

Uma obra-prima do “maneirismo”^{*} novecentista português

José César Vasconcelos QUINTÃO

O pavilhão Carlos Ramos, de Álvaro Siza Vieira, ocupa uma posição de charneira entre a estética herdada do Movimento Moderno e o advento de uma nova estética, no sentido da transformação que a linguagem de rigor adquiriu através de um formalismo decantado, pelas mãos de um dos seus últimos escritores.

Expressa-se com uma aparente tranquilidade que a leituras mais atentas se desfaz, ultrapassando a mera edificação para se instituir num manifesto edificado.

O edifício materializa-se numa rede complexa de ambiguidades, produzindo uma ilusão perfeita de conotações que apontam para certezas que não são mais do que a origem de dúvidas.

Optando-se por uma leitura de base funcionalista, muitos dos sinais arquitectónicos estarão a obedecer às suas premissas, enquanto outros tantos sinais entrarão em conflito aberto com elas.

Caso se opte por uma leitura que privilegie o puro visibilismo, verificar-se-á uma situação paralela em contradições, ao encontrar-se um exigente racionalismo na consonância com algumas estruturas de morfologia funcionalista.

O edifício, que obedece à tipologia de pátio, fecha-se quase que inteiramente para a convexidade do seu exterior e abre-se, na totalidade, para o seu interior, cumprindo dois modos totalmente distintos de se exteriorizar.

À clareza geométrica dos planos que o delimitam, corresponde a concha exterior perfurada uma única vez em cada pano de parede isolado, exceptuando-se os topos sul e a parede voltada a leste, que é completamente cega.

Na sua grande massa, o invólucro da convexidade parece traduzir um sistema parietal, em que as cargas da construção se diluem uniformemente ao longo da sua periferia. No entanto, essa expressividade de massa pesante não é, na realidade, senão uma parede de espessura reduzida, devida a um complexo e sofisticado sistema estrutural misto cuja linguagem não transparece quer para a espessura quer para a superfície.

A parte interior apresenta um rasgamento total, tanto no sentido da altura como no do comprimento. Somente se desenham as horizontais e verticais de uma estrutura esquelética, parecendo legitimar-se unicamente como suporte dos grandes envidraçados, contidos por esbeltas caixilharias de ferro, pintadas num tom esmaecido de amarelo.

As três direcções apresentadas pelo corpo do pavilhão sugerem que a respectiva génese tenha derivado de um único sólido depois de dobrado duas vezes sobre si mesmo. Os ângulos de viragem, por não serem rectos e serem desiguais, contribuem para uma expres-

^{*} Este texto ligeiramente alterado e com o título “Uma perfeita maneira”, está no prelo das Edições da Faculdade de Arquitectura para ser publicado numa colectânea, submetido ao tema do Pavilhão Carlos Ramos, colectânea essa com textos de docentes e discentes

são de dobragem do paralelepípedo, parecendo ter procurado caber no sítio exíguo que lhe foi destinado. Particularmente, a viragem nordeste é feita à custa de uma aresta que se insinua aos olhos de uma maneira subtil, transmitindo a obtusidade dos ângulos dessa viragem como resultantes mais de ajustamentos a posteriori, ou de acrescentos organicistas, do que de arquitecturas racionalistas programadas.

Convida à mudança de direcção de quem se dirige para a entrada, oferecendo generosamente um alpendre sob a grande massa do canto superior nordeste que se descola da linha de inserção do primeiro piso e se arroja numa consola que desafia as leis da gravidade, numa atitude enfática próxima das primeiras aventuras do betão armado.

Mais uma vez se processa o diálogo entre o que parece e o que efectivamente é: - no paramento vertical recuado em relação a este voladizo, e no seu leito horizontal inferior, os sinais inequívocos e esperados da sua possibilidade física não se concretizam em qualquer assomo de estruturas aparentes; - ainda mais impressionante do que a ausência desses elementos são os sucedâneos que tornam possível a existência de uma janela rasgada de aresta a aresta: - duas ombreiras e uma padieira, inexpressivas enquanto suportes resistentes.

