

# A COLLAGE NA ARQUITETURA DE MIRALLES

## A árvore da vida no Parque Diagonal Mar

*COLLAGE IN THE ARCHITECTURE OF MIRALLES*  
*The tree of life in Parque Diagonal Mar*

**Anelis Rolão Flôres<sup>1</sup>**

### Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar o uso da collage na arquitetura de Enric Miralles por meio de seus textos e o projeto do Parque Diagonal Mar, em Barcelona. O processo criativo utilizado por Miralles permite a elaboração de um percurso multifacetado e particular, repleto de influências e reinterpretações. Nele foram encontrados símbolos de amplo significado, conforme os projetos e etapas em que se encontravam. Símbolos recortados durante a pesquisa e aproximados, que não estavam apenas nos textos e material publicado, mas estavam no acervo dentro das *carpetas grogues* possibilitando uma leitura sob a ótica da collage, utilizando os conceitos de ressignificação, repetição e acumulação. No Parque Diagonal Mar encontramos a árvore da vida como sua estrutura e maior referência, assim como sua capacidade de ir além em outros projetos. Esta análise confirmou que a continuidade do método projetual com collage tornou-se imprescindível na compreensão deste processo como transcendência para futuros projetos arquitetônicos.

Palavras-chaves: collage e arquitetura, representação gráfica, projeto arquitetônico.

### Abstract

*This article aims to present the use of collage in the architecture of Enric Miralles through his texts and the Parque Diagonal Mar project, in Barcelona. The creative process of graphic representation used by Miralles allows the elaboration of a multifaceted and unique path, rich in influences and reinterpretations. In this material were found symbols of wide significance, according to the projects and stages in which they were. Symbols clipped during the research and approximated, which were not only in the texts and published material, but were found in the collection within the "grogues" files allowing a reading from the perspective of collage, using the concepts of ressignification, repetition and accumulation. In Parque Diagonal Mar we find the tree of life as its structure and greatest reference, as well as its ability to go further in others projects. This analysis confirmed that the continuity of the design method with collage has become essential in understanding this process as transcendent for future architectural projects.*

*Keywords: collage and architecture, graphic representation, architectural project.*

<sup>1</sup> Doutora em Arquitetura (2019) e mestre em Arquitetura (2006) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS). É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Ritter dos Reis (2001). Atualmente é professora da graduação e coordenadora da especialização da área de ciências tecnológicas da Universidade Franciscana (UFN).



Figura 1 - O lado de dentro da carpeta, Diagonal Mar, 2018. Fonte: Collage da autora.

Primeiramente, preciso destacar que as ideias aqui apresentadas são uma collage<sup>2</sup> da tese intitulada “A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage” (FLÔRES, 2019), são fragmentos recortados, manipulados, até rasgados da estrutura original que foram reagrupados para apresentar o uso da collage na arquitetura, a utilização que vai além de um processo metodológico e que ultrapassa as etapas do projeto, supera as ideias iniciais e muitas vezes a sua própria construção em um ciclo criativo que se retroalimenta (Figura 1). O uso da collage extrapola o desenho, a expressão gráfica por muitos anos destacada como a principal nas pesquisas sobre a obra do arquiteto, e que nos seus últimos trabalhos tem seus exemplares ampliados pela acumulação de collages e fotomontagens. Aqui apresento um enfoque póstumo, com afastamento temporal e sequencial bem ao estilo de David Hockney, uma das influências guardadas no “bolso”<sup>3</sup> do arquiteto Enric Miralles, e ainda continuo a reflexão sobre a técnica associada aos conceitos de fragmento, ressignificação, repetição e acumulação.

Os meus estudos sobre a collage e a sua utilização por Miralles começaram antes do primeiro *workshop* (2014) e do terceiro *workshop* (2017) realizados na Fundação Enric Miralles, em Barcelona, no momento do convênio com a Universidade Franciscana, no qual participei como professora visitante. Iniciaram na época em que desenvolvi o mestrado, PROPARG/UFRRS, especificamente nas disciplinas ministradas pelo professor Drº. Fernando Fuão, onde na ocasião, foi possível estudar as aproximações da collage com a arquitetura extrapolando a mera representação gráfica e alcançando significados capazes de gerar projetos arquitetônicos, tanto conceituais como obras construídas. Já nos *workshops* na Fundação, redescobri a collage, como processo metodológico utilizado por Enric Miralles<sup>4</sup> e pelo escritório EMBT, e ainda acessei, no momento de desenvolvimento da tese, os diversos materiais originais catalogados nas *carpetas grogues*<sup>5</sup>.

Então, agora podemos começar a collage... posicionamos os fragmentos, a tesoura e a cola... retornamos ao universo de Miralles e apresentamos suas ideias renovadas...

A collage utilizada nas escolas e escritórios de arquitetura contemporâneos ultrapassa a mera representação gráfica e configura-se como um processo de manipulação das imagens, tanto na forma, como de seus significados. Ela tem como objetivo redescobrir sentidos ao agrupar referências pessoais e culturais do projetista, do colagista, assim como proporcionar uma nova experiência com a transferência de elementos de um

2 Optei por não grafar em itálico a palavra estrangeira “collage”, assim como nos textos do meu orientador Arqº Drº Fernando Fuão, com o objetivo comum de não produzir ruído na leitura. E, também, por não possuir tradução correta correspondente na língua portuguesa. “A palavra collage é um derivado do verbo francês *coller*, que significa colar. E *colle* significa literalmente cola. Porém é no seu termo de collage, como ato de colar, que a palavra adquire conotações que transbordam do seu significado original. Provavelmente collage tenha origem na palavra latina *colegare*, que nos aproxima de certa forma da palavra símbolo”. FUÃO, Fernando. *Arquitetura como Collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992. p.8. Tradução nossa.

3 No texto referência de Miralles “*El Interior de un Bolsillo*”, o arquiteto apresenta as ferramentas e referências de seu método projetual. MIRALLES, Enric. *El Interior de un Bolsillo*. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994.

4 O arquiteto Enric Miralles (1955-2000), estudou na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), pertencente a Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), de 1973 até 1978. Primeiramente, trabalhou no escritório de Helio Piñon e Alberto Viaplana, e após, em 1983, iniciou parceria com a arquiteta Carme Pinós. Em 1990, encerrou a parceria e trabalhou sozinho por quatro anos até formar o escritório Enric Miralles e Benedeta Tagliabue (EMBT), onde permaneceu até a sua morte em 2000, aos 45 anos.

5 A Fundação Enric Miralles, estruturada após a morte de Enric Miralles (2000) por Benedeta Tagliabue, arquiva os materiais deixados pelo arquiteto em pastas amarela (neste estudo denominadas de *carpetas grogues*) conforme o próprio arquiteto organizava seus materiais relativos ao escritório e aos projetos. Portanto, a organização do acervo segue os moldes da amostra original do arquiteto.

projeto para outro. Ela vai além de um mero procedimento, se configurando como um mosaico complexo, uma espécie de linguagem que não pode ser somente um somatório de imagens. Atualmente, outras ferramentas digitais além das físicas do fragmento, tesoura e cola, são utilizadas na elaboração da collage e podemos observar o seu crescente uso, principalmente em *software* e aplicativos.

Contudo, a collage é muito mais que o “*ctrl c*” e depois o “*ctrl v*”, que cola fragmentos sobre uma superfície, analógica ou digital, não é apenas uma metodologia de sobreposição de fotografias, papéis coloridos, textos, materiais descartados ou recolhidos intencionalmente. A generalização pode depreciar e esvaziar a técnica, que, na sua essência, produz novas formas por meio de objetos existentes e assim a extrapola para criar um procedimento verdadeiramente poético. Sobretudo um procedimento que constrói novos significados a partir de imagens, utilizado na arquitetura como meio de articulação das acepções para gerar uma concepção alternativa do pensamento tradicional do projeto arquitetônico (FUÃO, 2011).

