaram da matriz ibérica, por um lado a Espanha e por outro Portugal.

Posso te mostrar as análises gráficas? Eu vou falando o que fui encontrando, e você fica livre para comentar. Eu fiz as análises a partir dos conceitos, das pistas, tentando ver algum tipo de aplicação quando eu olhava para os desenhos. Fiz também sobreposições dos diagramas um com os outros, e para eu poder relacioná-los mais facilmente, tentei coloca-los em uma mesma escala aproximada.

Em relação a pista da modulação em oposição à codificação, que retirei do livro *Pintura El Concepto de Diagrama*, eu observei que estes diagramas, que seriam os diagramas de leitura, segundo a classificação que adotei, funcionam muito mais por código gráficos e códigos escritos. Por exemplo, eu consigo ver claramente o que são os traçados da rua, porque repete a forma da linha da rua... (mostro na imagem)

Então você fala “repete a forma”, sim. Eu diria também que toma a estrutura do lugar, as marcas fortes do lugar, e as ressignifica, no sentido de pôr mais em evidência aquilo que faz a estrutura, aquilo que faz a lógica do lugar, que é própria desse lugar, que não é repetível, que não é uma generalização. Sempre os croquis são muito particularizados, são específicos de um lugar e de uma situação.

Até esses de leitura, mesmo com vários códigos escritos e gráficos, você acha que ainda tem essa singularidade muito marcante?

Sim. Sem dúvida.

Ainda sobre essa pista, de acordo com os conceitos da filosofia, a modulação seria o informal. Então, o oposto, que é código, é o que a gente consegue reconhecer a forma, seja a forma do contorno, ou seja a forma do território. Entendendo forma como aquilo que parte do reconhecível. Assim, tudo que conseguimos ver e reconhecer, como as letras, as palavras, e os contornos formais, seriam um tipo de código gráfico ou escrito. Já a pista que aponta para o polo informal trata de uma modulação dos grafismos em função do que está sendo transmitido. O que achei interessante na análise, é que nesse daqui (diagrama exploratório), você tem muito mais uma modulação da cor, dos traços, das texturas...

Exatamente. Aqui vemos o grafismo ou a "textura", que você fala... a singularidade deste desenho. Enquanto aqui (diagrama de leitura) é mais um mapa, está mais associado a um mapa. Este (diagrama exploratório) já não é mapa. A textura e o traço, implicam um afastamento do mapa. Há um distanciamento do mapa.

Mapa no sentido de ser alguma coisa que você reconhece?

Sim.

E este já (diagrama exploratório) está um nível a mais abstrato?

Sim. Inclusive, abstrato e com autonomia estética. Buscando sempre a beleza, porque no fundo de tudo isso, sempre estamos rodando e discutindo uma ideia de beleza, que é finalmente o que eu chamo de o direito a beleza que o cidadão tem. O cidadão, sobretudo, aquele que não pode pagar pelo serviço de um arquiteto privado, mas tem que recorrer ao poder público para ter acesso a beleza, nesse sentido também.

Você acredita que até no desenho existe essa autonomia estética, essa busca por algo...

Por um nível de beleza. Tem no esforço de graficar, uma intenção de beleza.

Certo. E você acredita que quando faz os traços, as manchas com as suas gradações, por exemplo... quando você vai modulando o que você está vendo, já vai ficando diferente a forma de enxergar o lugar?

Sim, você vai como que modelando o desenho. Vai imprimindo, em fases maiores ou menores, e finalmente tem a ver com expressão. Porque o desenho tem a ver com expressão, e o diagrama é um desenho.

Quando observamos o diagrama exploratório em relação ao sintético, os ideogramas, como você chama, percebemos que eles voltam a obedecer um código. Códigos óticos, e não mais modulam linhas e cores.

Sim, é verdade. É verdade que existe uma ida e volta. Entre partir de algo concreto para abstração e voltar da abstração para o concreto.

Passando para a pista dimensão intensiva em oposição à dimensão extensiva. Me parece que aqui (diagrama exploratório) cada traço tem uma unidade que não corresponde a nada métrico. É mais intensivo.

Sim, sim. Não é métrico.

E, nesses outros (diagrama de síntese), parece que o intensivo está nos círculos da centralidade, certo?

Sim, você leu bem!

Então podemos dizer que os diagramas exploratórios estão pendendo mais para o polo informal, para liberar a mente para novas relações. E o digrama de síntese já é mais misto, apresentando mais formalidades. Como você disse vai para a abstração e volta para o concreto...

Isso, perfeito.

