

ANA FILIPA FIDALGO MENDES

**O LUGAR DA ÁGUA,
A ARQUITETURA E A PISCINA**

Orientador: Prof. Doutor João Borges da Cunha

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2017

ANA FILIPA FIDALGO MENDES

**O LUGAR DA ÁGUA,
A ARQUITETURA E A PISCINA**

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 25 de Maio de 2017, perante o júri nomeado pelo Despacho de Nomeação Nº 111/2017, de 5 de Abril, com a seguinte composição:

Presidente: Professor Doutor Pedro Carlos Bobone Ressano Garcia

Arguente: Professora Doutora Filipa Maria Salema Roseta Vaz Monteiro

Orientador: Professor Doutor João Borges da Cunha

Vogal: Professor Doutor André Ricardo de Brito Caiado

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2017

Agradecimentos

Em primeiro lugar, um caloroso agradecimento ao orientador desta dissertação, o Professor João Borges da Cunha, por, desde o início, mostrar e espelhar o meu interesse, empenho, motivação e perfeccionismo sobre o tema escolhido. Sem dúvida o excelente método de pedagogia e compromisso, característicos do professor, me ajudaram como aluna e, agora, encaminharam este trabalho a bom porto.

Em segundo lugar, neste trabalho, em primeiro na vida, um imenso – e diário – agradecimento aos meus pais, Avelino e Ana Paula Mendes, por sempre me acompanharem na minha viagem, por acreditarem em mim, por me darem a oportunidade de ser ascendente a Arquiteta, com toda a dedicação, garra e apoio incondicional.

Depois, a todos os meus colegas da faculdade, que mostraram interesse e com quem perdi o mínimo de tempo a falar sobre o tema; aos colegas de curso, que me fizeram ver outros pontos de vista com outros temas, outros olhares, outras culturas; a todos eles, um especial reconhecimento, cada um contou como uma peça benéfica para este trabalho.

Ao Sr. Manuel e à Sr.^a Isabel Silva, que sem reservas me abriram as portas da sua casa e me proporcionaram uma realidade que habitualmente não temos o privilégio de contemplar nas grandes cidades.

Ao Zé e à Loi, um carinhoso obrigada, por me terem ajudado a realizar uma peça fundamental desta dissertação, e por serem uma peça elementar da minha vida.

Resumo

Desde o início da época Moderna, a problemática do lugar começou a levantar questões, e a ser foco de análise para teóricos e arquitetos, desenvolvendo uma atitude de respeito, interpretação e acima de tudo inspiração nos lugares. Esta dissertação centra-se na questão do lugar; vão ser estudados a importância e significados do *lugar* e como o programa piscina surge nesta problemática o que leva a falar sobre a água; e é sobre estas bases teóricas que os objetos em análise são sustentados. Assim, existem questões a serem respondidas: a) como o espírito do lugar se relaciona com a Arquitetura? b) como a presença da água proporciona lugares? c) como as especificidades de um lugar são filtradas através de um determinado programa, na obra de um determinado autor?

De modo a responder a estas questões, o trabalho divide-se em três capítulos: no primeiro, um enquadramento teórico sobre a problemática, referindo alguns autores e respetivas teorias alusivas ao lugar, a sua identidade e carácter, a elaboração de uma grelha concetual para uma melhor perceção de vários conceitos, os quais quero verificar e perceber nos objetos de estudo; o segundo capítulo apresenta uma genealogia da piscina, de modo a encontrar um sentido de necessidade humana, perceber o que aconteceu, em determinados momentos e circunstâncias, que veio permitir e incentivar a criação e, por sua vez, a origem das demais peças aquáticas que funcionam como primórdios à piscina; o terceiro, e último capítulo, é reservado à análise de dois objetos de estudo com o mesmo programa, dentro da problemática identificada sobre o lugar – a Piscina das Marés, em Leça da Palmeira, e a Piscina da Quinta de Santo Ovídio, em Aveleda.

Palavras-Chave: Lugar; *Genius loci*; Água; Piscina; Integração

Abstract

Since the beginning of Modernity, the problem of place began rising questions and being the focus of analyses on many theoreticians and architects, combining an attitude of respect, interpretation and inspiration on the places. This thesis focus on the question of place, it will be studied the importance and significance of it, and how the pool, and swimming pool program appears in this problematic, wich leads to talk about water; and it is on these theoretical bases that the objects under analysis are sustained. So, there are questions to be answered: a) how does the spirit of the place is related to Architecture? b) how does the presence of water provide places? c) how the specificities of a place are filtered through a certain program, in the work of a certain author?

In order to answer these questions, the work is divided into three chapters: the first, a theoretical framework on the problematic, referring to some authors and their theories alluding to the place, its identity and character, the elaboration of a conceptual grid for a better perception of several concepts, which I want to verify and perceive in the objects of study; the second chapter presents a genealogy of the pool, in order to find a sense of human need, to perceive what happened in certain moments and circumstances, that allowed and encourage the creation and the origin of aquatic pieces, primordial to the pool; the third and last chapter is reserved for the analysis of two objects of study with the same program, within the problematic identified about the place - the Piscinas das Marés, in Leça da Palmeira, and the pool of Quinta de Santo Ovídio, in Aveleda.

Keywords: Place; *Genius loci*; Water; Pool; Integration

Índice

Introdução	7
1. Conceito lugar numa perspetiva trans-histórica	10
1.1. Grelha conceptual.....	14
2. Genealogia/arqueologia do programa Piscina(s)	22
2.1. Elemento água.....	22
2.2. Banhos públicos, fontes, chafarizes e espelhos de água.....	23
2.3. Jardins	27
3. Análise comparativa	30
3.1. Leça de Palmeira – 1966.....	32
3.2. Santo Ovídio – 2002	35
3.3. Conclusões comparativas.....	39
Conclusão	42
Bibliografia	46
Apêndices	I

Introdução

A seguinte dissertação em mestrado tem como tema principal o estudo do *lugar*; vão ser estudados a importância e significados do *lugar* para a Arquitetura, a arte de criar objetos à escala do Homem, e, ainda, como o programa piscina surge nesta problemática. A água aparece como foco secundário, onde a pesquisa me leva a falar sobre o *lugar* que esta cria, simplesmente por existir.

A escolha deste tema deve-se, principalmente, a uma certa preocupação e interesse pessoal por todo o processo de análise de lugar a que a Arquitetura se vê imposta a tomar atenção e respeitar. Como primeiro passo, para qualquer tipo de resultante, a análise de lugar vem desencadear conceitos iniciais e condutores para a elaboração do futuro objeto, para esse determinado local, primeiramente estudado. Ora, aqui entra a problemática do lugar, assunto densamente debatido por autores influentes, de onde há a salientar Martin Heidegger, um dos primeiros pensadores sobre as especificidades do lugar na arquitetura moderna, ou Christian Norberg-Schulz, referenciado teórico e igualmente defensor da importância do lugar, ou Kenneth Frampton e Joseph Maria-Montaner, com a celebração das particularidades regionais. Trata-se ainda de um tema defendido a nível nacional, em obras erguidas por arquitetos como Fernando Távora, Gonçalo Byrne, Eduardo Souto Moura, Álvaro Siza Vieira, entre outros mais, de igual sensibilidade para esta problemática na arquitetura contemporânea.

Outro motivo que levou à escolha do tema, reside no facto de me incentivar a pesquisar teoricamente, aquilo que, pratico na cadeira de projeto. No entanto desconheço a sua origem, ou o porquê de ter que haver uma certa sensibilidade, humanidade ou destreza no que diz respeito ao estudo do lugar, um assunto que muitas vezes é renegado, ou mal interpretado, mas que por sua vez tem também um valor de identidade e origem. Os edifícios constroem-se na Terra, a Terra é o palco de todas as ações humana, logo a importância que se deve dar ao local onde erguemos determinada obra deverá ser tida em conta, sobretudo porque mais nenhuma obra irá ser erguida naquele local específico: a exclusividade do *locus* é o que faz dele um *topos*. Assim, esta dissertação apoia-se nos anteriores estudos e investigações da problemática do lugar, e em certas anotações pessoais, com o objetivo de tornar e salientar a importância desta problemática.

A água, insípida e inodora, muito além de ser humanamente imprescindível, é geradora de lugares desde a mais primeira civilização. É graças a ela que o Homem se capacitou mentalmente, criando e desenvolvendo os mecanismos necessários para o total uso dos benefícios e formas que poderia encontrar com a água. Criaram-se termas, tanques, fontes, aquedutos, elaboraram-se eixos de organização em função da presença

deste elemento; criaram-se jardins, houve todo um processo de desenvolvimento áqueo e aquático até à atualidade, que se perpetua no momento em que se verificou a carência de certas necessidades pela primeira vez. A piscina aparece como um programa arquitetónico, onde existe um vasto leque de pesquisa que o talha a uma discussão deste tipo, por isso me pareceu um assunto de relevo a ser investigado, e de valor suficiente para ser consagrado nesta dissertação; remete para um simbolismo mitológico, de purificação, muito ao encontro ao tema *genius loci*, o espírito do lugar, que outros programas arquitetónicos e outras investigações dispensam.

Assim, a metodologia de investigação é baseada na análise comparativa entre dois objetos filtrados através da problemática do lugar, de igual programa, concebidos pelo mesmo autor, o arquiteto Álvaro Siza Vieira, em momentos distintos do seu percurso profissional. Trata-se da Piscina das Marés, em Leça de Palmeira, de carácter público, e a piscina na Quinta de Santo Ovídio, em Aveleda, de carácter privado. A conclusão a que quero chegar – que passa fundamentalmente pela análise do lugar feita pessoal e presencialmente aos locais em estudo –, está ligada a todo o processo de realização do trabalho: apoiada na teoria pesquisada e nas peças elaboradas por Siza, de modo a conseguir entender, explicar e expor como as particularidades e protocolos de entendimento de um lugar são tomados, resistem ou são trabalhados entre as duas obras, perseguindo os conceitos convocados. Para me ajudar na compreensão elaborei o *percurso-fotográfico-in-situ*, uma ferramenta de trabalho da minha total autoria, que pode ser consultada nos Apêndices desta dissertação. Trata-se de fotografias tiradas nos dias das respetivas visitas aos objetos de estudo; montadas em concordância com o texto da primeira fase da análise; conseguidas com a máxima ingenuidade de quem tem uma simples máquina de fotografar nas mãos, mas captadas com o objetivo de tornar explícito tanto o texto como a própria imagem, para uma completa compreensão do que se vê, do que se lê, do que se imagina.

O trabalho não pretende de modo algum estar atolado em contextualizações históricas das obras, ou do autor, nem geográficas ou de implantação; tem, aliás, apenas curtas anotações durante o texto; muito menos é sobre tecnologia, tipologias ou estética; é, sim, um olhar revestido do debate antropológico a partir de um determinado tipo de problemática num determinado tipo de programa, no caso a piscina. Por estas razões, há questões que motivam, legitimam e informam esta investigação, são elas:

Como o espírito do lugar se relaciona com a Arquitetura?

Como a presença da água proporciona lugares?

Como as especificidades de um lugar são filtradas através de um determinado programa, na obra de um determinado autor?

Para responder a estas, e outras questões, a dissertação é composta por três capítulos. No primeiro, Conceito Lugar numa perspetiva Trans-histórica, pretendo investigar e perceber qual o valor dado ao lugar em momentos distintos, enquadrar teoricamente a problemática, referindo alguns autores e respetivas teorias alusivas ao lugar, a sua identidade e carácter. Ao longo do capítulo não irão ser feitas análises históricas, de pouco ajudaria ter um sentido de progresso histórico afinado no decorrer do trabalho, antes lançar mão de um sentido de igual valor para diferentes momentos de intervenções e pensamentos. É composto por um subcapítulo onde listo e explico diversos conceitos – são eles espacialidade, territorialidade, perceção, entre outros –, os quais quero verificar e perceber nos objetos de estudo, e sobretudo para inserir a dissertação num vocabulário definido.

O segundo capítulo, genealogia/arqueologia do programa piscina(s), é reservado à descoberta do sentido de necessidade humana em confronto com a água, perceber o que aconteceu, em determinados momentos e circunstâncias, que veio permitir e incentivar a criação e, por sua vez, a origem, de termas, de banhos públicos, de espelhos de água, de fontes, e as demais peças aquáticas que funcionam como primórdios à piscina e à prática a que estamos acostumados a observar. Assim, o capítulo ajuda a entender como a piscina surgiu, e a que necessidade atendia. Não pretendo fazer uma análise e enquadramento histórico, tal como refiro no capítulo anterior, mas sim perceber as motivações originárias, qual a necessidade para momentos históricos diferentes.

O terceiro, e último capítulo, apresenta a metodologia construída que a pesquisa irá orientar, a análise aos objetos de estudo – a Piscina das Marés e a Piscina da Quinta de Santo Ovídio –, dentro da problemática identificada sobre o lugar. Numa primeira fase a abordagem individual, em cada um dos lugares, no qual é interessante e imprescindível ser acompanhado pelo *percurso-fotográfico-in-situ*, onde as imagens estão montadas em concordância com o texto, e desdobráveis à medida que o mesmo avança [as peças que constituem o *percurso-fotográfico-in-situ* estão identificados nos apêndices de A a P, e no decorrer do texto]. Na segunda fase, conclusiva, a comparação entre as duas, e deste modo perceber nos objetos, indo atrás dos conceitos estudados, o que se verifica ou não, perceber ainda, como este programa surge em dois *momentos* diferentes – aqui importa entender desde já momento como tempo e espaço –, que nos faz regressar à água como protagonista dos lugares em estudo.