Os critérios de classificação dos objetos manipulados pelos colagistas, pelos arquitetos, podem parecer inicialmente pré-estabelecidos, mas quando analisamos, percebemos que existem variantes nas escolhas e nos refugos. No momento que antecede a cola, os elementos dispostos já não são mais os mesmos do início, não são mais partes de uma imagem, de uma arquitetura, eles foram ressignificados, e daí consiste a sua essência criativa, ou seja, dos mesmos objetos, surgem formas inesperadas (FUÃO, 2011).

A essência criativa do método projetual de Enric Miralles estava na liberdade do processo, que não se limitava a uma forma e se aproximava de uma trama representativa dos seus projetos. O protagonismo da linha e a sobreposição da collage denotavam uma produção de arquitetura baseada em um sistema plural, cultural e caótico. Um processo com sucessivas camadas, manipulações e leituras, fixações e transferências, sentidos e descobertas como expressão da sua arquitetura. A acumulação e simultaneidade de documentos era uma estratégia projetual que gerava uma série de tentativas até chegar à proposta final, mas que conforme Benedetta Tagliabue poderia seguir caso os projetos não tivessem prazos, em um ciclo interminável (COLOMINA; WIGLEY, 2009).

Dentro deste contexto, reconhecendo uma indefinição conceitual nas relações entre os conceitos collage e fotomontagem, as ideias aqui apresentadas utilizaram collage de uma maneira mais ampla e fotomontagem como um tipo específico onde predominam fotografias<sup>6</sup>. O trabalho de Miralles acumula e justapõem elementos na maioria dos seus exemplares por meio de fotomontagens relacionadas com os levantamentos fotográficos do local, embora existam várias exceções que as composições adquirem um caráter onírico necessário ao momento de criação. Ainda sobre as primeiras fotomontagens que utilizaram levantamentos fotográficos do local temos a importância do entrelaçamento do lugar com o real, ou seja, o lugar como a maior influência no momento de iniciar seus projetos, pois embora a repetição e sucessão de formas ocorra entre os projetos, o lugar é único.

No projeto do Parque Diagonal Mar (1996-2002), em Barcelona, que teve na sua concepção diversos exemplares gráficos de fragmentos e interpretações publicados em bibliografia especializada, podemos verificar um extenso material que pertence à

6 Conforme Fuão: “A indefinição conceitual que rodeia o termo fotomontagem, e consequentemente o da collage, deve-se também ao fato de que a fotomontagem não se baseia necessariamente na montagem exclusiva de fotos, já que também pode se fazer outras combinações como o de uma foto e um texto, uma foto e uma mancha colorida, uma foto e um desenho. Fotomontagem é poesia visual. Fotomontagem é multiplicidade simultânea de fenômenos, espaço e tempos distintos (FUÃO, 2011. p.98).



Figura 2 - Collage da ampliação do Rosenmuseum, Frankfurt, 1994. Fonte: El Croquis: Enric Miralles. Nº30+40/50+72(II)+100/101, p.266. Figura 3 - Collage com flores que parecem pássaros, Casa Damge, 1999. Fonte: El Croquis: Enric Miralles. Nº30+40/50+72(II)+100/101, p.102.

Fundação e foi organizado em 10 *carpetas grogues*, que foram acessadas em 2017. Estas *carpetas* permitiram a verificação do método associado aos seus projetos, ali foram encontrados fragmentos de diversas naturezas, originais, cópias xerocadas, reduzidas e por vezes ampliadas, com cores e preto e branco, inclusive anotações, bilhetes, “papezinhos”... em alguns momentos parecia que a gaveta do arquiteto estava sendo vasculhada. Porém ali estavam as pistas que possibilitaram a compreensão dos encontros dentro dos projetos. Ali estava a árvore da vida<sup>7</sup>, um dos fragmentos carregados no “bolso” de Miralles, surge nesse parque como símbolo ressignificado, repetido e acumulado.

Assim como “Miralles amava os inícios, porque tornavam mais fácil para ele pensar nas dificuldades que se apresentariam” (ROVIRA, 2011, p.13. Tradução nossa), iniciamos as reflexões aqui propostas sob a ótica da collage. Começamos, então, a recortar as ideias.

<sup>7</sup> A árvore da vida é um símbolo cósmico, das religiões arcaicas, que representa a conexão entre o céu, a terra e o inferno. Com os ramos mais altos chegando no céu e as raízes nas profundezas do inferno, representa a elevação do espírito humano que através da escalada, física e espiritual, volta para o paraíso. Existem versões ilustradas, como a egípcia, em que as raízes como base representam o idoso, o tronco como estrutura o adulto e a copa a juventude e infância.



### O uso da collage na arquitetura de Enric Miralles

A interpretação da collage de Enric Miralles aponta para diversos caminhos a serem percorridos, aponta a descoberta de um acumulador, de um colecionador que utilizou, inicialmente, a técnica como um complemento ao desenho, sua ferramenta de maior destaque nas primeiras fases e que foi explorada pela primeira vez, precisamente, nas fotomontagens panorâmicas de Hostalets. Desde essa época, observamos a associação com outras técnicas, como por exemplo o desenho, mesmo que de modo introdutório nas etapas de levantamento do local e registro da obra construída. Observamos a collage crescendo e alcançando destaque nos seus últimos projetos, assim como permanecendo com forte destaque na produção atual do escritório EMBT. Na década de 1990, Miralles termina a parceria com Carmen Pinós e forma o escritório EMBT com Benedetta Tagliabue, percebe-se ali uma mudança com forte influência do uso da cor e da collage, o destaque às referências de artistas plástico como Paul Klee, Matta Clark e, principalmente David Hockney, onde encontramos umas das origens das fotomontagens de Miralles, “Eu nunca mencionei isso, mas talvez você tenha notado: os desenhos no plano do Parque de Mollet são copiados de Hockney! Roubados! Também para aceitar o que as pessoas disseram: você faz collages como Hockney... Bem, vamos fazê-las!” (TUÑON; MANSILLA, 2000, p.14. Tradução nossa). Essa nova forma de projetar do arquiteto ficou evidente quando analisamos os projetos

Figura 4 - Fotomontagem do entorno do Mercado de Santa Catarina, 1996. Imagem da carpeta 1/19 Mercado de Santa Catarina, cedida por cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.



de Borneo, a ampliação do Rosenmuseum (Figura 2), o Parque Diagonal Mar, Casa Damge (Figura 3), Mercado de Santa Catarina (Figura 4), entre outros. Nos últimos projetos, a ferramenta da collage torna-se tão importante quanto a do desenho, e suas representações surgem com frequência nas publicações da época, não apenas para ilustrar o registro do levantamento e a obra finalizada, como era feito nos primeiros projetos, mas como elemento essencial do processo criativo, das estratégias projetuais, especialmente na etapa projetiva de partido, estruturando a forma e seus condicionantes.

Conseqüentemente, a obra do arquiteto adquire um elo com a collage, tanto no processo como na obra construída. O processo metodológico do arquiteto não tem ideia prévia, ele inicia com a apreciação das características do lugar, a sua observação direta e registro, seguido de uma superposição de momentos históricos, assim como da valorização da periferia, da necessidade do reconhecimento da destruição pela constatação da efemeridade da obra. Portanto, podemos observar seu uso, tanto no início do projeto como na leitura final, síntese da obra construída.

A complexidade desse processo aliada a fatores, como o registro minucioso e exato transposto em collage, fotomontagens e maquetes representando o projeto, os detalhes, as linhas, os fluxos, entre outros, gerou uma arquitetura como obra construída que expressa o conjunto articulado de fragmentos, no qual cada parte examinada em separado propaga a sua individualidade em uma composição rica na sua totalidade. O método de Miralles, vai além das características do lugar e, também, tem uma particularidade baseada no tempo, na transformação de sua própria arquitetura em outras arquiteturas, são projetos que necessitam uns dos outros, sucedendo-se como testemunho permanente. Um tempo vivido em *continuum*, um tempo que é invisível, mas que a arquitetura o transforma em visível.