Passando para outra pista, que seria o espaço liso em oposição ao espaço estriado – tem uma iniciação científica que ajuda na pesquisa com a parte gráfica, e ela dividiu esse diagrama exploratório em várias camadas. E o que me chama mais atenção, é que as camadas do desenho interferem umas nas outras, então o próprio espaço do desenho muda de direção constantemente. Diferente deste outro diagrama sintético que consigo ver cada linha com clareza, que existe uma clara separação, no diagrama exploratório as camadas vão se mesclando aos poucos. Você acha que as junções constantes, as múltiplas camadas que vão se sobrepondo no desenho, acaba por interferir na ideia?

Sim, porque finalmente isso tem a ver com a ideia de unidade, ou seja, o que estabelece a unidade em um desenho. Tem a ver com continuidade, com proximidade, com sobreposições, com conexões entre partes. E na cidade, no urbano, sempre vamos falar de percursos, conexões, possibilidades, de dobraduras e desdobramentos e trajetórias. Eu vejo esse croqui e vejo um monte de possíveis trajetórias aqui dentro.

Tem uma potência múltipla, digamos assim? E para fazer os próprios desenhos, você faz as linhas e depois texturas, como acontece?

Sim, sempre terá isso. A referência que eu faço sempre à Paul Klee, de ponto, linha e superfície, está sempre presente. Porque quando eu desenho, seja para o projeto de um objeto ou de um fragmento urbano, sempre o ponto, a linha e o plano estão fazendo parte da lógica compositiva. Então, sempre há um deslizamento entre o ponto, a linha e o plano, que vão revelando uma lógica. Uma lógica que está no lugar e o digrama tenta traduzir, ler, entender e registrar.

Nesse aqui (diagrama de leitura) é visível como a linha está submedida ao ponto, e nesse (diagramas exploratórios) as linhas não passam por lugares fixos, mas perambulam, tem mais liberdade. Já nesse outro (diagrama de síntese) existe um misto, porque embora existam algumas linhas que passem sobre os pontos, existem pontas de algumas linhas que estão soltas, ganhando uma certa liberdade.

Isso que você chama de ponta, para mim, são as aberturas para isso que é sempre maior, aquilo que tem uma dimensão quase inapreensível, que é o urbano como um todo. O magma do urbano contemporâneo. Sobretudo das megacidades. Então sim, estas pontas abrem a deriva.

Nos diagramas de leitura, parece que a mão esta obedecendo o olho, uma linha tenta passar por cima da outra, reforçar os traços... passar por cima do mesmo lugar. O que configuraria um espaço estriado...

Sim, é mais limitado, mais controlado. Exatamente.

Passando para a próxima pista... que seria o manual, em oposição ao visual. O manual faz referência a mão que se liberta do olho, por isso a linha é mais gestual. Já o visual, faz referência a quando a mão ainda está seguindo o olho... porque está buscando o reconhecimento de algo. Olhando para os diagramas de leitura, percebo como as linhas são produtos de pequenos escapes, pois estão ainda

domesticadas pela visão. Já no exploratório, o gesto é bem marcante, aparecem linhas menos precisas, produzindo espessura diferentes, manchas...

Sim. Claramente este (diagrama exploratório) se parece mais com a pintura. Com o gesto do pintor. Porque, na arquitetura, sempre se está flertando com a pintura, entendida também como objeto estético, objeto artístico, gesto de arte também, que aparenta a atividade do pintor e a atividade do arquiteto. Por isso tem tantos arquitetos pintores, a começar por Le Corbusier e muitos outros.

A última pista é rizomático em oposição ao arborescente. Para investigar essa pista fiz sobreposições de dois em dois diagramas, dos seis diagramas existentes, para tentar aumentar legibilidade; ou seja, a ideia era tentar ver como eles se conectavam. Sei que não é um processo linear, e que existem interferência externas... Mas entendendo que não existe uma linearidade, tentei estabelecer conexões entre os diagramas.

Sim, não tem uma linearidade, mas tem uma reflexão permanente. Um pensamento de ida e volta, entre o real e o abstrato. Entre a intenção e a referência concreta que o lugar nos dá.

Partindo dos diagramas de leitura percebemos, como você disse, eles lembram um mapa, mas ainda decalcam algumas coisas, tem muita herança.

Sim, herança do mapa.

Depois, quando observamos os diagramas exploratórios, percebemos que existe um distanciamento dos diagramas de leitura. O modo como eles se conectam já é diferente, mais rizomático, sem tantas copias ou heranças semelhantes.

Sim.

E quando observamos os diagramas sintéticos, conseguimos novamente ver a repetição de alguns elementos que já apareciam anteriormente no exploratório. Especificamente, me chamou a atenção como conseguimos ver linhas que correspondem em extensão, por exemplo. Então enquanto os exploratórios apresentam uma maior liberdade, um modo de conexão diferente em relação aos de leitura... Os diagramas sintéticos se conectam com os exploratórios herdando ainda muitas coisas. Em resumo, poderíamos dizer que os exploratórios se conectam com os de leitura de modo mais rizomáticos, enquanto os sintéticos se conectam com os exploratórios de modo mais arborescente...

