

Figura e Fundo

NOTAS A PROPÓSITO DO PAVILHÃO CARLOS RAMOS

Rui Ramos

Começo por advertir o leitor que não está perante um texto de arquitectura orientado por princípios estritamente académicos. Este texto é constituído por notas, que procuram relevância na clarificação do processo de conhecer (em sentido amplo) e de conhecer no campo da arquitectura. O registo e a reflexão sobre o processo de conhecer incorpora uma contribuição pessoal, que não deve ser entendida como "imperfeição", mas antes como parte vital da construção do conhecimento.¹

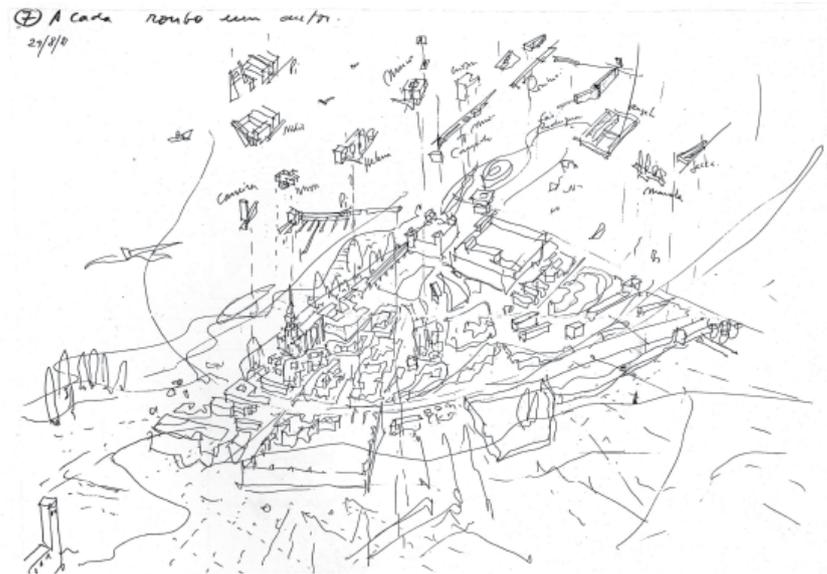
A origem destas notas está no artigo "Uma obra-prima do «maneirismo» novecentista português" de José Quintão.² Trata-se de um estudo do Pavilhão Carlos Ramos, projectado por Álvaro Siza entre 1985 e 1986, que, para além do rigor da análise singular deste edifício, deixa um conjunto de referências e interligações arquitectónicas surpreendentes. São elos que, pela sua pertinência, alargam a cadeia de conhecimentos sobre este edifício, mas, igualmente, permitem interrogar os restritos esquemas interpretativos da arquitectura contemporânea, que se situam, na sua generalidade, em processos autojustificativos. Assim, o texto de José Quintão, ao sujeitar a análise do Pavilhão Carlos Ramos a novos argumentos e sistemas de interpretação, demonstra à actual crítica de arquitectura, compelida pela novidade editorial, a possibilidade de alargar as suas referências à tradição disciplinar da arquitectura.

Interessa-me expor nestas notas as interligações de conhecimentos que, partindo do referido texto, permitiram alargar uma rede de conhecimentos e interesses susceptíveis de informarem um modo próprio de entender determinadas circunstâncias ou, na melhor das hipóteses, de formularem um novo conhecimento. Estes conhecimentos de origem diversa são preservados numa acumulação pessoal fixada prolongadamente na memória. Aí permanecem num estado de latência, até ao momento de se cruzarem com outros dados que irão consubstanciar o seu interesse prático na formação de outro conhecimento. Trata-se da verificação de que o conhecimento é um processo simultâneo de acumulação e cruzamento, que seguramente se reveste de contornos específicos em cada um de nós, mas igualmente de processos comuns na sedimentação de um modo próprio de conhecer e de criar conhecimento.

A actividade de conhecer, no seu procedimento automático e quotidiano, contém necessariamente aspectos banais registados pela epistemologia, mas caracteriza-se igualmente por aspectos singulares e pessoais, considerados como uma das chaves da criação, ou seja, da produção de conhecimento. Este processo é observado por T. S. Eliot (1888-1965), tornando evidente que a criação literária não é, nem pode ser, um processo exclusivamente literário, nem tão-pouco restrito ao campo da literatura. A construção do conhecimento é o

1. POLANYI, Michael, *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*, (1958), Routledge, London, 1998.

2. QUINTÃO, José César Vasconcelos, "Uma obra-prima do «maneirismo» novecentista português", VII Colóquio Luso-brasileiro, *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, 2005 [policopiado].



