

FORMALISMO COMO VIRTUDE. HELIO PIÑÓN: Projetos 1999-2003

Edson da Cunha Mahfuz



Torre Barcelona, Barcelona, Espanha, 2001

Muitos textos introdutórios à obra de arquitetos contemporâneos recorrem a conceitos oriundos de outras disciplinas para explicá-la. Ao fazê-lo, elaboram argumentos complicadíssimos que visam, em última análise, demonstrar a erudição e sofisticação do analista, num ato de autopromoção que se arrisca a deixar em segundo plano o mais importante: o trabalho sendo analisado. Temos visto a produção de muitos arquitetos conhecidos ser descrita e analisada com base em conceitos filosóficos, biológicos, psicológicos, etcetera, resultando em textos que praticamente prescindem da obra que se propõem a comentar.

Do mesmo modo, é comum ver comentários sobre a obra de alguém se tornarem verdadeiros exercícios de etimologia arquitetônica ou algo parecido a uma investigação policial, pois seus autores se mostram muito mais interessados em traçar possíveis relações com precedentes do que em auxiliar o leitor a entender a obra apresentada como ela é realmente.

Nada seria mais inapropriado que fazer isso em relação à obra de Helio Piñón, pois estabelecería um procedimento totalmente oposto à natureza de seu pensamento teórico e projetual. Comentar a sua obra de um modo que lhe faça justiça significa ater-se ao que os projetos realmente são, como se armam, de que elementos se constituem e em que consiste a sua materialidade. “É a própria realidade da obra o que constitui matéria e oportunidade de pensamento”.¹

Apesar de já ser um arquiteto conhecido por seu trabalho profissional e docente há mais de duas décadas, a obra individual de Helio Piñón é bastante recente, iniciada por volta de 2000, a partir da dissolução do estúdio ao qual o arquiteto estava anteriormente associado. Sua produção recente se destaca pelo fato de que não é exclusivamente projetual ou teórica, mas uma extraordinariamente rica combinação desses dois aspectos da arquitetura. Ao mesmo tempo em que desenvolvia os projetos aqui comentados, Helio Piñón realizava uma prolífica atividade teórica, materializada em uma série de livros e artigos publicados desde o ano de 1999, os quais tem exercido uma crescente influência entre seus leitores.

Sendo assim, além de comentar seu trabalho projetual é importante analisar, ainda que brevemente, a produção teórica de Helio Piñón, pois ela tem uma amplitude que é de muito interesse não apenas no âmbito deste ensaio, mas também para um melhor entendimento da arquitetura contemporânea. Se, por um lado, sua atividade teórica nos ajuda a entender muitas das decisões que toma no campo projetual, por outro lado, assume grande abrangência e relevância por oferecer uma interpretação da arquitetura moderna bastante diferente das versões oficiais ou ortodoxas, sendo talvez a voz que defende com mais veemência a sua vigência. Embora Helio Piñón não seja o único responsável pelo retorno de critérios associados à modernidade em arquitetura, é certamente aquele que tem possibilitado, por meio de textos, conferências, cursos e projetos, um entendimento mais profundo da sua essência e sua recuperação como possibilidade de atuação neste início de século. Tanto por seu trabalho teórico como pela qualidade intrínseca de seus projetos, o trabalho de

Helio Piñón está indissolúvelmente ligado a um esforço por recuperar uma visão da arquitetura moderna como sistema formal ainda vigente.

Mas há uma dimensão adicional da importância da obra projetual de Helio Piñón que não deveria passar despercebida. É um fato claro para muitos que a prática atual não oferece um rumo claro, uma direção que pudesse garantir aos estudantes, jovens arquitetos e ao profissional mediano uma competência mínima, uma qualificação que lhes permitisse fazer uma arquitetura correta. Um estudo atento dos projetos de Helio Piñón não apenas facilita a compreensão de alguns dos modos de projetar associados à modernidade; equivale também a um curso rápido de projetos em que se descobre uma série de estratégias testadas e comprovadas, que podem ser o fundamento da solução de inúmeros problemas arquitetônicos atuais. Dificilmente alguém que penetre com profundidade nesses projetos deixará de ser influenciado por eles.

IDÉIAS

DES-COBRINDO A MODERNIDADE

Após a leitura dos textos de Helio Piñón nos damos conta de que a maioria dos textos disponíveis apresentam visões incompletas do fenômeno moderno, pois parecem mais preocupados em narrar as circunstâncias que teriam determinado o seu surgimento do que em desvendar sua natureza. Os textos mais conhecidos chegam a ser irrelevantes do ponto de vista da prática da arquitetura, já que sua orientação historiográfica pouco ajuda a quem quer compreender o que significa a arquitetura moderna em termos de procedimento projetual.

A omissão, pela historiografia “oficial”, de muitas das características da arquitetura moderna apontadas por Helio Piñón, pode nos fazer pensar, num primeiro momento, se essa modernidade realmente existiu ou se é uma criação do próprio arquiteto. É difícil acreditar que recursos projetuais de tal relevância ficaram ocultos por tanto tempo. A culpa, neste caso, não deve ser atribuída unicamente aos historiadores oficiais, mas talvez aos próprios arquitetos que praticaram nos anos 40, 50 e 60, pela sua pouca disposição em falar sobre o modo como sua arquitetura era concebida, permitindo assim que a arquitetura moderna fosse as poucos substituída por modos muito menos consistentes de projetar.

Enquanto as versões ortodoxas definem a arquitetura moderna em termos ideológicos, de um suposto determinismo sócio-técnico e de uma imaginada aversão pelo contexto, ficando a dimensão artística limitada à expressão de idéias e valores gerados fora do projeto, Helio Piñón celebra exatamente o seu lado artístico como a marca da sua transcendência. Porém, quando se refere ao que pode haver de artístico na arquitetura, Piñón não fala de algo externo, que se sobrepõe ou substitui os condicionantes de um problema arquitetônico, mas de “uma formalidade cuja consistência transcende os critérios de funcionalidade dos quais parte”² sem deixar de atendê-los. Esse componente artístico, no entanto, não está presente em todas as obras de arquitetura; nos poucos casos em que

arquitetura e arte se confundem, o projeto surge como uma atividade totalizadora que sintetiza na forma os *requisitos do programa*, as *sugestões do lugar* e a *disciplina da construção*. Quando se fala em arte na arquitetura, ou na arte da arquitetura, falamos de um modo superior de resolver, através da forma, os problemas práticos que definem um dado problema arquitetônico.

Examinar com algum detalhe a interpretação da arquitetura moderna que nos oferece Helio Piñón interessa aos propósitos deste ensaio pois a mesma se estrutura em torno de uma série de conceitos que são também a base da sua prática projetual. Além disso, que esses conceitos também sirvam para explicar em grande parte sua prática projetual é uma evidência importante de que sua produção teórica não é mera atividade literária, e de que seu vínculo com o moderno vai muito além de um interesse puramente investigativo.

FORMA E SEU SIGNIFICADO MODERNO

Embora hoje seja evidente a importância da **forma** para a arquitetura moderna, seus fundadores pouco falavam do assunto, talvez porque temessem ser tachados de irrelevantes e superficiais. Mesmo não sendo o objetivo exclusivo da arquitetura, não há como discordar que a forma é seu resultado inevitável. Bem ao contrário dos pioneiros modernistas, Helio Piñón não apenas afirma o formalismo³ da arquitetura moderna e de sua própria produção, como declara que a definição formal deve ser uma preocupação central de todo projeto.