Esses comentários seus estão registrados em algum lugar?

Sim! Eu apresentei para a banca... Não sei o que você está achando...

Sim, muito complexo o tema, é um trabalho muito bom de leitura. E tanto que eu vou colocar no meu site com seu nome.

Que legal! Te enviarei quando terminar.

Vai agregar camadas de leitura!

E você tem alguma observação em relação as análises?

Há um livro muito bom, chamado Disegno, desenho, desígnio, de 2007 (de Edith Derdyk).

Ah, legal! Este não conheço, vou procurar. E complementando, existe mais uma pista, que não apresentei aqui, que é a cartografia e a decalcomania. Interpreto essa pista como uma investigação

sobre o ato de ir ao local... tentar ficar exposto aos afetos. E me lembro que eu sempre vejo nos seus textos como você expõe a questão de ser um corpo aberto...

Sim! Deixar se atravessar pelas questões e pelos fluxos, ou seja, o que Deleuze fala: afetos. Como você é afetado e como você afeta a realidade.

Então considerarei como sendo uma prática cartográfica a tentativa de fazer um mapa aberto, e que se oporia a tentaria de fazer apenas uma cópia da realidade. Bom, foram essas as pistas que utilizei, e estão todas escritas...

Uma coisa que me deixa curiosa é que, tendo em vista a fala de Deleuze, de que as formas são apenas sintomas de forças, quando olhamos o diagrama exploratório em contraposição ao conjunto, me aparece que neste diagrama as formas estão muito deformadas, por todos os lugares, sendo trabalhadas, moduladas e etc. E me parece que existe uma ordem, que vai se constituindo no próprio ato de desenhar, e cria uma imagem que salta aos olhos e passa a atingir a sensação háptica, uma leitura quase manual do desenho.

Sim, está claro que a manualidade está muito evidente e nesse sentido de defender a mão como o que guia. É a mão que constrói. A mão que configura. E você falava de sintoma de força, sim, está claro que é sintoma de forças. Há forças atravessando o território, que o desenho busca interpretar, traduzir.

E você vê alguma força específica? Alguma que você consegue identificar, que te afetou...

Sim, claramente. O movimento o rio, foi um movimento muito forte, e o movimento dos autopistas. Essas linhas de forças, justamente, que atravessam o território. O rio é uma linha de força, é um permanente fluxo. A autopista também, é um lugar permanente de movimento. Então, é este movimento que atravessa o território que o desenho busca emular, busca de alguma forma fazer o mesmo na gráfica do desenho. Sempre com a dificuldade de estarmos trabalhando na bidimensionalidade... como o bidimensional pode aludir ao movimento, e inclusive os relevos do território. Então, sim, essa tensão está sempre presente na origem de um desenho. Você está olhando o lugar, tentando entender os fluxos e tentando traduzir isso numa estrutura, uma lógica, em um desenho que obedeça à uma lógica, que seja capaz de traduzir uma lógica de um lugar específico. Porque a arquitetura e o urbanismo têm a ver sempre com lugares específicos. Não estamos projetando arquiteturas ou cidades genéricas, estamos sempre e, sobretudo depois da modernidade, buscando derivar da lógica do lugar uma estrutura, a estrutura que corresponde a este lugar em particular e a nenhum outro. E desde essa lógica do lugar, ser capaz de repensar o lugar, porque o objetivo do desenho é, finalmente, poder ressignificar o lugar.

Neste diagrama exploratório, essas manchas aqui identifiquei como sendo as comunidades e as centralidades, e aqui tem uma série de linhas circulares (apontando para a imagem)...

São áreas de influência, os entornos.

E essas linhas circulares que estão espalhados pelo desenho, são uma tentativa de organização?

Sim, de dar um caráter orgânico, de fluidez. Porque essas formas para mim falam do fluido. E o fluido, nesse lugar, tem a ver com fluido do rio, dos canais, e do trânsito, que é brutal nesses lugares. É um lugar de passagem, permanente movimento.

Eu vou lá hoje, vou poder verificar isso.

E com quem vou vai?

Com uma arquiteta que mora na comunidade. Vamos nos encontrar na Estação.

