

ARQUITETURA COMUM E ARQUITETURA DE VANGUARDA : UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA DE ENRIC MIRALLES

Flávio Mourão Agostini

INTRODUÇÃO

Apontar diferenças entre o que hoje classificamos como *Arquitetura comum* e *Arquitetura de vanguarda* - tarefa em princípio fácil e imediata proposta neste artigo⁽¹⁾ - pode tornar-se um complexo exercício de análise, à medida que nos deparamos com uma série de contingências que delinham realidades contrastantes no fazer dos arquitetos. Difícil, por exemplo, comparar, em um mesmo nível, uma prática pautada pelas leis e restrições de um mercado imobiliário, e outra, pautada por possibilidades mais amplas de atuação — concursos, tecnologia avançada, recursos abundantes, legislação flexível, etc.

Entretanto, mesmo que relevantes, tais contingências não podem significar uma impossibilidade de estabelecermos tal comparação. Uma *Arquitetura* que associemos à idéia de *vanguarda* não pode apoiar-se exclusivamente no privilégio de dispor de mais recursos ou liberdade. Caso fosse essa a questão, não haveria sequer sentido em centrarmos esta análise no fazer dos arquitetos, mas apenas nas melhores ou piores condições de mercado.

Dessa forma, buscaremos aqui sintetizar quais aspectos estão, para além de contingências momentâneas, a demarcar o limite entre *comum* e *vanguarda*. Ao invés da comparação direta entre exemplos pertencentes a estes dois campos, desenvolveremos uma estratégia de análise que parte da seguinte questão : o que diferenciaria o projeto de um arquiteto *de ponta* do de um arquiteto *comum*, caso o primeiro se deparasse com restrições recorrentes na prática da maioria dos profissionais de atuação no mercado imobiliário?

Para tal, tomaremos como caso de estudo a obra do arquiteto espanhol Enric Miralles, analisando especificamente três projetos realizados entre 1984 e 1991. A escolha de Miralles não se dá por considerarmos sua obra mais relevante ou avançada do que as de outros arquitetos de destaque no cenário contemporâneo. A pertinência da escolha reside, principalmente, no fato de se tratarem de projetos desenvolvidos dentro de condicionantes similares às impostas ao cotidiano de arquitetos. Longe da extrapolação tecnológica de um Gehry, ou da abstração formal da obra de um Eisenman, o que encontraremos aqui são edifícios desenvolvidos a partir de materiais conhecidos e de larga utilização, programas convencionais e pouco complexos, que não constituem um desafio imediato, além das mais diversas limitações — clientes, meio físico, legislação, dentre outros.

Realizada a análise inicial dos três exemplos selecionados, buscaremos destacar quais atributos conferem a estes projetos uma qualidade superior em relação ao

que poderíamos esperar de soluções *comuns*. Mais do que as particularidades da obra específica de um arquiteto, o que tomaremos neste momento como destaque são posturas e valores que se relacionam a uma prática relevante, e que suscitam uma reflexão sobre questões fundamentais no âmbito da Arquitetura.

ANÁLISE DE PROJETOS

DESENHO DE UMA ESCADA (*ESCOLA LA LLAUNA, BARCELONA, 1984*)

O projeto para a transformação de uma antiga fábrica em uma escola foi definido, de antemão, pelas limitações relativas a uma intervenção em um edifício preservado. A manutenção da estrutura original em concreto acarretou a imposição de uma modulação rígida do espaço. A preservação das fachadas também significou uma restrição em relação a novas possibilidades de iluminação e ventilação, sendo essas determinadas pelo espaçamento de janelas retangulares existentes, sobrepostas em três pavimentos. Em adição, as próprias demandas geradas pelo novo programa implicaram na utilização de quase toda a área dos andares superiores, não permitindo a exploração de mezaninos e espaços vazios que pudessem acrescentar novas qualidades de espaço ao edifício.

Dessa forma, o que vemos no projeto da *Escola La Llauna* é uma solução simples e que atende de forma tradicional a uma série de demandas — espaços modulados, corredores centrais e salas iluminadas por aberturas convencionais. Tais limitações não significam, entretanto, uma banalização da solução arquitetônica. Em contraposição à rigidez do desenho dos espaços de permanência no edifício, Miralles propõe uma nova forma de articulação de percursos, transformando as escadas em elementos focais do projeto.