1. Conceito lugar numa perspetiva trans-histórica

Construir/Habitar/Pensar

Uma leitura atenta ao pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) é uma ajuda fundamental na compreensão de como conduzir o construir, mediante o habitar em algo, o permanecer ao lado das coisas. No seu ensaio “*Construir, Habitar Pensar*”, Heidegger, um dos primeiros pensadores das questões do lugar na arquitetura moderna, diz que “o acesso à essência de uma coisa nos advém da linguagem. Isso só acontece, porém, quando prestamos atenção ao vigor próprio da linguagem” (Heidegger, 1954; s/p, v. bibliografia), o que é nomeado pela primeira vez é reconhecido como o é, logo a linguagem – a que dá acesso à palavra – dá a conhecer originalmente o significado das coisas. Neste sentido, começa por revelar os vários significados adjacentes ao termo construir e habitar, onde o construir¹ constitui o ser de todo o homem, ele é à medida que habita, constrói à medida que habita. O habitar² está muito ligado ao permanecer, um “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento” (Heidegger, 1954; s/p), um permanecer resguardado à medida que habita, protegendo e cultivando. É este o propósito do homem na terra, habitar preservando e deixando livre, permanecendo junto às coisas, indo ao encontro à unidade originária, a quadratura³. Estamos perante um lugar existencial, que pressupõe o “habitar” de modo a adquirir significado e sentido, ou seja, a presença da experiência por parte do corpo. É necessário reconhecer que ao redor do sujeito, existe tudo o que lhe é familiar, e este sujeito definido por um tempo existencial, por um marco familiar e utilitário, e também por uma vontade que o impulsiona a compreender o mundo de modo a conseguir projetar-se nele.

Heidegger continua, referindo que a arquitetura pode ser definida como a *produção de lugares*, estes erguem-se pelo seu próprio carácter, e criam, por sua vez, circunstância. “O lugar *deixa ser* a quadratura e o lugar *edifica* a quadratura” (Heidegger, 1954; s/p). Há que identificar a existência dos fatores condicionantes no lugar para a construção de obras, caso contrário, ao ignorá-los pode resultar apenas uma soma e nunca uma integração ao mesmo. Qualquer espaço organizado pelo Homem, seja que forma ou finalidade tenha, uma

¹ Construir. É também proteger e cultivar, entenda-se cultivar não só como o cuidar do que nasce da terra, mas também como edificar as coisas que não crescem por si só.

² Habitação. Entenda-se como o modo de habitar, não o alojamento.

³ Quadratura. Entendida como a reunião dos elementos do mundo: homens, divindade, céu e terra. Ao contrário do que estamos habituados a pensar, Heidegger vê o mundo do ponto de vista óptico, como uma totalidade concreta, e defende que para haver o equilíbrio necessário no mundo, é preciso perceber que cada elemento tem o seu papel fundamental. Cada um reflete os restantes, a terra como sustento de todo o gesto de dedicação, o céu como condicionador de luz, sol, lua, estações do ano e clima, os deuses como mensageiros da divindade e os mortais como quem permanece na terra. Assim os homens habitam à medida que cuidam da terra, habitam à medida que acolhem o céu e habitam à medida que aguardam os deuses.

vez recriado passa a ser condicionante de organizações futuras, a nova existência vai provocar uma nova condição para o lugar, “e só as coisas construídas com autenticidade marcam a essência dando moradia a essa essência” (Heidegger, 1954; s/p), novamente a referência ao homem como responsável pelo que cria e guarda na Terra, sendo estas coisas lugares que propiciam espaços: “construir é edificar lugares. Por isso, construir é um fundar e articular espaços. Construir é produzir espaços” (Heidegger, 1954; s/p).

Quando assim não acontece, quando não se pensa no lugar como base essencial para o ato de projetar, criar, erigir, dar circunstância, a falta de raciocínio neste sentido, a resultante tender a ser pouco enraizada, pouco regenerativa para o lugar, em nada contribuindo para a sua própria estratigrafia. Aqui tomando as palavras do arquiteto português Fernando Távora (1923-2005), que utiliza o conceito de delapidação, e mostra a sua adversidade a este fenómeno quando o designa “doença do espaço”, um processo de criação de formas desprovidas de eficiência e beleza, sem raízes da sua existência, “verdadeiros nado-mortos que nada acrescentam ao espaço organizado ou o perturbam com a sua existência” (Távora, 2008; p. 27), afetando toda uma cultura dotada de valores.

Heidegger afirma que o repensar o mundo e o que nos rodeia, nesta perspetiva, vai devolver ao homem contemporâneo a dignidade que a técnica eliminou quando se voltou contra a natureza, e este refletir o ser e o retornar às origens representou uma influência decisiva nas revisões da época Moderna desde final dos anos sessenta à atualidade.

Genius Loci

Dedicou-se Christian Norberg-Schulz (1926-2000), pensador da arquitetura, do espaço e dos lugares, desde o início dos seus estudos, à interpretação destes ideais de Martin Heidegger. Defende que, para compreender a arquitetura moderna, há que fazer uma leitura atenta ao pensamento do mesmo. Nesta linha, fala-nos sobre a importância do potencial fenomenológico na arquitetura, como a “capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos” (*apud* Nesbitt, 2008; p. 443). É ele quem retoma a antiga noção romana de *genius loci*, a ideia que cada lugar tem o seu génio, a sua alma. Na Roma Antiga, acreditava-se que todo o ser independente possuía um espírito guardião – um *genius* – que dava vida às pessoas e lugares, determinando assim a sua essência. Do mesmo modo, na Antiguidade, a “sobrevivência” dependia da boa relação com o lugar, onde se considerava de extrema importância o estar de acordo com esse *genius* da localidade.

Como refere na sua obra *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Norberg-Schulz apresenta o lugar analisado mediante duas categorias, o espaço e o carácter. Espaço refere a organização tridimensional dos elementos que compõem o lugar, é adverbializado, aponta para o movimento e circunstância temporal, enquanto o carácter reflete o ambiente geral, determinado pela constituição material e formal do lugar, é adjetivado. Qualquer presença existente no lugar define o carácter do mesmo, “une phenomenologie du caractère doit comprendre une somme de caractères connus et une enquête sur leurs déterminants concrets” (Norberg-Schulz, 1997; p. 14). Refere ainda que tem uma condição temporária, muda mediante as estações do ano, o decorrer do dia, as condições meteorológicas, que determinam, também, as diversas condições de luminosidade. “D’habitude, lorsque l’on visite une ville étrangère on est surpris par son caractère singulier, et cette différence devient importante pour notre expérience” (Norberg-Schulz, 1997; p. 14). Assim, o espírito do lugar manifesta-se como a totalidade do meio, compreendendo os diferentes aspetos de carácter e do espaço.

O autor prossegue, expondo a diferença entre lugares naturais e artificiais, o mesmo que lugares da natureza e lugares construídos. Um lugar natural é caracterizado principalmente pela atmosfera gerada em torno dele: a luz, a humidade, o ar, a temperatura, o cromatismo, a silhueta. O lugar artificial é marcado quando o artificializamos através de vetores, eixos e alinhamentos, inclinações, topografia, orografia e hidrografia. Em ambos, e segundo Norberg-Schulz, existem três modalidades que nos ajudam a perceber cada um deles, e as fronteiras que criam: a primeira será a visualização – o contato do olhar com o meio –, a segunda a compreensão da expressão do lugar através de signos e símbolos existentes, e por último a compilação do todo numa imagem completa, de modo a compreender a sua totalidade.

Em arquitetura, concretizar o *genius loci* será o ato fundamental para compreender a vocação do lugar. Este génio do lugar não são nada mais do que afinidades lexicais e semânticas, que trabalham para dar ao arquiteto tutelas de modo a produzir objetos de determinada maneira – não objetiva, mas sim intuitiva; conseguir reunir numa construção as propriedades do lugar aproximando-as do homem, encontrar referências e alinhamentos de modo a conjugá-los, integrá-los e incorporá-los no meio existente. Isto porque a arquitetura torna explícito a localização da existência humana, “o ato de demarcar ou diferenciar um *lugar no espaço* converte-se no ato arquetípico da construção e a verdadeira origem da arquitetura” (*apud* Nesbitt, 2008; p. 443). Deste modo, o propósito existencial do construir é fazer um sítio tornar-se num lugar, revelando os significados presentes no ambiente dado.

Regionalismo Crítico

E, se por outro lado, o fenómeno da universalização constitui um importante avanço para a humanidade, pode também representar a perda da cultura tradicional. Neste contexto, surge a problemática de saber como é que cedemos à modernização sem perder as raízes. Ou seja, é importante aceitar uma universalização cultural, mas também é imperativo haver um reconhecimento da validade dos valores culturais regionais e locais que têm de ser, desde logo, conjugados com uma consciência dos valores internacionais.

Não obstante estes temas, o movimento do Regionalismo Crítico também desempenhou um papel fundamental na compreensão das especificidades do lugar. Tratou-se de uma forma de pensar a arquitetura como uma crítica à modernização, negando-se, porém, a abandonar parcialmente os aspetos libertadores e progressistas do legado da arquitetura moderna. A luz, o clima da região, o artesanato e os materiais locais são importantes nesta abordagem regionalista, pois quando se usa as características locais cria-se uma arquitetura espacial e experimental mais do que orientada para a imagem e para o consumo em massa – em que o lugar é absolutamente indiferente –, constituindo uma valorização das particularidades do lugar.

Como defensor do regionalismo crítico, Kenneth Frampton (1982), crítico e historiador da arquitetura, no seu ensaio *“The Isms of Contemporary Architecture”*, aborda o interesse da especificidade do lugar, e pretende estabelecer uma visão teórica alternativa que sirva para dar continuidade ao exercício crítico da arquitetura, uma que seja capaz de “condensar o potencial artístico da região e, ao mesmo tempo, reinterpretar as influências culturais vindas de fora” (*apud* Nesbitt, 2008; p. 503). Neste sentido, não apoia o uso de elementos vernáculos, nem se opõe à arquitetura moderna, pretende sim, desconstruir o modernismo universal a partir de imagens e valores localmente cultivados.

O termo não pretende de todo incentivar unicamente uma ação conjunta e espontânea de algo produzido a pensar no clima, artesanato, mito, e fechar-se nestas premissas; pretende sim “identificar as escolas regionais recentes cujo objetivo é representar e atender, num sentido crítico, as populações específicas em que se inserem” (*apud* Nesbitt, 2008; p. 505). Como resposta à problemática da manipulação do consumidor e à arquitetura concebida e percebida como uma moda efémera ou cenográfica, o regionalismo crítico empenha-se em cultivar uma cultura contemporânea orientada para a consciência do lugar, abraçando a tectónica, uma arquitetura autêntica, com identidade, onde a ênfase e o comprometimento com a topografia, o aproveitamento das habilidades artesanais e materiais locais, o estudo da recetividade da luz e clima do local, entre tantos

outros fatores próprios ao lugar, ajudam a criar “uma arquitetura mais espacial e experimental do que orientada para a imagem [...], uma arquitetura baseada nas práticas construtivas regionais [...] mais correta do ponto de vista ecológico, além de diferenciada do ponto de vista estético” (*apud* Nesbitt, 2008; p. 503). E sem se converter em algo excessivamente hermético, tanto a nível formal como tecnológico. Para que se verifique o surgimento desta consciencialização e criação de uma expressão crítica regional, deverá existir um forte desejo para que haja uma certa prosperidade e vontade de realizar uma identidade local e genuína. A aproximação a uma arquitetura numa perspetiva mais equilibrada, mais em contacto com a realidade, sendo que esta atitude crítica quanto à forma e espaço da comunidade, contrasta e integra-se a contra-corrente num mundo que se caracteriza pela mobilidade, tecnologia e inovação.

1.1. Grelha conceptual

Espaço

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, *espaço* é uma “extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis” (Houaiss, 2001d; p. 3506). Não existe uma verdadeira representação global do espaço, a representação identifica-se com uma memorização do sistema de índices, tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida. “De base imutável, universal, independente de todo o observador, [...] um espaço cuja estrutura global não se obtém por colagem de domínios locais mas por extensão direta da sua estrutura (euclidiana) local” (Petitot, 2000; p. 20). Citando Heidegger “[espaço] diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, [...] num limite, [...] onde alguma coisa dá início à sua essência” (Heidegger, 1954; s/p). É quantitativo, desdobra-se mediante geometrias tridimensionais, é ao mesmo tempo abstrato, lógico, científico e matemático, uma construção mental. Tem para nós valor de intuição. Só se poderá individualizar o espaço através de sistemas de referência.

Lugar

Ao contrário de espaço, o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pela sua própria identidade, por valores simbólicos e históricos, é ambiental e está fenomenologicamente relacionado com o corpo humano e comunitário, é concreto, empírico e existencial. A ideia de lugar diferencia-se da ideia de espaço pela presença da experiência, onde o lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo. O Dicionário Houaiss define a palavra lugar como “parte do espaço que ocupa ou poderia ocupar uma coisa” (Houaiss,

2001f; p. 5125). Um sítio é “um lugar ocupado por um corpo qualquer, ou uma pequena área específica de um país, região ou cidade, localidade, aldeia ou povoação” (Houaiss, 2001h; p. 7396). Um local, tal como um sítio é uma área ou região não especificada, mas de limites definidos.