Ótimo. E você sabe que as obras do poder público, da prefeitura e mesmo as do estado, estão abandonadas. Ou seja, o poder público, aqui no Brasil, faz, mas depois não gosta de manter, de conservar, de investir na conservação, e isso é algo muito negativo. Porque uma vez falando com Jean Nouvel, quando ele veio aqui para fazer o projeto do museu no amanhã, que depois ficou com Calatrava... mas Nouvel fez uma proposta. Ele me falava que na França ocorre o mesmo. Ou seja, se faz um projeto, se constrói e se depois de 5 anos não tiver manutenção, começa a desaparecer, é como se não tivesse feito nada. Aqui hoje, para mim, estamos em uma situação na qual deveríamos fazer uma arqueologia do que foi feito, tal o nível de desaparecimento, de destruição que as coisas sofrem, porque o poder público não dá o exemplo, não mostra uma atitude responsável pelo que faz, deixa deteriorar, deixa sem controle, deixa sem interlocução com as populações, e isso acaba revertendo, como se voltasse em uma situação pré-favela bairro, pré-projeto. Situação na qual as pessoas se viram como podem, sem nenhuma presença do poder público, sem nenhuma ideia de atitude cívica, de responsabilidade em relação ao que é de todos. Uma das coisas que o projeto faz é estabelecer a separação entre o público e o privado. Na favela tudo é privado, não há público. A dimensão pública é estabelecida pelo projeto de urbanização, delimitando o que é de cada um e o que é de todos, ou seja, quando terminamos um projeto de urbanização temos que desenhar uma planta, o “as built”. Então o “as built” é encaminhado para o poder público para fazer a delimitação do público e do privado. A partir deste momento, se instaura a dimensão do público na favela. Até esse momento eu diria que é mais coletivo, ou seja, que é mais privado e comunitário. Sendo que o comunitário tem limites fluidos, eu posso invadir o espaço comum porque não tem uma legislação que me impeça de avançar sobre a rua, construir sem seguir padrões de habitabilidade, de iluminação, de ventilação e de acessibilidade adequados. Então, uma questão importante, quando há uma ausência de poder público que não se responsabiliza pelo que ele mesmo fez ou que mandou fazer, há uma situação de anarquia, uma situação de falta de referências para pensar a vida em comum. Esse é só um comentário geral, porque você vai chegar em Manguinhos e vai encontrar tudo destruído lá. Salvo a biblioteca que continua funcionando. O resto, o que eram os espaços públicos, estão totalmente invadidos.

E nós estávamos falando de percepções, dos fluxos, da água. Teria alguma percepção que você tem agora, mas não teve na época e que você acha que poderia ter ajudado nessa questão da degradação, ou em outras questões...?

Sim, claro. O tempo todo penso nisso. E é verdade que não encontrei interlocução com o poder público para falar a respeito destas coisas. A minha interlocução é mais com as comunidades, que sempre, quando vou ao lugar, me falam sobre seus problemas como falta de controle e manutenção, e falta de controle da conduta coletiva no lugar. Eu penso e escrevo a respeito de como poderia ou deveria ser hoje uma reaproximação com esses lugares, partindo do já feito, mas digamos, indicando os rumos para que não volte a acontecer o mesmo nas novas intervenções. No Rio de Janeiro temos 750 favelas, mais ou menos, e tem-se atuado sobre umas 300, então falta muito mais da metade para ser feito. Portanto o trabalho é enorme. É enorme, mas é preciso aprender do feito, do acumulado, dos saberes tanto técnicos, das equipes multidisciplinares que foram constituídas, quanto do feedback da população. Uma tarefa que o poder público também nunca faz é avaliar o que faz e extrair daí certos princípios para reencaminhar as coisas. Os pousos, por exemplo, em teoria teriam essa função. Função de gerir

os conflitos pós obra, uma vez que se terminam as obras e que os construtores, os arquitetos se retiram, e a prefeitura buscava deixar instalado ali, um núcleo de diálogo, representado pelos agentes do poder público, arquitetos, engenheiros, assistentes sociais e os representantes comunitários, que se reuniram nesse pouso e encaminhariam as questões suscitadas pós obra ao poder público para tomar as medidas que fossem necessárias. Isso nunca funcionou, houve um momento pequeno, um lapso de tempo pequeno, no qual o pouso era atuante, um pouco antes da instalação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) e um tempo junto com as UPPs. Mas finalmente, tanto as UPPs quanto os Pousos foram perdendo a relevância, ou mesmo foram abandonados pelo poder público e, hoje, estamos em um vazio, de novo, em um vazio de presença do poder público no lugar que precisa ser reestabelecido, que precisa ser retomado e repensado. Nisso, há várias indicações para como retomar as coisas hoje, no estado em que estão, no estado de abandono que estão, mas sempre partindo do que já se aprendeu, do que não deveríamos repetir e do que deveríamos corrigir.

E olhando agora para esse conjunto de diagramas gráficos, você acha que teria alguma informação, a partir de uma nova percepção, que você gostaria de diagramar?

