

Tempo e Recitação: parte um. Álvaro Siza e as “Piscinas das Marés”: a partir do título “Temps et récit” de Paul Ricoeur¹

***Time and Recitation: part one. Álvaro Siza and “Piscinas das Marés”:
From Paul Ricoeur’s title “Temps et récit”***

Ricardo José do Canto Moniz Zúquete

zzzuqt@gmail.com

Universidade Lusíada de Lisboa

RESUMO – Sobre a inevitabilidade de uma relação entre a arquitectura e o seu contexto cultural e social vem sendo desenvolvido um trabalho de investigação, desde o início dos anos noventa, usando uma estrutura hermenêutica interpretativa a partir do trabalho de Mikhail Bakhtin. Esse trabalho, que Tzvetan Todorov tão bem resume no seu livro *The Dialogical Principle*, demonstra como um texto – qualquer acto cultural produzido por um autor – só pode ser interpretado e compreendido através de uma análise dialógica entre esse texto e o seu contexto cultural e social. Para a metodologia destes estudos é referência o trabalho de Paul Ricoeur e “*La triple mimesis*”, sendo considerada uma leitura em três fases: a elaboração do pensamento do texto arquitectónico, da sua concretização pela obra, e do seu uso e destino. Desde um trabalho mais extenso sobre a Habitação Social em Portugal, realizado entre 1993 e 2000, tem-se testado esta estrutura hermenêutica noutros casos de estudo. É o caso deste texto/projecto das “Piscinas das Marés” (Porto, 1961/1966) agora apresentado, que revela um trabalho realizado a partir de entrevistas inéditas a Álvaro Siza sobre o seu projecto. Para além da análise dialógica deste projecto, essencial para conhecer Siza enquanto autor, ao longo do texto a escrita criativa procura ensaiar, na sua geometria e poética, uma relação com a figura da própria arquitectura e poética singular destas piscinas.

Palavras-chave: dialogia, mimesis, texto, contexto.

ABSTRACT – On the inevitability of a relation between Architecture and its cultural and social context, an investigation is being developed since the beginning of the 1990s, using an interpretive hermeneutics structure based on the work of Mikhail Bakhtin. Bakhtin’s work, which is summarized by Tzvetan Todorov in his book *The Dialogical Principle*, demonstrates that a text – any cultural act produced by an author – can only be interpreted and understood through a dialogical analysis between the text and its cultural and social context. Methodologically, these studies’ reference is the work of Paul Ricoeur of the “Triple mimesis”, consisting of three distinct phases: the elaboration of the architectural thought as a text, its concretion in building and its use and destination. Since a more extensive work on Social Housing in Portugal was carried between 1993 and 2000, this hermeneutic structure has been tested in different case studies. It is the case of this project/text of “Piscina das marés” (Porto, 1961/1966) that unveils an investigation work carried out through original interviews of Álvaro Siza about his project. The dialogical analysis of this work, essential to know Siza as an author, is presented throughout all the text in a creative writing manner, looking to test, in its *poetical geometry*, a relation between the figure of architecture and the poetical singularity of these swimming pools.

Key words: dialogy, mimesis, text, context.

Preâmbulo

Desde os tempos de estudante de arquitectura que visitei obras de Álvaro Siza, persegui os seus desenhos e tentei enredar-me nos seus projectos. Ensinei-os aos alunos, investiguei alguns para o doutoramento e ficou sempre a vontade de voltar a falar com ele da sua arquitectura e de tentar mostrá-la a quem quer ficar a percebê-la. Assim cresceu a ideia de fazer um CD-ROM em que seria o responsável pelas metodologias de investigação de suporte e entrevistas. Dessas entrevistas, das longas

visitas às obras, das filmagens, das conversas entre todos (dos silêncios também) começaram a surgir escritos aos pedaços; primeiro notas soltas, comentários e excertos mais completos. Em comum tinham o enquadramento da investigação que era também uma procura da poética de Siza, não para a decodificar, até porque, se isso for possível, só deve servir para empobrecer de mistério a sua arquitectura. Essa procura serviria então para fazer um CD-ROM que fosse uma viagem sem destino, mas para nos perdermos por entre as narrativas de alguns dos seus projectos, que deviam ser explicados mas também

¹ O autor escreve de acordo com a antiga ortografia de Portugal.

sentidos. E comecei a escrever essas mesmas narrativas, e desses escritos aos pedaços surgiram princípios de textos que agora completados queria apresentar aqui.

São textos que principiei em 2003 que revisitei ao longo dos anos; acrescentei algumas coisas, alterei outras cada vez que visitava alguma das suas obras, ou revia o CD-ROM, ou pensava com os estudantes nos seus trabalhos. Seja como for, nunca os publiquei porque sei que foram escritos da mesma maneira que olho a sua arquitectura e que, por isso, são um “ensaio” de como a escrita pode ser *desenhada* para descrever uma determinada narrativa arquitectónica.

Ou seja, os escritos que se seguem *escrevem* uma leitura analítica e poética de uma obra de Álvaro Siza, e o modo como *escritamente* se ilustram, descrevem, fundamentam esse projecto e obra é feito a ensaiar a poética desta língua, o português, e de modo a que as palavras que se usam, o seu tom, o ritmo, a profundidade e sentido, o contexto e toda a narrativa procure uma comunhão de interesses com a linguagem de Siza nesse projecto. Complexo, difícil e ambicioso, mas ainda assim parece-me ser a maneira mais natural para escrever sobre a sua arquitectura. E claro que teriam sempre que ser textos publicados em português, língua com tons e nuances intraduzíveis.

Hermenêutica com Mikhail Bakhtin

A obra de Mikhail Bakhtin (1895-1975)², estudioso e teórico russo, centra-se em torno da produção de *textos*, no sentido da sua elaboração como objecto das ciências

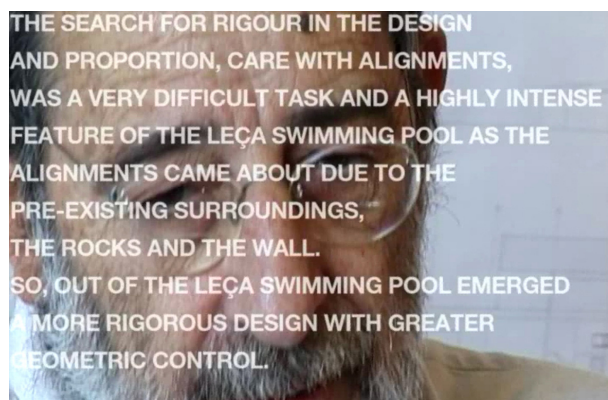


Figura 1. Siza entrevista.