O conceito de forma tem se prestado a muita confusão, pois lhe são atribuídos dois significados de sentido oposto. Enquanto para muitos o termo forma se refere à aparência de um objeto, ao seu aspecto ou conformação externa, tornando-se sinônimo de **figura** (*gestalt*, em alemão), na arquitetura moderna forma se identifica com o conceito moderno de **estrutura** (*eidos*, em grego). Nos textos de Helio Piñón o formal sempre se refere à estrutura relacional ou sistema de relações internas e externas que configuram um artefato ou episódio arquitetônico e determinam a sua identidade. Esse sentido relacional da forma é, no âmbito da arquitetura moderna, uma consequência da sua renúncia aos valores de objeto como algo fechado em si mesmo. A idéia de forma como relação, válida para todas as escalas do ambiente, tem extrema importância para a prática e o ensino da arquitetura, pois afasta de vez a crença de que os objetos modernos são indiferentes ao entorno em que se inserem.

Além de possuir um sentido estrutural e relacional, a forma de uma obra não deve ser entendida como algo externo aos condicionantes do problema arquitetônico nem como algo que deriva diretamente deles. É mais adequado entender a forma como uma síntese do programa, da técnica e do lugar, obtida por meio da ordem visual.

Nesses termos adquire um sentido mais claro o conceito de **identidade formal**, que é a ordem específica de cada obra, aquela condição de estrutura constitutiva própria de cada obra e independente

de fatores externos. A identidade é a qualidade que determina a essência de algo, não devendo ser confundida com a singularidade, que é o conjunto de características que diferencia algo dos outros. Para Piñón, alcançar a identidade formal é o objetivo maior da concepção moderna, pois é um valor essencial da obra de arquitetura, convicção que é contrária a de muitos arquitetos, para os quais o papel principal da arquitetura seria o de refletir em sua forma o espírito dos tempos.

Parece evidente que a identidade formal de uma obra depende da presença de uma estrutura formal que defina sua organização espacial e as relações com o seu entorno, a qual pode ser definida como “um princípio ordenador segundo o qual uma série de elementos, governados por relações precisas, adquirem uma determinada estrutura”⁴. É a presença dessa estrutura formal que separa a arquitetura de qualidade daquele funcionalismo barato que deriva a planta do organograma funcional, tão comum nas décadas de 60 e 70 do século passado.

Afirmar o formalismo da arquitetura moderna é enfatizar o seu empenho de dotar de ordem visual a espacialização de um programa, sua recusa em se satisfazer com a simples correção funcional de um projeto, sua busca incessante de identidade formal para toda e qualquer obra.

CONSTRUÇÃO FORMAL VS. MÍMESE

Embora não ignore os aspectos social e tecnológico da arquitetura moderna, Helio Piñón enfatiza a ruptura metodológica que ela introduziu em relação aos modos de produção artística anteriores, substituindo a imitação por uma idéia autônoma de forma, desvinculada de qualquer sistema prévio ou exterior.

Essa ruptura metodológica foi acompanhada por uma transformação radical na natureza do artefato arquitetônico, como descreve Carlos Martí Arís:

“na arquitetura tradicional os diferentes subsistemas que compõem o edifício (estrutura portante, esquema distributivo, organização espacial, mecanismos de acesso, relação com o exterior, etc.) coincidem entre si, se sobrepõem de modo exato e unívoco, estabelecendo nitidamente sua forma tipológica. Na arquitetura moderna todos esses subsistemas podem ser isolados e abstraídos, podem ser pensados de modo autônomo segundo suas estratégias particulares as quais, embora cúmplices, não precisam ser necessariamente coincidentes. Na arquitetura tradicional os diversos subsistemas convergem unívocamente na definição do tipo e este, ao ser fixado, determina e constrange, por sua vez a configuração daqueles, subordinando-os à diretriz estabelecida pelo tipo. Na arquitetura moderna, em troca, os subsistemas não se identificam com o tipo [ou a estrutura formal] nem são pré-determinados por ele.”⁵

Ou seja, enquanto na arquitetura tradicional todos os subsistemas convergem e se confundem com a estrutura formal, a sua independência na arquitetura moderna permite o abandono da imitação como procedimento fundamental, possibilitando o uso de esquemas ordenadores

de qualquer origem, até da própria história da arquitetura.

Há quase cem anos a mímese classicista pode ser substituída pela **construção formal**⁶, a qual é “exercida pela ação formativa do sujeito, que busca dar sentido e consistência ao produto da sua concepção”. A construção formal é uma conseqüência lógica do pensamento artístico que exige a participação do sujeito para o seu completamento. “O objeto moderno reclama a inteligência do espectador, tornando-o participante do seu jogo”⁷. Aquela ação formativa do sujeito que concebe, para que possa ser recriada pelo sujeito que dela desfruta, deve não apenas se fundamentar em idéias genéricas e inteligíveis, assim como deve tornar explícito o modo em que o objeto está feito.

A construção formal pode ser definida com mais precisão como aquele procedimento segundo o qual se obtém a síntese dos vários subsistemas que compõem uma obra de arquitetura em uma estrutura formal que possua identidade, sentido e consistência. Se trata de um procedimento que vai armando a forma como se tratasse de um quebra-cabeças, passo a passo, num processo de tentativa e erro, ao invés de adotá-la como uma totalidade importada de outra situação.

O empenho construtivo moderno se caracteriza por situar o marco de legitimidade da obra no âmbito do objeto, buscando a lógica da sua constituição como artefato ordenado por leis que lhe são próprias. Essa lógica não é de modo algum alheia aos aspectos programáticos e técnicos de cada situação específica. Porém, longe de determinarem a forma, a técnica e a função são a sua condição de possibilidade. Na medida que condicionam a forma, técnica e função estimulam a sua síntese. Para Piñón, na origem de toda obra verdadeiramente moderna há um empenho construtivo (no sentido formal) capaz de conter o programa funcional da obra sem que sua forma seja determinada por ele.

ESTIMULANTES DA FORMA

“Fazer arquitetura é chegar à síntese formal de um programa, em sentido amplo, e das condições de um lugar, assumindo ao mesmo tempo a historicidade da proposta.”

Esta citação nos remete ao que poderíamos chamar de estimulantes da forma, àqueles elementos que estão presentes, com maior ou menor intensidade, na origem e no desenvolvimento do processo projetual. Uma olhada atenta aos textos e projetos de Helio Piñón indicam que estes estimulantes da forma são o programa, o lugar e a construção.

Para Piñón, a resolução de um **programa** em termos formais é a essência da arquitetura moderna e, por decorrência, da sua. O programa é o maior vínculo que um projeto mantém com a realidade; sendo a realidade o seu horizonte, o sentido de um projeto é articulá-la. Mais do que uma fria lista de espaços, um programa arquitetônico deveria ser visto como uma relação de ações humanas que sugerem a construção de situações elementares. Muito mais que no terreno da linguagem arquitetônica e na expressão, a verdadeira novidade em arquitetura aparece

quando muda a sua concepção programática, que é o verdadeiro reflexo do espírito dos tempos.

Na obra de Helio Piñón, programa é concebido como um material estruturado sobre o qual a ação projetual estabelece uma ordem espacial irreduzível às suas condições, mas de nenhum modo alheia a elas. A construção formal que caracteriza a arquitetura moderna é exercida essencialmente sobre o programa. Segundo Piñón, o suporte da identidade formal de uma obra deve se basear na idéia estrutural do programa, ao invés de se relacionar a símbolos externos a ele. Não há aqui nenhum resquício daquele funcionalismo radical que conectava função e forma numa relação de causa e efeito. A estreita vinculação com o programa e, ao mesmo tempo, a necessidade de transcendê-lo, é o que possibilita a uma obra de arquitetura manter sua qualidade intacta mesmo quando o programa já se tornou obsoleto.