1. "A cada roubo um autor", esquisso,
Eduardo Souto Moura, 1983



2. André Malraux com as provas
de um dos seus livros
(*Le musée imaginaire*), c. 1950

processo pelo qual se é capaz de ser o receptáculo para a apreensão e acumulação de inúmeros saberes e circunstâncias de um tempo, imagens que aí permanecem até estarem presentes, em conjunto, todas as partículas susceptíveis de se unirem para formar um novo composto.³ Diversos autores, de T. S. Eliot a Fernando Távora (1923-2005), atentos aos mecanismos da criação e do seu significado para uma aguda consciência do tempo em que viveram, souberam explicar que é neste conhecimento onde germina a contemporaneidade. E esta só será alcançada como balanço e reinterpretação da tradição.⁴

Nos primeiros anos de formação (ESBAP, 1980) vi imagens do átrio e da escada da Biblioteca Laurencina de Miguel Ângelo (1475-1564), em Florença. As imagens a preto e branco, que ocupavam duas páginas do livro *La signification dans l'architecture occidentale* de Norberg-Schulz, não deixavam dúvidas da sua importância como dispositivo arquitectónico representativo da passagem para o interior da biblioteca, ficando gravadas na minha memória pela sua extrema concepção espacial. A memória desta obra tem sido invocada em diferentes momentos, quer para interagir sobre o desenho do projecto, quer para exemplificar aos alunos de arquitectura a excepcionalidade de uma escada e do seu átrio enclausurado. Mesmo depois de visitar este conjunto arquitectónico, ela continua a permanecer na minha memória com invulgar presença e mistério, que a singulariza entre muitos outros edifícios dos quais guardo recordações.

Eduardo Souto Moura ao falar do seu processo de criação recorre à figura do *espólio*, conjunto de conhecimentos diversos que serão convocados e reorganizados para a elaboração de um projecto. Com isto faz emergir referências, no seu discurso e na concepção dos projectos, a obras de autores como Joseph Beuys, Donald Judd ou Antoni Tàpies, a fotografias de materiais e empilhamentos, ou a locais como Machu Picchu. Inicialmente estas *imagens* poderão ser inesperadas mas, na perspectiva descrita, verifica tratar-se de uma acumulação pessoal até ao momento da sua apropriação num texto ou numa obra de arquitectura. Trata-se de um património pessoal que se reúne, com naturalidade numa relação de muita proximidade com o trabalho desenvolvido quotidianamente, na leitura da tradição disciplinar e das circunstâncias do seu tempo. Embora possa parecer, esta apropriação não é uma atitude predeterminada, mas antes a oportunidade de um *roubo*, ou de construção de uma biblioteca onde são reunidas obras e referências colhidas ao longo do tempo que aguardam unir-se na realização de um novo composto (projecto ou conhecimento).

Também André Malraux (1901-1976) fala em termos semelhantes da necessidade de uma recolha pessoal como "museu imaginário". Para Malraux a colecção privada é antecâmara do museu, porque a razão de ser deste é colocar ordem no caos da descoberta pessoal.

Para além de ter juntado alguns livros e meia dúzia de lapiseiras, não me considero coleccionador pela clara ausência de vontade compulsiva em reunir objectos. Contudo, revejo-me na imagem de arquivista. De facto, durante as últimas décadas, tenho vindo a guardar e a catalogar informações e conteúdos, das mais diversas fontes, dentro de uma temática imprecisa, que não pára de me surpreender pelos contornos que assume. Compreendo agora que, para além do assunto, interessa-me sobretudo as ligações que um artigo de jornal pode

3. ELIOT, T. S., "A tradição e o talento individual", (1920), in J. Monteiro-Grillo (ed.), *Ensaio de Doutrina Crítica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997, p. 21-32.

4. TÁVORA, Fernando, "Franqueza e juventude", *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 4.ª série, ano XLV, n.º 3-4, Lisboa, 1953, p. 17-20.