Figure 1. Siza interview.

Fonte: Rogério Taveira.

humanas, na explicação do seu significado e do homem como seu produtor, para lá do domínio da literatura. Para a composição e evolução das suas teorias, realizou na Rússia, e durante toda a década de 20, intensas pesquisas nos campos da sociologia e psicologia, a partir das quais formou uma visão unitária de toda a área das ciências humanas. Baseando-se na identidade das suas matérias, a forma dos textos bifurcava com o seu conteúdo, e a *análise do diálogo podia começar*, analisando o *texto* como resposta estética, cognitiva e ética em simultâneo. Esta *resposta* que o texto como objecto configura ultrapassa a sua *dimensão formal* e reconhece a *compreensão* (“understanding”) do seu *contexto*, sustentáculo gerador de uma *resposta*, a que Bakhtin chamou “responsive understanding” (Bakhtin, 1992, p. 83).

Feita a partir do *texto*, a sua análise procurava as fronteiras ou pontos de intersecção, junções entre linguística, filologia, literatura ou outra qualquer área, como se o importante não fora o texto como objecto, nem a sua simples leitura, mas o diálogo entre estas fronteiras, que compreende a sua *resposta* e revela uma dimensão “intertextual” (Todorov, 1995, p. 60).

Sobre esta dimensão, ou lugar entre textos, refere:

A transcrição do pensamento nas ciências humanas é sempre a transcrição de um diálogo particular: as complexas inter-relações entre o texto – objecto de estudo e reflexão – e a moldura contextual criada a partir da qual a avaliação e conhecimento do investigador acontece. Este é o encontro de dois textos – do ready made e do texto reactivo a ser gerado – e, consequentemente, o encontro de dois temas e dois autores³ (Bakhtin, 1992, p. 107).

Sobre o texto como ponto de partida e princípio para um estudo, refere ainda:

O texto – escrito ou oral – é a primeira dúvida de todas estas disciplinas e de todo o pensamento nas ciências humanas e filosofia em geral [...]. O texto é a realidade não mediada (realidade do pensamento e experimentada), a única a partir da qual estas disciplinas e estes pensamentos emergem. Onde não há texto, não há objecto de estudo nem objecto de pensamento. Para além dos objectivos da investigação, o único ponto de partida é o texto (Bakhtin, 1992, p. 104).

Sobre esta “experiência” em torno da relação entre filologia e as ciências humanas, como Bakhtin lhe chamava, o *texto implícito*, se for entendido no sentido lato, “como qualquer complexo de signos coerente, então mesmo o estudo de arte trata de textos – textos como forma de arte” (Bakhtin, 1992, p. 103).

² Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um teórico russo cujas ideias são pertença de todas as ciências humanas, linguística, literatura, religião, psicologia, antropologia e história social. Todo o seu trabalho de investigação tratou da compreensão e entendimento de uma relação entre todas as ciências humanas, na procura de um diálogo a que veio a chamar “*The Dialogical Principle*” – ou princípio dialógico. Esta dialogia constituía-se como oposição à ideia de um espaço monológico proposto desde Descartes a Kant, até aos defensores do modernismo. É uma interpretação que propõe a partir da análise e avaliação crítica das fronteiras de todas as ciências humanas e da compreensão do seu diálogo, entendido como algo que sustenta qualquer texto artístico. Estas fronteiras e este diálogo são o lugar da arquitectura e da sua essência.

³ Bakhtin (1986), ensaio “The Problem of the Text”.

A sua procura não era a redefinição da história das ciências humanas, muito menos da filologia ou linguística, mas somente o interesse “a natureza específica do pensamento nas ciências humanas”, e como se direcciona para outros pensamentos, ideais, significados, só realizados e viabilizados ao investigador sob a forma de “*texto*”. Quanto aos seus “*limites*”, interessam-nos para o presente estudo aqueles a que se referia como “*art text as utterance*”, que, para além da simples dimensão operativa da palavra escrita, se definem como forma de expressão significativa, quanto ao seu “plano” e à sua realização. Na dinâmica e inter-relação entre estes aspectos, no limite dos dois, *na sua luta*, é que reside a natureza do *texto*, que pressupõe um sistema de signos geralmente compreendido, ou seja, uma *linguagem*.

A *resposta impressionável* resulta da *compreensão* (*understanding*) de um contexto, e da sua interferência na figuração do *texto* e do seu método. Em escritos posteriores, Bakhtin completa este sentido limitado de uma *resposta compreensiva* e impressionável, para introduzir a “*articulated response*”, onde o sentido do *texto* ou resposta pode ser diverso e reactivo⁴ (Bakhtin, 1992, p. 83).

O objecto privilegiado do seu estudo revela-se no que chamou “the human utterance”, como um produto simultaneamente revelador de uma linguagem de autor e da sua interacção com o contexto específico a essa *expressão*. O encontro entre os dois textos a que se referia (do *ready made* e do *texto* a ser gerado) torna-se na *expressão* de um locutor em interacção com um conjunto de interlocutores, produto de *um todo complexo social* em que acontece.

Desde o início que todo o discurso, sendo intencional ou não, estabelece *diálogo* com discursos anteriores sobre o mesmo tema, bem como com discursos a existir e cujas reacções são previsíveis. Assim, a *expressão humana* não é meramente individual, o que lhe confere uma dimensão dialógica intertextual. Esta *realidade intertexto* que dizia válida para além da literatura, para qualquer texto de qualquer discurso, obrigou-o a esboçar uma interpretação própria de cultura: “consiste no discurso retido pela memória colectiva (os lugares comuns e estereótipos, tanto como as palavras excepcionais), discursos em relação aos quais qualquer assunto tem que se situar” (Todorov, 1995, p. 10).

Um acto humano é um texto potencial, e pode ser compreendido (como um acto humano e não uma acção física) só no contexto dialógico do seu tempo, como réplica ou resposta, como uma posição semântica, como um sistema de motivações (Bakhtin, 1992, p. 107).

O primeiro *objecto* deste ensaio será a compreensão deste sistema dialógico entre textos e dentro do próprio texto, a partir do qual Bakhtin propõe um novo entendimento do processo literário, não como fenómeno linguístico apenas estimulado e autónomo, mas em que a sua produção é uma *resposta impressionável* e articulada com o seu contexto, onde a sua expressão própria e individual assume essa memória como parte integrante da sua estrutura semântica.