Ambiente

“Conjunto de fatores ecológicos que exercem influência direta e reguladora sobre os vários níveis de organização biológica do indivíduo, à população, às próprias comunidades” (Brun, 1986; p. 35), assegurando deste modo a continuidade da evolução. Os ecossistemas condicionam as organizações, mas as comunidades alteram e degradam o ambiente na proporção do seu grau de industrialização e urbanização.

Terra

Tem vários significados: pode ser um conjunto de relações que o homem estabelece como a parte do seu ambiente, a fixação humana, a relação específica de um grupo/comunidade. Pode ainda ser considerada paisagem, na qual se pode ler o uso material dos recursos, o cultivo, o modo de habitar, as relações sociais e religiosas. “A relação do homem com a terra tem valências que envolvem as suas idades míticas, [...] uma relação complexa na qual passado/presente e futuro surgem a vários níveis” (Raison, 1986d; p. 137). O sentido da terra como pertença de um território dotado de certas características físicas e humanas não desaparece, mas põe-se a outros níveis quando a cidade ganha vida destruindo aparentemente estes laços. A cidade, neste sentido, é espaço conquistado à terra.

Como modo político de circunscrever o espaço estabelece fronteiras que definem os estados e a autoridade política nas suas várias dimensões, a noção desloca-se da relação estritamente humana para a geométrica, definida pela abstração da lei e do direito. A terra passa a ser nação.

Solo

“Parte específica da matéria, dotada de propriedades físico químicas e biológicas, que se distingue das outras pela sua posição como camada superficial da terra” (Lemonnier, 1986; p. 95). É o suporte da atividade humana, faz parte da paisagem na qual estão inscritos todos os problemas relativos à fixação de uma população num determinado território ou numa certa região.

Região

Deve-se atribuir à ação do homem a criação e constituição no tempo, na história, de paisagens dotadas de características tais que permitem falar de regiões. Depende da “capacidade de cada grupo, comunidade, sociedade, cultura ou população em adaptar-se num movimento recíproco aos lugares” (Roncayolo, 1986b; p. 189). Cada região constitui uma estratigrafia entre o equipamento técnico e científico dos homens e a dotação natural dos lugares em água, clima, recursos, solo, terra, animais e vegetação. Nunca constitui um facto fechado em si próprio, tem fronteiras, zonas propícias às trocas de bens e ideias que submetem o território a outras relações mais complexas.

Cidade

Não isenta de problemas entre organização do espaço físico e estruturas sociais, não existe uma entidade “cidade” definida univocamente em função dos habitantes ou atividades, devido a ambiguidades existentes entre culturas, classes, grupos... A cidade tende, sim, a “unificar várias formas culturais heterogéneas” (Roncayolo, 1986a; p. 487). Assimilar a cidade é muito diferente de uma leitura neutra de uma planta ou de uma paisagem, tal como o recurso ao instinto, a relação direta entre homem e ambiente não permitem apreender o território, este assimila-o e cria-o mediante práticas e crenças de natureza social. As cidades passam a desempenhar o papel metonímico de representarem territórios exorbitados, visível na conjugação das cidades Capitais de estados.

Aldeia

“Primeira forma de fixação humana construída artificialmente com carácter de estabilidade ou de permanência” (Pesez, 1986; p. 395). Define também um espaço social dotado de uma certa coerência a nível de sistemas de construção de habitações, a uma determinada exploração do solo e dos recursos, conseqüentemente à formação da paisagem que o rodeia. Reflete a existência de sistemas de solidariedade particularmente intensos e enraizados, diferenciando a natureza da aldeia de outras formas onde a sociedade aparece mais articulada. A aldeia é o lugar por excelência da comunidade fechada sobre si mesma.

Território/territorialidade

O agrupamento social e a unidade territorial criam a unidade social, que por sua vez faz a identidade do território, mais do que limitada à identidade do indivíduo. Existindo um sentido de territorialidade no homem, este manifesta-se de maneira bastante distinta e

contrastada na organização do ambiente que o envolve, na paisagem. “A identidade provém mais da cultura do que da estrita localização física” (Roncayolo, 1986c; p.267). A relação direta entre homem e ambiente não permitem apreender o significado total de territorialidade – o indivíduo, mais do que apreender o território, assimila-o e cria-o mediante práticas e crenças de natureza social.

Perceção⁴

“Toda e qualquer capacidade de um organismo para apreender atributos do seu meio ambiente. Tais informações captadas permitem-lhe adaptar as suas respostas às circunstâncias que em seu redor se modificam.” (Vieira, 2000; p. 277). Desde o início da existência a evolução dos sistemas sensorio-percetivos e motivacionais-motores contribuiu para o desenvolvimento e especialização fisio-anátomo-comportamental adaptados pelas inúmeras espécies, “em resposta às pressões ecológico-evolutivas dos próprios ecossistemas naturais” (Vieira, 2000; p. 278). Isto quer transmitir que a evolução das células, dos órgãos sensoriais, os tecidos neuronais foram os responsáveis pela orientação, adaptação, criação funcional do organismo (espécie) no seu meio natural (realidade).

O espectro sensorial de cada organismo apreende, do ambiente, uma série de informação – na qual se contêm e recortam os alvos e configurações expressivos – de particular significado funcional para cada espécie, e durante os estados volitivos (criação) têm efeito de estímulos desencadeadores, de comportamentos próprios para cada espécie, de forma a equilibrar a homeostase, tanto fisiológica como social. Ou seja, cada indivíduo é centro de um *mundo próprio*, no qual, conforme as apetências e motivações em causa, filtra informações de valor funcional, que os seus centros nervosos recebem como sensações e elaboram perceptivamente.

Espacialidade

Espaço e espacialidade

Ao falar de espaço entende-se que é, em rigor, o objeto interno de uma disciplina formal e dedutiva, definido implicitamente, no entanto, explícito num conjunto de relações, expressas por definições independentes e ao mesmo tempo compatíveis. Tomando o exemplo da Psicologia da Perceção e da Semiótica dos Espaços – disciplinas empíricas e proxémicas – que prevêm ligações mais íntimas e contínuas com a experiência factual, tendem a descrevê-las nos seus vários aspetos, onde a reflexão será mais construtiva do

⁴ Perceção. Do latim *perceptiōne*, ato de recolher, colheita. Em Filosofia significa conhecimento, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (Machado, 1995c; p. 340).

que formal, devido à experiência, mas não será determinada apenas pelo puro e simples registo de observações, isoladas de factos suportados por uma teoria, e das hipóteses de pesquisa que esta admite.

Devemos dizer que não existe *um espaço*, mas sim *vários espaços*, e que o denominado *espaço comum* é a espacialidade – ou o espaço que alberga esses vários espaços – de um ponto de vista de uma experiência em geral, com características próximas e idênticas entre cada espaço, mas que por sua vez independentes, – e “tantos quantas possibilidades de definições e pontos de vista construtivos e/ou respetivamente a relações formais possíveis” (Garroni, 2000; p. 195), – a uma infinidade de temas ou até mesmo áreas e exigências explicativas, como será referido no decorrer deste capítulo. *Espaço-comum* ganha um sentido contraditório “na medida em que nos seria apresentado ao mesmo tempo como algo de definido e de não definido” (Garroni, 2000; p.195).

Problema metateórico

Antes de tudo, centralizemos a noção de metateoria de uma maneira muito sintetizada de forma a explicar o conceito base: é uma área do conhecimento que teoriza sobre a própria teoria de uma dada ciência, ou seja, a teoria cria postulados e princípios para uma determinada área do conhecimento, a metateoria analisa e discute esses mesmos postulados. Voltando à problemática da definição contraditória de espacialidade, ou *espaço-comum*, a solução que se encontra de modo a garantir a sua veracidade ou não – e até mesmo a questão da não possibilidade de se fazer uma reflexão filosófica pelo menos para salvaguardar a ideia de se fazer ou não uma tarefa do género –, será um problema metateórico, suportado por uma reflexão metateórica, onde a sua tarefa ultrapassa os limites do problema de uma unidade-distinção de espaço e espacialidade. E precisamente pelo seu carácter não formalizável, nem mesmo construível, não pode ser levada a cabo rigorosamente e aprofundada exaustivamente. Ora, uma reflexão deste género não prescinde de um qualquer acordo complexo entre teorias e experiências, e este mesmo acordo ou conformidade, “estabelecer-se-ia, de quando em quando, ao acaso e quase por traição, sem o conhecimento tanto da teoria como do próprio investigador, enquanto este é desprovido de um qualquer instrumento que lhe permita antes de mais pensá-lo” (Garroni, 2000; p. 196), e, dizemos nós, experienciá-lo, experimentá-lo.

Trazer a reflexão metateórica permite pensar que o objeto de estudo não será tanto uma qualquer preliminar experiência espacial em sentido material, mas sim que só se consegue explicitar, justamente, com a construção de uma teoria, onde o uso, a experiência

e a percepção das qualidades espaciais dos objetos e do ambiente estão interligados, o que permite também várias especificações da experiência em teorias.

Condição transcendental

É de certa maneira impossível isolar cuidadosamente, antes de uma teoria apropriada, os vários tipos de experiências inerentes a vários tipos de espaço, trata-se não de uma experiência, mas de um complexo heterogêneo de experiências, um “obscuro agregado de pontos de chegada” (Garroni, 2000; p. 200). Assim, falando de espaço perceptível é diferente de falar sobre espaço praticável, ou descrever o espaço métrico e homogêneo que serve as culturas agrícolas extensivas e o espaço mágico e qualitativo, palco das culturas primitivas. Ou espaço de contemplação e o espaço simbólico social, entre uma infinidade de possibilidades e temas, aos quais, separar e isolar parece menos interessante que analisar uma contraposição entre eles, de maneira a alcançar os pontos positivos da experiência do espaço e a teoria, que acaba por conduzir ao seu isolamento pela redescoberta de uniões meramente casuais e misteriosas, estudando-as e entendendo-as.

De modo a entender o decorrer do capítulo é necessário perceber aqui o conceito de transcendental, que é tudo aquilo que está além dos limites conhecidos do universo em que está inserido: remete para uma qualidade atribuída ao divino, e relativa ao conceito de Deus, compreendendo também a sua natureza, seu modo de agir, e entendimento a partir de uma perspectiva mistificada, tomando as palavras de Garroni “a instância transcendental [...] é a autêntica legitimação de uma pesquisa aberta e despreconceituosa, e até mesmo da própria verdade do empirismo e do pragmatismo moderno” (Garroni, 2000; p. 202), fala-se aqui de uma “condição de possibilidade como condição transcendental, uma condição universal e necessária, capaz de conter em si uma referência à experiência em geral” (Garroni, 2000; p. 200), de modo a constatar e tornar possível uma experiência espacial concreta e não apenas racional.

Experiência só pode ser pronunciada em certas condições, as condições do saber científico – não pode ser concebida como um ponto de partida concreto, no qual nos devamos basear para saber mais – deve estar presente uma noção ainda mais profunda de unificação, que permita imaginar a experiência comum, o conhecimento e a teoria enquanto dotados de sentido e significado, bem como um seu acordo que explique paralelamente estas e aquelas instâncias. Inserindo um exemplo, e citando Garroni: “[Kant] parece estar ao serviço de uma fundação transcendental da experiência, inclusive a intuição sensível, e do conhecimento científico em geral, justamente no sentido da sua possibilidade” (Garroni,

2000; p. 204) referindo-se ao intuicionismo de um dos principais filósofos do Modernismo, Immanuel Kant (1724-1804), e os sinais característicos dessa tal possibilidade parecem consistir na apreensão de formas de intuição, espaço e tempo, à parte as categorias do intelecto, “entendida em primeiro lugar como referência *à priori* a objetos possíveis da experiência, antes mesmo do que como características de um corpus de conhecimentos puros” (Garroni, 2000; p. 204). A percepção, bem como a intuição, passam a ser ferramentas de teorias, mais além do que simples fatores da experiência.

Espacialidade e temporalidade

A percepção dos objetos no espaço é precisamente uma percepção no tempo, de tal modo que espacialidade e temporalidade atuam comumente entre si, possibilitando múltiplas condições de eventualidades, uma para a outra e, “ao mesmo tempo, uma condição de possibilidade complexa da experiência em geral” (Garroni, 2000; p.205). Nos casos em que a espacialidade é privilegiada em relação a temporalidade, remete para a existência de um interesse sistemático; contrariamente, o privilegiar da temporalidade é sinal de um interesse no que se refere à historicidade e construtividade tanto do experimentar como do ser. “Mas nem a sistemática pode passar sem a historicidade nem esta sem aquela” (Garroni, 2000; p. 206); no entanto não quer dizer que não seja possível teorizar-se especializações oportunas a estas temáticas, nem que sejam a nível transcendental que se possam dar definições separadas da espacialidade e da temporalidade. Como explicitado anteriormente, trata-se de definições metateóricas “não traduzíveis imediatamente em cálculo nem, sem definições operáticas ulteriores e oportunas, em construção teórica” (Garroni, 2000; p. 206).