A solução proposta consiste basicamente em uma reinterpretação da idéia da *promenade* corbusiana, especialmente se tomarmos como referência seu projeto para a *Villa Savoye*. O que na casa eram dois modos de se descortinar o espaço — uma escada helicoidal e uma rampa — fundem-se aqui em um só corpo, híbrido. Este novo elemento irá então determinar uma justaposição de dois tempos distintos de movimento. No início, a *lentidão* da rampa; logo em seguida, a aceleração do percurso pela transformação desta em uma escada ([FIG. 1](#)).

Através da sobreposição de diferentes tempos e diferentes acontecimentos ao longo do percurso, Miralles irá conceber a circulação como um espaço de exacerbação de conflitos e tensões entre o que é novo e o existente. As *escadas-rampas*, agrupadas, adquirem um caráter escultórico no interior do prédio. Ainda no pavimento térreo uma delas literalmente colide com a chaminé que atravessa todo o edifício ([FIG. 2](#)). No segundo andar, uma outra *escada-rampa*, localizada ao final do corredor central, permite uma visualização do exterior do edifício sob duas formas : uma mais distanciada e *filtrada*, para quem sobe a rampa, e outra mais

nítida e próxima à janela, para quem inicia a subida pela escada (FIG.1). Na outra extremidade, o escalonamento do fosso de circulação, gerado em função da rampa do pavimento térreo, possibilita uma visualização parcial do mesmo, como em um mezanino (FIG.2). Por fim, a única grande abertura incorporada à antiga fachada — um pano de vidro inclinado, no último pavimento — proporciona uma incidência de luz diferenciada sobre as *escadas-rampas*, destacando-as ainda mais no espaço e gerando uma dramatização do percurso desde seu início.

Assim, todo o desenvolvimento da idéia de *promenade* se faz a partir de uma rearticulação engenhosa e bastante simples de um repertório comum de elementos de circulação, não sendo necessária qualquer utilização mirabolante de materiais caros ou estruturas e detalhes complexos (como por exemplo nas escadas *high-tech* de Grinshaw). Ao contrário da valorização de aspectos meramente estéticos que redundariam em uma falsa complexidade para uma forma de utilização previsível, o que sobressai aqui como relevante é uma proposta de reinvenção do percurso; uma justaposição de tempos de movimento e de diferentes acontecimentos no espaço que gera uma real complexidade de eventos e que acaba por subverter uma possível banalização da arquitetura em função das restrições já descritas anteriormente.

DESENHO DE UMA COBERTURA (PASSEIO ICARIA, BARCELONA, 1990)

Este projeto, localizado na Vila Olímpica de Barcelona, apresenta como principal restrição a própria redução do programa a um único tema — uma cobertura para pedestres. Tal redução não deve ser pensada como um aspecto facilitador. É suficiente lembrarmos de algumas das praças em nossas cidades para entendermos o problema — soluções simplórias em muitos casos, uma busca por *formas interessantes*, que não oferecem possibilidades de uso realmente novas em outros; e uma tentativa de garantia de utilização dos espaços por meio da inserção de equipamentos e espaços pretensamente culturais, em quase todos.

Em Belo Horizonte, pudemos observar todos estes problemas refletidos na apresentação das diversas propostas de arquitetos para o programa BH Centro. Como no caso da Vila Olímpica em Barcelona, foram disponibilizadas áreas urbanas para serem rearticuladas como espaços para pedestres. As soluções, entretanto, esbarraram em uma simplificação que parece atender mais a um esforço de composição bidimensional do que a uma real exploração de novas formas de configuração do espaço público. Despontam assim uma série de estruturas convencionais dispostas de forma *equilibrada* - pórticos, coberturas, bancos e postes de iluminação — que se somam a uma série de já padronizados *usos lúdicos* : anfiteatros, mesas de jogos, bancas.