Quanto ao *género de discurso* – *speech genres* (Bakhtin, 1990, p. 60), Bakhtin refere o estudo do universo extraliterário de onde decorre a necessidade das suas mais variadas e complexas formas, e a adequação do discurso a uma linguagem concebida como um diálogo vivo, que distingue as tarefas humanas, onde cada género primário tem o seu próprio carácter. Quanto aos *géneros secundários* (“secondary genres”), refere a complexidade das expressões mais banais do quotidiano, que repetidamente garantem a conexão do género principal, desde a mais eloquente à mais corrente expressão. Estes *géneros secundários* pressupõem uma adição às formas de linguagem originais, que mantêm vivo o tipo de discurso, a sua flexibilidade, demonstram a sua evolução e, simultaneamente, são o garante da sua coesão.

Em *Problem of the Text* (Todorov, 1995, p. 80), Bakhtin refere o trabalho sempre em função de um assunto ou tema especulativo. O autor projecta a *expressão*, não só de acordo com o objectivo do discurso e o seu mais imediato destinatário, mas também de acordo com a imagem particular, na qual se *idealiza* o modo como serão compreendidos, um ideal que é um *a priori* de todos os discursos. Significa que cada autor, para além de um público a quem se dirige como destinatário imediato, tem também um “*superdestinatário*”, com maior ou menor intencionalidade, cuja verdadeira dimensão e *resposta compreensiva* só se presume numa dimensão histórica, onde o tempo se encarrega de interpretar este superdestino e uma absoluta *resposta compreensiva*, a reavaliar e reinterpretar ao longo de várias épocas.

Para este projecto de Siza, a análise principia pela compreensão do *texto arquitectónico* como realidade “não mediada”, experimentada e tangível. Este *texto* é “o ponto de partida” (Bakhtin, 1992, p. 104) para um objecto de estudo desde o projecto e o seu percurso até à feitura da obra, terminando pelo tempo do seu uso, percurso esse que Bakhtin afirmava ser parte da verdadeira identidade do texto. O processo compositivo deste caso em estudo será analisado e interpretado dialogicamente e partindo da área das ciências humanas, começando pelo entendimento do

⁴ As suas obras, desconhecidas do mundo ocidental até 1973, para além das circunstâncias históricas específicas, têm outros factores, como o facto de ter publicado vários dos seus escritos com o nome de amigos seus, como Voloshinov ou Medvedev, ou ainda o facto de se terem perdido fragmentos fundamentais para o entendimento global da sua obra. A leitura dos seus primeiros textos, complexos e pouco claros, é no entanto fundamental para o entendimento do seu percurso até aos trabalhos finais utilizados neste estudo, publicados em *Speech Genres and Other Late Essays* (Bakhtin, 1986) e “The Dialogical Principle” (Todorov, 1995).

contexto histórico, procurando o maior rigor na interpretação dos factos culturais e sociológicos. A relação com o contexto será completada com o entendimento da *resposta*, como resposta estética, cognitiva e ética, que em simultâneo produziram a prefiguração (leitura, síntese e projecto) e configuração do texto arquitectónico (obra edificada).

A análise prosseguirá com o reconhecimento do *texto* como uma *narrativa dialógica*, procurando a compreensão e entendimento da *resposta* do texto arquitectónico, e assim, não apenas no projecto como configuração estética ou na sua leitura, mas na estrutura de relação entre os dois – projecto e dimensão hermenêutica.

Quanto à escolha do caso de estudo, para além de se constituir como “forma de expressão significativa” (Todorov, 1995, p. 17), na obra de Siza, desde a intencionalidade dos conceitos à sua materialização, é claramente um dos que marcou a sua obra enquanto *processo de diálogo*, por ter oportunamente revisto conceitos, ou introduzido novas matérias reflexivas no seu discurso arquitectónico, e que com isso evoluíram essa dimensão dialógica na sua obra. A *compreensão* da moldura ou “*ready made*” contextual, que indiciou e sustentou este ensaio em estudo, foi objecto de análise e interpretação crítica neste escrito no sentido de formar uma leitura coerente, mas necessariamente um acto de natureza interpretativa de quem recolhe e analisa os dados (entrevistas, imagens e desenhos de arquivo), de uma realidade interpretada de modo fluido e dialógico, na sua dimensão intertextual em constante reinterpretação e transformação, no decorrer da memória e do processo cultural. Como se podem e devem analisar contextualmente obras de arquitectura.

O termo utilizado por Bakhtin, “moldura”, parece indicar um limite ou princípio, um enquadramento de questões, que se compõem como uma *tela*, e por isso sempre disponível para oferecer leituras alternativas – um diálogo entre o que existe na *tela* e o observador participativo (Bakhtin, 1992, p. 107).

Assim, a compreensão desta *moldura contextual* não procurará a exactidão que outros julgaram encontrar, dos limites sociológicos, culturais ou políticos, mas procurará descobrir as suas fronteiras e intersecções, por forma a compor um sistema dialógico que pretende a *compreensão* global de um contexto, e entender este projecto de Siza como *texto* com uma *originalidade semântica* que completa um sistema de motivos e motivações, ou seja, procurar no entendimento dessa relação dialógica essa originalidade semântica que será a leitura mais completa da individualidade desta obra.

Essa individualidade constitui neste texto/projecto uma “resposta compreensiva”, desde a intencionalidade projectual à sua concretização, mas na dimensão a que Bakhtin chamou *articulated response*, num devido enqua-

dramento à *expressão* do projecto e à sua interacção com o conjunto de outras expressões que compõem a moldura contextual, e mesmo outros *gêneros de linguagem* comuns a movimentos, estilos ou épocas.

À partida está definido o género de linguagem (*speech genre*) a compor esta análise, já que o tema será um ensaio sobre equipamento – piscinas públicas. No entanto, quanto ao que o autor chamava géneros secundários (*secondary genres*), e às suas expressões de escala menor, como garante da conexão dos géneros principais como formas de expressão mais simples na composição do projecto e na construção, e que sugerem a continuidade de um tema, essas possíveis marcas da sua evolução vão ser analisadas na leitura analítica deste projecto, onde vamos destacar algumas dessas variações dentro do género de discurso e que foram nesta obra exemplo de evolução do discurso arquitectónico dentro do *género de discurso* neste tipo de equipamento em Portugal.

Metodologias com Paul Ricoeur

Estes critérios hermenêuticos de interpretação de textos arquitectónicos, que respigamos de Bakhtin, possibilitam uma análise em forma de narrativa dialógica, permitindo reflectir sobre o projecto como resposta estética e refiguração poética, permitindo ainda uma leitura da sua presença e melhor compreensão da sua estrutura semântica. Para realizar este processo analítico e interpretativo, era necessário definir uma metodologia aferida aos próprios tempos do projecto, da obra e a sua utilização pelos habitantes da arquitectura.