Explicitando a noção de adaptação – a todos os níveis (animal e humano) –, esta pressupõe dois momentos distintos: o primeiro de perceber o evento e a própria capacidade para o reconduzir a uma qualquer ordem, que não se faz sem a presença da experiência/adaptação; o segundo momento concentra-se na complexa reorganização biológica a que é submetido; aqui a temporalidade traz a dimensão histórica e a espacialidade não se esconde num estado adaptativo equilibrado, mas sim produz continuamente novas organizações sistemáticas em todas as direções do saber, fazer, e experimentar. Tomando o exemplo da adaptação biológico-cultural, pode ser vista como uma forma de organização sistemática de experiências, mas nenhuma organização seria eficaz se não fosse possível perceber a singularidade dos eventos possíveis e surgimento de situações novas, imprevisíveis no campo de possibilidade sistemática pela organização já conseguida e ainda assim reorganizá-lo nas novas condições. Garroni afirma que a percepção espacial é interpretada como uma “conexão e ordenamento dos dados sensíveis,

de forma a subtraí-los à casualidade e ao caos de perceber o *hic et nunc*⁵ e a inseri-los assertivamente num sistema: o que constitui uma maneira de manifestar-se da espacialidade, numa base fisiológica muito forte, e não a própria espacialidade no seu ser algo de primário” (Garroni, 2000; p. 210). Espacialidade e temporalidade são interdependentes, até mesmo no meio da própria experiência, e não existe ato ou facto que nela se produza que a ambas não envolva.

Espacialidade e experiência artística

“Quer a experiência seja um traço comum a todos ou, pelo contrário, esteja reservada a poucos [...], parece em todo o caso mostrar e quase pôr em diante dos nossos olhos as condições de possibilidade do conhecer, do fazer, e do experimentar em geral.” (Garroni, 2000; p. 211). A arte é, precisamente, uma ferramenta que nos permite exprimir discursivamente, uma construção pura e ao mesmo tempo uma organização pura, de onde vêm em primeiro plano as próprias condições, na sua interdependência, pelas quais é possível uma construção/reflexão e uma organização/sistema sejam quais forem.

Uma obra de arte não se pode considerar puramente uma instância construtiva original, sem regras, é um processo que se organiza mediante organizações precedentes e também, sim, mediante a própria organização pessoal, a que lhe pertence. “E portanto: como algo que não só depende, como tudo, da temporalidade e da espacialidade, mas as mostra «à vista»” (Garroni, 2000; p. 212). O pensamento de Heidegger vem ao encontro do que Garroni refere, na medida em que no seu pensamento o que importa não é a definição da obra de arte ou classes de obras de arte, mas sim o pôr *à vista* as suas possibilidades, bem como as condições da experiência em geral. É na obra de arte que a espacialidade ganha expressão, conjuga-se com uma presença física, ou melhor, a presença física aparece no espaço e no tempo, “reclamando implicitamente a condição correlata da espacialidade” (Garroni, 2000; p. 213), expondo as possibilidades de experiências possíveis interna e externa à obra.

“[Da] experiência «faz-se história» e esta pode finalmente ser pensada como resultado, e não a permissa, de um árduo processo construtivo, onde espacialidade e temporalidade interactuam continuamente” (Garroni, 2000; p. 217).

⁵ *Hic et nunc*. [o aqui e agora] da obra de arte relega-a à ganga do mundo e por isso só lhe reconhece a sua verdade na sua experiência da realidade contingente, na vida do momento: “L’expérience ouverte et tout ce qu’il ya de inachevé dans l’image ou le spectacle, la généralité de son évocation, ou mieux sa lacune. Tout ce pourrait spécifier, rendre l’objet à sa particularité et à ses déterminations singulières, à son *hic et nunc* et à sa vie banale, semble en ce premier état aller contre le beau” (Bayer, 1956; p. 11).

2. Genealogia/arqueologia do programa Piscina(s)

A vida só é possível a partir do elemento água que sempre esteve presente como condição vital à existência humana, desde as primeiras civilizações. Encontramo-la à disposição em qualquer forma, torneiras privadas, torneiras públicas, interiores, exteriores, na rua, em casa, em abundância ou a gotas. Porém, toda a relação com a água está prisioneira de uma ontologia extrema, na qual ela não tem uma forma definida nem estado firme: ou escasseia ou inunda. Facto é: hoje em dia dever-se-á ao passado, à descoberta, – descoberta a partir da necessidade – de qual o momento da história em que foi preciso estudar e criar determinados esquemas de modo a contê-la, a conduzi-la, a consagrá-la e a distribuí-la. A água é, à semelhança dos outros elementos – terra, ar e fogo – um meio a dominar.

2.1. Elemento água

Substância líquida e incolor, insípida e inodora, essencial para a vida da maior parte dos organismos vivos, segundo o arquiteto português Luis Filipe Conceição, na sua tese *A consagração da água através da arquitectura*, o contacto do corpo com a água é visto como uma regeneração: por um lado, após uma dissolução a que se segue um novo nascimento, por outro a imersão⁶ fertiliza e aumenta o potencial da vida e da criação. É possível alcançar a regeneração total – um novo nascimento – através da imersão na água, um ato que simboliza e equivale a uma dissolução das formas. Torna-se assim um símbolo de vida, está no corpo humano, na terra, nos animais e plantas, é insubstituível e indispensável, fonte de vida em todos os planos de existência. No âmbito da cosmogonia da existência, a água e o peixe⁷ estão relacionados e representam a seiva, o esperma, a conceção e a geração.

Batismo⁸, palavra proveniente do grego “*baptismós*”, que significa “ablução, imersão” (Machado, 1995a; p. 387), segundo o Dicionário da Etimologia da Língua Portuguesa, onde mais que uma lavagem, implica uma morte simbólica e uma ressurreição, a purificação da alma, a regeneração do crescimento, “porque o que é mergulhado nela morre e, erguendo-se das águas, é [...] capaz de receber uma nova revelação e de começar uma nova vida limpa” (Conceição, 1997; p. 26).

⁶ Imersão. Segundo o Dicionário de Etimologia da Língua Portuguesa, imergir significa também “mergulhar, afundar-se, entrar, colocar na terra, plantar” (Machado, 1995b; p. 269).

⁷ Peixe. Antigo latim “*pisce*” (Machado, 1995c; p. 332), de onde adiante será formada a palavra que nomeia o lugar dos peixes: piscina.

⁸ Batismo. Prática ritual de lavagem com finalidade de purificação ou iniciação, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss, 2001b; p. 1134).

A vida só é possível a partir do elemento água, e se a água é indutora da fecundidade, pode também salvar a vida. Fala-se bastante das fontes da eterna juventude, capacitadas de água com poderes medicinais, quer através da ingestão ou da imersão. Estes banhos e bebidas continuam a existir nos dias de hoje, onde a eficácia médica vem substituir a lenda e o mito. No entanto, não devemos esquecer da sua origem que se perpetua na prática do termalismo, recuando à mais alta antiguidade. Posto isto, e segundo Luis Conceição, todas essas fontes sagradas e águas miraculosas que brotam das *entranhas da terra* e das montanhas “são águas vivas, tratando-se sempre de nascentes perenes” (Conceição, 1997; p. 50), na sua maior parte associadas com a lenda da génese e do culto das origens.

“Da relação entre o homem e a água pode nascer o sonho, o devaneio, e desse imaginário onírico pode nascer a Arquitectura” (Conceição, 1997; p. 59). A presença da água – nas nascentes, fluxos, nas grandes ou pequenas massas visíveis e invisíveis – determinou, desde sempre, o imaginário mítico e místico, de onde derivam lendas e rituais decorrentes do vocabulário entrópico da criatividade humana. É aqui que entra a arquitetura. Enquanto elemento ordenador, a presença da água é significativa nas regiões e territórios em que esta escasseia, dando asas à criatividade do homem de modo a conceber engenhosos mecanismos para ter acesso a este elemento, seja para sua condução, contenção, distribuição ou mesmo utilização como elemento central do habitar. Muitos são os exemplos do interesse entre o homem e a mecânica da água, em grandes ou pequenas obras hidráulicas, de modo a melhorar as condições da sua sobrevivência. Quer se fale nos atos de superstição e devoção ou nos templos e construções erguidas, estes serviram para consagrar o elemento fundamental da vida – a água.

Para além de mitologias e construções físicas, a água também contribui para a experiência sensorial, ela é capaz de transformar elementos estáticos em situações dinâmicas, e ou vice-versa; conquistar o som antes da visão ou até mesmo interferir com a iluminação. E de repente, o espaço torna-se algo diferente do que os olhos compõem, ativa outros sentidos, experienciamos fisicamente o lugar sem o vermos de um modo evidente.

2.2. Banhos públicos, fontes, chafarizes e espelhos de água

A consagração de fontes aos deuses, bem como o valor que a água e a nudez possuíam, eram importantes para as culturas Grega e Romana – os Gregos foram os primeiros a considerar terapêutico o uso da água; no entanto, foi a civilização Romana quem a popularizou – transmitindo-se assim para a cultura islâmica e conseqüentemente difundindo-se no mundo ocidental.

Recuando a 430 a.C., entre o povo Grego, o corpo nu – a nudez – tinha um significado diferente do que nos está implícito actualmente. Segundo refere Richard Sennett, entre os Antigos Gregos, o corpo nu indicava a presença de uma pessoa forte, civilizada e invulnerável. Acreditava-se que o calor do corpo era a chave da fisiologia humana, quem dominava o calor corporal não necessitava de vestimentas, “el cuerpo caliente era más reactivo, más febril, que un cuerpo frío e inactivo. Los cuerpos calientes era fuertes y poseían el calor tanto para actuar como para reaccionar” (Sennett, 1997; p. 36). Os jovens lutavam nus no ginásio, na cidade levavam roupas soltas pela rua, nos espaços públicos descobriam-se totalmente, de modo a afirmar a sua virilidade e principalmente como sinal da sua dignidade enquanto cidadãos. Logo o ato de interagir com a água, pela nudez implícita, significava uma exposição pública e política: a moderação dos ímpetos e calores corporais.

Já na Roma Antiga, a exploração do tema da água trouxe novas vivências, onde conceitos como higiene e lazer se tornaram atividades do quotidiano e muitas vezes imprescindíveis. O banho⁹ deixa de parte o seu objetivo inicial de lavar, para ser a peça fundamental de um espaço de prazer da comunidade, onde se reunia lazer e contemplação individual, coletiva e também divina. Localizados junto ao fórum e diariamente frequentados por patrícios, os banhos públicos, originariamente romanos, atingem “dimensões e decorações excessivas, possuindo inteligentes sistemas de captação e adução da água e dos esgotos” (Pires, 2014; p. 33); alcançam o interesse social e começam a ser utilizados como locais de encontro onde eram discutidos assuntos importantes do foro político: “era aqui que as decisões eram tomadas, os acontecimentos políticos comentados, e os votos da lei negociados” (Conceição, 1997; p. 471).

Como o banho não seria considerado verdadeiramente proveitoso se não fosse acompanhado de exercício físico, reservava-se uma área para este fim, e para além das áreas de conversação e reunião; estes balneários públicos também possuíam áreas mais calmas de leitura e interiorização. Eram construções aliadas à ideia de adoração da água, de contemplação da vida, de controlo do corpo e génese lúdica, e por isso, o ponto de reunião predileto entre a corte. Assumiam geralmente uma atmosfera de masculinidade, comparável também às fontes públicas – locais de encontro mais popular entre a plebe. Porém, estas construções asseguravam um dos únicos espaços – em todas as obras edificadas – pensado para a mulher, onde havia a oportunidade de disfrutarem e terem o seu momento de despreocupação das lides diárias, no qual se limpavam, perfumavam e adornavam.

⁹ Banho. Proveniente do latim *baneu* de *balneu*, que significa sala de banho, no plural banhos públicos, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, (Machado, 1995a; p. 386).

As termas medicinais romanas, estabelecimentos apropriados para o uso terapêutico de águas com propriedades medicinais e espiritualmente regeneradoras, podiam ou não incluir lugares específicos para a prática do banho-público. Situavam-se geralmente junto a nascentes benfeitoras, emanações de um deus ou deusa, estavam a maior parte das vezes ligadas a cultos, mitos e divindades, como formas de purificação, regeneração e tratamento. A prática do termalismo vem de uma necessidade humana de estar em contacto com a natureza na sua forma mais pura. Na atualidade, os métodos terapêuticos são inúmeros, desde a ingestão, inalação a banhos, podendo adquirir várias formas, como a imersão pura e simples, à hidromassagem, aos diversos tipos de duches – a jacto, vapor, água quente e fria – dependendo do tipo de tratamento indicado.

“Na Idade Média, especialmente entre os séculos IX e XIII, os banhos públicos e as estufas foram locais de prazer específicos e não tanto de higiene.” (Pires, 2014; p. 34); para além das práticas termais, os banhos começaram a envolver hábitos eróticos e de conotação sexual como era frequente nos bordéis, tabernas e casas de jogo. Só a partir da segunda metade desta época, este estatuto nas estâncias termais deixou de ser um hábito e passou-se a desenvolver as práticas romanas antigas de higiene e banhos termais.

Apesar de a sua funcionalidade principal ser o abastecimento público de água, o que há de interessante ao falar sobre as fontes¹⁰ públicas e os chafarizes¹¹, os poços e cisternas coletivos – todos abastecidos por nascentes naturais – é o facto de possuírem a particularidade de cada um ser o lugar central de determinada área, o local de convivialidade social e económica entre os habitantes de cada comunidade – ainda hoje, bem presente. A presença da água nas fontes gera o fenómeno da existência de certo lugar. Os aglomerados urbanos ordenavam as suas praças por referência ao chafariz, “que na estrutura urbana, lhe transmitia o sentido de lugar e, acima de tudo, o centro da comunidade” (Conceição, 1997; p. 340). Bem como acontecia nos banhos públicos destinados à classe média alta, estes eram o ponto de encontro onde eram discutidos assuntos de interesse geral, e um local de convívio e socialização entre o povo.