No caso de Miralles, observamos uma estratégia oposta - não a busca da criação de um lugar através da junção de espaços e equipamentos conhecidos, mas sim através de uma extrapolação de possibilidades e expectativas sobre um único

elemento : a cobertura. Nesse sentido, serão exploradas primeiramente as dimensões do canteiro central reservado ao projeto, concebendo-se o espaço como um percurso de sucessivos acontecimentos revelados a medida que caminhamos , e não como uma simples composição bidimensional. Para tal, todo o potencial plástico da estrutura metálica será aproveitado, rompendo-se com a rigidez de pórticos de sustentação e criando-se uma série de *troncos* distorcidos que conformarão não uma única cobertura, mas uma série de estruturas independentes [\(FIG.3\)](#).

Uma vez alcançada essa fragmentação em diversos elementos, o que poderia ser um percurso previsível e homogêneo passa a ser conformado por diversas formas de espacialização. Em alguns pontos, ripas de madeira proporcionam sombra mas não protegem das chuvas; em outros, uma cobertura em chapa metálica oferece essa proteção para, mais adiante, ser perfurada por grandes gárgulas que praticamente criam uma área descoberta e sem sombra. Em adição, os *troncos* de sustentação, não implantados em uma malha linear, obrigam o desvio de pedestres, instaurando um percurso sinuoso. Agregados a estes, hastes metálicas mais espaçadas entre si geram um sombreamento menos intenso do que as ripas de madeira.

Assim, o que em princípio pode parecer um mero jogo formalista é, na verdade, um complexo exercício de criação de lugar. A estranheza das proporções e a ambigüidade de coberturas que são cortadas por gárgulas refletem um confronto com concepções padronizadas que sempre partem de obviedades : espaço coberto x espaço aberto, equilíbrio, composição, *limpeza* estrutural, etc. Ao abandoná-las, Miralles consegue levar adiante a conformação do espaço através da subversão de expectativas e de uma explosão da idéia tradicional de cobertura. Não por acaso, a complexidade da solução e seu grau de inventividade não carecem do amparo de *jogos lúdicos* ou de anfiteatros para justificarem-se.

DESENHO DE UMA CASA (CASA RIUMORS, GERONA, 1988)

A casa *Riumors* apresenta um programa reduzido : duas suítes, sala de estar, cozinha e serviço, sala de jantar e garagem. Os materiais utilizados na construção são da mesma forma convencionais — alvenaria de tijolo, telhado e madeira. Partindo de um programa limitado e sem grandes particularidades, Miralles encontra no terreno onde será construída a casa o princípio norteador do desenho. Baseando-se em dois fatores determinantes — as árvores existentes e os ventos fortes predominantes ao norte — ele irá buscar não só responder a estas demandas, como também explorar a forma do edifício como uma resultante dos conflitos entre o que é natural e o que será construído.

Assim, em vez de uma casa implantada ao largo das árvores, ou mesmo próxima, mas de forma a incorporá-las à arquitetura como paisagem, Miralles irá propor uma deformação radical. A construção não *respeita* as árvores através de uma

relação de distanciamento. Ao contrário, ela se insere entre elas e tem na conformação de seu espaço o resultado de um esforço de acomodamento : "*The foundations are laid out in the same way as the trees are planted ... Perhaps this is why the lines of poplars have an identical role to the house*"⁽²⁾. Desenvolvem-se assim ambientes estreitos e lineares, que se desdobram de modo a atender ao programa e à sua inserção em meio às árvores [\(FIG.4\)](#).

A deformação do espaço é ainda intensificada quando o problema dos ventos é resolvido. Nesse momento, as paredes internas são prolongadas para o exterior e começam a desempenhar novas funções. A casa passa então a ser conformada por planos curvilíneos que ora delimitam os espaços de permanência e ora atuam como barreiras externas para o vento, conformando também pátios descobertos [\(FIG.5\)](#).

Esta sobreposição de funções e significados diferentes sobre um mesmo elemento - a alvenaria - representará, tal como no exemplo das coberturas em Barcelona, um deslocamento daquilo que convencionalmente é pensado sobre o material. Lá, entretanto, a estranheza se dava em função de estruturas que não cumprem sua função esperada de proteção das chuvas. Aqui, o que temos é um elemento cujas funções normais são cumpridas, porém extrapoladas, complexificadas e expressas em uma nova disposição.