Bom, acho que voltando ao lugar hoje, acho que se você for ao Alemão, Maguinhas, Rocinha, Rio das Pedras, as grandes favelas eu estou falando, que são as mais complexas. Hoje, claramente, se eu tivesse que voltar por razões projetuais, para retomar os trabalhos, retomaria a partir do estado atual das coisas. O que eu li no momento inicial, eu confrontaria com a situação atual, com o que sobreviveu, com o que as pessoas modificaram de sua conduta a partir das obras, antes da deterioração, e traçaria a partir daí nova conduta. Isso, para mim, tem a ver com ecologia existencial, que é um conceito que implica reorientar as condutas individuais e coletivas. Então tem que haver junto com o trabalho de projeto urbano, um trabalho social, em paralelo, junto, ao mesmo tempo, inclusive era o que tinha esboçado para o Morar Carioca. Faria dois contratos em paralelo, um de urbanismo e o outro de trabalho social dialogando, como forma de trabalhar, ao mesmo tempo a reconfiguração física do lugar, mas também a reconfiguração dos hábitos de uso dos lugares. Acho que esse é um tema que tem a ver com uma questão didática de como ensinar, ou reensinar, a reaprender a conviver, a partir de que os lugares são revalorizados, retomados, relidos, no sentido de que o físico e social venham cada vez mais, e sempre, a coincidir. Porque, normalmente, quando o poder público faz o projeto prioriza muito o aspecto físico e pouco o aspecto social. Por isso, trabalhar em paralelo o urbanismo e o trabalho social, para mim é um caminho que devemos seguir, e nesse sentido, os desenhos, os registros dos lugares, seguramente vão sofrer alterações, redirecionamentos.

E você sente que nesses registros você está diagramando também o social, que extrapola para além do físico?

Sim, porque eu leio as centralidades. E as centralidades são as formas como o território é ocupado, usado, praticado. Vamos usar essa palavra, território praticado. Então o território praticado, deve ser aquilo que as pessoas que habitam o lugar imprimem ao lugar e um ponto de referência fundamental, essas trajetórias, esses usos, essas ênfases em determinados lugares, em uns determinados pontos, são para o arquiteto um referente importante de projeto.

Então essas considerações sociais podemos considerar que estão incluídas nesses registros?

Sim, sempre. Porque os diagramas se fazem como registros gráficos, mas a partir e em paralelo com os diálogos com as pessoas que moram do lugar. Não é um desenho que faço independente dos diálogos, os diálogos informam o desenho também.

Eu tenho aqui alguns desenhos do projeto de Manguinhos, e me parece que uma das coisas mais importantes era a elevação da linha do trem...

Sim, porque Manguinhos era, claramente, um complexo de 11 favelas divididas pela linha do trem. Era um corte, como se tivesse um foço entre os lados da comunidade, então ao elevar a linha do trem e suspender o que dividia... passou a ter uma conectividade direta para o pedestre por baixo, que era a forma mais evidente de integrar o que estava dividido.

Certo, e podemos perceber que desde o diagrama de leitura até o de síntese, sempre está presente a linha do trem e os cursos d'água. Foi a partir de algum desses desenhos que você teve essa ideia de levantar a linha do trem?

Existe uma interação. Como se constrói uma ideia? Indo aos lugares, claro, como sempre os lugares é que sugerem a possibilidade do projeto, mas quando você registra, quando você desenha o lugar, o próprio desenho abre para outras possibilidades de imaginação. O lugar é um, e o desenho é outra fonte, também, para imaginar, para repensar, reinterpretar, para finalmente buscar a resignificação do lugar. Porque a ambição de todo o projeto é resignificar os lugares. Quando você chega tem um significado, e depois do projeto vai passar a ter um significado diferente.

E a questão dessa linha...

Era chamada, e não por acaso, de faixa de gaza. Ou seja, esse nome sempre me chamou muita atenção, porque faixa de gaza é a pior coisa que a gente pode imaginar em termos de partição.

A avenida da Morte, a Leopoldo Bulhões?

Exatamente. As pessoas falavam que quando caminhavam do lado do muro eram como alvos móveis.

E isso era uma coisa que você via como característica forte do local, e por isso esse eixo de via está muito presente em todos os diagramas? E a gente pode ver nesse diagrama exploratório que existem linhas transversais que passam por cima da linha do trem...

Sim, uma atravessabilidade do lugar que era justo o oposto do atravessável, antes do projeto.

E hoje você acha que o projeto cumpriu a função que você esperava?

Não, houve uma ruptura total. Não terminaram a obra. Quando o piso de pedestre estava sendo terminado, as pessoas já estavam indo estacionar carros em um piso que era para pedestre, para um peso diferente. E já aí o poder público se mostrava indiferente, não se interessava, não tinha nenhum fiscal para orientar novos comportamentos, por exemplo. Então desde o início vi que isso ia ser gravíssimo. Não se terminou de construir a nova fachada urbana, de um dos lados, com as novas edificações de realojamento das pessoas, que ia configurar essa nova marca do lugar. De um lado a Rambla e de outro os novos edifícios com responsabilidade urbana. E o próprio passeio como um lugar de circulação e, também, de permanência. Por isso aqui havia quiosques, bancos, equipamentos públicos entre a estação de trem e o centro cívico, que nunca se completou. Então é como um quadro, como uma pintura, se você pega um quadro pela metade, o significado não está configurado.