A relação com o **lugar** é fundamental para a arquitetura; pode-se dizer com certeza que nenhum projeto de qualidade pode ser indiferente ao seu entorno. Se, por um lado, a arquitetura é sempre construída em um lugar, por outro lado, ela *constrói* esse lugar, isto é, modifica a situação existente em maior ou menor grau.

Todo lugar é algo complexo, composto de topografia, geometria, cultura, história, clima, etc. Porém, por mais força que possua um lugar, o projeto não será nunca determinado por ele. Assim como não há relação direta entre programa e forma, as relações entre lugar e forma também dependem da interpretação do sujeito que projeta. Essa atenção ao lugar pode ter como resultado a sugestão de uma estrutura visual/ espacial relacionada a ele porém autônoma, no sentido em que possui identidade própria, e cujo reconhecimento é independente da percepção das relações entre objeto e lugar.

Procurando deixar bem clara sua distância dos excessos figurativos do chamado contextualismo pós-moderno, Piñón sugere que o lugar deve ser visto como formalidade latente, não como cenário a ser emulado: "o arquiteto moderno constrói seus artefatos referindo-os a elementos fundamentais do território e não às características circunstanciais de seus limites". Uma das conseqüências negativas de fundamentar um projeto em referências literais ao seu entorno é que o desaparecimento eventual do referencial deixa o novo objeto órfão e evidencia de modo dramático a sua inconsistência formal. Outras conseqüências dessa atitude camaleônica são a desvalorização da sua qualidade de objeto e a perda do papel ativo que pode desempenhar na constituição de um lugar e da própria cidade.

Quanto à **construção**, é entendida por Helio Piñón como um instrumento fundamental para conceber, não como uma mera técnica para resolver problemas. A importância da construção para sua arquitetura pode ser medida pela afirmação de que não há concepção sem consciência construtiva. É essa consciência que separa a verdadeira arquitetura da pura geometria e das tendências que preferem abstrair a realidade física dos artefatos que projetam. Muito interessante do ponto de vista do ensino

e da prática da arquitetura é a identificação do problema central da criação arquitetônica na fricção entre estrutura física e estrutura visual. O desenvolvimento de um projeto consiste, em grande parte, no ajuste contínuo entre essas duas estruturas. Longe de constituir um entrave à criação arquitetônica, a construção introduz uma disciplina da qual a boa arquitetura tira proveito.

A importância da materialidade de uma obra é ainda mais importante quando o seu caráter não é definido a partir do uso de elementos estilísticos extraídos da arquitetura de outros tempos e agregados à estrutura resistente. Na obra de Helio Piñón os edifícios são o que são, não o que aparentam ser.

Ao mencionar aquilo que é fundamental para a construção da forma na obra e na teoria de Helio Piñón, é igualmente importante apontar o que está ausente, pela importância que essa omissão tem para a prática e o ensino contemporâneos. Trata-se do “conceitualismo” de boa parte da produção atual, da elevação da idéia não arquitetônica ao centro do projeto. O surgimento desse conceitualismo é decorrência da orfandade estética provocada pelo abandono da noção moderna de forma, o qual obrigou à busca de legitimidades alheias à especificidade arquitetônica. Até os anos 60, se recorria a idéias de ordem ou estruturas formais para responder às necessidades sociais, não havendo nenhuma necessidade de controlar o processo de projeto a partir de imagens ou enredos impostos desde o exterior do problema.

A repetida aplicação de idéias não-arquitetônicas ao projeto parece se dever, na maioria dos casos, ao desejo de evitar a angústia inerente ao processo de projeto moderno, em que não se conhece o resultado até o final. No entanto, a presença de um conceito ou idéia não-arquitetônica dominante significa a imposição de um ato de vontade pessoal arbitrário sobre o desenvolvimento do projeto, o qual passa a ser orientado em direção à comprovação da validade do conceito. E o que é pior, a identidade formal do objeto deixa de se apoiar no programa, no lugar e na construção em benefício da concretização daquela imagem inicial. A perda de tectonicidade de boa parte da produção recente é evidência suficiente das consequências do conceitualismo.

SENTIDO E CONSISTÊNCIA

Outros dois conceitos importantes para Helio Piñón são sentido e consistência, qualidades que considera essenciais a qualquer obra de arquitetura. O **sentido** de uma obra arquitetônica tem a ver com a orientação da sua incidência na realidade, seja ela geográfica, cultural, histórica, tecnológica, ideológica, etc. A obra adquire um sentido em função da posição tomada pelo projetista em relação ao seu entorno (em termos abrangentes) ou, dito de outro modo, aos materiais com os quais deve lidar, os condicionantes de um projeto.

Uma obra consistente está vertebrada por um sistema de relações internas que garantem sua identidade formal, respeitando e transcendendo

os requisitos funcionais.

A **consistência formal** é o aspecto específico que, na medida em que fundamenta a identidade de uma obra, incide de modo direto sobre o sentido ou sentidos que sua presença gera. A qualidade de uma obra é, em grande parte, determinada pela sua consistência formal.

A consistência formal tem como consequência a correção estilística, noção raramente associada à arquitetura moderna, supostamente a-estilística. Piñón define o **estilo** de uma obra ou de um arquiteto como a frequência de certas instituições visuais que derivam de um modo específico de abordar os problemas da arquitetura. “Se tais convenções são de natureza formal⁸, o estilo tem uma dimensão construtiva, criativa; se, ao contrário, essas características visuais são de natureza figurativa, o estilo responderá a uma matriz mimética”. No primeiro caso, o caráter do objeto deriva da sua estrutura formal e da sua constituição material; no segundo, é algo apostado, desvinculado da sua organização e materialidade, logo inautêntico.

○ AUTÊNTICO E O ORIGINAL

Outro tema constante na obra de Helio Piñón é o da **autenticidade**. Para ele o autêntico consiste na idéia de verdade como coerência interna; é o que permite que uma obra arquitetônica sobreviva como objeto de qualidade ao desaparecimento do seu programa funcional. O conceito se conecta com vários outros que são centrais na obra de Piñón, como o de identidade formal, como atesta sua afirmação de que seu trabalho trata de intensificar a autenticidade de cada projeto, aquilo que determina sua identidade como construção formal.

Outra relação importante é aquela entre autenticidade e originalidade. Para Piñón, conceber à maneira moderna não significa inventar algo do nada, nem tem a ver com a busca de originalidade e ineditismo. O atributo relevante da arquitetura moderna não é o novo mas o autêntico, característico de projetos ordenados por leis que lhe são próprias. Tal é a indiferença de Helio Piñón em relação à obsessão pela originalidade, que ele chega a afirmar que um projeto deveria começar no edifício que melhor resolveu um caso de características similares.

SUBJETIVIDADE

A participação ativa do usuário no completamento da obra de arte, introduzida pelo modernismo⁹, fundamenta a importância dada por Piñón ao conceito de **visualidade**, que é, ao mesmo tempo, atributo do objeto e habilidade do sujeito que o analisa. Atributo do objeto no sentido em que manifesta os critérios visuais do autor e qualidade que se orienta a facilitar a experiência da obra por parte de outros. Habilidade do sujeito, pois a visualidade supõe penetração formal da realidade que se observa. Essa habilidade, própria de poucas pessoas atualmente, permite o exercício do **juízo estético**, que é um ato de reconhecimento de forma, e não uma valoração da forma.

QUATRO CRITÉRIOS FUNDAMENTAIS

É de extremo interesse a transposição para a arquitetura feita por Piñón de quatro conceitos extraídos dos textos de Le Corbusier e Ozenfant sobre o purismo. **Economia, rigor, precisão e universalidade** aparecem na obra de Helio Piñón como critérios de projeto e da sua verificação.