estabelecer com outro, ou com um certo tema, ou com um dado biográfico. Elos que vão conformando uma rede de conhecimento e de novos conhecimentos. Por exemplo, um artigo sobre as "Correspondências de Feldman" interessa-me porque abre a ligação entre a pintura de Mark Rothko e a música do século XX; ou o interesse pelos dados biográficos dos anos de formação de Richard Rogers e Norman Foster é suscitado pela ligação à América onde ambos contactaram com a obra de Charles e Ray Eames. E a obra e vida dos Eames é espantosamente diversificada, ligando-se à arquitectura e ao design com novos materiais e, sobretudo, à integração dos novos *media* na divulgação da arquitectura moderna. Um dos aspectos reunidos refere-se também ao trabalho dos Eames no domínio da imagem, considerado um dos momentos fundamentais na formação da visualidade moderna de que somos herdeiros.⁵ Ao citar Eames, não posso deixar de assinalar a sua *Longue Chair & Ottoman*, o célebre cadeirão projectado em 1956 em contraplacado de madeira e ainda hoje produzido pela Vitra, empresa de culto e também elo entre personagens como George Nelson, Eero Saarinen, Harry Bertoia, Álvaro Siza, Frank Gehry e Rolf Fehlbaum, seu director e coleccionador incansável. Mas ao referirmos os Eames (Charles e Ray) é forçoso recordar a sua amizade pelo realizador Billy Wilder e a sua paixão pela curta-metragem, levando-os a realizar *A Communications Primer* (1952), *Power of Ten* (1977)...

5. Entre outros, salientamos em 1947 o trabalho fotográfico sobre a exposição de Mies van der Rohe em Nova Iorque e em 1959 a concepção da American National Exhibition em Moscovo, onde são apresentadas uma casa e uma cozinha modernas (local do célebre debate entre Nikita Krushchev e Richard Nixon), em simultâneo com a projecção de imagens da cidade americana em sete ecrãs gigantes suspensos num pavilhão desenhado por Buckminster Fuller.

6. A definição de dispositivo é desenvolvida por Monique Eleb, como organização particular de um conjunto de elementos de forma a produzirem, explícita ou implicitamente, um efeito (respeitante às condutas e às práticas). A noção de dispositivo propõe um quadro de relações inter-individuais que inclui uma dimensão socioeconómica e espacial. ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités: Maison et mentalités XVII-XIX siècles*, (1989), A. M., Bruxelles, 1999.

7. BORIE, Alain, MICHELONI, Pierre, PINON, Pierre, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, (1978), École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1984.

Uma cadeia de conhecimentos é na realidade interminável e o seu interesse amplia-se quando cada registo se cruza com outros olhares, deixando de ser mero contributo exterior para se tornar na identidade indissociável de um novo conhecimento. Esclareço que nesta intenção não há obsessão pelo novo. O novo como formulação do desenraizamento e da descontinuidade, aspecto presente em alguma crítica da arquitectura portuguesa recente, suscita-me a maior reserva. Esta cadeia de conhecimentos admite o predomínio da continuidade do corpo disciplinar, de sabedoria colectiva presente nas colecções, tratados, manuais, reproduções... incluídos num vasto património cultural.

O estudo de José Quintão sobre o Pavilhão Carlos Ramos trouxe uma nova cadeia de conhecimentos, onde se multiplicam articulações e sentidos de leitura, que só o tempo poderá concluir, permitindo uma mais ampla interpretação do dispositivo arquitectónico presente nesta obra de Siza. Um desses elos refere-se à importância e significado na concepção do edifício do dispositivo espacial conformado pela escada e átrio.⁶ A sua leitura considera este dispositivo em tensão, provocada não só pelo confinamento espacial a que está sujeito, mas também pela atrofia funcional da entrada e da distribuição horizontal e vertical no edifício. É através desta constatação que se verifica a participação deste dispositivo na estrutura significativa do edifício. Verifica-se com este aspecto, debatido no trabalho de José Quintão, que a construção de um dispositivo significativo se processa pela deformação, registada em diferentes níveis do conhecimento arquitectónico, de aspectos aparentemente vitais de um projecto como o espaço e a função.⁷ Este problema, ao ser colocado em termos de deformação do espaço e da função do átrio e da escada, permite reconhecer que o significado deste dispositivo é reelaborado no projecto de Siza através da convocação de outros valores arquitectónicos. Esta iniciativa projectual permitirá conformar esta parte do edifício num dos dispositivos mais elaborados

e complexos da arquitectura contemporânea, que encontra a sua plena pertinência na concepção do Pavilhão.⁸ Nesta perspectiva parece-nos justa a sua designação como *obra-prima*.