[...] entendo o tempo físico que é obtido em um determinado lugar... Quando você começa a trabalhar, a primeira pergunta a ser feita é: Qual é a natureza do momento em que você começa? Isso não

implica continuidade com o passado. Se você acredita que o passado é um aspecto do futuro, então ficaria surpreso com o que pode fazer (MIRALLES apud ROVIRA. 2011. p. 23. Tradução nossa).

Sobre a representação de Miralles podemos observar que as fotomontagens apresentam superposições precisas da realidade, outras distorcidas sutilmente já ultrapassam de forma precisa com planos inclinados, giros e inserção de elementos. Em algumas fotomontagens podemos ter vários pontos de fugas, porém quando ele suprime partes das imagens podemos prever que algo está suspenso e poderá ser transformado ou não. Para ele, a arquitetura nunca estava completa, estava aberta a acontecimentos futuros, à espera de novos projetos (CEZAR, 2008).

#### As narrativas de Miralles: fragmentos, ressignificação, repetição e acumulação.

Desvendar a trajetória de Miralles não é tarefa fácil. De forma labiríntica nos encontramos e nos perdemos tantas vezes em um caminho, ele vai guiando, expondo e sistematizando seus instrumentos projetuais. Em depoimentos e escritos, foram deixadas pistas... e em uma postura, digamos, “distraída”<sup>8</sup> revelando seus pensamentos.

Miralles se interessava muito mais pelo processo do que pela forma final propriamente dita, e sob essa ótica sua obra poderia ser definida como a reflexão sobre a passagem do tempo. “Os experimentos dependem de quanto é o tempo da tua vida e não o dos teus edifícios” (MIRALLES apud COLOMINA; WIGLEY. 2009.p.244. Tradução nossa.) Essa ponderação que adquire muitas vezes o papel central da sua arquitetura, ainda mais devido sua breve vida, e se desenvolve em múltiplas formas e nuances, no passo a passo das collages que reúnem as imagens para depois desmontar e montar

<sup>8</sup> Rovira utiliza o termo “mirada distraída” em seus escritos sobre seu amigo Enric Miralles. ROVIRA, Josep M. *Enric Miralles, 1972-2000*. Colección arquia/temas, no 33. Barcelona: Editora Fundacion Caja de Arquitectos, 2011.

Figura 5 - Grand Canyon railway, David Hockney, 1982. Fonte: disponível em: [https://arthive.com/davidhockney/works/521067-The\\_southern\\_edge\\_of\\_the\\_Grand\\_Canyon\\_railway](https://arthive.com/davidhockney/works/521067-The_southern_edge_of_the_Grand_Canyon_railway). Acesso em: 30 abr. 2023.

novamente criando uma arquitetura nova.

As leituras interpretativas das collages assumem um caráter que vai além do semântico e que pretende compreender os pensamentos e fenômenos, a partir dos conceitos de fragmento, ressignificação, repetição e acumulação. Na revisão desses conceitos, parece oportuno decompor o pensamento de Miralles por meio de fragmentos dos seus próprios textos, *Cómo acotar un croissant* (MIRALLES; PRATS, 1994), *Un retrato de Giacometti* (MIRALLES, 1995), *El interior de un bolsillo* (MIRALLES, 1994), relacionando-os com a teoria da criação da collage (FUÃO, 1992; 2011). Nesses textos o arquiteto fez da narrativa um caminho para descrever suas estratégias projetuais, e por eles nos aproximamos do seu pensamento e tentamos desvendá-las.

Na teoria da criação da collage, os fragmentos resultantes do recorte, de uma ou mais imagens, são aproximados para se tornarem parte de uma nova história, de um novo mundo, em que o encontro revela sua essência, e a cola a fixa em uma narrativa. O olho seleciona e rejeita as imagens recortadas e, após, elas se encontram na collage, se aproximam para revelar semelhanças e diferenças (FUÃO, 1992).

A arte da collage consiste sempre numa percepção de semelhanças e dessemelhanças, nem sempre claras ou visíveis. Em todo encontro há trabalho, atividade de simpatia. Essa busca de semelhanças e desigualdades consiste na instauração de uma proximidade, não só entre significações, mas também entre corpos e as figuras isoladas (FUÃO, 2011, p.61).

Os fragmentos pertencem a um todo desmembrado, e podem ser avaliados como peça única ou na sua fragmentação. Como objeto único pode ser exato ou vago, dependendo das relações nele encontradas, e pode ser independente, por ter características próprias. Na fragmentação, o processo será, ou não, ilimitado e permitirá sucessivos recortes em novos fragmentos até que a abstração não tenha mais significação. A excessiva separação das partes de um fragmento e a sua manipulação em progressivas cópias pode levar à formação de um conjunto de fragmentos que novamente, se transformará num único fragmento. É uma operação obsessiva que leva ao distanciamento do todo original (FUÃO, 1992; 2011).

O fragmento fotográfico suprime tudo ao seu redor, amplia a distância entre o olhar do fotógrafo e do objeto fotografado e, naturalmente, elimina a narrativa do tempo. Nele, reside a artificialidade da representação, o enquadramento, o foco, os objetos em plano, o que não ocorre na visão humana. No fragmento fotográfico, o representado não é o visto, não é o real. Por isso, a importância da collage como objetivo de retirar a superficialidade das imagens, para revelar os seus significados (FUÃO, 1992; 2011). Miralles, contudo, recompõe o tempo nas fotomontagens panorâmicas, inspiradas em Hockney (Figura 5), o deslocamento do olhar na tomada das fotografias, não apenas revela o local do projeto, mas refaz a sua dimensão temporal sua própria narrativa.

A ressignificação de fragmentos no seu processo criativo, assim como sua reapropriação em outros projetos, aparentemente terminados, produz outros modos de acesso à memória, e outros modos de subjetivação que fazem de Miralles um *bricoleur* na tentativa de restituir sentido aos restos de fotografias, impressões e cópias xerográficas. Cabe ao arquiteto reunir todos os novos significados e (re)aplicá-los nos seus projetos arquitetônicos. O arquiteto parte da vontade de controlar os fragmentos e uma recompilação do passado. Nesse sentido, segundo Lévi-Strauss (1989) toda experiência recordada é contemporânea e faz parte de uma totalidade coexistente.

Lévi-Strauss (1989) descreve o pensamento do *bricoleur* como selvagem em contraste com o pensamento científico. Esse pensamento não é restrito aos selvagens, mas ao selvagem que existe na mente de qualquer ser humano, uma mente livre e não domesticada. Vem daí a relação mais intuitiva de Miralles sobre o projeto de arquitetura, uma relação com os símbolos universais, com os seus próprios símbolos, presentes na sua *bricolage*.

O *bricoleur* utiliza um conjunto de materiais e resíduos que provém da coleta de uma vida, e é definido pela instrumentalidade da sua própria linguagem, “porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’”. Tais elementos portanto, semiparticularizados: suficientemente *bricoleur* não tem a necessidade do equipamento e do saber” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.33). Ele trabalha com suas mãos, motivado por um pensamento mítico e repertório de fragmentos, que, mesmo extenso, é limitado, estimulado pelo seu conjunto previamente constituído, em que as respostas são reflexos dos seus elementos. Para ele, o conjunto é o seu tesouro, no qual trabalha com o que está ao seu alcance. No entanto, quando outro elemento entra na unidade constitutiva a estrutura jamais será a mesma.

A poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com coisas, como já demonstramos, mas também das coisas: narrando, através destas escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida do autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca alguma coisa de si (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.37).

O *bricoleur* e a collage ganham um novo sentido e deixam de ser um mero exercício de criatividade para tornar-se uma maneira de compreender o mundo, uma maneira de criar uma narrativa.

