

Olhar em Movimento: As Intervenções Cerâmicas de Catarina e Rita Almada Negreiros no Ascensor da Bica e na Estação Sul/Sueste do Terreiro do Paço

por Daniela Simões

Mestre em História da Arte pela FCSH-UNL, investigadora e bolseira do Instituto de História da Arte - Fundação Millennium BCP.

Catarina and Rita Almada Negreiros are two Portuguese Lisbon based architects whose work goes far beyond the architecture field. During the last years they have created several urban artistic interventions which aim to question the perception act by challenging the viewer's vision through optical illusions based on colour, line, relief and movement, rescuing some of the main principles of Op Art and Kinetic Art to the Portuguese contemporary art scene. This article describes and analyzes two of their major works - Cota Zero (2011) and Vai Vem (2013) - both using tiles as the preeminent material and both located in central transport infrastructures of the city, showing how these interventions interfere and interact with the users' perception during their daily journeys. The privileged relation Portuguese art has established with the use of tiles during the last five centuries, make them a frequent choice by contemporary architects and artists whose projects and works aim to rehabilitate and "humanize" old and (sometimes) degraded parts of the city and thus addressing new meanings and functions to the public space. Hence, it is also important to question how the relation between public art and public space takes place nowadays and how can the first contribute to a better and more profitable relation between the city and its citizens.

Introdução

Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe. (MERLEAU-PONTY:1992, 23)

A Fenomenologia da Percepção constituiu um dos campos de investigação centrais da obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cujo trabalho foi marcado por um interrogar constante da percepção, enquanto processo simultâneo de descodificação e construção do mundo. Encarando-a como um acto corpóreo, isto é, assente nas sensações recolhidas pelos sentidos, é através do corpo que o indivíduo atribui sentido à realidade, pois, como refere o autor, *só se vê aquilo para que se olha* (MERLEAU-PONTY:1992, 19), reforçando assim a interacção contínua entre corpo, espaço e movimento como base do fenómeno perceptivo. O movimento assume-se, por isso, como a chave da recolha de informação

sensorial, uma vez que *as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objecto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais* (NÓBREGA:2008, 142).

A proposta da fenomenologia da percepção, aliada aos estudos da *Gestalt* (dos quais a primeira foi igualmente devedora) estiveram na base de muitas das propostas artísticas desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX¹, as quais procuraram questionar a percepção da obra de arte por parte do espectador, através da introdução de movimento nas próprias criações artísticas, desafiando, desta forma, o carácter estável e unificado da imagem percepcionada. Este desejo de interpelação do observador desprevenido, com vista à criação de uma conexão sensorial com a obra, tão fugaz quanto mutável, permanece e renova-se (talvez mais do que nunca) no cenário actual da arte contemporânea, não só em contexto museográfico e galerístico, mas também, e sobretudo, no espaço público, aquando da concepção de obras que integram o espaço urbano, renovando estruturas pré-existentes ou integrando novas edificações. Na base destas intervenções encontra-se frequentemente um desejo de reabilitação e “humanização” destes locais, atribuindo-lhes novas funções e possibilitando o seu usufruto por parte da(s) comunidade(s).

Estes parecem ser os pressupostos do trabalho de Catarina Almada Negreiros (1972) e Rita Almada Negreiros (1969)², cujo exercício da arquitectura é acompanhado pela

concepção de intervenções artísticas em espaços públicos, onde a utilização do azulejo se assume como marca fundamental. Partindo da problematização dos desafios que se colocam à arte pública na sua relação com o espaço público e seus utilizadores, serão apresentadas duas intervenções das autoras - Cota Zero (2011) e Vai Vem (2013) - analisando o modo como estas interagem com a toponímia, arquitectura e imaginário da cidade de Lisboa e, em particular, com as estruturas que as acolhem, ambas ligadas ao transporte de passageiros - O Ascensor da Bica (Raoul Mesnier du Ponsard, 1892) e o novo átrio da Estação Sul Sueste (Cottinelli Telmo, 1932) respectivamente.