Alfama, palavra que provém de *al-hamma*, que por sua vez significa fontes ou banhos em árabe, é um exemplo bastante recorrente quando se fala de fontes e chafarizes públicos. Antigamente era comum os habitantes deste bairro encontrarem-se nestes lugares enquanto coletavam água, ou lavavam a roupa nos tanques públicos. Imensas fontes de

¹⁰ Fonte. Nascente de água, olho de água, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss, 2001e; p. 3932).

¹¹ Chafariz. Fonte ou fontanário com uma ou mais bicas por onde corre água, na maioria das vezes fazendo parte de um conjunto arquitetónico. Cisterna, tanque, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss, 2001c; p. 1966).

Lisboa eram conhecidas por serem o ponto de encontro, um ritual diário onde a vida privada das pessoas era exposta a público para a comunidade. Um ponto de confluência entre público e privado.

Com o passar dos séculos – e das estirpes de doenças, conflitos de posse de territórios, entre outras vicissitudes – as fontes deixaram de ser obras extremamente ornamentadas e trabalhadas para um propósito estético e monumental, contrariamente ao que se via antes da Idade Média, sem um sentido artístico e arquitetónico das estruturas e suporte, e tornaram-se antes um objeto prático e acessível, tornando o seu aspeto mais simples – uma bica e uma torneira. Em qualquer dos casos, permaneceu o sentido de centralidade, materializado nas tipologias dos espaços públicos urbanos – pátios, praças, jardins públicos –, independentemente da maior ou menor sofisticação do seu artefacto de suporte.

Luis Conceição afirma que “[a] presença visual da água em meio urbano é, de facto, tanto mais importante, quanto maior é a sua raridade” (Conceição, 1997; p. 347). Espelhos de água, ou chafarizes adossados a um tanque, aparecem mais nos territórios e regiões interiores como forma de redobrar a importância deste elemento, já que os habitantes não a vêem tão regularmente quanto os das regiões do litoral. Contribuem ainda como meio para amenizar a temperatura do ambiente, principalmente em ares secos e inertes de certos territórios áridos. Carregada de simbolismo, através do que nela se espelha, reflete ou imagina, “reflectir é, assim, também, exprimir, revelar, pensar, espelhar – especular – é, também meditar” (Conceição, 1997; p. 767).

Segundo Gonçalo Ponces, na sua tese *Celebrating the water in the city*, a cultura Árabe sempre contemplou a água. Por nunca ter sido um elemento com tanta abundância –, o povo via-a como uma posse riquíssima. Os espaços públicos e privados incluíam a presença da água no centro como um elemento essencial para a atmosfera espacial. Nos jardins era utilizada como método para refrescar o ar, promovendo ao mesmo tempo a organização do espaço pelos eixos que dela derivam. “These moments elevate the water into something quite poetic, related to contemplation, transforming it into architecture. It is more than aesthetic concern, it is a key element for a full interaction between space and the human body” (Ponces, 2014; p. 58).

2.3. Jardins

Apoiado Dicionário etimológico, Conceição diz: “um *jardim* [...], ou *hortus gardinus*, em Latim, é uma *horta* envolvida por uma guarda, ou um trato de terreno onde se cultivam plantas de adorno.” (Conceição, 1997; p. 398). O jardim é a imagem do paraíso terrestre. Trabalhado pela mão do homem com o objetivo de reproduzir a natureza que o envolve, trata-se de uma natureza submetida. Há momentos na História onde podemos identificar determinadas regras aos quais os jardins obedeciam – uma geometria rigorosa, racionalista, outros num âmbito mais romântico e não tão ordeiro –, há regiões do planeta em que o rigor do clima determina a paisagem e conseqüentemente a vida animal subjacente – os gatos e os répteis resistentes à *secura* e calor – e há outras que, no seu total oposto, o clima ajuda a que qualquer forma de vida brote de qualquer entranha de terra existente.

A água está subjacente a tudo o que implica o jardim, desde a sua própria criação, sendo o seu elemento ordenador e regulador. Sem água não existiria o elemento vital para a fauna e flora nascerem e crescerem, é uma “condição *sine qua non* para a sua existência” (Conceição, 1997; p. 395), a água é o elemento central do jardim – e da cidade, e da vida –, cuja sobrevivência depende da sua disponibilidade. E o paraíso é esse lugar mítico e místico, onde o jardim adquire a forma do imaginário que o Homem tem da natureza que o rodeia, e no centro dessa existência está a água.

Desde o berço da civilização, na Mesopotâmia e Egipto – culturas que nasceram junto a grandes rios e que tornaram férteis as suas terras –, o jardim ganha a atenção seminal imprescindível. Era marcado por espelhos de água retangulares que bordejavam e tranquilizavam o ambiente circundante, de palmeiras e ciprestes. Mais tarde, na Pérsia, o jardim adquire um significado cósmico e místico, onde ilhas, oásis, frescura, ensombramento e refúgio passam a ter um papel fundamental na sua caracterização.

No entanto, foi o Islão quem pegou neste modelo e o desenvolveu durante quase um milénio. O jardim islâmico é definido pela inteligência, inovação e sensibilidade. Entre o Corão, o sentido de misticidade paradisíaca – existente no jardim Persa – e a veneração da água, os árabes inovaram na sensibilidade estética através da consonância entre aromas e cores provenientes da vegetação exótica, bem como através da arquitetura e dos materiais de construção. Assim, a água, a cor e os aromas são as suas principais características.

“Entregando à água o papel protagonizador do espaço, resulta uma dimensão «oásica», que as sucessivas alterações sofridas ao longo dos séculos não conseguiram subverter” (Conceição, 1997; p. 409). Nos séculos XVI/XVII a arte islâmica dos jardins dá outro passo em frente. A água atinge a plenitude do seu papel regulador e ordenador,

constitui a atmosfera geral do jardim, onde a escada de água – o *chadar* – e o tanque quadrado no centro do jardim – fazendo refletir as fachadas, duplicando-as, potencializando-as – passam a ser elementos presentes e inovadores do jardim mongol. Na Europa Medieval, estes jardins começaram a ser implementados nos claustros dos mosteiros e nos conventos das principais ordens religiosas, onde o centro era ocupado por um poço, cisterna ou chafariz, simbolizando a centralidade do paraíso, protagonizado pela água.

A emergente cultura renascentista cria um novo conceito de jardim – o jardim entre a casa e a paisagem –, onde a água deixa de ser um elemento essencialmente representativo e simbólico, para se tornar num elemento ornamental pelo seu movimento, concretamente através da fonte. E é nesta perspetiva que surgem diversos elementos arquitetónicos de água, como a cascata, a fonte, a gruta, os ninfeus, entre outros, frequentes nos jardins florentinos dos palácios dos Medici.

Mais tarde, a partir dos finais do séc. XVIII, os franceses tomaram contacto com o renascimento italiano, e da relação entre o castelo medieval francês e o seu fosso de água periférico, nasce o *jardim formal*. O fosso passa a ser um elemento decorativo e “[u]ma das características principais do jardim clássico francês foi, assim, a utilização formal da água em grande escala, transmitindo uma atmosfera de poder, do homem sobre a natureza, e também do homem sobre o homem – o absolutismo régio.” (Conceição, 1997; p. 421). Entre os principais elementos compositivos, englobando o uso da água, estão o charco, os canais, os tanques, e embora estes últimos fossem um elemento importante nos jardins islâmicos, para as abluções, desde as suas primeiras criações na Pérsia, a piscina passa a ser incorporada nos jardins como forma lúdica.

Só, posteriormente, no séc. XVIII, com o aparecimento do Movimento Paisagista inglês, se idealiza o *jardim natural*, que vem contrapor o estabelecimento da harmonia entre paisagem natural e a representação naturalista de um lugar idealizado. Aqui, a piscina do *jardim formal* ganha popularidade, muito à semelhança dos balneários públicos romanos; as *casas de banhos* foram o equivalente ao pavilhão da piscina que conhecemos nos dias presentes, como um objeto de carácter lúdico-social muito inspirado nas origens clássicas. “O advento do jardim paisagista inglês, ou jardim natural, determina o divórcio entre a Arquitetura e a Arte de Projectar Jardins: a Arquitetura Paisagista” (Conceição, 1997; p. 426); o elemento aquático afasta-se da sua expressão arquitetónica para procurar a sua expressão mais natural. Assim, os chafarizes e os tanques são substituídos pelos lagos e riachos, em todo o seu contorno natural.

Incorporado no jardim no século XX, o elemento piscina era inspirado nos tanques ornamentais dos jardins formais, com um exuberante pendor arquitetónico e decorativo. Segundo o Dicionário Houaiss, piscina é um “tanque com instalações próprias para natação e alguns outros desportos aquáticos; reservatório de água onde se criavam peixes; pia de batismo” (Houaiss, 2001g; p. 6373). Aqui associando a ideia do peixe como símbolo da fecundação, no latim *pisce*, muito à semelhança do som das primeiras sílabas da palavra piscina. Existe toda uma poética sobre a vida, o milagre, o prazer, a contenção, que podemos juntar a esta temática.

3. Análise comparativa

Percorrendo a parte da contextualização teórica dentro da problemática do lugar, a orientação enciclopédica da grelha conceptual, e a identificação de uma genealogia dentro do programa piscina, tendo a água como elemento principal, iremos então passar à análise dos objetos de estudo, identificando o que se verifica ou não, dentro da pesquisa feita.

De facto, o *genius loci* de um lugar consegue estudar-se mediante o seu nível de artificialidade e naturalidade. A característica principal de um lugar natural, como já se verificou, é a atmosfera gerada em torno dele: a luz, a humidade, o ar, a temperatura, o cromatismo, a silhueta. Enquanto o lugar artificial é marcado quando o artificializamos através de vetores, eixos e alinhamentos. Esta dicotomia do artificializar e do naturalizar está presente em qualquer ação que o arquiteto faça. No entanto, este balanço muitas vezes não é feito de modo a haver equilíbrio com as tutelas que o lugar permite – o *genius loci* –, resultando num conflito de interpretação visual, estética e formal em torno da obra.

No presente capítulo pretendo analisar, estudar percetivamente e distinguir quais os processos de artificialização e naturalização de dois lugares distintos, com o mesmo programa – piscinas –, do arquiteto Álvaro Siza Vieira, em momentos diferentes do seu percurso enquanto autor, bem como descobrir as ações tomadas, ou não, sobre o lugar, para a elaboração das obras, de modo a retirar o diferente para ver o comparável, o que nos faz regressar à água como protagonista. Como é que este elemento se posiciona neste debate antropológico, fazendo a ligação com o programa piscina e tudo o que esta última acarreta de história – desde o simbolismo mitológico e toda a sua veneração, à purificação, à centralidade que gera, remetendo assim para o *genius loci*, ao prazer do banho e do estar imerso na água, ao elemento ordenador de uma natureza que é o jardim, aos fontanários e espelhos de água. A conclusão a que quero chegar, está ligada a todo o processo de realização do trabalho, desde a grelha conceptual, teórica, ao *percurso-fotográfico-in-situ*.

Os objetos de estudo escolhidos são a Piscina das Marés, em Leça de Palmeira, e a piscina da Quinta de Santo Ovídio, na Lousada. Após uma intensa pesquisa decidi-me por estas duas, principalmente porque estão edificadas no território nacional; visto querer repassar o pensamento através do olhar pessoal, seria uma impossibilidade para mim visitar outras – com maior ou menor nome – fora de Portugal. Mas também porque foram criadas em momentos distantes, na vida artística de Álvaro Siza: em 1966, a de Leça da Palmeira, e a de Quinta de Santo Ovídio a 2002, isto para entender, e aprofundar, se, e como, o processo da análise de lugar é um fator importante e determinante na criação da obra, e como foram tratados esses processos. E porque o sentido de territorialidade está no

indivíduo – que assimila o território em que se insere, e o cria mediante as suas próprias práticas e crenças de natureza social –, ambas estão inseridas em contextos geográficos diferentes, uma no litoral e outra no interior, cultura e momentos – entenda-se momento temporal e espacial – diferentes, e ainda em escalas e usos contrastantes, uma privada e outra pública. No entanto, no decorrer do texto a piscina da Quinta de Santo Ovídio é transposta para um conjunto de maior escala, a quinta em que se insere.