Para a composição dessa metodologia, recorremos a Paul Ricoeur, que, na sua obra *Temps et Récit*⁵, refere-se ao facto de que o conceito da *intriga* aristotélica, e como apresentado por Aristóteles, não menciona a sua teoria no tempo, a qual relaciona exclusivamente com a física, o que reafirma na sua “Poética”, onde a *lógica* do acto de *pôr em intriga* é afastada de qualquer consideração temporal, lembrando apenas alguns conceitos estruturantes, como o princípio, o meio e o fim, ou compondo um discurso sobre a extensão da intriga.

Segundo Ricoeur, que apresenta “La triple mimèsis”:

[...] A função mimética da recitação levanta um problema exactamente paralelo ao levantado pela referência metafórica. Ela não é mais do que uma aplicação particular desta última à esfera da acção humana. A intriga, diz Aristóteles, é a mimesis de uma acção. Eu distinguiria, por agora, três sentidos, ao menos, do termo mimesis; principiando pela pré-compreensão que temos da ordem da acção, passando para o reino da ficção, e a nova configuração através da ficção da ordem pré-cumprida da acção. É através deste último que a função mimética da intriga encontra a referência metafórica. Enquanto isso, a redescritção metafórica reina sobretudo no

⁵ Ricoeur (1983), *Temps et Récit I, L'intrigue et le récit historique*.

campo dos valores sensoriais, estéticos e axiológicos, que fazem do mundo habitável a função mimética das recitações, que se exerce assim, de preferência, no campo da acção e dos seus valores temporais (Ricoeur, 1983, p. 66).

Assim põe à prova a sua hipótese de base,

[...] a saber, que existe entre a actividade de contar uma história e o carácter temporal da experiência humana, uma correlação que não é accidental, mas que representa uma forma de necessidade trans-cultural. Ou, para dizer de outra maneira; que o tempo devém tempo humano, na medida em que se articula num modo narrativo, e que a sua recitação atinge a sua significação plena quando devém uma condição da existência temporal (Ricoeur, 1983, p. 17).

Esta relação do tempo humano e da sua recitação num contexto dialógico é o que Ricoeur chama “mimesis um”, ou a prefiguração do *texto*.

A “mimesis dois” será a “operação de configuração constitutiva do acto de pôr em intriga”, como resultado de uma posição intermediária entre as duas operações a que chamou “mimesis um e mimesis três”, e que se constituem como o aval da “mimesis dois” (Ricoeur, 1983, p. 106).

Ricoeur propõe o entendimento desta segunda mimesis pela sua capacidade mediadora ou dialógica, entre a prefiguração do texto e a sua inteligibilidade de conduzir todo o processo até à refiguração ou leitura do texto pelo seu poder de configurar. Ou seja, este acto de configuração do texto concretiza o grande papel de factor de mediação entre a prefiguração do seu contexto e *resposta* até à análise da sua refiguração, ou seja, do seu *uso*, da sua receptibilidade.

A “mimesis dois” está relacionada ao acto de leitura do texto por parte do leitor, sendo assim, pelo seu feito – a *leitura* – e através desse feito, que se constitui como a unidade entre mimesis um e mimesis três. “Seguimos assim o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado, através da mediação de um tempo configurado” (Ricoeur, 1983, p. 108).

Assim, a estrutura que em seguida se apresenta está dividida em três partes de uma mesma *entidade narrativa*: “mimesis um” – relativa ao contexto cultural, social e morfológico, como estrutura prefigurativa do projecto ou texto arquitectónico. “Mimesis dois” – relativa à realidade do texto/projecto edificado ou estrutura configurativa do texto arquitectónico. “Mimesis três” – terceira e última, será relativa ao uso da obra/texto e ao seu universo habitável, como testemunho do uso do *texto arquitectónico* em análise, mas também como “estrutura refigurativa” (Ricoeur, 1983, p. 137).

Como refere Ricoeur, depois do *facto*, da *obra acabada*, dessa leitura/uso do texto na sua “mimesis

três”, advém uma refiguração cultural, já que esse *texto* produzido é o *depois da acção*, sequência da mimesis, com consequências refigurativas no seu lugar, no seu contexto (físico e cultural), assim refigurado pela nova obra. Depois da *obra acabada*, este projecto de Siza, para além de ter refigurado de imediato a identidade do seu lugar físico, também refigurou parte do panorama ou contexto da arquitectura há época, e faz parte de uma *refiguração permanente* enquanto acto cultural significante que permanece pelo tempo e refigura essa sua presença pela sua permanência num contexto social e cultural. A prova disso mesmo é que é um *texto/projecto* referência para os seus pares arquitectos, estudantes e investigadores. E continua a fazer parte do quotidiano da paisagem de Leça, dos seus contempladores e habitantes.

Piscinas das Marés

Álvaro Siza. Leça da Palmeira. Porto 1961/1966.

Prefiguração

Na década de 1960, o país vivia das maiores representações políticas e culturais de sempre. A esperança de abertura com a chegada de Marcello Caetano ao poder, homem de cultura e professor universitário, seria afinal a reafirmação de uma cultura de repressão, em que a censura defendia e promovia os interesses culturais do Estado (Mattoso, 1993, p. 92). No contexto de um regime debilitado pela guerra, que impunha pela força a manutenção de valores sociais e políticos ultrapassados, apenas alguns focos de resistência mantinham vivas todas as formas de expressão artística e criativa. O neo-realismo marcava um dos períodos mais fecundos e interessantes no século literário; os cineclubes surgiam a promover o cinema independente como forma activa de intervenção cultural; as pequenas galerias apoiavam os artistas plásticos da nova geração com mostras da sua pintura exilada em Paris ou outras cidades de cultura livre; alguns ateliers de reconhecidos arquitectos formavam os novos *guerreiros* para a batalha intransigente na defesa dos ideais para uma arquitectura moderna portuguesa.

Num contexto social marcado por um subdesenvolvimento cultural acentuado, onde mais de um terço da população seria iletrada e outro terço apenas teria a escolaridade obrigatória, e apenas 1% eram alunos do superior e licenciados⁶, a presença e afirmação da arquitectura moderna era por si só uma homenagem aos seus autores, significando uma atitude vanguardista de vigor e empenho na defesa e representação da nova *figura* arquitectónica, reforçada pelos ensejos e propósitos

⁶ Fundação Francisco Manuel Dos Santos (www.pordata.pt). Dados estatísticos fornecidos pela PORDATA, o melhor e mais completo banco de dados sobre a realidade sociológica portuguesa. “A PORDATA é um serviço público, um projecto destinado a todos, pensado para um vasto número de utentes que comungam do interesse em conhecer, com confiança e rigor, mais sobre Portugal. É, por isso, com imenso orgulho que passo, a partir de hoje, a partilhar esta fonte de informação com todos os que possam dela necessitar” (Maria João Valente Rosa, Directora do Projecto).

ideológicos. Todas as expressões artísticas e criativas serviriam para expressar o vigor de uma luta de ideais políticos e sociais, sendo pela visibilidade da arquitectura e a sua clara intervenção social que se definiria a sua *presença* notória nesse conflito ideológico.