Os desafios da Arte Pública na cidade contemporânea

Desde o final dos anos 60 que se vem assistindo à generalização do conceito de *arte pública*, o qual, não obstante as diferentes acepções e significados que comporta, encontra-se intimamente ligado à ideia de *espaço público*³. Ainda que recorrendo a uma certa generalização, poder-se-á afirmar que o termo *arte pública* se refere às obras de arte e intervenções artísticas concebidas para espaços de acesso público⁴, com vista à criação de uma relação mais próxima entre estes e as comunidades e utentes que neles circulam e que com eles se relacionam⁵. Ou seja, *a arte pública desvela e revela um lugar, faz parte do quotidiano dos seus utentes, e pode dizer-se que simultaneamente produz como que uma suspensão desse mesmo quotidiano, transforma o espaço público em espaço real, povoado e diversificado, suprime um espaço inicialmente vazio para o tornar transformável e*

habitável. *A presença da obra de arte no espaço público convida o espectador a imaginar como se pode dispor esse espaço, na situação que tem pela frente face a um dado local e a uma dada obra de arte, e como se podem mudar as distâncias vividas no espaço público* (CORREIA:2013, 25-26). No fundo, trata-se da criação de um diálogo único e íntimo entre o indivíduo e o espaço que o acolhe, tornando este último mais habitável através da experiência sensorial e atribuição de significado que o primeiro lhe confere⁶.

Porém, este reequacionar da relação entre indivíduo e espaço público que a arte pública promove parte, frequentemente, de uma atitude crítica por parte de artistas (também verificável nos campos da arquitectura, urbanismo e design) em relação à desconexão entre corpo e espaço que caracteriza o dia-a-dia na cidade contemporânea. Esta desconexão apresenta a sua génese no século XIX, aquando da formação da cidade oitocentista⁷, caracterizada pela sensação de anonimato entre os seus habitantes, mas também pela ideia de movimento contínuo, fruto não só da crescente velocidade dos transportes, como do aumento demográfico no espaço urbano. O indivíduo é, por isso, embalado num ritmo que é o da própria cidade, tão rápido quanto fragmentado, deixando poucas oportunidades para o exercício da experiência sensível. *Tal como apontado por Richard Sennett, este adormecimento dos sentidos é um resultado of the physical experience which made the new geography possible, the geography of speed (...). As urban space becomes a mere function of motion, it thus becomes less stimulating in itself; the driver wants to go*

through the space, not to be aroused by it. The physical condition of the travelling body reinforces this sense of disconnection from space. Sheer velocity makes it hard to focus one's attention on the passing scene (SENNETT: 1994, 17-18).

Os transportes como espaço privilegiado para a Arte Pública em Portugal

O papel central dos transportes nas cidades, verdadeiras artérias de comunicação, responsáveis por fluxos diários de passageiros, cujas estruturas se destacam e impõem ao longo do traçado urbano, tem levado a que, nas últimas décadas, sejam encarados como locais privilegiados para a criação de obras de arte pública. Tal opção, quer por parte de artistas, quer das entidades responsáveis pelas comissões, baseia-se não só no elevado número de indivíduos que, por via da utilização do transporte, contactarão com as obras, mas também porque a presença de obras de arte em estações (comboios, metro), cais (fluviais, marítimos), terminais (rodoviários) e aeroportos funcionam em muitos casos como um factor de encorajamento para a sua utilização, ao tornarem os seus espaços arquitectónicos mais atractivos visualmente, enfatizando assim, para além da dimensão física, a componente social do local (MILES:1997, 132)⁸.

Em Portugal, a criação da rede do Metropolitano de Lisboa⁹, cujo autor do projecto foi o arquitecto Francisco Keil do Amaral (1910-1975) reflecte esta atitude na opção pelo emprego do azulejo na decoração de todas as estações, familiarizando, deste modo, os utentes com o novo transporte através da presença de um material caro à tradição ar-

quitectónica nacional. Para além da necessidade de tornar as novas estações visualmente apelativas e acolhedoras, restrições orçamentais estiveram na base da opção de Keil do Amaral pela integração do azulejo no revestimento das paredes dos átrios, escadarias gares de cada estação, tendo o arquitecto escolhido Maria Keil (1914-2012) para a concepção dos respectivos projectos cerâmicos. Estes deveriam aliar a componente artística à da funcionalidade do local que os acolhia, segundo os novos pressupostos modernistas, pelo que uma das directrizes impostas foi a do predomínio de uma decoração geométrica, uma vez que, *porque os espaços a animar eram zonas de passagem, não deveria haver lugar para motivos que provocassem a paragem dos utentes* (CASTEL-BRANCO: 2000, 14). Maria Keil concebeu assim composições assentes na sua maioria em padrões geométricos cujos ritmos e dinâmicas não só se adaptassem às características arquitectónicas dos espaços a revestir (átrios, lanços de escadas, ...), como ao ritmo apressado dos passageiros¹⁰.