Ao acessar a face do *bricoleur* “selvagem” de Miralles, percebemos que ele não parte nunca de uma necessidade banal de originalidade pela originalidade, ele é operativo e procura resolver os problemas dos seus projetos por meio da escolha de fragmentos e da repetição no seu método de trabalho, seja collage, desenho, seja outra experiência plástica. Olhando atentamente para a sua volta, ele busca aquilo que parece ausente para adicionar na sua arquitetura. Ele busca revelar, revalorizar e reinventar com base nos potenciais de seu material à disposição da *bricolage*. Como Lévi-Strauss (1989), ele viu na residência de seu inconformismo uma forma de chegar à perfeição nunca encontrada. Segundo Benedetta, “nós éramos mais inventores do que desenhistas especializados. Mas também é verdade que Enric mudava continuamente. Era muito perigoso nesse sentido. Nós tivemos que nos organizar para separá-lo de certas coisas ou nunca teríamos terminado nada (TAGLIABUE apud COLOMINA; WIGLEY, 2009, p. 248) “.

Miralles não apenas inventa, mas modifica em um processo que lhe parece muito mais proveitoso. As formas das collages como uma extensão do desenho, também, seguem as formas de suas referências principalmente das artes visuais. O desenho foi a sua ferramenta principal de projeto por um longo tempo, porém a collage alcançou seu *status* como atitude narrativa, em que Miralles ressignifica as formas da sua *bricolage*. Em *Cómo acotar un croissant. El equilibrio horizontal* (MIRALLES; PRATS, 1994), a abstração da forma do *croissant* em várias seções geométricas configurou um exercício de desenho que teve como objetivo motivo refletir sobre o seu método, e do qual podemos adaptar para a collage quando o comparamos com as etapas de criação. O texto curto, no primeiro momento, define o objeto nas suas mais complexas camadas, uma superfície envolvida em torno de si mesma, em que suas extremidades se fecham em uma espécie de envelope.

Após a descrição da forma complexa, surgem as instruções para a planificação do desenho. Miralles e Prats indicam que, a partir de uma fotocópia, devemos refazer seu perfil dando mais atenção aos contornos retilíneos do que aos curvos. Dela, irão surgir os cortes e, com o desenho técnico pronto, conseqüentemente as cotas. O conjunto de desenhos das diversas seções formam um sistema capaz de exprimir as geometrias complexas dos seus projetos naquele momento.

A transformação das camadas do *croissant* em desenho técnico, desenvolvida pelas etapas de geometrização propostas levam, ainda, ao conceito de ressignificação no sentido de abstração. O objeto vira desenho, o desenho vira espaço e conseqüentemente transforma-se em arquitetura.

Outro conceito surge, o da repetição dos fragmentos ressignificados. O arquiteto refere-se frequentemente ao conceito de repetição como seu sistema de trabalho. “Eu trabalho com construtivo, não critérios visuais, e por isso a repetição é extremamente importante. Cada novo esboço é uma operação do esquecimento, e as leis que são geradas têm uma coerência interna (MIRALLES apud SHIELDS, 2014, p.169). “ A noção da repetição de uma mesma ideia em momentos diferentes de seu trabalho serve para tentar explicar que a geometria de sua arquitetura estava vinculada ao seu trabalho de adaptação e de transformação das formas na representação gráfica, seja ela bidimensional ou tridimensional. As propostas vão passando por um processo de esquecimento da planta baixa original e vão criando possibilidades abertas para vários projetos, alternativas que articulam o processo que vai do fragmento para o todo, da fragmentação para a reunião das peças e do todo outra vez para as partes de uma nova ideia.

No texto intitulado *Un retrato de Giacometti* (MIRALLES, 1995), os elementos podem migrar de um projeto para outro, e vice-versa, apoiando-se na ideia que um desenho não é arquitetura, que o desenho é uma ideia em si, uma ideia independente. No texto, foi desenvolvida uma analogia entre seu método projetual e o registro fotográfico das dezoito sessões de pintura de James Lord (1965). O registro apresenta sequências que possuem variações do mesmo tema em momentos idênticos em tempos diferentes, porém o que importa é o processo, não o resultado. As descrições de diferentes etapas de um mesmo trabalho, à sucessão de retornos aos distintos estados e à especialização dos instrumentos de Giacometti, permitem Miralles introduzir a forma com que trabalha em suas obras. Para tanto, sobre o retrato feito de James Lord por Giacometti, Miralles (1995, p.110. Tradução nossa) afirma “não são diferentes momentos de um trabalho. Cada um é um trabalho independente. Uma repetição no mesmo lugar.”

As várias versões são pontuadas pelos comentários das seções individuais, dia após dia, que tem em um primeiro momento a certeza da impossibilidade de terminar a obra que aparece e desaparece, uma sobreposição de pinceladas desenhava James Lord para em seguida o apagava. Para a arquitetura de Miralles podemos extrair do texto as preocupações em propor outras soluções e a ideia de repetição que se faz presente em toda a sua extensão. Ele reconheceu essas características no seu método projetual, o arquiteto afirmava ainda que, diferente do modo como os artistas descrevem seu método, não importa quantos problemas surjam no decorrer da sua construção, as obras de arquitetura se resolvem de modo positivo. O que interessava em Giacometti era a precisão com que descreveu seu método, mas reconheceu que a arquitetura não é um diagrama, pois, apenas com o uso dos diagramas, as soluções tornavam-se meras formas ajustadas aos pré-requisitos e ou à função.

Ao analisarmos o texto *El interior de un bolsillo* (MIRALLES, 1994), temos novamente a ideia de acumulação e surge o conceito do colecionador, do arquivo de objetos que Miralles carrega no seu “bolso”.

Benjamin (1997) refere que a existência do colecionador é a tensão entre a ordem e a desordem. Em seu texto sobre sua biblioteca, faz da dualidade entre a total organização da catalogação e da percepção que ela nunca estará realmente organizada a premissa de sua reflexão. O colecionador sempre estará atrás do novo item para sua coleção, a impossibilidade de conclusão e do processo sempre em movimento de captação é uma das constantes. “Renovar o mundo velho - eis o impulso mais enraizado no desejo do colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionar que o interessado em novas edições luxuosas (BENJAMIN, 1997, p.229)”.

Com isso, o interesse pelos objetos desprezados pela história trás imagens esquecidas de volta ao seu contexto e possibilita uma nova interpretação. Os objetos desvalorizados pela tradição podem ser resgatados pelo colecionador. No ensaio “Eduard Fuchs: colecionador e historiador”, esses objetos revelam o modelo de ruptura com os modelos clássicos de arte, as bases da destruição da tradição pela reprodutividade técnica. O colecionador Fuchs foi um historiador das artes desprezadas no seu tempo e se especializou na história das caricaturas. Sua investigação iconográfica gerou estudos ilustrados que visavam compor a percepção da burguesia da época, acima das questões referentes à apreciação da estética do belo. Era o estudo das artes de massas aliado às técnicas de reprodução em que a aproximação com o grotesco foi referida como a saúde e força de uma época. (BENJAMIN, 1937).

Portanto, Benjamin aborda neste texto o materialismo dialético rompendo com a visão historicista da época, ou seja, uma nova forma de olhar e ler a história. Ele via no colecionador a destruição da visão idealista da arte e a sua libertação, e afirmou que “Fuchs foi um dos primeiros a desenvolver o caráter específico da arte de massa e, assim, germinar os impulsos que recebera do materialismo histórico (BENJAMIN, 1937, p. 57)”.

Assim como Benjamin formulou seu pensamento sobre a história<sup>9</sup>, Aby Warburg construiu seu arquivo das imagens como sobrevivência cultural, seu *Atlas Mnemosyne*<sup>10</sup>, publicado em 1924, feito de mil imagens, em que elas estão em uma espécie de constelação, ou seja, em diálogo uma com a outra de uma maneira que permitia seu deslocamento e a criação de novos diálogos. As imagens podiam se deslocar dentro do painel do atlas, ou entre os seus painéis. A interpretação delas, podia ser visível - denominada iconografia, e invisível - iconologia e foram defendidas como meio de atingir seus valores simbólicos. Esse Atlas representava a memória coletiva que se deslocava de maneira sincrônica, mas não cronológica, em que tudo se relaciona lado a lado, longe ou perto, nunca antes e depois.