O invólucro que unifica o corpo tripartido, quando lido na vertical, é como um plano que, saindo da terra, perfaz a parede delimitadora, dobra-se em ângulo recto na linha da cimalha, e formaliza o plano horizontal que constitui a cobertura avançando sobre a linha de inserção da parede transparente do pátio. Em simultâneo, este plano horizontal avança sobre a linha de delimitação vertical das paredes que rematam os topos sul, adquirindo em planta uma dimensão maior do que a da base de inserção no solo.

A diferença entre as projecções verticais dos limites do edifício e dos limites da cobertura é feita à custa de remates oblíquos, apoiados nos topos das paredes nascente e poente, sustentando a imensa pala de protecção solar do envidraçado do pátio.

Ainda que recuperando, as “fugas à vertical”, em voga nos anos 50 e 60 do século XX, Siza singulariza esse facto com a criação de um elemento que faz a simbiose de outras duas unidades arquitectónicas - a parede e a cobertura - reduzindo-as a um significante único.

A sequência entre parede e cobertura, sem solução de continuidade, com os poucos rasgamentos como se tivessem sido feitos por simples punção sem qualquer indício de molduras, destacam para primeiro plano e a montante da própria Arquitectura, o Desenho que lhe deu origem.

Assim, o edifício revela-se como se estivessemos contemplando o desenho do seu próprio “projecto”, feito no papel, sobre o estirador. Com efeito, reforçando essa leitura de um desenho, um estreito e lúcido “traço de grafite” indica a separação entre o nascimento do significante único parede-cobertura e o embasamento de todo o edifício. É uma perversão, quer do elemento sógnico inventado, quer do significante conhecido, na medida em que a função de embasamento, com a mesma materialização das paredes, não tem qualquer correspondência material apropriada para resistir ao contacto com o solo.

Na base do pátio está a figura de um trapézio que se abre na sua menor dimensão, formando uma espacialidade de leituras múltiplas. Por um lado, a planimetria do pátio proporciona a perspectiva acelerada, afastando a magnífica árvore preexistente e premissa condicionante da implantação. Por outro lado, a opção formal insere-o nas experiências angustiantes das tipologias maneiristas, de contracção da perspectiva visual, permitindo uma visão diafragmada e fugaz para o espaço exterior.

A fuga à ortogonalidade racionalista adquire aqui o seu máximo efeito de paradoxo entre uma sintaxe quinhentista e um léxico modernista.



... concha exterior perfurada...



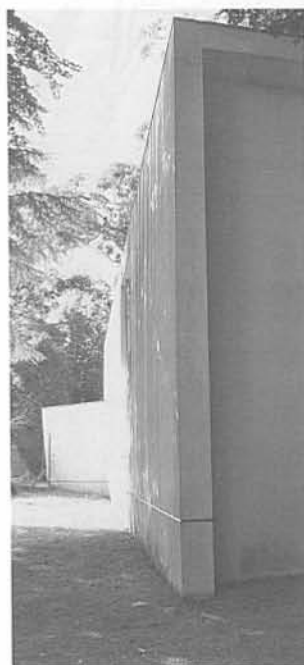
... se arroja numa consola que desafia as leis da gravidade...



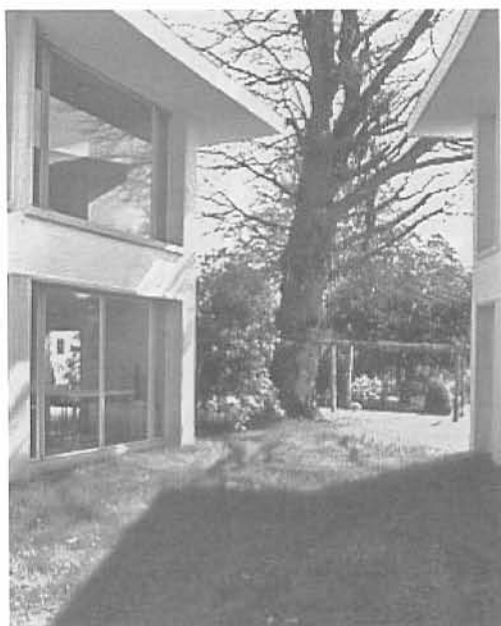
... parecendo legitimizar-se como suporte dos envidraçados...



Parede e cobertura num significante único...



... traço de grafite...



... sintaxe quinhentista e um léxico modernista.



... o primeiro piso é quase rarefeito...



...patamar de uma escada tripartida...