O Centro Cívico é onde fica a biblioteca que você disse que ainda está funcionando, certo?

Sim. Temos também o centro de referência da juventude, que funcionou muito. A casa da mulher, num edifício que já existia dos militares, uma capela, e transformamos em casa da mulher. A biblioteca, centro de apoio jurídico, com os auditórios e locais para prestação de apoio jurídico para a população do lugar. O edifício da escola reciclado era o edifício do comando militar, foi transformada em escola e foi feito um anexo para equipamentos esportivos... com piscina olímpica, que era sensacional e hoje está tudo abandonado! Além da construção de novas unidades habitacionais, em volta do que os militares deixaram de melhor, que são as árvores do lugar, árvores de porte grande. O projeto se originou em volta das árvores.

E se olharmos para esses diagramas exploratórios, eles davam uma sugestão de utilização deste lugar (mostrando os diagramas)?

Sim, já vemos que havia um lugar para ser preenchido. Este espaço que vai ser finalmente o centro cívico. E que está no núcleo da composição.

Mas nos diagramas de leitura, esse espaço está mais para baixo da composição... não tem essa ênfase (mostrando os diagramas).

Sim, quando eu fiz essa primeira leitura não tinha percebido ainda a importância que esse lugar poderia ter e teve. Aqui eu estava só pensando nas comunidades. Um registro só das favelas, não do que estava ao lado da favela e que viria a ser fundamental para constituir o nexo entre as duas partes, um centro cívico de escala do complexo e do bairro em volta, porque o centro cívico não era só para a favelas. Aqui no registro, vemos a escola secundária, profissionalizante e biblioteca para todos os bairros ao redor da zona norte, todo bom sucesso, então todo apoio jurídico, centro da juventude e as instalações esportivas, tem uma escala que vai muito além da favela.

A elevação da linha e a criação do centro cívico, podemos considerar os elementos principais do projeto, certo?

Sem dúvida, esse foi o coração da intervenção.

E esses dois, de alguma forma, muitas vezes por forças que não controlamos, digamos assim, tiveram esses problemas...

Eu acho que o único que sobrevive hoje é a biblioteca e um pouco desse outro espaço, as unidades (de habitação), por falta de controle e por exigência da lei, que não permitia edificações mistas... a gente sempre quis fazer os térreos comerciais ou transformáveis em comércio pela própria população. A legislação não permite, mas você vai lá e está tudo feito assim, cheio de puxadinho. Porque a lei é cega e as pessoas precisam viver.

E foi tentado um acordo para poder fazer comércio no térreo?

O programa minha casa minha vida, no qual essas edificações se enquadram, não permite. Diretamente exclui. Então essa é uma das coisas cegas da legislação que claramente não coincidem com a realidade. As pessoas usam seus pavimentos térreos para atividade produtiva e comercial. E ignorar isso é ir para o fracasso direto.

E isso é um dos princípios básicos para ter vitalidade, usos de dia e de noite...

Claro, garante vida, muito além do horário das atividades formais públicas, por exemplo, da biblioteca ou do centro de referência da juventude.

Era uma percepção que vocês já tinham tido?

Sim, desde o início. Desde o Favela-Bairro a gente sabe que não pode fazer unidades mono funcionais. O pavimento térreo sempre tem que ser multifuncional, ter comércio, serviço, trabalho. Hoje as pessoas de classe média trabalham em casa com um computador, nas favelas as pessoas trabalham manualmente em suas casas, consertam coisas, todo tipo de aparelho e equipamento que a classe média precisa. E tem comércio também, claro. Então, isso tem que ser, não só permitido, mas estimulado por um programa novo de urbanização. Contudo, o poder público é ainda muito lento, a legislação é muito inadequada em relação a dinâmica do bairro popular. Totalmente inadequada.

Então podemos pensar que talvez o poder da arquitetura seja bem limitado...

Claramente, sem dúvida. Pensando o que poderia ser feito em relação ao projeto, por exemplo, teria que ser feito todos os pavimentos térreos do conjunto habitacional. Todos! Além de o estado garantir funcionamento do que fez. A última vez que fui à escola, ela estava absolutamente deteriorada e depredada. Uma escola que tinha sido inaugurada, e era de um nível de uma escola de primeiro mundo. Com tudo funcionando, os aparelhos, os equipamentos, os ares condicionados... hoje está tudo deteriorado, a piscina não funciona mais. É um desastre! A gerência do poder público é desastrosa.