Apesar de uma estrutura social conservadora, a arquitectura moderna teria já feito história na cidade do Porto pelo esforço e talento de mestres como Carlos Ramos – infatigável defensor dos novos valores da arquitectura e responsável pela reforma da Escola do Porto em 1940, quando as preferências do regime se viravam para as fontes tradicionais e ruralizantes da cultura portuguesa, ou para uma arquitectura de regime de traços fascistas, à imagem de outros países europeus. Siza passou os seus anos de formação nessa escola, por entre um conjunto de protagonistas e defensores dessa atitude moderna.

Pertencente à segunda geração de arquitectos modernos, Fernando Távora seria o *professor* da nova cultura do pós-guerra que o Congresso Internacional da Arquitectura Moderna (CIAM) propunha. Seu aluno e colaborador no Atelier, Siza partilha um dos lugares de reflexão sobre as questões mais prementes da moderna arquitectura a fazer em Portugal. Representante português nos CIAM, Távora *projectava* o que viria a ser o *neo-realismo* como reafirmação da proposta de modernidade humanista do pós-guerra e da sua relação com o contexto cultural e social do país.

Assim surgia o *regionalismo crítico* em Portugal, numa atitude de reinterpretação da cultura e memória da região, dos materiais como referentes iconográficos, dos usos e costumes, da compreensão do lugar. Para além de Le Corbusier, a grande referência de Siza seria Alvar Aalto (Siza, 2003). O mestre finlandês, enquadrado numa cultura de periferia, longe das referências centro-europeias, propunha a descoberta da escala regional, num modernismo enraizado nas referências da paisagem e humanizado na tradição popular, princípios que haviam marcado todo o modernismo nórdico como pioneiro na *interpretação* da proposta do Movimento Moderno, que Aalto revelava na década de 60 com uma exuberância e maturidade incontestada na interpretação da arquitectura a partir do diálogo com a estrutura social, cultural e política, e com os mais adequados referentes regionais.

A adequação do léxico da arquitectura moderna à interpretação do lugar, a substituição do espaço modular repetitivo pelo espaço dinâmico, único, e o uso da expres-

são da materialidade como processo cultural e cognitivo eram conceitos que o novíssimo Siza retirava do mestre Aalto (Siza, 2003). Outro grande ensinamento que soube retirar foi o entendimento do projecto como *resposta* a um *lugar* físico, cultural e social, como parte integrante de um sistema de relações *dialógicas*, ou de um diálogo intenso e profundo entre conceitos e valores estruturantes. As Piscinas de Leça seria um dos primeiros *diálogos* na obra de Siza, revelador do entendimento da proposta arquitectónica como *resposta* a uma estrutura *dialógica* de entendimento profundo de valores, memórias e conceitos. É também o início da descoberta da sua expressão (*utterance*) e poética singular enquanto autor.

Neste período de descoberta e do novo entendimento dos conceitos e possibilidades de inovação na morfologia e linguagem da modernidade, Fernando Távora havia ensaiado no Mercado de Vila da Feira (1953), ou no convento de Gondomar (1961), esquemas que, muito para além do funcionalismo, eram mais próximos de uma realidade humanista, aprendendo a construir com os processos artesanais, revelando pragmatismo e modéstia no papel do arquitecto.

Depois do projecto da Casa de Chá em Matosinhos (1958) – onde Siza revela um surpreendente reconhecimento das potencialidades das novas morfologias –, ensaia uma *resposta* realmente inovadora com as Piscinas de Leça. A difícil fase de interpretação dos inovadores princípios neo-realistas⁷ dava agora lugar à redescoberta dos valores do Movimento Moderno, já reinterpretados por Alvar Aalto. Assim, Siza progride por entre uma sábia gestão



Figura 2. Vila da Feira.

Figure 2. Vila da Feira market.

Fonte: Miguel Seabra.

⁷ Neo-realismo: com origem em Itália, este movimento de forte cariz social e político tem a sua expressão no pós-guerra, num período difícil para a nossa ditadura no contexto da vitória aliada e dos países democratas. Os problemas sociais, a modernidade adiada, e todo o contexto de um país pobre e subdesenvolvido são expressos pelas letras do cancionero e outras músicas de intervenção, os romances de vários escritores, como Alves Redol, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, ou Fernando Namora, e os quadros de uma nova geração de pintores, como Júlio Pomar ou Lima de Freitas, todos fortemente politizados e conscientes do papel social da sua arte. A arquitectura era a face mais visível dessa *arte do real*, onde se fugia dos gestos mais conceptuais e eruditos, dando espaço a uma composição mais próxima da arquitectura vernacular e assim da cultura de quem os usaria. Com o tempo, por entre poucos exemplos de qualidade que marcaram a nossa arquitectura, a maioria eram de uma redutora e crua maneira de fazer essa arquitectura, sem gestos belos de composição e de uma poética rude.



Figura 3. Casa de Chá Matosinhos.

Figure 3. Tea House Matosinhos.

Fonte: Ricardo Zuquete.

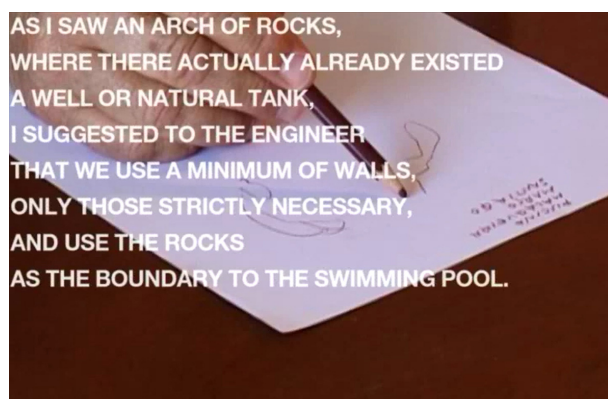


Figura 4. Esquisso entrevista.

Figure 4. Draft interview.

Fonte: Rogério Taveira.

de memórias e presente, de um modernismo revisitado e readequado às novas exigências humanistas, iniciando o seu percurso na construção de uma poética singular enquanto autor de arquitectura, e, ainda sem o saber, esta sua obra das piscinas oferecia um outro caminho de modernidade para a arquitectura contemporânea em Portugal.