...de invulgar intensidade dramática...

A romper o invólucro contínuo da convexidade exterior intrometem-se dois corpos, de um único piso, estranhos à sua limpidez geométrica. O primeiro, tal como uma "bow-window" rompendo os limites da parede norte, compromete a assimetria da implantação oferecendo-lhe um sucedâneo para a composição simétrica, apenas com o recurso a um eixo virtual. O segundo insere-se na bissectriz do ângulo agudo da extremidade noroeste, formando um "U" invertido, em alçado frontal.

É constituído morfologicamente por um único plano que se dobra em dois e que responde à prerrogativa de unidade sónica inovadora de um mesmo contínuo geométrico e material entre parede e cobertura.

Este corpo alberga a zona de entrada e somente alguns degraus da escada que une os dois níveis do edifício. As escadas desenvolvem-se entre o limite da saliência e o espaço remanescente que resulta da distância entre o ângulo agudo do cunhal e o arco de círculo do pavimento do segundo piso.

O primeiro piso é quase rarefeito devido à escala abusiva da escada. O seu primeiro degrau avizinha-se de tal modo da parede exterior envidraçada, uma autêntica superfície espelhada em qualquer hora do dia, que parece com ela estabelecer um diálogo narcísico de perpétua contemplação.

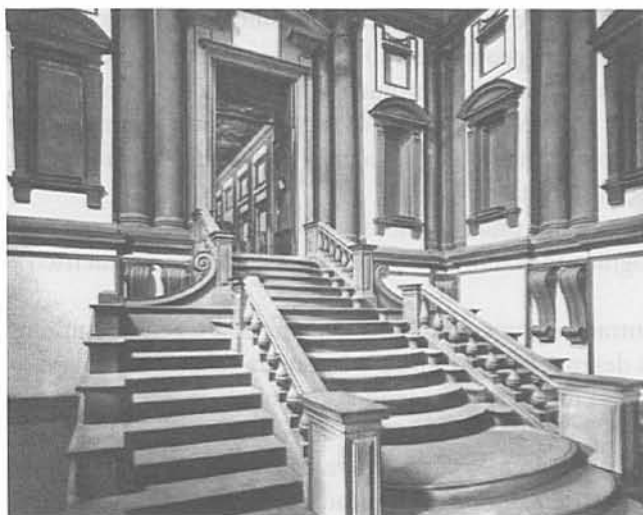
É um espaço onde a presença humana, se de todo desejada, só o será esporádica e fortuitamente consentida. Efectivamente, é um momento de passagem. Na entrada e de cada lado da escada, dois corredores estreitos e relativamente profundos conduzem, através de três degraus, ao piso térreo. A zona de entrada revela-se, assim, como um patamar de uma escada tripartida

A meio da ascensão do lanço principal, surge um espaço de dimensões e de características formais surpreendentes. O tecto plano, parecendo não oferecer altura confortável para a subida, rasga-se subitamente num inesperado ângulo, aparecendo como tecto subsequente o tecto do segundo piso. Em frente, uma parede côncava estabelece um jogo de opostos com o arco de círculo convexo do patamar onde acaba a escada.

A descida, dirigida no sentido da menor largura da escada, potencia o efeito de distância, sublinhada pelos corrimãos diáfanos, incutindo alguma reserva na segurança oferecida; remete o olhar para o interior do vértice do cunhal, em obscuridade contrastante com uma luz forte que se anuncia, abaixo do recorte do ângulo de arestas vivas resultante do encontro das paredes desse cunhal com o tecto baixo do primeiro piso.

É um espaço arquitectónico de invulgar intensidade dramática. Com efeito, a geometria deste lugar é um jogo de figuras inusitadamente complexas, de curvaturas tridimensionais e bidimensionais de vários raios e direcções contraditórias, de ângulos acutilantes, de convergências e divergências, concentrando-se uma tal intranquilidade de referências visuais num espaço diminuto despoletando uma sensação próxima da vertigem.