O critério de **economia** tem a ver com o uso do menor número possível de elementos para resolver um problema arquitetônico, e se refere tanto aos meios físicos quanto conceituais de que uma obra é composta. É importante não confundir economia de meios com minimalismo (cuja adoção é uma decisão puramente estilística) nem com a escassez deliberada de elementos presente em muitos projetos atuais. Ser econômico não significa eliminar elementos necessários (como aqueles que melhorariam o conforto) em benefício da obtenção de uma forma pura. Os produtos de uma arquitetura econômica nunca são simples, mas elementares.¹⁰ O domínio da elementaridade é condição indispensável para que se possa chegar a uma complexidade autêntica.

Uma qualidade muito importante dos projetos econômicos é a intensidade a que conduz uma relação formal entre um número reduzido de elementos espaciais¹¹. Se enganam aqueles que afirmam que a arquitetura que prima por uma economia de meios é regida por uma “lei do mínimo esforço”: nada exige maior esforço intelectual do que fazer uma grande obra com poucos elementos.¹²

O critério de **precisão** tem a ver com o ideal de perfeição humana que leva o homem a querer realizar obras bem feitas, concebidas e construídas com exatidão. Um projeto preciso acentua a identidade formal de um artefato arquitetônico, o que não apenas facilita o entendimento da sua estrutura formal em suas várias escalas como também a própria construção material do objeto.

Se o aspecto formal da arquitetura se refere à estrutura relacional ou sistema de relações internas e externas que configuram um artefato ou episódio arquitetônico, projetar com precisão é fundamental para a construção e percepção dessas relações.

Projetar com **rigor** significa voltar o foco da concepção para aqueles condicionantes do problema arquitetônico que são relevantes e transcendentais, para aquilo que é a essência de um programa, deixando de fora tudo que for acessório. O rigor aplicado na hierarquização de um programa deve ser acompanhado por atitude análoga no momento de definir os elementos que materializam a estrutura formal. Ser rigoroso não implica austeridade e asceticismo, mas a capacidade de excluir de um projeto tudo aquilo que não contribui para a sua intensidade e consistência formal. O excesso de elementos, a arbitrariedade e o historicismo de grande parte da produção contemporânea se devem principalmente à falta de rigor com que se tem praticado arquitetura nas últimas décadas.

A **universalidade** de um projeto é a condição de que algo seja reconhecido por si mesmo e que possa servir para outros propósitos sem

perder sua qualidade intrínseca. Ambos aspectos, o reconhecimento de forma, e sua flexibilidade dependem de uma estrutura formal consistente. Objetos dotados de universalidade adquirem uma qualidade de permanência que permite que atravessem os tempos com dignidade e utilidade. Sua generalidade como solução espacial lhes confere a possibilidade de servirem de base para muitos outros projetos.

SISTEMATICIDADE

Uma das preocupações centrais da obra de Helio Piñón é o desenvolvimento de **sistemas** que possam resolver mais de um problema arquitetônicos. Um sistema formal, que não é nunca uma mera pauta geométrica ou conceitual, nem é rígido mas sólido e flexível, tem um duplo sentido de procedimento para construir o conjunto ordenado de elementos espaciais e construtivos. Ao contrário do que possa parecer, trabalhar de modo sistemático não significa obter resultados iguais, pois o encontro de um sistema com uma situação concreta sempre resulta em uma obra singular. A importância da **sistematicidade** também se deve ao fato de ser um atributo que confere a uma obra a ordem necessária ao seu reconhecimento como forma ou, em outras palavras, propicia a ação formativa do sujeito.

É de grande interesse a contraposição estabelecida por Piñón entre o pensamento sistemático e aquele que chama de sintomático. Projetar de modo sintomático significa ir resolvendo os problemas individuais ou setoriais de um projeto sem integrá-los a um sistema global ou a uma estrutura formal superior. O resultado desse modo de proceder é normalmente um edifício sem identidade formal, uma massa amorfa de soluções parciais e efeitos isolados.

FORMAS

Uma das características notáveis da curta obra individual de Helio Piñón é seu caráter cumulativo e sistemático. Desde o início pode-se identificar um número limitado de estratégias projetuais que vão sendo desenvolvidas à medida que são postas em prática para resolver problemas arquitetônicos de naturezas diferentes.

Durante conferência em Porto Alegre, Piñón comentou que um problema não se esgota em si mesmo, e que é a marca de um bom arquiteto resolver vários problemas formais a partir de um caso específico¹³. Daí o seu interesse em projetar elementos de mobiliário urbano, pois são vistos como problemas cuja solução formal pode auxiliar a resolver outros tantos. Nas duas séries de elementos urbanos que projetou, e que estão sendo produzidas industrialmente, uma mesma estrutura formal dá origem a vários objetos. Nem mesmo neste caso há uma relação de causa e efeito entre função e forma: “não projetei apenas um banco, mas também um banco”.

No projeto dos elementos urbanos que compõem as séries Morella e Luco já aparecem vários dos temas mencionados na primeira parte

deste ensaio. A economia que caracteriza a estrutura formal de todos eles é evidente: o simples ato de dobrar uma chapa de aço cor-ten dá origem a duas famílias de bancos e cadeiras. Cilindros do mesmo material aparecem como jardineiras e papeleiras. A preocupação com o rigor das soluções afasta qualquer elemento desnecessário. As uniões entre as partes, o contato com o chão, a relação entre estrutura e assento são evidências de que a exigência de precisão foi cumprida. Sua universalidade tem a ver com seu caráter atemporal, sua total independência de qualquer moda ou tendência. (Figura 1)

O fato de se tratarem de objetos de pequeno tamanho não diminui o seu interesse para Piñón, pois para ele “o interesse da arquitetura não depende do seu tamanho mas da intensidade da sua consistência formal”. Além disso, afirma que o mobiliário urbano não pode ser pensado em termos de elementos individuais e isolados, mas sempre na sua relação com outros, pois o verdadeiro ato criativo não está nos elementos, mas na ação de associá-los. Neste sentido é que se pode entender por que não há muita diferença, para Helio Piñón, entre o projeto de elementos urbanos, sua associação, e o projeto de espaços abertos e edifícios.

Ao percorrer os primeiros projetos realizados a partir de 1999, mesmo os mais simples, nos damos conta de um modo de projetar o espaço aberto que busca definir tridimensionalmente os seus limites e liberar o máximo possível de área livre. Tal definição tridimensional se dá por meio de elementos lineares formando planos descontínuos situados na periferia dos espaços, o que evita o enclausuramento e a compartimentação. Vegetação, mobiliário urbano, muros e partes de edifícios circundantes gozam do mesmo status como elementos de uma estrutura formal que configura o espaço aberto, qualquer que seja o seu tamanho. Isso é particularmente evidente em projetos como a ampliação de uma residência unifamiliar em Onda (2000), em que um pátio retangular é definido por uma linha de árvores e trechos de muros; e na Praça de la Iglesia, também em Onda, em que linhas de árvores e bancos fixam as bordas do espaço. Esse recurso a linhas formadas por objetos vegetais e peças de mobiliário urbano como definidores parciais do espaço aberto também aparece em projetos maiores como o Instituto de Morella (2001), da Praça de la Sinagoga (Onda, 2001) e dos conjuntos multifuncionais em Rubi e Cunit (2002). Em todos estes casos ocorre o uso reiterado de grupos de elementos funcionais idênticos tratados como unidades cujo valor deriva da sua posição, não da sua aparatosidade. No projeto para a Praça de Sant Miguel e seu entorno (Morella, 1999), além de propor uma nova pavimentação e abrigo para as mesas de um bar, Piñón insere estruturas lineares que ordenam o espaço e lhe conferem medida pela repetição de elementos. Essas estruturas consistem, em um caso, em conjuntos formados por árvore/ banco/ luminária/ papeleira, e no outro por árvores e marcadores de estacionamento, utilizados com a mesma intenção e com o mesmo efeito ordenador. Solução similar aparece também no projeto da Praça de la Font (Morella, 2000), no qual o espaço é delimitado tanto

por linhas de árvores e elementos urbanos como por árvores e bancos dispostos em “L”.