Para Warburg, a dimensão histórica é fundada na memória social e coletiva e, por ela, podemos investigar a recorrência de formas na História da Arte. Formas estas que regressam constantemente nos períodos e por meio do seu Atlas, podemos

9 Existe uma correspondência das “collages” de fragmentos entre o livro Passagens de Benjamin e do Atlas de Warburg, o primeiro nos textos e suas interpretações e o segundo nas imagens de arte.

10 Em 1924, Aby Warburg iniciou o “Atlas Mnemosyne”, com mil reproduções fotográficas fixadas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão possuía 63 painéis de 1,70m por 1,40m, a serem expostos de forma que os detalhes das fotografias se mantivessem visíveis. As fotografias eram reproduções de pintura, arte gráfica, escultura, arte aplicada, painéis genealógicos, fotografias, etc. O atlas foi denominado, de “histórias de fantasmas para adultos”. O *Atlas Mnemosyne* foi desenvolvido com imagens, tendo como objetivo ilustrar esse processo, que, conforme o autor, poderia ser denominado como uma tentativa de introjeção dos valores expressivos elaborados na representação da vida, de uma vida em movimento. A *Mnemosyne*, alicerçada pelas imagens caracterizadas no Atlas pelas reproduções, a princípio pretendia ser um inventário que após verificação influenciaram uma representação peculiar da vida em movimento na época do Renascimento (WARBURG, 2015).

Figura 6 - Collage da Escola de Música de Hamburgo, a árvore que foi fotografada está localizada perto do acesso da edificação na planta baixa, ou seja, no meio da composição, EMBT, 1997-2000. Fonte: TAGLIABUE, Benedetta. EMBT – Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress, 2006, p.281.



perceber suas frequentes interações. A imagem não pertence a um único tempo e sim a uma montagem de tempos múltiplos, o tempo da imagem não é o tempo da história. As imagens são ao mesmo tempo conteúdo e forma, inseparáveis e, por isso, a dimensão simbólica é o resultado em processo, e não pré-estabelecidas pela sua origem (WARBURG, 2015).

Após estas considerações, retornamos à Miralles como um *bricoleur* e colecionador que estava sempre em busca de mais um fragmento para sua coleção inacabada, ele sempre procurava mais itens para a coleção, e a resignificação destas imagens acumuladas alcançava seus projetos arquitetônicos após a manipulação. O arquiteto tirava fragmentos do seu “bolso”, virava-os novamente e se deparava com outra ideia para, após, guardar nas *carpetas*. Hoje, as *carpetas grogues* guardam seus projetos, mas poderíamos imaginar essas collages, esses desenhos, percorrendo as outras *carpetas* e assim chegaríamos ao seu Atlas, quem sabe à sua memória.



Figura 7 - Collage da pérgola da Avenida Icária. Fonte: SANS, Salvador Gilibert. Enric Miralles, el dibujo de la imaginación, 2015, p.518.

Enfim, o “Atlas” de Miralles pode ser (re)composto quando analisamos seu acervo, manuseamos suas collages e empilhamos seus fragmentos. Por meio dele, podemos fazer as leituras interpretativas, poéticas ou de suas formas, contínuas e descontínuas, em busca de seus significados.

### Os símbolos dentro do bolso de Miralles

Os símbolos e as alegorias estão presentes na obra de Enric Miralles não apenas como parte de sua estratégia projetual, de seus condicionantes, mas como característica intrínseca em suas obras, nas quais vemos peixes, serpentes, dragões, Minotauro, labirintos, constelações, árvores (Figura 6), gigantes (Figura 7), vida e morte, entre tantos. Eles formam um repertório imagético fundamental para sua compreensão. Dissertar sobre eles é divagar sobre sua obra, sobre significados alegóricos, sobretudo, é estabelecer conexões e fazer uma collage. Resumindo, as analogias eram uma forma de estabelecer relações, de construir um pensamento de uma forma inicialmente literal, mas nunca óbvia.

Segundo Chevalier (1998), a natureza do símbolo torna os seus significados possíveis de serem interpretados por palavras, porém o sentido ou os sentidos a ele atribuídos são incapazes de expressar-lhes o todo. A percepção do símbolo é pessoal e influenciada por questões sociais e culturais. O símbolo é dinâmico e vivo, não pode ser confundido com um simples signo, com outras variações da imagem<sup>11</sup>. Na história do símbolo, todo o objeto pode revestir-se de um valor simbólico, natural ou abstrato e sua interpretação é muito mais pela consciência do que por meio das disciplinas racionais (CHEVALIER, 1998).

Ainda sobre a simbologia, retomamos as ideias de Warburg (2015), cuja teoria do símbolo considera a flutuação e os conflitos, ela não é linear e, portanto, permite a mudança. O símbolo transmitido não permanece igual, ele é resultado da tensão do tempo, do conflito entre o presente e o passado. Na simbologia, o afastamento do homem e das forças da natureza gera a destruição dos símbolos pela racionalidade, a era das máquinas extingue a ciência natural, destruindo o espaço de devoção, para transformá-lo em espaço de reflexão (WARBURG, 2015).

Os espaços de pensamentos sobre o mítico e o simbólico fazem parte da consciência que cria as relações entre o ser humano e os objetos, utilizando um vínculo ideal ou um prático. O espaço de reflexão designa características apoiadas no primitivo dos objetos desafiando a lógica e libertando a dialética do mito e do logos. Em Warburg (2015), a análise das imagens deve incorporar as dimensões sociais e históricas, e a simbologia localiza-se entre essas duas dimensões. A partir dessa compreensão, é possível verificar se o distanciamento enraizado na sua representação é fundamental para a elaboração da transição entre o “espaço de devoção” e o “espaço de reflexão”. Miralles construiu fotomontagens com a sobreposição de símbolos nas condições existentes no local do projeto. Essas mesmas fotomontagens, posteriormente poderiam ser manipuladas, “xerocadas”, recortadas, reposicionadas, criando símbolos, novas alegorias. A criação de dinâmica das composições em camadas expressa uma simultaneidade de técnica espacial e material.

Ao explorar o universo de Enric Miralles podemos abrir uma caixa, uma pasta, uma *carpeta grogue*, e dela elencar as mais diversas figuras, culturas e alegorias. Não existe apenas um significado, são muitos, um somatório, um mosaico.

### A árvore da vida do Parque Diagonal Mar

O Parque Diagonal Mar foi proposto em uma área delimitada pela Avenida Diagonal Mar, Rua Taulat e com conexão à faixa da praia, configurando-se como um grande parque que mescla: a cidade, os edifícios habitacionais e o mar. Foi organizado por meio de vários caminhos cruzados por uma *rambla* que une a avenida com a praia em uma releitura da árvore da vida, uma releitura do desenho dos jardins privilegiando o

<sup>11</sup> Para Chevalier (1998), o símbolo é constantemente confundido com outras figuras que acabam por diluir a sua verdadeira natureza, são elas: **alegoria** “é uma figuração que toma com maior frequência a forma humana (...) ou ainda de uma determinada situação, a de uma virtude ou de um ser abstrato”, **emblema** “figura visível para representar uma ideia, um ser físico ou moral”, **atributo** “corresponde a uma realidade ou imagem, que serve de signo distintivo a um personagem, uma coletividade, um ser moral”, **metáfora** “desenvolve uma comparação entre dois seres ou noções”, **analogia** “é uma relação entre dois seres ou noções, diferentes em sua essência, mas semelhantes sob certo ângulo”, **sintoma** “é uma modificação entre as aparências ou funcionamento habituais, que pode revelar uma certa perturbação em um conflito”, **parábola** “é um relato que possui sentido próprio, destinado, porém, a sugerir, além desse sentido imediato, uma lição moral” e **apólogo** “é uma fábula didática destinada por meio de uma situação imaginária, a transmitir certo ensinamento”. CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. XVI-XVII.

contato do homem com a natureza.