A leitura desta solução de caixa de escadas lembra um outro espaço cuja primeira e única função é o abrigo da escadaria de acesso à biblioteca Laurenciana, de Miguel Ângelo. Aqui, os cânones linguísticos clássicos são subvertidos, bem assim como algumas das preocupações funcionais elementares, ainda que estas não obedeçam a uma transposição lógica para a concepção espacial como a que lhes determinaria o movimento racionalista do sec. XX. Em ambos os casos a entrada para o espaço é feita não na direcção axial a que uma e outra estão conceptualmente submetidas mas, sim, pelos seus lados. Miguel Ângelo desenhou a escadaria de acesso à biblioteca num espaço preexistente ao qual se acedia pela porta lateral. Siza cria um espaço rectangular contrariando o desenvolvimento trape-



zoidal da escada de tiro. Desenha a entrada nesse espaço, não pelos lados, como na Laurenciana, mas pelos extremos do lado do rectângulo de base, negando, de igual modo, a entrada frontal para a escada, pese embora a incontestável marcação do seu eixo de simetria, tal como na escadaria de Miguel Ângelo.

Na Laurenciana, a escada começa tripartida, parecendo ajudar a desfazer o equívoco da axialidade, convidando, quem entra, a fazê-lo pelo lado que se liga com a porta de entrada. No pavilhão Carlos Ramos, a zona equivalente a esta deixa de ter qualquer função lógica. Siza desenha duas portas de entrada, simétricas quanto à implantação, mas contraria a simetria não de facto, mas funcionalmente ao determinar as duas folhas abrirem-se em sentidos contrários: enquanto que a do lado direito abre para dentro, conforme as “regras” latinas elementares de não contrariar o sentido do movimento natural de quem entra, a folha do lado esquerdo abre para fora, contrariando esse mesmo movimento.

Será que a saída se consagrará com a mesma ênfase da entrada?

A escada de Siza aumenta de largura, no sentido de quem sobe, subtil mas inequivocamente. O efeito perspectivístico, de raiz barroca, é o da diminuição virtual do percurso ascendente. Depois dos dois primeiros degraus da subida, a volumetria da caixa de escadas aumenta bruscamente, coincidindo com a maior largura dos degraus. A escada de Miguel Ângelo começa com o maior desenvolvimento na zona de maior volumetria e diminui a largura efectiva próximo da porta de entrada na sala de leitura. A grande diferença entre a vivência das duas escadas reside na inversão da ordem por que se apresentam segundo o sentido da direcção da deslocação.

Na comparação entre estes dois espaços, há como que uma escolha dos mesmos valores de claro e escuro coincidentes, respectivamente, com os menores e maiores espaços. Em ambos os casos, mais paralelismos são de registar, como sejam a opção por escadas tripartidas e a sensação de limitação espacial claustrofóbica na descida. Outro paralelismo é a inversão de valores que Miguel Ângelo provoca no uso das colunas emparelhadas e encaixadas em nichos, nas paredes, negando-lhes assim o valor semântico deste elemento arquitectónico, por excelência. A réplica Siziana faz-se no limite visual da ascensão, pelo emprego de um “piloti”, elemento “clássico” de entre todos os modernos, de filologia Corbusiana, cuja semanticidade também é posta em causa ao encobrir um tubo de venti-

lação. Esta metalinguagem faz mais sentido aos arquitectos... mas a coluna-base de sustentação do busto de Carlos Ramos, que se homenageia com este pavilhão, não precisa de ser contemplada por iniciados para despertar a sensação de instabilidade causada pelo desvio à verticalidade e culminando, ainda e mais uma vez neste jogo constante da realidade e ilusão, na fuga à simetria especular a que todo este espaço da caixa de escadas está submetido.

Neste edifício, o léxico e a sintaxe modernistas estão postos em permanente tensão, aproximando-se da ruptura da linguagem racionalista. Para isso serve-se dos ícones da arquitectura moderna, apresentados como pontos de referência de um memorando permanente, a que se vai negando uma sistemática semântica. Em simultâneo, os valores de uma tendência visibilista são-nos dados pelo jogo perspicaz de planimetrias em que os ângulos agudos "quase-rectos" causam expectativas de espaços sucessivos e independentes que são desfeitas à medida que se caminha pelo edifício aberto e sem barreiras visuais permanentes. As intensidades de escuro e luz forte alternam-se e confundem-se numa constante teia de reflexões que os imensos vidros proporcionam, ao espelharem-se uns aos outros, numa constante negação de paralelismos e ortogonalidades assegurada pela escolha judiciosa dos ângulos.