Outra estratégia projetual de enorme potencial aparece em situações em que o terreno possui configuração muito irregular, e consiste em contrapor uma estrutura formal clara a um terreno de complicado contorno. Um exemplo significativo é o edifício residencial Navarro Martí (Onda, 2001). Sua planta consiste em uma trama ortogonal que toma como referência uma das divisas, define espaços na sua maioria retangulares e limita qualquer irregularidade ao seu perímetro. Isso garante que a maioria dos recintos tenha pelo menos três paredes ortogonais, com evidentes vantagens no que se refere ao uso e disposição do mobiliário. A simplicidade da compartimentação e a clareza da planta resultante, organizada em torno do núcleo de circulação vertical, não oferecem ao visitante nenhuma indicação da complexa configuração do terreno. (Figura 2)

O recurso à inserção de estruturas formais claras e inteligíveis em lugares de contorno irregular pode ser utilizado não apenas no projeto de edifícios mas também na ordenação de espaços públicos em cidades históricas de traçado medieval. Em mais dois projetos para Morella (acesso à Puerta Forcall e Plaça dels Estudis, ambos de 2000) a apropriação do espaço se dá por meio da inserção de áreas pavimentadas retangulares em terrenos de contornos irregulares – ou retângulos em que um dos lados se deforma para acomodar-se ao perímetro do terreno. Sobre cada uma dessas plataformas é colocado um *kit* composto por banco, árvore, luminária e papeleira, sempre dispostos na mesma sequência e de modo similar. Uma consequência desse procedimento é o surgimento de interstícios irregulares entre o contorno original do terreno e os elementos regulares nele inseridos, os quais atuam como amortecedores entre a irregularidade do contorno e a contundência das formas nele inseridas. Em outros tempos seria desnecessário dizer que as irregularidades mencionadas são decorrência do próprio processo de projeto, não do desejo do autor de criar objetos e espaços ‘interessantes’, como é muito comum na prática corrente¹⁴.

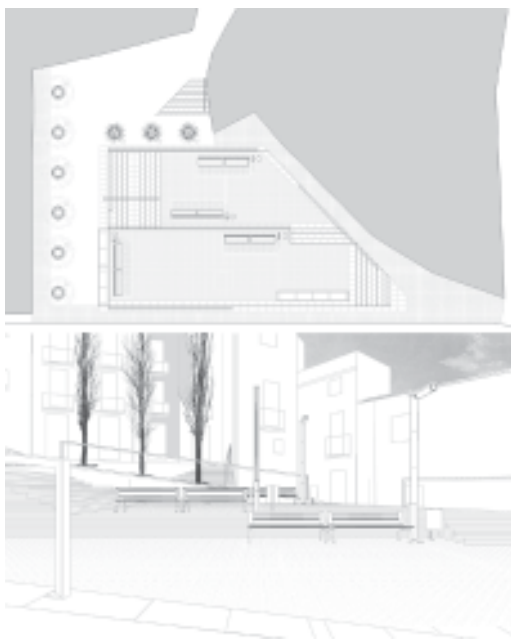
Um projeto que reúne as duas estratégias comentadas acima é o que foi realizado para a Plaça de la Sinagoga (Onda, 2001). (Figura 3) Em um espaço aberto originalmente de uso muito difícil –pela sua configuração, inclinação e subdivisão— a intervenção cria condições para o seu uso mais prolongado como praça pública, além de dotá-lo de uma estrutura formal claramente identificável. Como em todos os seus projetos para espaços abertos, Helio Piñón subdivide a área em unidades espaciais inteligíveis, planos horizontais de formato elementar, dispondo sobre cada um elementos de mobiliário urbano que o qualificam. Um dos problemas a ser enfrentados neste projeto era a topografia do lugar. As importantes diferenças de nível entre os extremos do terreno foram resolvidas por meio de uma sequência de platôs conectados por escadas e rampas. É notável a precisão com que todas as partes estão relacionadas e coordenadas, em todas as escalas. Veja-se o modo em que os vários grupos de bancos



1
Conjunto de bancos, lixeiras e luminárias da série Morella, 2000.



2
Edifício residencial Navarro-Martí, Onda, Espanha, 2001.



3
Praça da Sinagoga, Onda, Espanha, 2001.

se relacionam, sempre desencontrados mas alinhados pelos extremos ou pelo centro, e a perfeita coordenação entre as dimensões dos degraus e a lateral do platô mais elevado, o que faz com que os primeiros pareçam ser partes do muro que deslizaram e mudaram sua natureza.

Outro projeto de espaço aberto urbano resolvido de acordo com princípios similares é o espaço de encontro situado na avenida Diagonal, em Barcelona, próximo aos edifícios da Universidade de Barcelona. Em um terreno mais uma vez irregular, Piñón insere uma plataforma retangular, da qual partem várias linhas paralelas que servem tanto para ancorá-la e conectá-la aos limites do terreno como para modular o entorno imediato. Estas linhas também estabelecem uma pauta que serve como referência para a disposição de outros elementos do projeto, tanto vegetais como artificiais. (Figura 4)

Uma plataforma retangular de basalto com juntas verdes é o elemento que norteia a intervenção e, junto com a 'pauta' que o acompanha, serve como referência para os demais. Outro elemento fundamental do projeto é um segundo retângulo, de granito, com menores dimensões e nível ligeiramente elevado em relação ao primeiro. Entre os dois retângulos existe uma relação de sobreposição em que os lados maiores e eixos transversais são coincidentes, constituindo a única regularidade ou mesmo simetria -embora em relação a apenas um dos eixos- de todo o conjunto, já que, a partir deste gesto inicial as relações entre os elementos são de equivalência, dualidade e equilíbrio.

Assim como todos os demais, este projeto pode ser uma verdadeira aula de projeto para quem o observar com atenção pois, a partir do estabelecimento da sua estrutura genérica (plataforma + plano sobreposto + "pauta") todas as demais decisões seguem uma lógica irrefutável. Constitui um verdadeiro e raro prazer estético observar este projeto com atenção e descobrir a precisão com que são definidas a posição e o tamanho de suas partes, como descrito a seguir:

- Alguns dos degraus que dão acesso à plataforma maior tem a exata extensão da metade da sua largura; um dos seus extremos coincide com o centro da plataforma menor;

- Analogamente, um plano de granito branco situado sobre o limite traseiro da plataforma menor –e elevado 40cm para servir também de assento- vai da sua lateral até a linha central da mesma, do mesmo modo como o totem de vidro situado sobre a plataforma menor está alinhado com a linha central desse plano elevado. Os extremos dessa superfície de granito branco também determinam, de modo preciso, a interrupção, ou início, dos elementos de proteção vertical da plataforma;

- Vale a pena examinar a coordenação posicional e dimensional entre a escada mais curta, o limite dos perfis metálicos que criam um relevo sobre a plataforma menor, os limites dos bancos daquele lado e a pauta que organiza o resto do terreno. Fato similar acontece no outro lado, onde se encontra a escada mais longa.