E sobre as comunidades que foram realocadas?

Só as que estavam em área de risco. Que estavam em uma condição infra-humana. Essas foram relocadas.

E os edifícios habitacionais deram conta de toda essa demanda?

Sim, e mais ainda. Porque foram construídas para atender a futuras demandas.

E hoje todas as edificações habitacionais estão ocupadas?

Sim, todas ocupadas e mal-usadas, digamos assim, sobretudo os pavimentos térreos.

E essas comunidades, essas áreas de risco, você vê correspondência...

Todas essas áreas verdes não foram construídas (apontando para um desenho do projeto), era passeio público, todo arborizado no projeto. Só retiraram as pessoas, mas não fizeram o urbanismo destas áreas.

Na primeira entrevista que eu fiz com você perguntei sobre a questão do diagrama especificamente para trabalhar com a informalidade, e você me contou que era um instrumento que você não utilizava, e que quando começou a trabalhar com as favelas, passou a utilizar...

Sim, porque quando trabalhava na cidade formal nunca tinha pensado em diagramas, em registrar as centralidades. Porque no geral, nos lugares formais da cidade, está tudo muito claro, digamos assim, está evidente, o que é central, como as coisas funcionam, quais são as lógicas de ocupação dos lugares. Na favela não, nada é evidente. Você tem que descobrir, porque está coberto. Então, descobrir significa revelar, significa chegar com um olhar estrangeiro, todo

arquiteto é um estrangeiro na favela... e aprender a ver. Na cidade, acho que a gente está treinado para ver. Porque todo ensino formal universitário está baseado na cidade formal. E quando a gente vai à favela tem que reaprender a olhar, tem que aprender a ver a realidade. E a realidade que aparece se revela ao sol, na fotografia e quando desenhamos. Quando tentamos entender a lógica da complexidade, que é exatamente a lógica da favela. Por isso o diagrama, para mim, foi muito importante, descobri o diagrama como meio de comunicação de expressão.

E esse meio de comunicação, se formos pensar na lógica dos diagramas de leitura, dos exploratórios e dos sintéticos, podemos ver uma trajetória... que parte do formal, da tentativa de fazer mapa, depois começa a explorar as coisas mais informais, para poder voltar a formalidade, já observando as métricas, mas ainda sim com aberturas, como, por exemplo, nas pontas desse diagrama...

Sim, e as pontas se abrem às possibilidades. E aí me lembro sempre de uma frase de Oiticica, ele diz que no Brasil há fios soltos em um campo de possibilidades. Bom, isso são fios soltos em um campo de possibilidades. As possibilidades do projeto.

Eu coloquei várias características nos diagramas a partir de conceitos retirados da teoria. E são conceitos que não foram feitos para analisar desenho de arquitetos, foram conceitos adaptados...

Foi muito interessante o caminho que você fez, porque te levou de uma coisa mais abstrata para tentar entender como funciona em determinados lugares.

Resumindo, a partir dessas várias características, eu detectei que os diagramas exploratórios ressaltam mais as características que pendem para a informalidade. E quando você fala do descobrir, ou do explicar, isso mostra que tem algo implicado e que você precisa desenvolver, explicar. Então me parece que os exploratórios são mais potentes do que os diagramas de leitura ou dos de síntese, esses últimos, embora tenham uma abstração grande, ainda carregam muitos códigos, e recuperam algumas características que já se voltam para a realidade formal.

É verdade, concordo com essa leitura.

Se você quiser fazer mais alguma observação...

Eu acho que você fez uma leitura muito interessante. O trabalho agrega ao que eu já tinha recebido, por exemplo, de Valéria Veras. Você ainda especifica mais a função de um diagrama para um arquiteto no urbanismo. E acho que deixa abertas questões para continuar pensando e trabalhando.

Quando terminar a pesquisa, venha apresentar para o pessoal do escritório...

Seria um prazer!

[Agradecimentos]

Infraestrutura urbana

4. Ruas, avenidas e metrô são representados por linhas paralelas contínuas com intensidade constante, e apresentam, em sua maioria, os nomes atribuídos a cada um;
5. As linhas de trem são representadas por linhas paralelas com intensidade constante intersectadas perpendicularmente por pequenos traços e apresentam os nomes atribuídos a cada ramal de trem;
6. A faixa de distribuição de energia é representada por linhas paralelas tracejadas com intensidade constante e apresenta junto a descrição “faixa da light”.
7. Algumas quadras têm as divisões internas representadas por linhas simples com intensidade constante e apresentam sobrepostos os nomes atribuídos ao conjunto de divisões (ex.: “conjunto esperança”).