... coluna-base do busto de Carlos Ramos

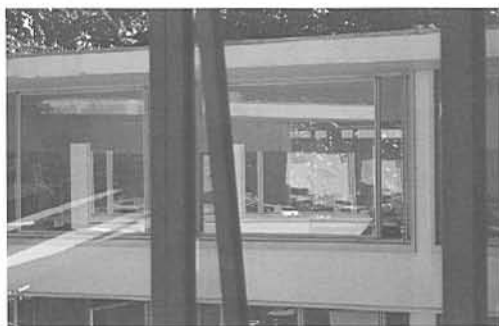
Há cerca de três décadas, Charles Jencks anunciava a morte do Movimento Moderno.

Sem qualquer intenção de entrar em polémicas, acrescentaria somente que acabou sem se ter desenvolvido, em tempo, as necessárias e suficientes conquistas tecnológicas que a sua estética depurada pressupunha. Alguns dos produtos arquitectónicos seguintes, pretensamente dentro do espírito que se convencionou chamar de pós-modernismo, seguiram numa linha de descompressão de vocabulário e de inventiva folgazã da sintaxe compositiva. A tecnologia, apetecida pelos pioneiros, começava a dar os seus frutos. Por vezes de um novo-riquismo inqualificável, exceptuando-se, entre outras, poucas, a obra de Richard Meyer.

Parece que Siza Vieira soube esperar pela possibilidade de concertar a tecnologia e as premissas teóricas modernistas. Este pavilhão é a constatação disso, além de uma congregação de sensibilidades dispersas do Movimento Moderno. A razão e a emoção estão presentes, traduzindo-se num jogo constante entre as formulações pristinas e as formulações organicistas.

Longe do ponto de partida, Siza vai no sentido de uma exploração dos limites arquitectónico-constructivos, aproximando-se de uma postura que tem paralelo no que aconteceu no Maneirismo e não num "pós-renascentismo".

O Maneirismo, visto sob a perspectiva de um extravasamento da racionalidade, marca o período em que foram forçadas as não-dependências das regras estáticas renascentistas.



... expectativas de espaços sucessivos...
em que os ângulos quase-rectos...



... constante teia de reflexões...

As obras dos seus criadores, consideradas invariavelmente como licenciosas, perverteram sintaxes, subverteram valores semânticos, inverteram a relação entre estrutura e enchimento transformando a estrutura em massa suportada e o enchimento em matéria estruturante, produziram edificações em fantasiosas derrocadas como fez, por exemplo, Giulio Romano.

Mas mais do que os antecessores e do que os barrocos, seus sucessores, entenderam o papel primordial da parede como fator essencial dessa arquitectura. Foi na plenitude desta percepção que a sua arte se desenvolveu até aos limites

O paradoxo maneirista reside, construtivamente, aí. Isto é, fantasiando a parede como só um sistema parietal o pode consentir.

A racionalidade renascentista deu origem à subversiva conturbação maneirista e esta à emotividade barroca. Contudo, nenhuma das sensibilidades renunciou ao determinismo do vocabulário clacissista. Nesta linha de raciocínio, base da interpretação analítica feita, é impossível ignorar-se a arte de manuseamento do léxico e sintaxes modernistas, “à maneira” de Siza, um *maneirismo* novecentista, expresso no pavilhão Carlos Ramos.

Se dúvidas há quanto à capacidade de a arquitectura poder veicular a antevisão da ideologia de uma época, como não há quanto à capacidade de o fazerem as outras duas “beaux-arts”, este edifício parece pôr em causa essa dúvida e fazer-nos interrogar se teremos ou não encerrado um capítulo ideológico ou estaremos perante numa nova ideologia civilizacional.

Com esta obra, a Arte de Siza parece alertar-nos para esse facto, socorrendo-se das potencialidades que o Movimento Moderno ainda e sempre poderá revelar sobre a compatibilidade das duas componentes vectoriais que fazem parte integrante da criatividade humana, oscilando entre a Ética e a Estética, procurando um equilíbrio.

Para quem antecipa incessantemente novos rumos, esse equilíbrio faz-se através de desequilíbrios assumidos e controlados, privilegiando qualquer uma das duas componentes, e dando origem a obras-primas de Arquitectura como é o caso do Pavilhão Carlos Ramos.