Além da solução formal já mencionada, é digno de nota o cuidado

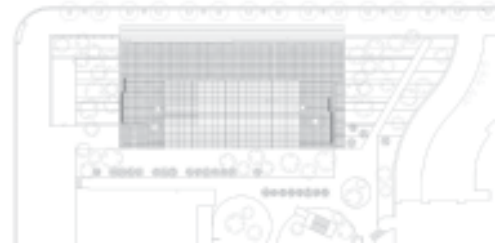
com que a materialidade da obra foi enfrentada e resolvida. Não apenas o uso de pedras diferentes para cada um dos planos principais, mas a sofisticação presente na diferenciação do tipo de juntas, do acabamento da pedra –polido vs. áspero- indicam qualidades que transcendem o sentido da visão, embora este seja sempre o mais privilegiado. Na plataforma superior há alterações de textura que contrapõem um setor polido a outro mais áspero. A parte polida, um pouco mais de 1/8 da superfície total, brilhará durante o dia com auxílio de perfis de aço inoxidável ligeiramente elevados, e também à noite, quando fios de fibra ótica provocarão um efeito análogo. (Figura 5)

A descrição deste espaço urbano serve como ilustração do que significa o conceito e a prática da construção formal, não apenas na obra de Helio Piñón mas para a arquitetura moderna em geral. Todos os passos estão presentes: a conversão da estrutura do programa em uma ordem espacial/ visual; a apropriação do espaço circundante e o estabelecimento de um diálogo com ele; a perfeita integração entre forma, programa e construção.

A maioria dos projetos aqui discutidos, sejam eles para edifícios ou para espaços abertos, é resolvida utilizando estruturas formais baseadas na combinação de retângulos. Consistente com a busca constante de sistematicidade que percorre toda a obra de Helio Piñón, na busca de soluções que sejam válidas para o maior número possível de problemas, o tema dos retângulos deslizados aparece não somente em várias escalas, mas também em várias dimensões do projeto arquitetônico: planta, volume e fachada.

Três são as estratégias que aparecem com mais frequência na obra realizada por Helio Piñón até o momento. Uma delas consiste em dois ou mais retângulos adjacentes e paralelos, não necessariamente do mesmo tamanho e em geral deslizados entre si. A outra variante do uso de retângulos em combinação é ligeiramente mais complexa, e consiste basicamente na relação de interpenetração, podendo às vezes ser interpretada de modo diverso, como uma relação de adição entre um volume maior e outros menores.¹⁵ A terceira estratégia projetual, empregada principalmente em projetos maiores, envolve uma coordenação de dois ou mais blocos retangulares separados, os quais podem ser combinados com algum elemento maior. As possibilidades dessas estratégias podem ser melhor entendidas por meio da análise de alguns projetos.

O primeiro caso é o projeto da fachada principal de um pequeno edifício em Onda (2000), que consistiu em resolver o plano de fechamento dos espaços que se relacionam com o exterior. A solução adotada foge da obviedade que seria dispor as aberturas em relação a um eixo vertical de simetria, propondo ao invés três retângulos de tamanho diferente, descontraídos mas relacionados entre si por seguirem um traçado subjacente. Este pequeno projeto deixa muito evidente que o uso de um sistema não impede a variedade visual; muito pelo contrário, a o único modo de obter variedade sem cair em anarquia visual é baseá-la em um



4

Espaço de encontro na avenida Diagonal, Barcelona, 2002.



5

Espaço de encontro na avenida Diagonal, Barcelona, 2002.

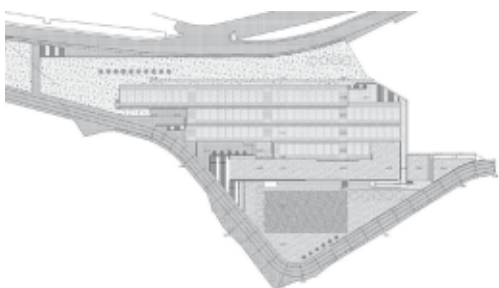


6

Fachada de edifício residencial, Onda, Espanha, 1999.



7
Casa MC, Onda, Espanha, 2002.



8
Instituto de Ensino Secundário, Morella, Espanha, 2001.



9
Edifício residencial e comercial, Cunit, Espanha, 2002.

sistema formal consistente. (Figura 6)

O segundo exemplo é o projeto da casa MC (Onda, 2002) no qual dois retângulos defasados por um módulo estrutural abrigam o programa de uma residência em dois corpos de diferente altura. No bloco de altura dupla estão os espaços privados e de serviço, enquanto o bloco de altura simples contém um grande espaço sem divisões para as atividades coletivas, e cuja cobertura pode funcionar como terraço ao qual se tem acesso pelos dormitórios. A defasagem de um módulo entre os dois blocos tem o efeito de criar um espaço de chegada à casa, semi-coberto por uma pérgola metálica, enquanto no outro extremo permite uma melhor iluminação e ventilação da cozinha. (Figura 7)

Um caso mais complexo é o do Instituto de Ensino Secundário (Morella, 2001), cujo programa de espaços interiores e exteriores é formalizado por meio de retângulos paralelos alongados que acompanham a topografia do terreno, e são conectados por núcleos diagonais de circulação. Estes retângulos, os quais deslizam entre si ao longo de seus lados maiores, podem tanto ser alas do edifício como zonas de espaço aberto, o que evidencia um método projetual que não trata o espaço interior e o espaço exterior como momentos diferentes e separados do processo. A estrutura formal estratificada resultante resolve de modo aparentemente simples um programa complexo em um terreno difícil. A horizontalidade dominante, combinada com o fato de que as coberturas possuem uma capa vegetal, conferem ao conjunto uma discricção muito adequada à sua localização ao pé das impressionantes ruínas de um castelo e comprovando que, em muitos casos, a capacidade de fazer um edifício desaparecer é melhor estratégia do que torná-lo um foco imediato de interesse. (Figura 8)

Alguns aspectos deste projeto são dignos de nota. Em primeiro lugar, a flexibilidade do sistema; pode-se imaginar uma série de programas que estariam perfeitamente atendidos no mesmo edifício, com mínimas alterações na disposição interna. Exemplo dessa flexibilidade é o fato de que os núcleos de circulação vertical podem mudar de lugar sem alterar a qualidade do conjunto e facilitando diferentes usos do edifício. Apesar da aparente simplicidade, há aqui soluções de grande riqueza, como a projeção das lajes de cobertura, que não apenas protegem as salas de aula do excesso de sol como criam um âmbito intermediário, uma transição entre o interior e o exterior.

Dois projetos para a cidade balneária de Cunit exploram outras possibilidades desta estratégia projetual em situações programáticas e lugares diferentes. Em Cunit 1 se trata de três retângulos adjacentes de mesma largura com comprimentos e alturas diferentes, inseridos em um terreno triangular e abrigando um programa misto (apartamentos, escritórios e espaços para uso comercial). As diferenças de comprimento dos retângulos acomodam o terreno triangular; as diferentes alturas articulam as partes do programa. Em Cunit 2, o número de elementos é reduzido e o projeto é constituído por dois blocos retangulares de igual tamanho mas alturas

diferentes, não mais adjacentes mas separados. O programa também se altera, passando os andares superiores a conter somente apartamentos, ficando os espaços comerciais restritos às plantas baixas. Ou seja, a mesma estratégia foi utilizada para projetar um edifício e um conjunto de edifícios. (Figura 9)

Passando para a análise de projetos em que a estrutura formal parece se basear na interpenetração de retângulos, um primeiro caso é a residência PL 1, a qual pode ser descrita volumetricamente como uma relação formal em que um paralelepípedo maior, de duas alturas, é penetrado por dois menores, mais baixos, orientados a noventa graus em relação ao primeiro. Esta interpretação é validada pela planta baixa e por vistas que mostram as paredes transversais dos volumes menores penetrando o volume maior. (Figura 10)

É muito interessante que, no segundo projeto para a mesma residência, Helio Piñón abandone a estratégia de interpenetração e opte por uma solução caracterizada por três retângulos paralelos e novamente deslizados, a qual é precursora da adotada na casa Vicent-Ramon Martí em termos da distribuição programática e da volumetria, mas conta com uma terceira faixa dedicada inteiramente a um terraço coberto por uma pérgola.