Durante seu desenvolvimento, a analogia com uma árvore que nasce no mar e estende seus ramos como se fosse uma mão aberta, assim como as referências reinterpretadas de maneira contemporânea do universo de Gaudí foram fazendo parte da sua concepção. Nesse parque, as realidades fantásticas são muitas, a natureza de forma simbólica e lúdica nas formas curvas orgânicas uniu-se a um conteúdo intrínseco relacionado às memórias do arquiteto.

Os caminhos basearam-se em linhas de energias, que representam os fluxos da vida, da seiva, dos espaços das águas, das montanhas e das brincadeiras das crianças. Ali observamos um complexo espaço de lazer, como uma árvore, dividido em três áreas distintas: um sistema condutor de vasos que leva a seiva até as folhas, a copa, formada pela ramagem, e brotos, que podem dar ascendência a outras árvores, e as raízes que adentram o solo para retirar os sais minerais e formar a base que sustenta o todo. Portanto o parque se organiza como a árvore da vida, por meio de espaços que representam: o nascimento, a infância, a adolescência, a vida adulta e a velhice. A copa da árvore é o espaço de encontros e fica próximo a Avenida Diagonal Mar, este é o local mais visível e com uso intenso da cor, com pisos em ladrilho que lembram os padrões da área central de Barcelona, do Modernismo Catalão, também existem neste local várias fontes de água e vasos suspensos em *trencadís*<sup>12</sup> que representam a gravidez de Benedetta. O tronco é a *rambla*, o principal elemento de conexão entre a copa e a raiz, que conforma um conjunto das progressivas linhas das pistas de caminhada, ali as pessoas são a seiva que circula, a vida do parque. Já a raiz pode ser comparada à parte próxima ao mar, onde caminhos foram potencializados e transformados em passarelas. A vegetação ali implantada é mais rústica, um tipo de paisagismo regenerativo, que brota de forma mais espontânea representando a velhice.

A vegetação integra uma das camadas do projeto em toda a sua extensão de maneira não convencional. “A presença de água caracteriza a vegetação aqui... De maneira resumida, a vegetação começa a desenvolver-se como um pântano, pelo mar e pelo lago, e a partir daí aumenta em altura e densidade até chegar às ruas circundantes... E a vegetação voa acima das cabeças” (MIRALLES, 2006. p. 44. Tradução nossa). Nas *carpetas grogues*, o material perpassa desde o levantamento até detalhes do projeto das pérgulas e vasos. As fotomontagens não são apenas manuais com cópias xerográficas e fotografias, podemos perceber a inserção das fotomontagens digitais, de uma maneira muito incipiente, mas extremamente lúdica. O memorial justificativo e croquis originais demonstram uma riqueza de detalhes nas anotações realizadas à caneta por Miralles com seu traço sintético em que descreve o projeto do parque.

O material acumulado, ainda, é composto por fragmentos, de desenhos com pequenas anotações, Conseguimos perceber o processo de trabalho na busca por soluções que, às vezes, parecem as mesmas, mas, na verdade seguem o método apontado por ele em Giacometti, pois os desenhos repetidos já não são idênticos aos primeiros, e a multiplicidade de formas recriadas de modo quase obsessivo parece vir de outros projetos, como o do Pavilhão de Unazuki (1991), da Biblioteca do Japão (1996) e da Escola de Música de Hamburgo (1997-2000), entre tantos.

<sup>12</sup> A técnica do *trencadís* consiste em uma espécie de mosaico de peças quebradas de cerâmica. Foi muito utilizada no período do modernismo catalão pelos arquitetos Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner, Josep Maria Jujol, entre outros.

Figura 8 - Fotografia da collage do estudo dos espaços do Parque Diagonal Mar. Imagem da carpeta 10/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.



Nas últimas pastas, encontramos uma imagem em cópia de xerox, bem simples, de um leque de arte oriental com a figura de uma ameixeira em flor, de autoria de Jin Lan, datada de 1886, juntamente com um ingresso da exposição de fotografias dos microrganismos dos pântanos (1999). A árvore do leque deve ter sido um dos materiais que sobrou dos estudos realizados para os desenhos e collages, da conhecida planta com os jardins chineses presente nas publicações do projeto. Já o ingresso parece perdido na carpeta, talvez Miralles tenha guardado ao perceber a sua semelhança com os estudos de linhas e manchas do projeto, ou devido à temática específica das áreas pantanosas tantas vezes comentadas em seus escritos. Em suma, comprovamos mais uma vez, o pensamento de *bricoleur*, de colecionador, de que “isso sempre pode servir”. Nestas *carpetas* conseguimos constatar o aumento do uso da collage como representação gráfica associada as várias etapas do projeto. As fotomontagens panorâmicas originais do levantamento da área, em grande quantidade, não possuem suporte e são unidas por fita adesiva transparente no seu verso, são mais um registro da sua execução simples. Algumas delas serviram de base para outras collages de outras etapas do projeto.

Junto à série de croquis do traçado do parque sobre papel vegetal que reforçam a ideia da árvore, anteriormente descrita, temos duas collages com formas em papel smith e xerox aplicado. Parece que Miralles faz uma experiência com essas técnicas, mas depois as abandona. Essas imagens são recortes de figuras de carros, bicicletas e principalmente a repetição de folhas e da mesma árvore em tamanhos diferentes, elaboradas simplesmente pela impressão colorida apenas com mudança de escala, criando texturas. O arquiteto vai e vem nas escalas, e a composição toma uma proporção de perspectiva. A figura da pedestre no cruzamento das vias forma o ponto focal, enquanto a sequência de verde leva o olhar pelos caminhos até a ponte. As árvores, compostas pela collage da mesma imagem repetida, concentram-se nas vias e no momento de aproximação com a ponte. Uma segunda composição com adultos e crianças demarca o local como uma passagem movimentada e como concentração de atividades de sociabilidade. Esta segunda composição ondulada parece uma raiz, e dela partem ramos, folhas, até o pequeno bosque que nos lembra um bonsai (Figura 8).



Figura 9 - Fotografia da collage digital com estudo da superfície cerâmica com o tema do resíduo dos parques. Imagem da carpeta 5/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.

A série de *slides* dos estudos das cerâmicas dos pisos e vasos foi acompanhada de um material impresso com quatro tipos de aplicação em pantografia para as cerâmicas dos *trencadís*, dividido em: módulo, estrela, negativo e banda. Ainda temos o estudo de quatro estampas associadas às disposições anteriores, baseadas nos lixos descartados nos espaços públicos, nas *basuras*, nomeadas de: *Llauna*, composta por latas de refrigerantes amassadas; *Ampolla*, composta por garrafas de plástico com um rótulo escrito “EMBT”; *Xiclet*, com embalagens amassadas da goma de mascar “Trident” com a primeira letra trocada pelas iniciais do escritório; *Caramel*, uma versão da embalagem de pirulito da marca catalã *Chupa Chups*<sup>13</sup>.

Essas diferentes aplicações e estampas formam o estudo do conjunto das pantografias aplicadas nos elementos do parque, em especial os vasos. Também desse material surgem algumas composições de teste das cerâmicas com folhas e restos de embalagens variadas. Foram consideradas cinco collages digitais, das quais apresentamos a de lata de refrigerante e de água mineral (Figura 9), acompanhadas de montagens digitais da aplicação dos padrões.