Vegetação/ solo/ recursos hídricos

8. Vegetações representadas por texturas com traços contínuos dobrados em direção alternada, possuem sobreposto a descrição “áreas verdes”;
9. Vegetações representadas por texturas com traços segmentados e irregulares, possuem sobreposto a descrição “vegetação forte”;
10. Alguns locais representados por contornos com linhas simples, possuem identificação por intermédio de uma flecha com descrição “potencial paisagístico”.
11. Um local representado por linhas contínuas paralelas possui a identificação por intermédio de uma flecha com a descrição “encosta sem tratamento”.
12. Rio/ canais são representados por linhas contínuas paralelas com pouca variação de intensidade de traço e apresentam sobrepostos os nomes atribuídos a cada um (ex.: Rio Jacaré, Canal do Cunha)

Setorizações de conjuntos

13. Alguns parques/ bairros/ vilas/ conjuntos residenciais/ favelas têm limites territoriais representados/ reforçados por contornos específicos para essa função, com linhas de intensidade mais forte, e possuem sobrepostos os nomes escritos com linhas igualmente fortes que são atribuídos a cada setorização (ex.: Vila União; conj. Habitacional Nelson Mandela);
14. Áreas não delimitadas por contornos específicos para esta função possuem sobrepostos os nomes escritos com linhas fortes e que são atribuídos a cada setorização (Ex.: Complexo da Maré, Refinaria Manguinhos);
15. Áreas não delimitadas por contornos específicos para esta função possuem sobrepostos os nomes escritos com linhas igualmente fracas e que são atribuídos a cada setorização (ex.: Favela agrícola de Higienópolis; Favela Vila Arará).

Outros

16. Área delimitada por linha tracejada de intensidade forte, preenchida por textura com traços mais finos paralelos dispostos na diagonal.
-

Destacamos os códigos presentes no *diagrama territorializado/ formal – detalhes* que são acrescentados em relação ao *diagrama territorializado/ formal – geral*:

Vegetação/ solo/ recursos hídricos:

1. Áreas de lixão representadas por textura com linhas paralelas diagonais de intensidade contínua e acompanhadas de descrição (“lixão da Fiocruz (toxico?) e “lixão”)”;
2. Árvores representadas por círculos feitos com linhas de intensidade contínua, que não possuem descrição explícita (deduzimos seu código pela associação ao local em que se encontram, no caso a maioria em praças).

Vegetação/ solo/ recursos hídricos + Setorizações de conjuntos

3. Área de risco e lixões (sobreposta à área de setorização de uma comunidade) representada por textura com linhas paralelas diagonais de intensidade contínua e acompanhada da descrição “área de risco e lixões”;

Outros

4. Ponto de transporte informal representado por mancha irregular por linha de intensidade forte, acompanhado pela descrição “ponto Kombis”
 5. Torres da companhia de distribuição de energia Light são representadas por pequenos quadrados com linhas contínuas de intensidade forte e possuem a descrição “torres da Light”;
 6. *Visuais* representados por flechas mais ou menos concêntricas apontando em direções diversas, acompanhadas da palavra “visuais”;
-

Diagrama formal/ reterritorializado – comunidades



Fonte – Jáuregui (2019)

Os diagramas intitulados *diagrama reterritorializado/ formal - comunidades*²⁵ e *diagrama reterritorializado/ formal - centralidades*, não apresentam códigos escritos acompanhando os códigos gráficos, como os diagrama anteriores. Esses diagramas foram produzidos por intermédio de softwares digitais. As cores não apresentam nuances ou variações.

1. A linha do trem é representada na cor preta através de duas linhas paralelas, intersectadas perpendicularmente por pequenos traços;
2. As avenidas são representadas na cor preta através de linhas simples que possuem deformações nas extremidades;
3. Os cursos d'água são representados na cor laranja através de linhas de espessura variável;
4. Comunidades são representadas por preenchimentos, na cor preta, de interstícios entre as representações das avenidas;
5. Setores são representados através de linhas na cor cinza.

Diagrama formal/ reterritorializado – centralidades

²⁵ Originalmente a descrição dos títulos dos diagramas aparecem no site do arquiteto na língua inglesa, respectivamente “Ideogram of communities – Manguinhos” e “Ideogram of centralities”.



Fonte – Jáuregui (2019)

1. A linha do trem é representada na cor branca através de duas linhas paralelas, intersectadas perpendicularmente por pequenos traços;
 2. As avenidas são representadas na cor branca através de linhas simples que possuem *deformações* nas extremidades;
 3. Os cursos d'água são representados na cor azul através de linhas de espessura variável;
 4. A faixa de distribuição de energia é representada por linhas paralelas tracejadas na cor branca;
 5. As centralidades são representadas por dois círculos concêntricos na cor branca. Um círculo menor com preenchimento sólido e outro maior delimitado apenas por uma linha;
-