Dessa forma, uma casa que foi pensada a partir de um programa reduzido e materiais convencionais adquiriu uma solução singular em função da exploração da relação com o terreno a um limite de tensão visceral. Mais do que mera paisagem ou algo a ser neutralizado por recursos tecnológicos, a natureza interferiu enfaticamente na arquitetura, e desse conflito surgiram espaços e formas que só poderiam concretizar-se no local onde foram concebidos.

RELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA COMUM E DE VANGUARDA

Os exemplos analisados revelam estratégias de atuação de um arquiteto *de vanguarda* dentro de circunstâncias comuns e limitadas. Comparando essas diversas estratégias e suas respectivas soluções, podemos identificar duas posturas que, mais do que aspectos específicos de cada caso, delineiam uma forma de pensar arquitetura e, sobretudo, uma posição diferenciada em relação ao que chamamos de uma *prática comum*.

A primeira postura que difere uma prática *de vanguarda*, como a de Miralles ou de outros, da de uma arquitetura *comum*, é o que podemos denominar *inquiétude*. Esta inquiétude nada mais é do que a recusa a padrões, modelos ou pré-concepções que, por serem pretensamente tradicionais ou de senso comum, sejam adotados passivamente e de forma irrefletida. Ela implica, ao contrário de um pensamento pautado por pré-concepções, em uma constante busca pela singularidade de cada problema e pela capacidade de, a partir destas

singularidades, levantar questões e reflexões novas no âmbito interno da arquitetura. No caso dos projetos aqui analisados, observamos esta *inquiétude* na capacidade do arquiteto de sempre questionar os limites de sua atuação frente a aspectos que poderiam ser facilmente tomados como corriqueiros - as circulações e percursos, a proteção em relação às chuvas e ventos, a vegetação existente em um terreno, etc.

Tal *inquiétude*, fundamental para o desenvolvimento da prática arquitetônica, traz também consigo outra implicação: a constatação, já apresentada por Theodor Adorno, de que "*para as pessoas vivas e reais, a arquitetura legítima representa necessariamente um inimigo*"⁽³⁾. Como nas coberturas do *Passeio Icaria* em Barcelona, a arquitetura apresenta-se como este inimigo à medida que tem em sua origem novos questionamentos que irão consolidar soluções diversas daquelas já conhecidas e, portanto, já incorporadas às expectativas imediatas da maioria de seus usuários. Essa imprevisibilidade, própria de uma arquitetura *legítima*, traz como consequência inevitável a instauração de um sentimento de estranhamento, pelo menos inicial, entre usuários e obra.

Por fim, é também um inimigo porque, ao não aliar-se a uma postura passiva, esta arquitetura passa a subverter valores que lhe são externos. À medida que cada caso representa um universo próprio e singular, não podem existir soluções universais que, não impunemente, são consideradas as formas corretas e tradicionais do fazer :

Mas na sociedade presente, toda utilidade está destorcida, enfeitada. A fraude está no fato de a sociedade fazer com que as coisas pareçam existir em função dos homens; elas são produzidas em função do lucro, satisfazem as necessidades apenas paralelamente, geram essas necessidades de acordo com os interesses do lucro e podam-nas também na sua medida. (ADORNO, Op. cit.).

Além da idéia de *inquiétude*, devemos destacar o conceito de *imaginação* como um segundo aspecto de definição de uma arquitetura *de vanguarda*. Na verdade, tratam-se de duas noções complementares : uma visão do cotidiano sensível às particularidades de cada problema implica um constante questionamento e no levantamento de novas possibilidades de atuação. Engendrar tais possibilidades, ou seja, dar a elas forma, implica em uma arquitetura que seja inventiva. Uma invenção entretanto que não se reduza a um fazer aleatório e sem fundamentação, mas sim, como também aponta Adorno⁽⁴⁾, que seja um exercício de constante aprimoramento de um repertório de formas e materiais que, de antemão, apresentam uma história e se encontram em um estágio de evolução.