Projecto/resposta

Nesse início dos anos sessenta, o regime havia ditado uma nova política de investimento na área do turismo, feito a Sul, onde o clima era mais encalorado. Para *calar descontentamentos*, espalhou uns investimentos públicos por outras partes, e é nesse enquadramento social e político que aparecem as Piscinas em Leça. Fernando Távora recebe o convite pelas mãos da Câmara Municipal, mas que desde logo lhe diz que não dá o terreno para o projecto. Havia assim uma estrada marginal sobre o mar: a Norte terreno que a Câmara não disponibilizava, e a Sul da estrada restavam as rochas e o mar. Um projecto sem

terreno, é assim que começa o processo destas piscinas. Távora comenta esta situação singular de um *(im)possível* projecto com Siza, que lhe pede um tempo para pensar nessa impossibilidade (Siza, 2003).

A construção das piscinas era um projecto de equipamento com um papel cultural e social claramente definido. Um *género de discurso* associado a um ideal estabelecido pela vida burguesa da época. Não eram as piscinas públicas feitas à imagem daquelas nos jardins da burguesia, mas eram uma visão modesta e acessível ao que, até então, era lugar dos ricos. E assim a dimensão ideológica e conceptual ditaram a ideia estruturante e *intertextual*, de um lugar/piscina sem imagem predefinida e acessível a todos, e de todos.

Assim, a acessibilidade de todos a esses novos conceitos da arquitectura neo-realista, como *coisa do quotidiano*, parte integrante da cultura e da vida social de todos os dias, seriam valores didácticos que esta obra haveria de expressar para o entendimento do homem comum. Desde logo a leitura dos espaços, e das suas relações, teria que revelar de um modo *vivível* e tangível todas as intenções e conceitos do projecto: as Piscinas de Leça como um produto simultaneamente revelador de uma linguagem de autor e da sua interacção com o contexto específico a essa *expressão (human utterance)*. Encontro entre dois textos (*ready made* e do texto a ser gerado), tornando-se na *expressão* de um locutor/autor em interacção com um conjunto de interlocutores/espectadores, produto *de um todo complexo social* em que acontece dialogicamente.

Da relação com o lugar seria estruturado o *diálogo* com a nova arquitectura a ser expressa por um objecto pertencente à paisagem dominante, de modéstia deliberada, mas de carácter irrecusável, factores determinantes para uma inovação da estrutura narrativa e morfológica.

A narrativa do espaço obedece e depende de uma estrutura filmica de sincronia de processos relacionais – alto/baixo, curto/longo, etc –, que se completa com a inevitável anacronia de fracturas, pausas ou esperas, que lembram constantes presenças do mar e da terra, da materialidade e do tempo (Siza, 2003).

O *espaço narrador* constrói-se a partir de elementos formais que pretendem configurá-lo. Uma *responsive understanding* que não compõe um edifício ou um objecto construído referenciável, mas um lugar construído, sem limite, sem objecto, só uma expressão de percursos edificados por formas que apenas geometrizam factos, presenças a encadear espaços e sentidos a sublimar.

Esta descoberta do desenho certo, da sublimação, é completada pela gestão da memória e das culturas. O recurso à matéria como referente iconográfico, o estímulo da linguagem e do conceito da construção regional, a memória do organicismo de Frank Lloyd Wright, ou do desenho da paisagem de Alvar Aalto – passando pelas interpretações que estes dois autores fizeram da arquitectura clássica japonesa –, é o início de um percurso pessoal (Siza, 2003).

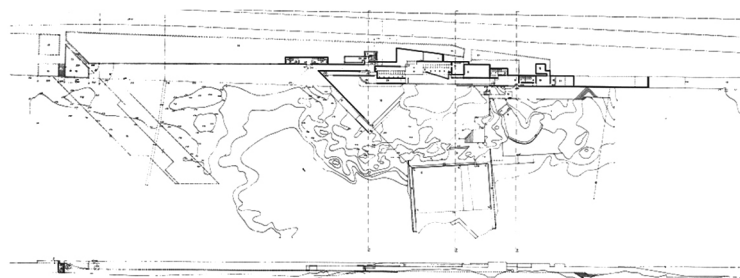


Figura 5. Planta Arquivo Siza.

Figure 5. General Plant.

Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

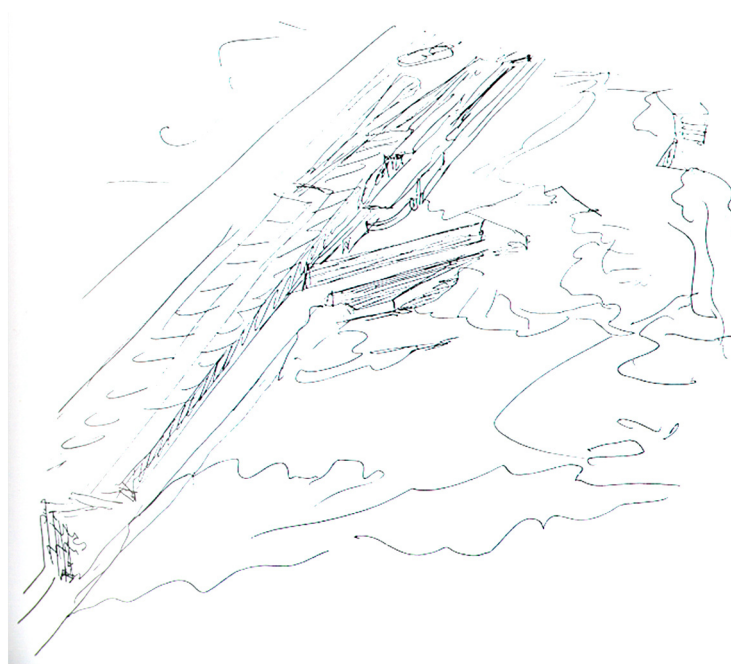


Figura 6. Esquisso Siza.

Figure 6. Draft.

Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

Desde o muro de betão que suporta a estrada, construção contínua ao longo da costa e que separa a *terra dos homens* das rochas e frente de mar, a primeira ideia foi construir um conjunto de outros muros, como um labirinto geométrico, e feitos do mesmo betão com areia igual à das rochas, que iria envelhecer com essa mesma expressão. Um buraco escavado faria uma rampa e resolvia a diferença de cota, deixando-nos descer até ao nível das rochas. Aí o labirinto de muros ia esconder-nos da visão do mar, onde só ouviríamos o seu som e sentiríamos o cheiro do sal.