Outro projeto em que a interpenetração de retângulos parece ser a estratégia adotada, pelo menos em planta, é da Torre Multiuso para Barcelona (2001). Nele aparecem dois retângulos na proporção 2x4 sobrepostos parcialmente, sendo o núcleo de circulação vertical e serviços localizado exatamente onde há a sobreposição, restando duas zonas configuradas em "L" para a disposição dos espaços para escritórios, apartamentos residenciais e hotel. Embora seja um projeto único na produção atual de Helio Piñón, pode ser entendido como o emprego em altura de idéias até então utilizadas em edifícios predominantemente horizontais. Nele aparece o tema da repetição, no sentido de multiplicação no sentido vertical de um mesmo módulo de onze plantas com uma planta de acesso embaixo e outra de serviços em cima. Também está presente a preocupação com a universalidade da obra, o que lhe permite usar uma mesma configuração planimétrica para três funções diferentes. E, é claro, o tema sempre presente da proteção solar utilizando persianas externas de alumínio. (Figura 11)

Ainda no nível da organização geral da forma, à medida que os problemas se tornam mais complexos, novos recursos vão sendo incorporados ao repertório do arquiteto, sem que isso signifique o abandono dos que já vinham sendo utilizados até então. Clara evidência disso é o projeto para um complexo multiuso em Rubi (2002), o qual exemplifica a terceira e mais complexa estratégia formal empregada por Helio Piñón na obra desenvolvida até agora.

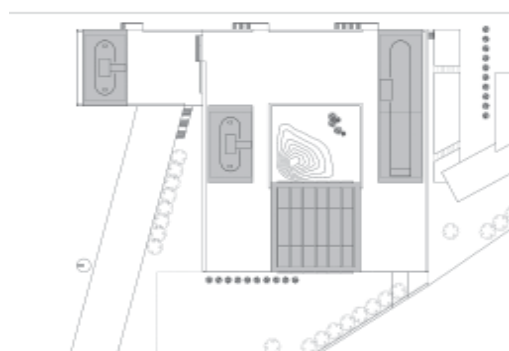
Em Rubi, além de contrapor uma forma clara e definida a mais um terreno de configuração difícil, Piñón propõe pela primeira vez uma plataforma como elemento organizador de um conjunto de edifícios.



10
Casa PL 1, Calicanto, Espanha, 2002.



11
Torre Barcelona, Barcelona, Espanha, 2001.



12
Complexo urbano, Rubi, Barcelona, Espanha, 2002.



13
Complexo urbano, Rubi, Barcelona, Espanha, 2002.



14
Instituto de Ensino Secundário, Morella, Espanha, 2001.



15
Torre Barcelona, Barcelona, Espanha, 2001.

(Figuras 12 e 13) Essa plataforma é um plano elevado, de configuração muito próxima ao quadrado, acessível desde vários pontos, sob o qual se abrigam as funções públicas do programa¹⁶ e sobre o qual estão dispostos três dos quatro volumes que constituem o conjunto. No centro há um vazio de proporções iguais às da plataforma que desempenha uma dupla função muito importante; ao mesmo tempo em que qualifica os espaços situados na cota inferior por meio da iluminação natural e das vistas, seus limites servem como meio de controle do tamanho e da posição dos elementos dispostos em torno a ele. Enquanto a caixa do auditório é um quadrado com a exata dimensão do lado maior do pátio e a torre de apartamentos tem a extensão do seu lado menor, a barra que abriga o hotel se estende desde um dos extremos da plataforma até a linha sobre a qual coincidem um dos lados maiores do pátio e a cobertura do teatro/auditório. Analogamente, a extensão da plataforma sobre a qual se situa um outro edifício de apartamentos, mais baixo, tem a dimensão da profundidade entre os limites exterior e interior da plataforma principal.

Os projetos analisados acima comprovam a utilidade e flexibilidade do sistema adotado por Helio Piñón, que é claramente adaptável à situações bastante diferentes com poucas variações no número de elementos, na distância entre eles, nas suas dimensões, etc., mas resulta sempre em um objeto que possui uma identidade formal própria e individual, pois em cada caso resolvem problemas arquitetônicos cujos componentes são únicos.

Nos projetos de edifícios pode-se perceber a recorrência da estratificação como modo de relacionar os distintos andares. Como Piñón valoriza muito a dimensão horizontal da arquitetura, parece resolver seus edifícios como uma sucessão de corpos horizontais sobrepostos. Isso acontece nas residências e também nos edifícios de maior altura, sendo as lajes de piso e cobertura sempre bastante evidentes, seja quando são mantidas no mesmo plano do resto da fachada ou quando se projetam em balanço, como no Instituto em Morella. Em outras situações, como em Rubi, a estratificação dos elementos menores é reforçada pela horizontalidade do principal elemento da estrutura formal, a grande plataforma que unifica o conjunto. (Figura 14)

A repetição no sentido vertical de corpos predominantemente horizontais é acompanhada por outra estratégia recorrente: suas fachadas são quase sempre tratadas como superfícies neutralizadoras e repetitivas, quase autônomas em relação ao que possa passar no interior do edifício. A abstração dessas fachadas não significa um desinteresse pelo controle ambiental em benefício de uma aparência desejada. Muito pelo contrário, poucos são os arquitetos contemporâneos que tem tanta preocupação com a proteção dos interiores contra o excesso de sol e luz quanto Helio Piñón. O que pode desagradar a alguns puristas é o fato de que nem sempre há uma relação estrita entre a orientação dos elementos de proteção solar e as indicações dos especialistas. Por exemplo, na Torre Barcelona, lâminas verticais são usadas em todas as orientações, mesmo no sul,

onde supostamente se deveria dispô-las na horizontal, e no norte, onde não haveria necessidade delas. No entanto, para Piñón os elementos de proteção solar são também parte de um sistema formal, o que exige uma interpretação menos rígida das recomendações técnicas. (Figura 15)

Outra característica interessante dos projetos de Helio Piñón é o fato de neles não encontrarmos nem janelas nem esquinas. Dito desta forma pode-se pensar que se trata de uma arquitetura absolutamente insólita e sem precedentes, em que predomina a escuridão e a fluidez das superfícies. Este não é o caso; na sua obra não se encontrará janelas no sentido tradicional de buraco aberto em uma parede, abaixo e acima dos quais existem peitoris e vergas, prática contra a qual Le Corbusier já se rebelava há quase cem anos, não apenas por sua ineficácia no que se refere à iluminação quanto pelos problemas técnicos que acarreta. Na arquitetura de Piñón as aberturas normalmente se estendem de uma laje a outra, fazendo que a fachada seja uma alternância de trechos de parede e aberturas de mesma altura e largura variável. (Figura 16)

No que se refere à ausência de esquinas, o que se quer enfatizar é o modo como os cantos dos edifícios são tratados, raramente acontecendo que dois planos iguais se encontrem. Aí transparece o apreço que Piñón mais de uma vez declarou pelo neoplasticismo, e sua preferência pela criação de volumes constituídos por planos e não massas compactas que sugerem um processo de escavação para a obtenção do espaço interior. O mais comum nos projetos de Helio Piñón é que os cantos se caracterizem por encontros entre planos constituídos por materiais diferentes. Quando isto não for possível, um plano ultrapassa o outro, deixando clara sua individualidade e independência relativa.