Em outra *carpeta*, podemos observar outra collage digital, que tem como base uma fotomontagem panorâmica da implantação da série realizada na etapa de levantamento, em que percebemos a área árida e alagadiça antes do parque. Sobre ela, foram posicionados os três bancos “lungomare”, fotografia dos protótipos realizados pelo escritório, voando como tapetes, e, na sua base, foi colada a maquete dos vasos suspensos que parece sustentar a visual. Em uma interpretação mais poética, parece que os mobiliários urbanos procuram seus lugares no parque, eles estão prontos para pousar na área e modificarem com o seu uso a aridez ali existente (Figura 10).

Figura 10 - Fotografia da collage da vista de Barcelona com os bancos “Lungomares” como tapetes voadores e as estruturas dos vasos do Parque Diagonal Mar. Imagem da *carpeta* 9/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.

<sup>13</sup> A logomarca da *Chupa Chups* foi desenhada em 1969 por Salvador Dalí.

Fora da *carpeta*<sup>14</sup>, a collage, dos jardins chineses, tem como base a cópia de um desenho técnico da implantação, colorida com lápis de cor amarelo ao centro e com aplicação de imagens recortadas de arte oriental sobre as linhas do projeto do parque (Figura 11). A imagem central remete à árvore, próxima à Avenida Diagonal Mar. Na parte superior, o arquiteto concentrou as imagens verdes imitando a copa; na estrutura dos caminhos, imitando o caule, foram posicionadas as imagens com cores terrosas e, na base, uma única figura que lembra a raiz. Ao observarmos melhor a lateral esquerda inclinada, percebemos um grupo de gueixas, quase escondido na composição, que reforça a leitura das seções, das fachadas, vinculadas à posição do desenho tão comum nos desenhos técnicos do seu escritório.

Ao redor desta árvore temos outro, agora em destaque à direita, grupo de gueixas e samurai deslocados em diagonal, no formato das pequenas áreas adjacentes ao parque principal. Este grupo parece estar voando em um tapete, outro tapete voador. Logo acima dessa imagem, um fragmento de pássaros em revoada se desloca também da composição principal. A imagem formada revela o universo oriental que o arquiteto coleciona no seu acervo com uma fusão desses elementos no projeto.

A natureza, as árvores, as folhas, as flores, fazem parte de vários projetos do arquiteto, mas, no projeto do Parque Diagonal Mar a analogia com a árvore da vida alcança sua mais completa expressão. Muito mais que um símbolo, as árvores descrevem uma geografia mítica, uma visão da realidade que aproxima a arquitetura da natureza por meio de uma visão cósmica, de integração total. Há várias menções sobre a forma da árvore no projeto do Parque Diagonal Mar, em collages, fotomontagens e diversos desenhos, como apresentado anteriormente. "Mais uma vez, a delicadeza e a facilidade usadas para organizar os ramos de flores são um modelo para o trabalho. Tudo isso não pode ser visto diretamente" (MIRALLES, 2006. p.21. Tradução nossa).

As aproximações com a árvore da vida que tem seus espaços na primeira porção do parque que inicia na borda da Avenida Diagonal relacionados a maternidade e a infância. Também, percebemos esta aproximação com os espaços dos brinquedos localizados perto dos "morrinhos" e as áreas com bancos para convivência no seu

<sup>14</sup> As collages que foram encontradas na revisão bibliográfica são denominadas na tese de "Fora da *carpeta*".



caminho central de contemplação. Após o Passeig del Taulat, o parque se divide em dois, e ali chegamos à vida adulta, a encruzilhada das escolhas. A paisagem perde os contornos infantis, lúdicos e torna-se mais angulosa, até a vegetação, embora as espécies sejam as mesmas, já tem uma conformação diferente, mais agrupada e de certo modo homogêneo, com aspecto mais sóbrio, mais rústico, quando comparamos com a porção anterior. A terceira parte que aproxima o parque ao mar, existe apenas no campo das ideias, no projeto das linhas ou quando estamos no parque na nossa imaginação. Ela não foi executada. Como ela seria? Como seriam essas "raízes-passarelas" que conectam o parque ao mar?

Estes elementos finais se desencaixando e formando novos caminhos que se assemelham às raízes, conforme os desenhos das propostas de implantação. Essa parte representa os *mayores* e possui uma natureza quase primitiva, um retorno às origens da área alagada, à rusticidade da natureza.

Além da referência da árvore no projeto do Parque Diagonal Mar, também, existem referências às árvores em várias collages e projetos, como por exemplo: na Biblioteca Nacional do Japão, na Escola de Dança de Laban, na Escola de Música de Hamburgo, na ampliação da Fábrica de Vidro Seele, no uso de folhas e caules na concepção do Parlamento Escocês, no projeto do Museu de Maretas, Projeto de Dresden, no Parque de Mollet, entre tantos. O tema da natureza transcende e vimos surgir linhas e superfícies, por meio do arranjo linear, inclinado, de onde irão surgir as circulações, as coberturas, diferentes elementos nos projetos.

Sob a ótica da releitura dos elementos da natureza, temos as collages do Parque Mollet, em que percebemos a vontade de expressar as formas naturais do universo rural por meio das suas cores. O arquiteto mesclou as suas referências com os desenhos recortados e reunidos em sequências de redesenhos e collages são mais que canteiros, fontes, pavimentação e estruturas, são o reconhecimento de uma nova metodologia projetual, uma maneira de geometrizar o desenho livre.

Tagliabue reafirma a aproximação deste universo das formas básicas da natureza e suas aplicações nos projetos:

O Parque de Mollet e o Diagonal Mar se aproximam de seu amor pelas flores - a propósito, o amor de botânicos inexperientes. (...) As flores desenhadas de Mackintosh- demasiado delicadas para admitir que o Parlamento da Escócia gostaria de ser assim. E as flores são repetidas no Campus da Universidade de Vigo, por exemplo. Bem como se repetem “as sobancelhas”, um sinal dos desenhos de pássaros das crianças. Eles são vistos no chão do centro de Leeds, e no interior do Parlamento (TAGLIABUE, 2000.p. 22. Tradução nossa).

O parque foi, desde o princípio, a reunião desses fragmentos, um mapa de desejos, como observou o arquiteto, “desejo de entrar no espaço de uma flor e se transformar em abelhas, e após contar a realidade fantástica que foi vista nesta estranha condição” (MIRALLES, 2006, p.32. Tradução nossa), desejo de representar um jardim “chinês” onde a localização de cada pedra que foi desenhada, cada elemento que foi inserido com um significado, sejam as camadas das cores, dos pisos, ou até mesmo da água. Ainda nos parece que as imagens conquistam novas dimensões simbólicas imbuídas pela transformação dos seus significados no decorrer do projeto. Da cruz inicial como consequência de uma resposta às características do levantamento, parte o desenvolvimento de desenhos que se transmutaram em árvore e depois, no memorial justificativo, foram aproximados das etapas da vida. As camadas sobrepostas de desenhos de pisos lá construídos, representam a acumulação. Os mosaicos, todos absorveram as características da Barcelona contemporânea, a verdadeira soma de referências banais e globalizadas por meio do “filtro” de transformações do projeto.

Segundo Warburg, as imagens são ao mesmo tempo conteúdo e forma, inseparáveis e, conseqüentemente, a sua dimensão simbólica está conectada ao processo. Em Miralles, o processo resultou na alteração da simbologia, na transfiguração que passa de um símbolo para outro e, ao mesmo tempo, os retêm em uma síntese, a árvore da vida. Estes símbolos percorrem o atlas de Miralles e, neste instante, estão no interior desta *carpeta*, para depois em outro momento formarem novas associações nos demais projetos.

### Algumas considerações e uma collage

Para Miralles, a collage ultrapassa a representação gráfica do projeto arquitetônico e revela um encontro atemporal utilizado na elaboração de uma arquitetura como processo. Os fragmentos saem de um projeto e vão para outro, nada é estanque, tudo se desloca e a cola é temporária.