No Pavilhão Carlos Ramos a escada e os espaços que aglutina são reelaborados em termos de dimensão e escala, recursos comuns na arquitectura ocidental. A tensão do átrio, contíguo à porta de entrada e onde se desenvolve a escada, é provocada primeiramente pela sua reduzida dimensão e depois pela definição e articulação de espaços em sequências polares (fechado e aberto, estreito e alto, claro e escuro).⁹ Este acontecimento impele o visitante para o movimento, quer para a subida da escada, quer para a sua expulsão do átrio por duas passagens laterais à escada para o interior do edifício. A pressão exercida pela escada sobre este espaço, a escassos centímetros do vidro da entrada e das paredes laterais, é de tal forma elevada que a deformação real da escada e a perspectiva distorcida do átrio é aceite como consequência óbvia e inevitável. Segue-se a este acontecimento uma série de lugares, tratados com pronunciado carácter individual, numa sequência de libertação da energia acumulada, até a abertura completa do edifício sobre o espaço central exterior. Aqui a tensão termina: as salas, a regularidade aparente dos seus grandes vãos e a continuidade (no piso superior) do tecto com a pala exterior contornam o espaço central exterior em U, estabelecem outro tempo e adequam-se à sua utilização como lugar de trabalho.

No estudo de José Quintão é introduzido um elo significativo no conhecimento do Pavilhão e na interpretação da escada e do seu átrio. Na análise deste dispositivo é convocada a escada e átrio da Biblioteca Laurenciana, não só pela similitude das variações formais sobre o mesmo tema, mas também como catalisador do valor simbólico da passagem.¹⁰ A referência à biblioteca projectada por Miguel Ângelo, ao clarificar as possibilidades significativas deste dispositivo de Siza, ilumina uma mecânica espacial precisa, assim como os meios arquitectónicos utilizados para a realizar, deixando-nos entrever um conhecimento profundo e rico de sentidos para este edifício.

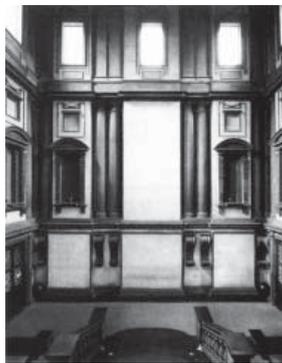
Não irei repetir a detalhada observação destes dois dispositivos já conduzida por José Quintão, mas interessa-nos salientar como a *subversão dos cânones linguísticos e de algumas preocupações funcionais elementares*¹¹ não é somente um esforço de coerência deste dispositivo átrio/escada, mas também um meio de inseri-lo na estrutura significativa do edifício. Estes dois momentos, a parte e o todo, a figura e o fundo ou o elo e a cadeia, não ocorrem separada e sequencialmente, mas sim em paralelo. O seu significado só será alcançado ao reconhecer-se ser tão importante o elo como a cadeia, o próximo como o distante; ou seja, é também na totalidade do edifício que se entendem as razões da tomada de decisões que moldaram aquele espaço. A estrutura entre os seus elementos é fundamental.

A importância de um elo é configurada na estrutura de conhecimento onde é incluído. A sua dimensão de registo pessoal só é ultrapassada na interacção com outros conhecimentos conformando uma estrutura. O significado do átrio e escada de Miguel Ângelo, no século XVI e em Florença, é o da celebração da passagem para a biblioteca, espaço que ao reunir livros proporciona através da leitura o acesso a informação rara e rica. Aceder a este *espólio* é um momento

8. Na obra de Siza a escada reveste-se de particular importância. No edifício da Faculdade de Arquitectura encontramos a escada sempre como momento singular na caracterização do espaço, que assume contornos particularmente excepcionais no desenho da "escada da biblioteca" e da "escada exterior oblíqua".

9. A expressão "dual" implica categorias de relação incompatíveis e "polar" refere-se a categorias opostas que são entendidas numa unidade complementar. O conhecimento analítico é representado por uma aproximação dual às entidades como alto/baixo, negro/branco. Pelo contrário, o conhecimento harmónico estabelecido por relações polares como, negro e branco, dia e noite ou público e privado, complementam-se mutuamente. EGENTER, Nold, "L'ici domestique et l'au-delà imaginaire: Une typologie anthropologique des conceptions de l'espace", in Pierre Pellegrino, *Figures architecturales Formes urbaines*, Anthropos, Genève, 1994, p. 308.

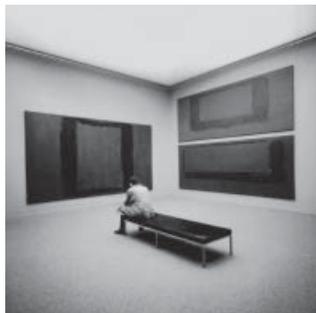
10. WITTKOWER, Rudolf, "La Biblioteca Laurenziana de Miguel Angel", (1934), in *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo: ensaios y escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 337-464. ARAVENA MORI, Alejandro, "Escalera Biblioteca Laurenziana: La arquitectura como cuerpo", in Fernando Pérez Oyarzun, Alejandro A. Mori, José Quintanilla Chala, *Los hechos de la arquitectura*, Ediciones Arq, Santiago de Chile, 2002, p. 128-137.