Há um outro aspecto do que poderíamos chamar de método projetual de Helio Piñón que apresenta muito interesse, especialmente para o ensino de arquitetura. Trata-se do modo como desenvolve seus projetos, trabalhando ao mesmo tempo em várias escalas e projeções. Não me parece exagerado afirmar que a maioria dos arquitetos define primeiro a estrutura formal de um objeto, para em momento posterior resolver sua materialidade. Isso é ainda mais evidente nas escolas de arquitetura, onde muitas vezes o interesse único pela forma coloca os aspectos estruturais e de materialização em segundo plano, quando não os trata como se fossem irrelevantes. No caso de Piñón, o trabalho simultâneo sobre uma planta geral em escala pequena (1:500, digamos), sobre uma ou mais plantas em escala intermediária (1:100 ou 1:50) e um corte vertical do limite do edifício (1:25, 1:10, etc) —da sua casca, para usar seu próprio termo— permite resolver de modo integrado as relações com o entorno, as relações internas e a materialidade do objeto. Croquis tridimensionais e elevações completam um procedimento que permite um conhecimento crescente do objeto ao longo do processo, e tende a dar significado concreto a cada linha desenhada no papel.

No texto introdutório a um livro recente sobre a obra de Paulo Mendes da Rocha¹⁷, Helio Piñón demonstra satisfação pelo fato de que,



nos projetos apresentados, “nenhum ... impulso da expressão individual deixa marcas na estrita materialidade de sua obra”. Essa ausência de resíduos afetivos resulta na emancipação do artefato em relação ao autor. No mesmo texto, critica grande parte da produção contemporânea por ser “...um amontoado de gestos e decisões privadas que se referem aos traços psicológicos de seus autores, em cuja materialidade fica difícil encontrar indícios da opção estética que revele um sentido histórico.”

As citações acima indicam a defesa de uma certa anonimidade para o autor de uma obra de arquitetura; não no sentido de que se o desconheça, mas de evitar que a personalidade do autor, suas preferências e obsessões estejam estampadas na sua condição formal. Devem ser entendidas em um contexto em que se destacam os seguintes aspectos: predominância do entendimento dos artefatos arquitetônicos como objetos de consumo e não mais como produção cultural; visão da profissão como mera prestação de serviços; vinculação da arquitetura às atividades voltadas para o espetáculo; utilização da arquitetura como veículo de auto-expressão e/ ou afirmação do arquiteto.

A mesma qualidade elogiada por Piñón na obra de Mendes da Rocha, o fato de que seus trabalhos alcançam uma existência própria, independente do seu criador, é uma característica da sua própria obra. Nela se constata aquela busca de superação de aspectos meramente individuais que é característica da verdadeira arte. A “anonimidade” dos projetos de Helio Piñón, a ausência de uma “assinatura” que possa ser reconhecida e comercializada, resulta na universalidade tão apreciada por ele nos projetos exemplares da modernidade.

Esta é sabidamente uma arquitetura que não cai facilmente no gosto da maioria, acostumada a objetos que causam impacto imediato e não exigem nenhum esforço mental para o seu entendimento. Mas aqueles que abandonarem a preguiça que acaba nos impondo o mundo mediático contemporâneo e se derem ao trabalho de penetrar na sua realidade dos projetos de Helio Piñón, exercendo seu juízo estético, serão recompensados com uma experiência estética superior, que não fica a dever nada à melhor arquitetura realizada nos anos 50 e 60. Como se trata apenas do início da carreira individual de um arquiteto cuja madurez profissional é temperada por um entusiasmo contagiante, parece razoável esperar ainda mais da sua produção futura.

NOTAS

- ¹ Fernando Perez, Alejandro Aravena e Jose Quintanilla, *Los Hechos de la Arquitectura*, Santiago: Ediciones ARQ, 1999
- ² Todas as citações não identificadas foram extraídas dos textos e entrevistas de Helio Piñón.
- ³ Ainda hoje o termo é utilizado de modo pejorativo; poucos são os arquitetos que aceitam ser definidos como formalistas. No entanto, só pode ser usado negativamente se identificar uma preocupação exclusiva com a aparência dos objetos, à custa de todos os outros aspectos que fazem parte de uma situação dada.
- ⁴ Curiosamente, uma das melhores definições do conceito de estrutura formal, a qual poderíamos aplicar tanto à arte quanto à arquitetura modernas, vem de um livro sobre tipologia, conceito pelo qual Helio Piñón não nutre qualquer simpatia, no qual Carlos Martí Arís não apenas defende o seu uso em relação à arquitetura moderna, como também o considera desde o ponto de vista da prática do projeto, indo além de considerações meramente classificatórias. Esta “invasão” se justifica neste contexto porque, terminologias à parte, ajuda a entender melhor o conceito de estrutura formal e seu papel na arquitetura moderna. Ver Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983.
- ⁵ Martí Arís, op. cit.
- ⁶ Ninguém é obrigado a adotar a concepção moderna; pelo contrário, ela se oferece como alternativa às práticas pré-modernas.
- ⁷ Carlos Martí Arís, *Silencios elocuentes*, Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- ⁸ Ou seja, formam parte de um sistema de relações complexas.
- ⁹ A própria idéia moderna de forma tem a ver com a inteligência visual.
- ¹⁰ “O simples é constituído por uma única peça; lhe faltam ingredientes e, portanto, composição. O elementar, por outro lado, surge da composição de alguns elementos, seguindo certas regras”, Carlos Martí Arís, *Silencios elocuentes*, Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- ¹¹ Qualquer dos componentes das duas séries de elementos urbanos projetadas por Piñón pode exemplificar o critério de economia.
- ¹² Toda grande obra se caracteriza por possuir identidade e intensidade formal, sem comprometer a sua funcionalidade e sustentabilidade.
- ¹³ Curso ministrado no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, em dezembro de 2000.
- ¹⁴ Um dos problemas da arquitetura contemporânea é a busca da complexidade formal como objetivo *a priori*; na maioria esmagadora dos casos em que isso acontece o resultado é a mera complicação da forma. Sempre que a complexidade for um objetivo e não a consequência de um processo, estará aberto o caminho para a arbitrariedade e a banalidade.
- ¹⁵ Toda obra de arte de qualidade está aberta a interpretações, que nem sempre coincidem com as intenções do seu criador.
- ¹⁶ Salas de convenções com os serviços correspondentes, dois pequenos museus, da indústria e da dança, e uma escola de dança.
- ¹⁷ Quando o projeto revela a geografia oculta, em Helio Piñón, *Paulo Mendes da Rocha*, Romano Guerra Editora, São Paulo: 2002.

Edson da Cunha Mahfuz

Arquiteto, PhD, Professor titular da UFRGS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PIÑÓN, Helio. *Curso básico de proyectos*, Barcelona, Edicions UPC, 1998.
...*Mario Roberto Álvarez*, Barcelona, Edicions UPC, 2002.
...*Paulo Mendes da Rocha*, São Paulo, Romano Guerra Editora, 2002.
...*Helio Piñón. Pasión por los sentidos*, Ediciones del CTAC, 2003.
...*El proyecto como (re)construcción*, Barcelona, Edicions UPC, 2005.
...*Teoría del proyecto*, Barcelona, Edicions UPC, 2006.