No seu processo a ordem cronológica não interessa, o tempo está tramado e presente no seu “modo de operar”, na sua “mirada distraída” a nas estranhas coincidências. Como afirma Fuão sobre os encontros da collage:

Registro transitório de estranhas coincidências que se configuram em nosso imaginário. Momento passageiro e em contínua transformação um olhar que se despeja sobre as imagens, objetos e seres, detectando entre eles toda a sorte de analogias poéticas, com a intenção de provocar um encontro. É como acariciar a pele da fotografia, da imagem, com a visão e, logo, observar que ela se incha, respira, toma vida (FUÃO, 2011, p.51).

Como representação gráfica na arquitetura, a collage reinventa experiências próprias, capazes de transformar-se não apenas em um método que potencializa uma estratégia projetual, mas também na própria arquitetura, por meio de suas formas adaptadas em partes ou no todo das edificações. Esse aspecto acaba por torná-la uma ferramenta que Miralles utilizava de forma inusitada, como processo de outras arquiteturas, e aí está o original propósito de sua experimentação. A ele interessa mais compreender e mostrar o seu processo, do que o resultado. Portanto, a arquitetura de Miralles não adota os meios tradicionais e não podemos configurá-la como um sistema, pois ela é formada por distintas estratégias expressivas baseadas nos conceitos utilizados pelos colagistas de fragmento, ressignificação, repetição e acumulação.

Ao analisarmos os três textos de Miralles, concluímos que a base do seu processo pode ser extraída deles. A ressignificação de fragmentos e sua reapropriação em outros projetos aproxima o arquiteto ao *bricoleur*, de Lévi- Strauss, ao colecionador de Benjamin, e, conseqüentemente, ao colagista. Ao descrever o exercício do desenho de um “pão”, no primeiro texto, os fragmentos revelam-se no sentido da abstração como ressignificação, pois a repetição é uma operação de esquecimento para o arquiteto. A repetição é regida por uma lei interna de coerência, e a construção do objeto tem como base sua fragmentação. Assim como, no texto, *Un retrato de Giacometti*, a repetição desses fragmentos denota o caráter da ideia, a sucessão temporal de partes, que pode ser aproximada de Warburg e até de Benjamin. Quando Miralles projetava, os fragmentos eram desenhados repetidas vezes, as técnicas de collage, fotomontagem, maquetes foram incorporadas, e as séries vão se aproximando e se adequando à forma do projeto, aproximando-se ao pensamento de Giacometti.

Em suas collages existem correspondências ao pensamento de Benjamin, quanto a união dos fragmentos, e ao Atlas de Warburg quanto a disposição das imagens de arte, pois elas seguem uma ordem que se aproxima mais da trama do que da cronologia. Miralles, colecionador, estava sempre em busca de mais um fragmento para colocar em seu bolso, em sua coleção, e a comparação com a collage torna-se completa. Os objetos estão sempre no seu bolso, e um novo item sempre será acolhido. Nesse universo, nada é desprezado, os fragmentos constituem uma trama e adquirem novas dimensões simbólicas.



Nas *carpetas* do Parque Diagonal Mar, a temática é a acumulação, a árvore da vida que resultou do processo, um caminho de uma convivência, da sociabilidade potencializada pelos encontros das diferentes fases da vida. Uma árvore formada por símbolos, desenhos e maquetes. Um tronco que conecta as partes do local, levando a vida como se levasse a seiva na *rambla* formada por diversas linhas. A copa, junto à Avenida Diagonal, com seus espaços de convivência e a raiz junto ao mar, reforçando a contemplação. O desenho de uma cruz no início do projeto, como marcação geográfica do local, foi ressignificado pelo símbolo da árvore da vida, assim como a dimensão simbólica está conectada ao processo, e os símbolos estão retidos em uma síntese, novamente em uma trama.

O aumento do número de collages nas *carpetas* do parque comprovam a influência delas nas tomadas de decisões referentes aos vários aspectos e as várias etapas do projeto. Afinal se, para muitos pesquisadores o desenho foi a principal ferramenta de Miralles, a collage, neste estudo, surge como uma técnica aliada a ele, capaz de auxiliar na construção de um processo que gerou uma autenticidade e alcançou resultados surpreendentes. O projeto executado era um dos níveis deste processo, está lá, mas converte-se em um motivo para retornar ao processo em movimento. As ideias contidas no universo de Miralles fogem, “voam acima das cabeças”, mas as ideias retornam, sempre renovadas.

Em suma, as ideias aqui apresentadas estão repetidas e acumuladas, podendo ser ressignificadas, (re)trabalhadas, em outros textos e, principalmente, em outras collages. Afinal como declarou Miralles: “a collage é um documento que cola uma ideia em um lugar, mas que cola de uma maneira vaga, deformada e deformável; cola uma realidade para permitir que se trabalhe com ela” (MIRALLES, 1996, p.173). Agora, afinal, surge uma nova collage...

Do Parque Diagonal Mar recortamos a árvore, os bancos voadores, as caixas do acervo, as *carpetas grogues* e as *basuras*. Reposicionamos, reinventamos e estes antigos fragmentos se encontram colados em um outro momento (Figura 12).

Figura 12 - Parque Diagonal Mar, 2023. Fonte: Collage da autora.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: *Ruas de mão única* (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. 1937. Disponível em: [https://libcom.org/files/Eduard%20Fuchs,%20Collector%20and%20Historian%20-%20W.%20Benjamin%201937\\_0.pdf](https://libcom.org/files/Eduard%20Fuchs,%20Collector%20and%20Historian%20-%20W.%20Benjamin%201937_0.pdf). Acesso em: 20 mar 2019.

CEZAR, Laura Lopes. *Arquitectura y representación: Álvaro Siza y Enric Miralles*. 2008. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Expressió Gràfica Arquitectònica I, UPC, Barcelona, 2008.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. *Una conversación con Benedetta Tagliabue*. In: *El Croquis*: EMBT Enric Miralles e Benedetta Tagliabue. El croquis, nº144. Madrid: El Croquis Editorial, 2009.

FLÔRES, Anelis Rolão. *A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage*. 2019. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: PROPARG, Porto Alegre, 2019.

FUÃO, Fernando. *Arquitectura como Collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992.

FUÃO, Fernando. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MIRALLES, Enric. *Un retrato de Giacometti*. In: *El Croquis*: ENRIC MIRALLES 1990-1994.no 72. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1995. p. 382-386.

MIRALLES, Enric. *El Interior de un Bolsillo*. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994. p.112-113.

MIRALLES, Enric. *EMBT - Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress; estado de las obras, estat de les obres*. Catalogo de la exposició organizada en el Colegio de Arquitectos de Catalunya. Barcelona: COAC Publicacions, 2006.

MIRALLES, Enric. *Enric Miralles*. Obras y proyectos. Ed. Electa, Madrid, 1996.

MIRALLES, Enric; PRATS, Eva. *Cómo acotar un croissant*. El Equilibrio Horizontal. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994. p. 192- 193.

ROVIRA, Josep M. *Enric Miralles, 1972-2000*. Colección arquia/temas, no 33. Barcelona: Editora Fundacion Caja de Arquitectos, 2011.

SANS, Salvador Gilibert. *Enric Miralles, el dibujo de la imaginación*. 2015. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de València. EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica, València, 2015.

SHIELDS. *Collage and Architecture*. USA: Taylor & Francis USA, 2014.

TAGLIABUE, Benedetta. *Familias (notas a la obra del estudio EMBT desde 1995)*, In: El Croquis: *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue*. 1995-2000. El croquis, n°100/101. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

TAGLIABUE, Benedetta. *EMBT – Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress; estado de las obras, estat de les obres*. Catálogo de la exposición organizada em el Colégio de Arquitectos de Catalunya. Barcelona: COAC Publicacions, 2006.

TUÑÓN, Emilio; MANSILLA, Luis Moreno. *Apuntes de una conversación informal* (com Enric Miralles). In: Enric Miralles + Benedetta Tagliabue. 1995-2000. El croquis, n° 30+40/50+72(II)+100/101. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Companhia das Letras, 2015.