Para cada problematização que se faça nova, o arquiteto deve recorrer a este repertório e fazê-lo avançar. Quando Miralles funde rampa e escada em um só elemento, quando transforma as paredes de uma casa em barreiras contra o vento, ou quando propõe seus *troncos* distorcidos em Barcelona, ele está não

apenas solucionando demandas particulares de cada projeto, mas está também partindo delas para fazer avançar, sob um novo enfoque, formas e materiais já conhecidos: escada, alvenaria e cobertura, respectivamente.

Não se trata, assim, de uma simples utilização de formas expressivas, *interessantes*, ou do emprego de materiais sofisticados e ainda pouco utilizados. A invenção, mesmo que eventualmente nasça destas possibilidades, relaciona-se, em sua essência, ao modo com o qual lidamos com o que temos às mãos:

Imaginação no trabalho produtivo com o construto não é o prazer da invenção aleatória, da *creatio ex nihilo* (...) Qualquer análise aprofundada de obras de arte autônomas leva a concluir que a invenção adicionada pelo artista ao estado dado dos materiais é infinitamente pequena: um valor limite. Por outro lado, a redução do conceito de imaginação à adequação antecipada a materiais ou fins contradiz esse conceito diretamente; nesse caso, a imaginação permaneceria uma mesmice eterna (...) Por menos que os materiais e formas que o artista recebe e com os quais trabalha ainda sejam significativos, parece haver neles algo que é mais do que material e forma. Imaginação significa enervar esse mais (ADORNO, Op. cit.).

CONCLUSÃO

A partir de três exemplos da obra de Enric Miralles, buscamos realizar uma síntese dos atributos que caracterizam uma arquitetura de vanguarda na sociedade atual. Como tentamos demonstrar, tais atributos não estão ancorados em contingências e limitações que, de início, poderíamos apontar como obstáculos intransponíveis para uma prática reflexiva. Miralles não é um arquiteto inovador porque teve mais liberdade e mais recursos para executar projetos. A relevância de sua obra reside na capacidade de extrair das particularidades de cada problema novas possibilidades que resultem em novas formas, sem que para isso recorra a exercícios superficiais e gratuitos. Partindo das mesmas limitações presentes no cotidiano de qualquer arquiteto, desenvolve projetos onde nada é aceito como dado *a priori*. De acordo com o lugar, programa e material, propõe espaços que fogem às concepções homogêneas e previsíveis, transformando sucessivamente tudo o que muitas vezes é tomado por outros como banal e corriqueiro — escadas, paredes, coberturas, etc. Como qualquer arquiteto a quem queiramos atribuir o termo *vanguarda*, Miralles demonstra em seus projetos a *inquietação* e a *imaginação* como premissas de seu fazer.

(1) O presente artigo foi desenvolvido como trabalho para a disciplina Teoria da Arquitetura, no curso de Mestrado da EAUFMG. O tema proposto - apontar aspectos relativos à prática arquitetônica que diferenciem uma produção *de vanguarda* da de uma *produção comum* - teve como embasamento teórico o enfoque crítico dos pensadores da *Escola de Frankfurt*, e, mais precisamente, de Theodor W. Adorno. Destaca-se como de fundamental importância para nossa análise o seu conceito de *material*, presente em *Teoria Estética* (Lisboa : Edições 70, s.d., p.170) e no texto *Funcionalismo Hoje* (In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967*); e que se refere não somente ao entendimento de aspectos específicos de determinada matéria-prima, mas principalmente à uma noção mais ampla, relacionada à evolução de um repertório de formas, usos, técnicas, procedimentos e possibilidades espaciais atrelados à história de seu emprego na arquitetura. O conceito de Adorno é ainda tratado no artigo *Material*, desenvolvido por Silke Kapp no primeiro número desta revista, tomando como campo de discussão sua pertinência em relação à prática arquitetônica.

(2) As fundações são dispostas da mesma forma que as árvores são plantadas...Talvez por isso as linhas de choupos tenham uma importância idêntica à da casa. (MIRALLES, 1988, p.184, trad. minha).

(3) ADORNO, Theodor W. Funcionalismo Hoje. In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967* (Trad. Silke Kapp).

(4) cf. ADORNO, Op. cit.