Lugar, espacialidade, ambiente, tempo, cultura e usos diferentes, num país, programa e autor iguais. No seguinte capítulo descrevo textualmente a experiência que os lugares, em conjunto com a respetiva obra, me transmitiram presencialmente, que só será compreendido em pleno acompanhado do *percurso-fotográfico-in-situ* – um desdobrável da minha autoria que acompanha esta dissertação nos Apêndices –, onde ordeno fotograficamente, e em concordância com o texto, o caminho que tomei nas visitas aos objetos em estudo. É formado por dezasseis desdobráveis, nomeados de A-Q, os percursos A, C, E, G, I, L, N, O, P e Q referem-se às Piscinas das Marés, e os percursos B, D, F, H, J e M à Quinta de Santo Ovídio. O percurso A contém cinco fotografias, e em conjunto com o percurso C, com quatro fotografias, representam o momento de chegada ao objeto em estudo; o E, constituído por sete imagens, o I, com cinco, o L e o N, com seis cada um, mostram momentos diferentes de intromissão na obra; os percursos G e O, com cinco e sete fotografias, respetivamente, estão reservados aos jogos entre os materiais artificiais e naturais presentes; por fim o P e o Q focam os dois diferentes tanques nas Piscinas das Marés. De igual maneira, o percurso B – com cinco imagens – representa a aproximação e entrada para a Quinta de Santo Ovídio; o D é formado por seis fotografias e focaliza a Capela da Quinta; o F, com cinco imagens, e o H, com nove, centram-se no exterior e interior da piscina; os percursos J e M, contêm cinco imagens cada um, e destinam-se ao jardim principal. Como parte da metodologia de análise é um elemento fundamental na compreensão das metáforas que estão habitualmente implícitas nos trabalhos de Álvaro Siza Vieira, o contínuo jogo de sensações, materiais e forma torna-os uma presença viva, que entra em confronto direto com a experiência do corpo, e, acima de tudo, do lugar. Num conjunto, este modo de praticar arquitetura ao unir-se com a realidade, recria-a ou repete-a, fazendo aparecer ou renascer com um aspeto novo, mais visível, mais impressionante, com a dimensão da presença viva, onde nenhum pormenor é criado ingenuamente.

A água aparece, de novo, como elemento central desta comunhão, e como símbolo de vida é, nas obras em estudo, celebrada de maneiras diferentes. Por um lado, destaca-se a sua agressividade, poder e imensidão, por outro a sua maleabilidade, o poder de regeneração, o centro gerador da obra. Cintando Matilde Pessanha, em *Metáfora* e

Ornamento, a “arquitetura, substituindo-se à natureza, constituindo-se numa natureza de segundo grau, desdobrando-se, repetindo-se, transforma-se no seu próprio ornamento ao enquadrar-se ou abrir janelas sobre si própria” (Pessanha, 2005, p. 26), assim descrevendo o trabalho de Siza, descrição que pode refletir-se nestes casos de estudo. Uma arquitetura como elemento de natureza própria, conjugada com um elemento da própria natureza, a água.

3.1. Leça de Palmeira – 1966

[A] Linhas sinuosas avistam-se desde o caminho da marginal, impossibilidade de ver o que se passa para além, muito dificilmente percebemos que é a entrada para um complexo de piscinas. Blocos que brotam do passeio, mas que acompanham as dimensões de uma pessoa, não obstruindo a visão para quem está a ver a paisagem de longe, nem demasiado impactante para quem está de perto: escala humana. O programa desenrola-se no nível inferior. Num relance, ganha o seu sentido de piscina quando vislumbramos a mesma antes de começar a descer a ampla rampa que se afunda na terra e nos dá acesso ao nível da praia, onde tudo acontece; conseguido pela cobertura do que se passa em baixo, que nos dá pelo peito, oferece a hipótese de ver por momentos uma paisagem natural, quase como se de um quadro se tratasse: as rochas, a piscina e o mar, e não nos deixa assistir a mais porque começamos a descer. Até aqui os materiais visíveis são o betão e o cobre – betão para as paredes e cobre para as coberturas –, acredito que numa outra altura a cor natural do cobre se confundiria com a cor da areia e seria algo alusivo à mesma, tratando-se de uma harmonização de materiais naturais e artificiais.

[C] Ao descer a rampa o espaço vai alargando, como se nos estivesse a convidar. Vemos a madeira preta a surgir no cimo, marcando o início de uma presença que em seguida nos vai encaminhar para os balneários ao fundo da descida. Aqui, o betão como material frio continua a ter a sua presença principal; no entanto, a madeira como material quente aparece em grande foco e até sai fora do betão como se estivesse a puxar as pessoas para dentro de um casulo escuro e bastante privativo, onde os olhos ainda não se habituaram a tão pouca luz. [E] Já dentro, pouco se vê do betão, a estrutura em madeira escura faz-nos lembrar cavaliças, mas adapta um ambiente privado, onde há oportunidade para as pessoas se trocarem. A iluminação é feita apenas por uma claraboia a um canto ao fundo do corredor, por cima de um lavatório simples de habitação doméstica. Passado a zona das cabines, outro corredor aparece, com meia dúzia de lavatórios de pés. A iluminação deste último indica o caminho para a saída e quando estamos a espera de ver o tanque, ou a areia ou o mar, Siza cria um outro ambiente que nos dá a possibilidade não de

ver mas sim de ouvir: ouvir o mar, ouvir a água a bater nas rochas e a espalhar-se na areia. Estamos perante um pátio descoberto, onde só já só vemos a madeira numa cobertura de meio metro – ainda nos resguarda, mas já nos está a libertar – e o betão passa novamente a ser o material predominante nesta dialética entre corpo, sensações e matéria. Ao fundo vemos um único corredor com vários planos, uma cobertura desnivelada que guarda a entrada para os balneários e uma parede de betão que contrai e passa a conformar um banco. A entrada para este balneário é ajudada por um degrau de madeira que se estende e passa também a ser um banco; a arquitetura implica a participação do corpo em diferentes níveis, com conflitos: onde se põe o pé é também onde se senta. Muito na lógica do pensamento de Siza, na sua arquitetura é frequente as paredes converterem-se em assentos, onde o espaço encarna o homem, um lugar que se integra e quer integrar.

[G] Uma vez feita esta sequência de movimentos e sensações, e após passar a tal cobertura desnivelada, vislumbramos finalmente a areia, as rochas num plano mais avançado e por fim a água como plano de fundo – o quadro para o qual o edifício está virado –, os pontos de fuga, e, numa vista perfilada, a topografia e os declives, percebe-se que trabalham como um conjunto para adorar o natural, a água, a vastidão e a plenitude, o horizonte infinito. Celebra-se a visão; no entanto, estamos a sentir algo artificial nos pés, pisamos betão.

Observa-se uma relação muito própria entre o construído e o natural, uma conotação especial dada à rocha e ao betão, por momentos ficamos na dúvida se a rocha nasceu do betão ou betão da rocha. Além disso, a forma natural da rocha em contacto com o betão faz lembrar o movimento da água quando bate em algum obstáculo e se enrola e engole no mesmo.

[I] Recuando o trajeto, e optando por não entrar nos balneários, podemos seguir o nosso caminho por um vão – formado por duas portas de madeira pretas, de altura igual às paredes de betão adjacentes – pelo qual entramos num estreito corredor onde o nosso ponto de fuga aponta para uma parede e para um banco rudimentar de perfil – formado por uma estrutura básica de ferro e ripas de madeira – coberto por uma laje maciça de betão a dois metros de altura do solo. O espaço aqui representado permite o sentimento de aperto, abafamento, aconchego, mas ao mesmo tempo que esta sensação nos invade, descemos um nível que separa o chão em lajetas de betão, de outro – com o mesmo material mas agora em laje contínua: no seu aspeto mais natural, originário, pouco cuidado e pouco modificado – e imediatamente observamos outro pátio para o qual o banco está virado, e descansamos. Daqui podemos optar por dois caminhos, compostos por outros dois corredores, paralelos um ao outro – o da esquerda e o da direita.

[L] O caminho da esquerda dá-nos acesso ao bar da piscina. Após andar em direção a outra parede de betão, sem expectativa do que encontrar, ao fundo virando o corpo para a esquerda, abre-se uma paisagem imensa de guarda-sóis, mesas e cadeiras sobre uma laje de betão – a esplanada –, as rochas a areia a água e num plano mais fundo o Porto de Leixões. Observa-se de novo o modo como os materiais, as texturas, cores e escala se conjugam harmoniosamente, sem tirar protagonismo a nenhuma das partes: a areia a aparecer no betão, as rochas a aparecerem da areia e a construção a aparecer das rochas, em diferentes horizontes de perceção.

[N] Pelo caminho da direita observamos novamente uma parede em betão ao fundo: o habitual mistério continua; no entanto ao caminharmos em direção ao final dessa passagem começamos a ouvir o mar, as ondas a rebentarem e a baterem nas rochas – não vemos isso acontecer mas sabemos automaticamente o que é –, e uns passos à frente temos novamente a imensidão do horizonte, o quadro que idealizávamos na mente aparece à frente dos olhos. O ângulo a meia esquadria que a parede de betão faz com a marginal – a mesma que protege a esplanada do bar do vento forte de Norte – alinha e aponta para um extremo do tanque como se o trabalho dela fosse ditar o caminho a seguir, ou a atenção a dar, ao mesmo tempo protege permanentemente outro espaço; a poética que Siza dá ao lugar vai ao encontro do seu génio, à sua origem, o proteger das rochas, o aclaramento que vem com a água, o transformar e o integrar, a comunhão de elementos existentes que ora protegem ora descobrem – no entanto encontramos-nos, ainda, em cima da laje de betão –, e descortinamos pelo caminho escadas de betão como se brotassem das rochas. Novamente a conotação entre a rocha e o betão está presente, muitas vezes parece que a rocha engole o betão e atravessa-o, noutras parece que o betão põe um limite à passagem da rocha para o seu interior.

[O] Até aqui o edificado ditava o caminho a seguir, uma vez em contacto com o natural e fora deste labirinto, o percurso a tomar passa a ser de livre vontade do utilizador. Existem diversos acessos para o tanque principal, escadas dissimuladas na areia, outras a afirmarem-se entre as rochas e levando diretamente até à água – representando uma confluência de elementos –, ou caminhos sinuosos entre as rochas. [P] O tanque infantil trabalha num contraste com o tanque principal, este primeiro aparece subtil, como um oásis entre os elementos rochosos, após a passagem sob uma ponte – ou obra de arte¹² na gíria da engenharia – que Siza implementou no projeto; aqui a ponte faz a ligação entre dois

¹² Obra de arte. Na linguagem de Estruturas, designa-se obra de arte quando se vence um vão de uma determinada envergadura, onde é preciso haver uma maior especialização. Segundo o Dicionário de Houaiss, obra de arte, em Urbanismo, significa “obra viária de grande porte (ex: viaduto, túnel, ponte)” (Houaiss, 2001f; p. 6052).

limites em estudo: o artificial e o natural – a laje de betão e a areia –, é também o primeiro contacto táctil com a areia desde a entrada no complexo. [Q] O segundo invade a fronteira do mar e trabalha como se gerasse um ponto de equilíbrio entre as forças da natureza e algo controlado, seguro. O seu limite é maioritariamente composto por betão à exceção da face voltada para o horizonte formada por rochas, que passam a ser o limite estabelecido para a barreira entre a água do mar e a água do tanque. Assim o ambiente dado ao interior do tanque é comparável ao que acontece fora dele, com o fenómeno natural da água do mar a bater nas rochas – e os espaços dinâmicos perceptíveis que este fenómeno cria em contacto com a barreira rochosa – o interior do tanque está associado a essa imagem num ambiente onde as rochas também existem, mas num plano em que a água está em controlo; há oportunidade de experienciar, tocar, sentir esse momento: viver o lugar.

As Piscinas das Marés remetem para dois planos diferentes, o primeiro de adaptação, deambulação, habituação e controlo, uma vez chegado ao fim de todo o ritual a fogueira do mar e a imposição das rochas num campo de visão livre, já “longe” da cidade e infraestruturas, o betão, as rochas, a areia e a madeira exacerbam o dramatismo de uma arquitetura conquistada e imposta à natureza, dela emanando e a ela se entregando. O contraste entre as formas puras que desenham os planos de betão e o tanque rasgado na rocha que se cruza com a agressividade do Oceano, cria um ponto de tranquilidade, prazer, adoração e controlo conseguido pela mão do homem num lugar predominantemente natural.

3.2. Santo Ovídio – 2002

Inserida no meio rural, rodeada de verdes e montanhas. Num ambiente rico onde qualquer ser vivo parece brotar de qualquer entranha, encontra-se a quinta de Santo Ovídio, uma quinta particular originária do Século XVIII, recentemente reabilitada por Álvaro Siza. [B] A viagem começa logo antes da entrada marcada pelo grandioso portão principal: uma ampla alameda marcada pela simetria entre as árvores que a flanqueiam e o comprido caminho que nos indica a entrada. Sentimo-nos pequenos face às grandes árvores, os grossos troncos, as altas paredes muradas e o grandioso portão barroco à frente. Facto é que é impossível fazer esta caminhada sem estar sempre com a cabeça voltada para cima a olhar tudo em volta, como uma imposição ao nosso olhar.

Chegamos perto dos portões que guardam a entrada, um muro de pedra com dois vãos em ferro, e um portão armoriado terminando numa pedra de armas a oito metros de altura; finos e sensíveis portões de ferro, ornamentados em estilo *Rocaille*, abrem-se para um largo pátio, limitado pela forma da casa principal em L, e pela peça principal do mesmo:

a fonte barroca de granito a brotar água ilimitada para um tanque em trevo – onde alberga peixes e todo um micro clima inserido, que por sua vez lança água para a grade no solo e segue caminho em direção ao lago de outros animais e outros microclimas existentes noutra extremo da Quinta. Pátio marcado pontualmente por árvores de fruto, de onde se segue para as diferentes áreas da quinta; a riqueza do espaço vai para além do construído, a natureza invade de uma forma calorosa, obtêm-se espaços mais densos, menos densos, modos diferentes de correr o ar em zonas específicas para tal, muros em que a vegetação vai para além da barreira imposta por estes, e acompanham o desenho da enorme pedra de granito que completa a fonte.