3. Escada e átrio da Biblioteca Laureniana, Miguel Ângelo, 1519-1559

4. Átrio da Biblioteca Laureniana, Miguel Ângelo, 1519-1559

5. Escada no sentido descendente. Biblioteca Laureniana, Miguel Ângelo, 1519-1559



6. Sala Mark Rothko, Tate Gallery, Londres



7. Mark Rothko a olhar N.º 25, 1951

notável e seguramente privilegiado, reflectido não só no átrio e escada de acesso, mas também na sala de leitura e na pequena sala triangular para livros raros que remataria este tríptico.¹²

Na organização destas notas onde se acumulam dados, verifica-se que a Biblioteca Laurenciana articula distintos processos de conhecimento, aproximando saberes e actores distantes.

Na Tate Modern, em Londres, estão expostos os Murais Seagram de Mark Rothko (1903-1970). Trata-se de um conjunto de telas de grande dimensão concebidas em 1958 para o restaurante Four Seasons, situado na torre Seagram de Mies van der Rohe (1886-1969), em Nova Iorque, mas onde nunca chegaram a ser instalados. Depois de várias adversidades, em 1966 Rothko entrega um conjunto destes murais à Tate Gallery, com o compromisso de serem expostos em conjunto e numa sala especialmente concebida de acordo com as instruções do pintor (dimensões, cor, luminosidade).¹³ Esta sala permite uma experiência poderosa de contemplação dos murais, experiência consumada numa relação única entre pintura, espaço e observador, abrindo uma possibilidade de entendimento profundo da obra de Rothko.

Os estudos sobre os Murais Seagram, de cor vermelha/castanho escura com tonalidades inscritas em aros vibrantes entre figura e fundo, revelam que uma das influências determinantes na sua concepção pode ser atribuída à estadia de Rothko em Florença, onde visita a Biblioteca Laurenciana.¹⁴ A noção de enclausuramento do átrio, de espaço encerrado por portas e janelas emparedadas, é comentada por Rothko como decisiva para os objectivos pretendidos nestes murais. O átrio da biblioteca de Miguel Ângelo surge como arquétipo da sua pintura e em particular deste conjunto mural, onde o confinamento espacial traduz um silêncio opaco, fechado sobre si mesmo.¹⁵

Estas notas poderão ser um contributo para conhecer o Pavilhão Carlos Ramos? "O que quer ser este edifício?"¹⁶ Verifica-se que para conhecer o Pavilhão Carlos Ramos não há uma só resposta, um só sentido, uma só figura nem um só fundo.

11. QUINTÃO, José César Vasconcelos, *ibid.*

12. NORBERG-SCHULZ, C., *La signification dans l'architecture occidentale*, (1974), Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1977.

13. Rothko gostaria também que este conjunto mural ficasse exposto na proximidade da obra de J. M. W. Turner (1775-1851) na Tate Gallery.

14. ASHTON, Dore, *About Rothko*, (1996), Da Capo Press, 2003.

15. MARTÍ ARÍS, Carlos, "Rothko y el carácter sacramental del arte", in *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999, p. 42-47.

16. Pergunta habitualmente formulada por Louis Khan (1901-1974) como instrumento de conhecimento.

ORIGEM DAS IMAGENS

1. BOTTA, Mario, DELFINS, Dennis (ed.), *Proyecto y didáctica: ¿Hacia una nueva idea de academia?*, Seminario Internacional de Arquitectura y Diseño Urbano en USA y España, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid [Cornell University, N.Y.; Palacio de los Condes de Miranda, Burgos], Madrid, 1983, p. 87.

2. *AV Monografías*, n.º 104, 2003, p. 7; [fotógrafo não identificado].

3, 5. ARAVENA MORI, Alejandro, "Escalera Biblioteca Laurenciana: La arquitectura como cuerpo", in Fernando Pérez Oyarzun, Alejandro A. Mori, José Quintanilla Chala, *Los hechos de la arquitectura*, Ediciones Arq, Santiago de Chile, 2002, p. 128.

4. NORBERG-SCHULZ, C., *La signification dans l'architecture occidentale*, (1974), Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1977, p. 268-269; fotografia Alinari, Florença.

6. WEISS, Jeffrey (org.), *Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington, 1998, p. 343 [exposição na National Gallery of Art, Washington, 1998]; fotografia Kay Bell Reynal, 1952.

7. ASHTON, Dore, *About Rothko*, (1996), Da Capo Press, 2003; fotografia The Rothko Room, Tate Gallery.