No inverno, o mar é forte e corpulento e irá passar o lugar das piscinas. Tudo o que não fosse betão iria ser em madeira (como o cavername de um barco encalhado) e só alguns troços dessa madeira iriam tocar

o chão, para que o mar pudesse passar. Os percursos das pessoas, no inverno, iriam ser os percursos da água nos temporais.

E as zonas cobertas eram numa estrutura dessa mesma madeira, numa lembrança das asnas de Alto, expressão de peças finas mas fortes, cobertas por *escamas* de cobre, como num casco de um barco naufragado.

A expressão de Siza compunha um *gênero secundário* dentro do tema das piscinas públicas a manter vivo este tipo de discurso, demonstrando a inventividade possível numa evolução tremenda neste gênero de texto arquitectónico, longe de imagens pré-concebidas, mas também para além das propostas neo-realistas, a recuperar a poética e expressão do desenho e geometria, mas de um modo acessível e humano (Siza, 2003).

Configuração/obra

Na orla costeira de Leça da Palmeira, a partir do limite revelado por um muro, surge o lugar de fronteira entre terra e mar. Entre o limite imóvel e *humano* do muro até ao princípio inconstante do mar está o espaço para a construção das piscinas.

No muro, principia-se a transformação, rasga-se uma rampa para a entrada, referência de nascimento do objecto a construir. Parte será pertença do muro, escondido, objecto de leitura intuitiva apenas pela percepção dos espaços.

A leitura do mar mantém-se intocada sobre algumas coberturas de subtil inclinação. Escavada no chão, descobre-se a rampa de acesso ao lugar interior do muro, configurado por espessos elementos de betão. A leitura distante do mar desaparece, trocada pelo espaço contido de um acesso ao inevitável *labirinto*. Jogos de percursos entre muros e espaços a descobrir, outros de ilusão entre proximidades e distância, entre terra e mar.



Figura 7. Obra.

Figure 7. The site.

Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

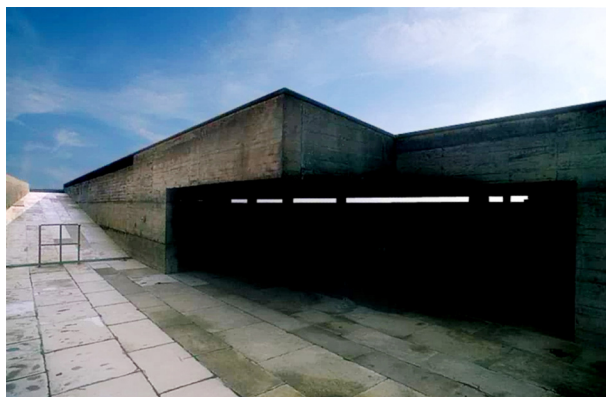


Figura 8. Entrada – piscinas.

Figure 8. Entrance – swimming pools.

Fonte: Rogério Taveira.



Figura 9. Vista aérea.

Figure 9. Aerial view.

Fonte: Arquivo Álvaro Siza.

Os vestiários desenhados por um conjunto de peças de madeira de Pinho de Riga, elementos que definem e contêm, subindo até à cobertura, estruturam formalmente o espaço. Os percursos que se atravessam, limitados pela proporção dos objectos e barreiras, são diferentes dos que se cruzam com o olhar, ilimitado pela escala do espaço visual. A luz é a que se imagina no cavername de um navio, coada e rigorosa, oferece o espaço que se lê a partir da sombra.

O toque do betão (com líquens, musgos e textura igual ao granito que lá está) ou a madeira negra do tempo, a luz salgada, objectos em pedra e em latão, e os ruídos do mar que vêm do tecto. No espaço descoberto de acesso às piscinas, a sua proximidade é mais real mas permanece invisível. Sobre o chão de betão, a presença do corpo de vestiários. Do outro lado, um muro de 2 metros e 20 esconde a piscina e o mar. Os muros deformam-se e oferecem um lugar para sentar, sugerindo a interrupção do percurso no último espaço de resguardo ao mar aberto.

Ao fundo, a estrutura delonga-se para lá dum conjunto de outros balneários cobrindo parte do percurso. Um outro banco de madeira marca a última pausa antes de um pátio que oferece uma abertura para a descoberta da costa. O pavimento dilui-se no saibro ou pelas rochas, tacteia e sugere caminhos ao longo do pedaço de costa. Perdeu-se o construído, presente só pela memória tangível dos percursos e pausas.

Alguns muros, *geométricos*, confrontam o mar e desenhavam as piscinas sem o ar orgânico, amável e inevitável das rochas, mas com a determinação do acto desenhado, construído, intencional, que revela a relação. Confronto apaziguador de muros que prendem as marés, que fazem parte da construção da costa como lugar de remate ou limite indefinível.

As piscinas fazem parte do horizonte e reconstróem a relação com o mar pelo desenho da sua presença. A

firmeza do desenho varia com as marés. Não pertence ao sítio, sugeriu, fez lugar – conquistou a costa pelo uso e tempo, inteligência do desenho e materialidade.

Por entre memórias e reinterpretações vai-se esculpindo um objecto sem tempo. Sempre do presente.

Refiguração/uso

O lugar das piscinas permanece *encerrado* num *mapa de uso* que se repete incessantemente, como num círculo mental: a *vontade sonhada* e geométrica que projecta, a realidade materializada pela firmeza dos conceitos. O uso, sazonal, a visita ao lugar a habitar, o toque e experimentação de relação tangível, a inevitabilidade do sistema de relações – terra, lugar das piscinas, mar – a estabilidade de um conceito de permanência, a presença no tempo; o regresso ao sonho possível.

Dos princípios de relação com o sítio enuncia-se uma obra que, antes de tudo, será um lugar, quase uma deformação do que estava. As rochas transformadas pelo mar eram reinventadas pelos homens; usadas, habitadas,

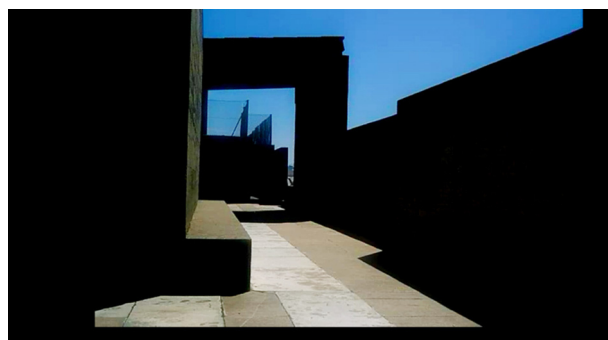


Figura 10. Percursos.

Figure 10. Routes.