Antiga fazenda setecentista, integrava a casa principal de piso térreo para estaleiros, e piso superior para as áreas comuns e privadas da habitação. Continua com a forma e estrutura da antiga casa e alinhamentos exatos das antigas portadas das janelas e portas, conseguindo enquadrar a história da origem do que fora outrora, com a nova vida e situações que vieram originar, ao mesmo tempo que a enquadra num tempo diferente fazendo a comunhão entre o antigo e o novo, o rural e o contemporâneo, a riqueza de ambos em conjunto, harmonia e sintonia.

[D] Até aqui caminhámos em frente, em direção à entrada da casa. A partir daqui, passamos os portões da possante entrada e dirigimo-nos para a esquerda e para o sentido contrário do qual chegámos até então. Subimos por um caminho onde as densas folhas das árvores nos escondem do sol, gradualmente consegue-se perceber o que está ao longe: uma parede com dez metros de altura faz imaginar o desenho de meia cruz, pela consola que sai da ordem natural da forma de um retângulo e se afirma desta maneira com a obrigatoriedade de passarmos por baixo, se a intenção for ir em direção às escadas que antecedem a entrada para a Capela de Santo Ovídio. Uma construção que nos assola pela sua altura, complementando o facto do passeio que a rodeia ser a única passagem para o seu interior; o estar permanentemente ao lado de uma parede branca da cal, que transcende a nossa altura como humanos, fez-me sentir incomodada perante tal presença; no entanto, fascinada pela sua imposição, formas puras, espaços amplos mas impositivos. O facto haver um caminho único e movimentos únicos para atingir um certo objetivo passa a ser um ritual, uma deambulação, onde, neste caso, é necessário passar por baixo do que é a sacristia, na prática, subir nove escadas que terminam na décima – o patamar – abrindo-se para um pátio de cinco por cinco, rodamos o corpo 180º para finalmente entrarmos na capela. Existe por parte da arquitetura um complemento ao divino, ao respeito, ao ritual, às origens.

[F] Optando por não seguir para a capela, voltamo-nos para a direita e continuamos o nosso trilho de pedra ladeada por vegetação que brota entre o caminho, sem imposição ou barreira que a limite; as árvores continuam a fazer o seu trabalho de nos abrigar do sol intenso. À frente e não muito longe da capela, antes aliás, a começar ao lado de uma das laterais desta – naquela até então paisagem de adoração à comunhão entre artificial e natural, construído e natural – avistamos algo quase alienígena a aparecer horizontalmente. Ferindo a vista pelo reflexo do sol no chumbo que reveste a fachada de um quase perceptível paralelepípedo colado a uma construção de nível térreo, ladeado de relva; termina na entrada para o seu interior, no lado menor. Já de frente para a entrada encontramos três degraus. À direita a parede de pedra do que outrora fora os estaleiros dos cavalos, atualmente um anexo à casa projetado para ser outra habitação de dimensões menores, onde novamente os alinhamentos das janelas e portas bem como o desenho originário do estaleiro estão presentes. À esquerda abre-se um jardim de árvores de fruto, onde se torna difícil achar o fim no horizonte, confundindo com a selvagem paisagem rural ao fundo.

Descemos os degraus onde ficamos resguardados e cobertos entre vidro, chumbo na cobertura e a parede de pedra da fachada do anexo ao lado. O vão compreende toda a frente de entrada, no qual se abrem duas portas de vidro fosco que fazem o acesso a um corredor de igual dimensão desde o limite imposto pelos anteriores degraus; à frente duas portas com o mesmo material, e a representação de um cavalo no vidro – uma alusão à memória das antigas cavalaria – abrem-se para um espaço onde a descrição, significado e imaginário ficam aquém de um simples texto.

[H] O tanque é o foco principal, estamos ao seu nível após descermos seis degraus, atingindo o patamar (sétimo), antes disso encontramos-nos numa posição de observador para todo um quadro elaborado arquiteturalmente. Os azulejos Viúva Lamego, dez por dez centímetros, conhecidos pela sua fabricação manual, ao mesmo tempo que oferece uma cor rica e intensa, transforma o espaço num lugar que preenche o olhar: o tom de azul primário na parede em frente tentando transmitir a infinidade da água do tanque, levando o nosso imaginário a criar outra realidade, o amarelo na lateral direita, a intensificar a luz do sol que penetra pela claraboia existente no cimo do tanque, alinhada com as duas paredes, azul e amarela, do espaço, que ao mesmo tempo fazem as paredes do interior do tanque.

Outro pormenor a salientar é o facto de estarmos ainda na posição de observador, com a porta aberta atrás de nós – a que nos proporcionou a entrada – refletida na parede ao fundo, em frente, como se tratasse de uma luz circular existente na pintura do azul da parede, representando o sol, com o horizonte desenhado por uma linha em mármore: o azul que se dissolve entre a água do tanque, a água da parede que termina na linha de mármore,

e o azul do céu que se desenvolve acima dessa mesma linha. Ambiente influenciado pelas obras do, igualmente, veterano arquiteto mexicano Luis Barragán (1902-1988), onde se destaca o uso da cor e a devoção à luz, os reflexos e jogos que derivam, o uso de cores primárias como prolongação dos planos, espaços com várias sensações adjacentes, a alusão a determinados elementos. Projetos extremamente topográficos, “Barragán sempre procurou fazer uma arquitetura sensual e mundana, [...] feita de espaços fechados, marcos, fontes, cursos de água, cores saturadas [...] assentada na rocha vulcânica e na vegetação exuberante” (Nesbitt, 2008; p. 509).

Descendo da posição de observador, o campo visual atinge tons mais claros, a luminosidade preenche o espaço, não só através do enorme vão horizontal, que dá vista para o exterior, mas também através dos azulejos que refletem a imagem e a luz deste interior, aumentando-o ao mesmo tempo iluminando-o. No tanque, Siza cria um jogo, olhando para qualquer dos lados não conseguimos perceber qual deles tem menor ou maior profundidade, a linha que distinguimos visual e perceptivamente a profundidade acompanha os passos dados e esta “move-se” ao ritmo que percorremos o lado maior da piscina. Nas paredes, pintadas por cima dos azulejos, vemos figuras, agora humanas, em posição de mergulho, uma em cada extremo da piscina, desenhadas com o habitual traço simples e representativo de Álvaro Siza, uma forma de abrir o campo visual ajudando a expandir o espaço e o horizonte, mais uma vez.

O espaço desperta o calor, o clima abafado proporciona a vontade de tirar a roupa: sentirmo-nos parte daquele lugar, estarmos confortáveis e nus, à temperatura dele, a banharmo-nos, a usar aquele espaço de forma diferente de qualquer outro por mais íntimo que nos seja; convida a convivialidade, o isolamento de olhares alheios, um núcleo de proteção que nos acolhe e nos proporciona o desejável.

O jogo de contraste entre os azulejos, o chão claro e liso da mármore, o vão ao nível do olhar que preenche de um extremo a outro a parede lateral – dando vista para o jardim “selvagem” que acontece para lá –, trabalham como uma unidade para oferecer visibilidade horizontal, riqueza de cores e espaço, materiais apetecíveis de sentir; a mármore sob os pés, o brilho irregular dos azulejos, o som permanente da água no tanque, a claraboia que nos mostra o céu enquanto nos banhamos, como uma conformidade de elementos ali expostos para vermos, sentirmos e ouvirmos.

[J] Toda a quinta é caracterizada por vários ambientes, como referido posteriormente, não podendo faltar o jardim principal, que se encontra por trás da casa principal. Marcado, de novo, por portões em ferro, com efeitos decorativos em *Rocaille*,

murado em volta, faz-se a passagem através de três degraus que sobem para um patamar superior onde se avista um enorme jardim, avistam-se caminhos ortogonais, em frente o olhar leva a uma fonte no centro, onde brota constantemente água por um repuxo que chega a um metro de altura. [M] Um jardim onde a natureza prevalece em abundância, um espaço rico em vegetação ora cuidada ora com uma imagem mais natural; povoado de árvores, buxos, caminhos sinuosos, que levam a mesas e bancos de pedra no meio do verde flamejante em toda a volta. Aqui Siza fez recurso a uma vasta gama de elementos já existentes, cascatas, riachos, tanques – mais uma vez, a água como elemento ornamental pelo seu movimento – namoradeiras adoçadas ao muro de pedra que dá vista para a exuberante paisagem verde exuberante do Minho, a presença novamente do granito numa forma de assento apontada para a mesma paisagem como meio de contemplar todos os elementos ali reunidos. O eterno movimento da água proporciona uma animação sonora e uma dinâmica visual, concorrendo para o espetáculo total que o barroco sempre perseguiu.

A Quinta de Santo Ovídio é fruto de uma circulação lógica e permanente de água, que nasce diretamente da montanha e é canalizada através de condutas graníticas; alimenta a quinta a todos os níveis, desde a habitação para a qual trabalha em primeiro plano, à vegetação e todo o micro e macro clima que cria e desenvolve até onde chega, ao jardim onde aparece visualmente e deambula pelos canais de granito entre a relva, depois de já ter passado pelo tanque a poucos metros atrás e quiçá depois de já ter explodido na fonte que determina o centro do jardim. Por fim, como adoração à água, estará a piscina, implantada no lugar mais elevado da topografia da quinta – junto à capela – na qual estamos em contacto com todo este percurso, momento e espaço de todo o objeto de estudo, a obra de arte.

3.3. Conclusões comparativas

Em suma, Siza, nestes objetos de estudo, parece conseguir alicerça-los à conformação da determinada topografia, na especificidade de cada contexto local, contendo a extraordinária sensibilidade aos materiais, ao trabalho artesanal e sobretudo, ao estudo e sutil manipulação da luminosidade proveniente de cada um. Estas obras passam a ser respostas felizes e rigorosas ao tecido urbano e à paisagem litorânea da região do Porto como, também, no interior do Minho. Em ambos os projetos é notória a presença, contato e respeito permanente pela natureza, a paisagem como plano de foco, a importância da visão do horizonte. Na Quinta de Santo Ovídio, apesar do tanque se inserir no interior, a água está sempre presente na obra, ela é o seu elemento ordenador e regulador, em Leça a topografia

fala por si, e Siza apenas integra o edifício de apoio às infraestruturas obrigatórias e respeita o trabalho das rochas e da areia que num conjunto oferece o foco ao mar.

Os jogos de sensoriais, presentes no percurso labiríntico em Leça da Palmeira, acontecem também na quinta de Santo Ovídio, motivam a audição, afinam a visão e, por fim, o tato desperta a atenção total e encontramos-nos mergulhados nestes lugares que nos voltam para a água e para o espírito do lugar, integrado no construído, em confronto com o corpo e toda a experiência sensorial a que é remetido; o acesso deambulatório até ao areal que nos é apresentado na primeira, também está presente na entrada da capela da segunda, que por sua vez está ligada ao acesso ao tanque da mesma. São exemplos presentes e marcantes como estes, que dão sentido à arquitetura pensada para o lugar, recriando-o e respeitando-o.

O inteligente uso dos materiais dá razão à sua finalidade, na piscina das Marés reparamos no contraste entre público/privado, estranho/íntimo, frio/quente, apenas, através da conjugação entre as especificidades da madeira e do betão. Em Santo Ovídio o uso do chumbo fica reservando para o revestimento da única fachada visível da piscina, isto indica claramente a intensão de estranheza – a estranheza das novas tecnologias que invadem um meio consolidado –, num conjunto observamos ali o chumbo e a pedra que caracteriza a quinta, numa comunhão entre passado e presente, história e evolução. Mas não só no exterior, o interior reserva outras perceções, o uso de cores primárias nos azulejos brilhantes faz imaginar o céu e o sol, elementos naturais, oferece vida ao espaço além de o tornar mais amplo.

Ambas as entradas para os respetivos programas têm um sentido teatral, um corredor ou um ritual de interiorização que nos ajuda, aos poucos, a entrar mentalmente noutra realidade: nas Piscinas das Marés, antes do início de todo o percurso labiríntico a que nos obriga, deparamo-nos com a presença de uma rampa que vai abrindo à medida que descemos, e, aos poucos, perdemos a vista para a marginal de onde chegámos, ganhando a atenção necessária para a realidade com que nos vamos deparar; o mesmo acontece na Quinta de Santo Ovídio, abrem-se as duas portas para um corredor amplo e iluminado, o qual é necessário percorrer até atingir as portas seguintes que nos dão o acesso às escadas que antecedem o plano do tanque. O corredor, e as escadas, como um modo de caminho lento e atento, preparam o corpo e a mente para o que virá a seguir, ao mesmo tempo que nos afasta da realidade com que nos deparámos até então.

O antropomorfismo latente em qualquer uma das obras idealiza a comunhão entre corpo-elemento, seja construído ou natural, a reapropriação da figura humana como meio de

comunicação entre o corpo e o construído, o espaço que encarna o homem e o deixa usar. Daí ser bastante frequente a presença de paredes e muros que se transformam em bancos, o diferente uso do corpo perante uma mesma presença, uma certa posição do corpo que nos deixa observar determinados momentos em locais específicos. Desenvolveria mais, sem necessidade, se nomeasse todos ou os principais momentos em que o antropomorfismo está presente em ambas as obras, deixando esse trabalho para uma releitura do presente capítulo.

Conclusão

Esta dissertação centrou-se na questão do lugar, e como a piscina aparece nesta realidade. Desde o início da época Moderna, a problemática do lugar começou a levantar questões, e a ser foco de análise para teóricos e arquitetos, desenvolvendo uma atitude de respeito, interpretação e acima de tudo inspiração nos lugares. Assim, a água entra num plano secundário, a piscina como lugar, e é sobre estas bases teóricas que os objetos em análise são sustentados.

Assim, na primeira parte, o enquadramento teórico ajudou-nos a contextualizar a problemática; conseguimos perceber que o nosso modo de habitar está em constante mudança, e o homem projeta-se no mundo à medida que é, que habita, é a mesma coisa que dizer, constrói à medida que experiencia o mundo. O que nos levou ao termo *genius loci*, o espírito do lugar, um conceito ontológico sustentado por questões físicas e da linguagem, do qual fazem parte todas as particularidades: o carácter, o ambiente, a atmosfera que é gerada, e aqui é de interesse comparar que o próprio clima e luz estão, também, em constante mudança, tudo isto criando a identidade do lugar. Este pensamento sobre a arquitetura, como uma visualização da verdade, restabelece a dimensão artística, e conseqüentemente, a significação humana da disciplina. As definições da grelha conceptual inseriram esta dissertação numa linguagem contida mas determinada, entrámos descomprometida mas não levianamente em definições complexas sobre perceção, espacialidade, espaço, lugar, entre outras, que foram satisfatórias para entender e apoiar teoricamente as conclusões da análise dos objetos em estudo.

A segunda parte inseriu-nos na genealogia da água, procurando um sentido da origem da piscina. Desde os primórdios, a água na sua corrente natural, em riachos, massas de águas, ou fluxos despertou a imaginação das civilizações, que encontravam ali uma união com a natureza, de onde os santuários e cavernas provêm, carregados de lendas e ritos ancestrais. Mais tarde, a mentalidade grega em relação à nudez, privilegiou a comunhão do corpo nu em contacto com a água, o seu poder de regeneração em contacto com o poder do controlo da temperatura do corpo. Onde já os romanos aproveitaram para que os seus próprios banhos públicos, carregados de intelectualidade política e de prazer, pudessem colocar mais uma vez o poder representado, tanto no espaço que frequentavam, como na posição física e hierárquica que adotavam. Tal como acontecia entre a classe média-alta, o povo encontrava o seu ponto de convívio social ao pé das fontes, as mesmas que originavam o centro da cidade, onde os espaços urbanos se formavam à sua volta. Um ponto central e de união entre o lugar, o contexto social, o privado e o público: são isto os lugares da água. As mesmas fontes em que se mostravam e lavavam as roupas de casa, as

mesmas fontes que abasteciam as pessoas e a cidade, eram as mesmas fontes que ditavam a centralidade do lugar.

Concluimos que na origem da piscina está o jardim, este começa por incluir um espaço místico e onírico, tranquilo. A presença de espelhos de água marcava o reflexo da natureza em redor, o contacto total com esta realidade trabalhada pela mão do homem com o objetivo de representar o natural, o paraíso, implementado por diversos novos elementos como ilhas, oásis, refúgios, criando vários espaços e ambientes dentro do jardim persa. A veneração da água é constante neste jogo da arquitetura dos jardins. O Islão passa a integrar tanques de abluções, o mais aproximado ao tanque de piscina que conhecemos. Porém, o início da sua presença como forma de lazer perpetua-se então no Jardim Naturalista Inglês, momento no qual a Arquitetura e a Arte de Projetar Jardins passaram a ser duas disciplinas distintas. Piscina, para além de originariamente ser um reservatório para peixes, não obstante, ganha uma maior dimensão até aos dias de hoje. É uma forma de prazer que integra a água, com todo o simbolismo que esta traz. É um elemento da natureza que por estar em controlo, nos dá a segurança necessária para sermos parte dela, e nos sentirmos bem, frescos, leves, imersos, protegidos. É também história e necessidade, uma prática associada à diversão, criação e regeneração desde a antiguidade.

O terceiro, e último capítulo insere-nos então no contexto de análise dos objetos em estudo, a Piscina das Marés, em paralelo à Piscina da Quinta de Santo Ovídio. É um texto expositivo, onde descrevo detalhadamente a minha experiência nas visitas a cada uma destas obras de Álvaro Siza, o que me transmitiram, o que se verificou ou não, com base nos conceitos estudados anteriormente. Como lugares confrontados pela mão do homem, coube-me primeiro entender de que forma os processos de naturalização e artificialização foram tomados. Assim, de modo a estudar o lugar, a metodologia empregue foi a mesma que Norberg-Schulz refere: visualizar, ser capaz de entender os signos e símbolos singularmente, e ter a capacidade de reunir tudo num conjunto, identificando assim o carácter e identidade de cada lugar, e ainda a fronteira entre o natural e o artificial, e a água como protagonista em ambos os ambientes – a água elemento de ligação.

Num lugar que ganha uma força primitiva devido, apenas, à presença do Oceano Atlântico, à força do vento e rebentação das ondas e a uma vista sobre a linha do horizonte, aparece uma multiplicidade de estruturas sensivelmente incorporadas na topografia e intimamente relacionadas com esse *genius loci*. Entre os pormenores a salientar, está a forma como os muros parecem nascer da massa bruta das rochas, e estas, por sua vez, parecem irromper como se estivessem vivas enfatizando as infinitas formas da água em contacto com algum outro obstáculo; ou seja, o material artificial mimetiza o natural, e este

último, por sua vez, mimetiza situações que decorrem por todo o lado naquele lugar. A água que se espalha na areia, que embate nas rochas e as escala, que embate nos muros e não os ultrapassa está memorizada ou petrificada no jogo das rochas com o betão. Da mesma maneira que é a forma do tanque que está adaptada à posição da camada rochosa junto ao mar, e não o contrário, a arquitetura submete-se ao espírito do lugar, sua forma original integra-se, deixando-se integrar.

O mesmo se observa na quinta de Santo Ovídio, passados 40 anos. Siza voltou (ou continuou) o seu trabalho em consonância com a natureza, no interior exacerbado de qualidades especiais do Norte de Portugal. Paisagem fértil, topograficamente variada, um lugar húmido e intensamente povoado, cultivado, estratificado ao longo dos séculos, onde é habitual encontrar pequenas parcelas, vinhas e casas no meio de ruas sinuosas, com fachadas cobertas de musgo, riachos e correntes de água, um céu que mistura névoa e chuva com breves momentos de sol, que iluminam os montes distantes. É este o palco da antiga quinta, agora restaurada e adaptada para uma nova forma de vida: novos usos, outras experiências. É aqui que o trabalho de Siza ganha sentido, as referências são inúmeras ao que, a quinta, outrora foi. Desde a estrutura das fachadas, à referência das antigas cavaliças presentes nos desenhos de cavalos, ao tipo e uso dos materiais empregues, ao respeito pela topografia e pelos elementos que compõem toda a quinta. E o *genius loci* passa a complementar esta obra. A entrega e dedicação da “nova” quinta ao lugar e o modo como este a deixa integrar, culminando no igualmente “novo” programa, a piscina.

É este equilíbrio que, quando bem executado, se chama, na linguagem corrente da arquitetura, integração, que é, entre outras, uma premissa a que um projeto de arquitetura obriga, ele que tem ainda de ser coordenado com as técnicas construtivas, com o programa e outras tantas ramificações. Tanto o projeto da Piscina das Marés, como a requalificação do conjunto da Quinta de Santo Ovídio, guardam um heterogéneo de experiências, respeitando os contrastantes territórios onde se inserem, criados pela natureza e pelas construções anteriores, adaptando-os às novas vivências e exigências de uso.

A piscina surge então nestes dois contextos, com o objetivo de ser uma forma lúdica apreciada pela maioria da população, o seu elemento é uma premissa para que estes projetos fossem criados e ganhassem vida. A água passa a ser uma propriedade comum; no entanto, e como uma das suas singularidades é possibilitar inúmeros usos, num caso observa-se o seu controle e contenção, e no outro, um controle para a sua distribuição. Em Leça da Palmeira, e em Santo Ovídio, respetivamente, a água é tanto aquilo que se quer consagrar, guardar e apreciar, como é a fonte de vida dos mais diversos ambientes de um

determinado lugar. Em ambos os modos, a água e a piscina vêm representar pontos de dedicação entre as pontes do natural e o construído, do espírito do lugar e a obra, o que fora, presente no que é, atualmente. Para além de representarem um *locus* de convivialidade social, prazer, descanso, e tudo o que motiva ao seu uso, após os gestos de despir, mergulhar e imergir terem sido executados, tem-se então, a sensação de se fazer parte do lugar.

Bibliografia

Obras específicas

Bayer, R. (1956) *Traité d'Esthétique*. Paris: Librairie Armand Colin.

Buchli, V. (2013) *An anthropology of architecture*. Londres: Bloomsbury.

Calado, M. (1999). Barroco do Norte, Barroco do Sul: algumas reflexões. In *Carlos Alberto Ferreira de Almeida, In Memoriam* (vol. I, pp. 201-209). Porto: Faculdade de Letras. Acedido em Dezembro 2016, em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3177.pdf>

Conceição, L. F. P. (1997). *A consagração da água através da arquitectura*. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa para obtenção do grau de doutor, orientada por Joaquim José Ferrão de Oliveira, Lisboa.

Heidegger, M. (1954). "Construir, habitar, pensar". In *Vortäge und Aufsätze*. (Trad. Schuback, M. S. C.). Pfullingen: G. Neske. Acedido em Janeiro 2016, em: http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

Nesbitt, K. (2008). *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Editora CosacNaify.

Norberg-Schulz, C. (1997). *Genius Loci*. Hayen: Mardaga.

Pereira, J. F. (1992). *Arquitectura barroca em Portugal*. Maia: Biblioteca Breve.

Pessanha, M. (2005). *Metáfora e ornamento na obra de Siza*. Porto: ESAP.

Pires, M. J. P. (2014). *Água e luz – O imaginário dos banhos*. Projecto nas carreiras da rocha conde d'Óbidos. Dissertação apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa para obtenção do grau de mestre, orientada por José Manuel Aguiar Portela da Costa, Lisboa. Acedido em Abril 2016, em: <https://issuu.com/marianapimentelpires/docs>

Ponces, G. (2014). *Celebrating the water in the city*. Tese apresentada ao Departamento de Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa para obtenção do grau de doutor, orientada por Jens Casper, Ricardo Carvalho e Flávio Barbini, Lisboa. Acedido em Abril 2016, em: <http://repositorio.ual.pt/handle/11144/446>

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial.

Siza, Álvaro (2004). *Swimming pool on the beach at leça de palmeira 1959-1973*. Lisboa: Editorial Blau.

Távora, F. (2008 [1962]). *Da organização do espaço*. Porto: FAUP publicações.

Obras genéricas

- Brun, B., Lemonnier, P., Raison, J. & Roncayolo, M. (1986). «Ambiente», in Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-36.
- Condominas, G. (2000). «Espaço Social», in Enciclopédia Einaudi: Sociedade-Civilização / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 352-384.
- Garroni, E. (2000). «Espacialidade», in Enciclopédia Einaudi: Criatividade-Visão / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 194-241.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001a). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo I). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001b). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo III). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001c). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo V). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001d). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo VIII). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001e). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo IX). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001f). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo XII). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001g). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo XIV). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Houaiss, Antônio & Villar, Mauro S. (2001h). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. (1ª ed., Tomo XVI). Rio de Mouro: Temas e Debates.
- Machado, José P. (1995a). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (7ª ed., Vol. 1). Lisboa: Livros Horizonte.
- Machado, José P. (1995b). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (7ª ed., Vol. 3). Lisboa: Livros Horizonte.
- Machado, José P. (1995c). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (7ª ed., Vol. 4). Lisboa: Livros Horizonte.
- Lemonnier, Pierre (1986). «Solo», in Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 59-96.
- Pesez, Jean-Marie (1986). «Aldeia», in Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 376-395.

- Petitot, J. (2000). «Local/Global», *in* Enciclopédia Einaudi: Local/Global / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-71.
- Raison, Jean-Pierre (1986a). «Ecúmena», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 517-546.
- Raison, Jean-Pierre (1986b). «Fixação», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 312-340.
- Raison, Jean-Pierre (1986c). «Habitação», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 341-375.
- Raison, Jean-Pierre (1986d). «Terra», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 117-137.
- Rambaldi, E. (2000). «Identidade/Diferença», *in* Enciclopédia Einaudi: Dialética / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-44.
- Roncayolo, Marcel (1986a). «Cidade», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 396-487.
- Roncayolo, Marcel (1986b). «Região», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 161-189.
- Roncayolo, Marcel (1986c). «Território», *in* Enciclopédia Einaudi: Região / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 262-290.
- Vieira, António B. (2000). «Percepção», *in* Enciclopédia Einaudi: Comunicação-Cognição / coord. Gil, Fernando. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 277-295.

Referência Videográfica

- Piqueras, A. (Produtor), & Pesquera, C. (Diretor). (2016). *In Residence: Casa Gilardi*. [5:25 min]. México: Story. Acedido em Novembro 2016, em: <https://www.nowness.com/series/in-residence/casa-gilardi-luis-barragan-martins-luque>

Apêndices