Fonte: Rogério Taveira.



Figura 11. Percursos.

Figure 11. Routes.

Fonte: Rogério Taveira.

percorridas. A paisagem permanece um fragmento de costa, alterado pelo desenho e vontade, inalterado pela presença. Essa presença tem um sentido inevitável do que pode ser perene, numa relação intemporal com o tempo.

As piscinas foram invenção de uma obra incompleta que procurava acabar-se no sítio, construir-se com ele, que tenta a completação pelo diálogo com a paisagem e no confronto com o mar. O enunciado de uns muros, o resguardo das coberturas ou os recortes das piscinas são a *inteligência* desenhada; o território completa o projectado; o tempo prossegue o desenho da obra inacabada. *The human utterance*, as Piscinas das Marés como “voz de um autor”, na expressão de uma poética singular que existe em articulação com um contexto específico (cultural, social e ideológico) a essa *expressão*.

Esta completação do desenho e do carácter fez-se no tempo. O objecto permanece, sem temporalidade, num lugar de sentidos; o *toque* da memória. A cor e textura do betão, o desgaste, líquens, algas, musgo cinza. Expressão de rocha. A madeira preta de Riga; as marcas do desgaste das camadas entre os veios, salientes por entre os vazios, desenham expressões orgânicas, casuísticas. Um envelhecimento sem princípio ou fim, como se tratasse de um processo incessante de maturação de uma obra feita para o desgaste inevitável da permanência. Como uma árvore antiga.

Esta permanência ou ausência de tempo compõe o *abandono*. É o modo como se olha o objecto, a sua pertença ao lugar ou o lugar que lhe pertence. Como se usa, como *se está* num modo de habitar abandonado, enriquecido pelas qualidades intrínsecas do objecto que contrasta com o uso e enobrece uma certa pobreza.

Para além do destinatário e da expressão (*utterance*), de dimensão didáctica e emblemática do empenho da arquitectura de Siza na dialogia social e política dos anos sessenta, o “superdestinatário”, que, de acordo com Bakhtin, virá a revelar a verdadeira dimensão e *resposta compreensiva*, e que só se presume numa dimensão histórica, é neste caso de estudo notável exemplo de um registo dialógico de uma *expressão de autor* sem tempo.

Depois da sua conclusão, as Piscinas foram um imediato sucesso e um sucesso de todos. Muitos lhe chamam um lugar, e nenhum se refere às piscinas como edifício ou construção⁸. Não ouvi dizer que é bonito nem feio, mas ouvi muitas vezes que era um belo sítio para estar, um lugar inteligente, de onde não se queria sair, ou para onde se quer sempre voltar (talvez estes tenham sido os melhores elogios que já ouvi sobre arquitectura).

Passou por uma revolução que ditou o seu abandono por uma classe média então deslumbrada pela imagem

⁸ De acordo com trabalho de investigação, resumo escrito de 200 entrevistas, em anexo de Dissertação para Mestrado de Brito (2007).

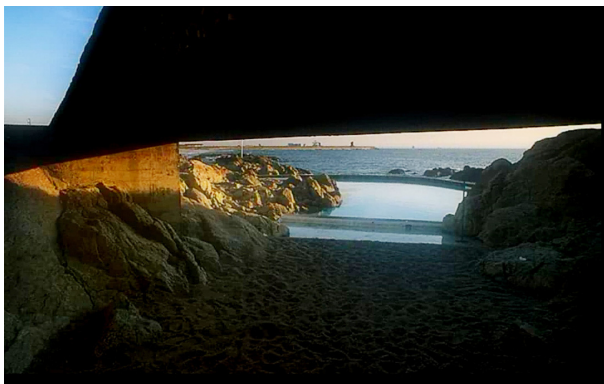


Figura 12. Mar.

Figure 12. The sea.

Fonte: Rogério Taveira.



Figura 13. Refiguração.

Figure 13. Refiguration.

Fonte: Ricardo Zúquete.



Figura 14. Sobre o mar.

Figure 14. Over the sea.

Fonte: Rogério Taveira.

de uma burguesia⁹. Essa mesma burguesia que adoptou as Piscinas porque era então decente ser simples e deixar as ostentações impróprias de um período revolucionário. Depois, pelos anos oitenta, voltaram todos de todas as classes e de todas as idades. E estão lá todos os verões à frente do mesmo mar, envolvidos na mesma geometria daquele labirinto humano que Siza desenhou para o tempo das pessoas e das coisas; o tempo que se encarrega de interpretar este *superdestino* e uma absoluta *resposta compreensiva*, a reavaliar e reinterpretar ao longo de várias épocas.

Referências

- BAKHTIN, M. 1990. *Art and Answerability*. Austin, University of Texas Press, 332 p.
- BAKHTIN, M. 1992. *The Dialogical Imagination*. Austin, University of Texas Press, 480 p.
- BAKHTIN, M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. 6ª ed., Austin, University of Texas Press, 177 p.
- BRITO, N.A. 2007. *Escala Quantum Sufficit – Piscinas das Marés de Leça da Palmeira*. Lisboa, Portugal. Dissertação de Mestrado. Universidade Lusíada de Lisboa 237 p.
- MATTOSO, J. 1993. *Portugal e o Estado Novo: Vol. III a IX*. Lisboa, Círculo de Leitores, 520 p.
- RICOEUR, P. 1983. *Temps et récit: tome I*. Paris, Éditions du Seuil, 404 p.
- SIZA, A. 2003. Entrevistas em 19 de julho, Porto, Portugal. Texto de Ricardo Zúquete, imagem e som de Rogério Taveira.
- TODOROV, T. 1995 [1984]. *Mikhail Bakhtin, The Dialogical Principle*. 6ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 132 p.

Submetido: 09/09/2013

Aceito: 18/11/2013

Ricardo José do Canto Moniz Zúquete

Universidade Lusíada de Lisboa
Rua Da Junqueira 188-198
1349-001, Lisboa, Portugal

⁹ Revolução de 25 de Abril: na sequência da revolução, em 25 de Abril de 1974, um grupo de militares deu seguimento à voz do povo e ao desprezo geral com que se olhava um regime caduco, desacreditado e totalitário. Uma revolução pacífica, quase sem resistência, que ficou conhecida como “Revolução dos Cravos”, viria a acabar com longos anos de guerra colonial, um atraso estrutural de anos, uma educação retrógrada e atrasada, uma economia isolada e débil, e proponha a liberdade a uma sociedade esquecida e fechada durante 50 anos de ditadura. Traçava-se o caminho da democracia desejada, onde o papel do arquitecto e da sua arquitectura viria a ter novos significados e outras implicações sociais e políticas.