Para além destes aspectos, o emprego do azulejo em grande escala permitiu reabilitá-lo no contexto do movimento moderno na arquitectura, resgatando-o da secundarização a que havia sido votado no período inicial do Estado Novo. Esta atitude de valorização e exploração das potencialidades do azulejo no espaço urbano encontra-se patente em várias intervenções de arte pública ao longo da cidade de Lisboa (e não só), das quais se destacam os trabalhos de Eduardo Nery (1938-2013), Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Querubim Lapa (1925-), João Abel Manta (1928-), Júlio Pomar

(1926-), Manuel Cargaleiro (1927-), entre vários outros. No contexto do presente artigo considera-se relevante salientar a obra de Eduardo Nery, uma vez que, tal como os revestimentos azulejares criados por Maria Keil para a rede de metropolitano de Lisboa, também os da autoria deste artista apresentam polos de contacto com as propostas de Catarina e Rita Almada Negreiros.

Eduardo Nery foi um dos primeiros artistas portugueses cuja obra apresentou, ao longo das décadas de 60 e 70, preocupações semelhantes às do movimento Op Art, nomeadamente no questionamento da ambiguidade perceptiva do objecto através da exploração e inclusão de jogos de *trompe l'œil* suas nas telas e, posteriormente, nas tapeçarias e painéis azulejares concebidos. *Com uma régua rodando geometricamente sobre si própria ou em vários sentidos da superfície - como processo despertador de imagem - cria paisagens de abstracta, e ao mesmo tempo, lírica espacialidade. (...) O princípio da economia na aplicação de cores (...), o seu limitado uso em degradé, e os jogos geométricos puros, as figuras puras (círculo, o triângulo, o quadrado, a linha recta), os volumes autênticos ou sugeridos virão estruturar, depois, um alfabeto próprio e, seguidamente, um discurso, ou mesmo vários discursos, inovador. No qual, ou nos quais, o espaço, a condição da espacialidade, do plano, da profundidade, é sempre o despertar da acção visual¹¹ ou de diversas acções e, simultaneamente, os seus ecrãs* (AZEVEDO:1997, 20-21).

Tais premissas encontram-se presentes nas várias obras de revestimento azulejar cria-

das por Eduardo Nery para espaços públicos, nomeadamente para a Sociedade de Cervejas em Vialonga (1966); a decoração do Banco Nacional Ultramarino em Torres Vedras (1972); o revestimento tridimensional para o pátio do Centro de Saúde de Mértola (1981); um painel para o Museu da Água da EPAL, Prémio Municipal de Azulejaria (1987); o conjunto cerâmico para o interior da Sede do Banco Nacional de Crédito Imobiliário (1991), actual Banco BIC, em Lisboa; o revestimento dos pilares dos viadutos da Segunda Circular no Campo Grande, em Lisboa; a estação Campo Grande do Metropolitanos de Lisboa (1993); um painel de placas cerâmicas e viadutos da Av. Infante Santo, Lisboa (1994 e 2002) e uma grande intervenção para o exterior da Estação de Tratamentos de Água da Asseiceira, em Tomar (2010) (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/noticias,0,589.aspx>). As intervenções de Eduardo Nery e Maria Keil são, por isso, exemplos primordiais do emprego do azulejo em espaços públicos com vista à sua humanização, tornando-os não só mais atractivos para aqueles que os utilizam, como, em alguns casos, contribuindo activamente para a reabilitação urbana da área envolvente.

Cota Zero (2011) e Vai Vem (2013): Olhar em movimento

O percurso até ao momento realizado permitiu salientar questões centrais para a problematização da arte pública no contexto da cidade contemporânea, sem descuidar o caso português, em particular o lugar fulcral ocupado pelo azulejo neste campo. Este serviu de “matéria-prima” à concepção de inúmeras obras de arte pública ao longo dos últimos 60 anos, pelo que, se tal opção

contribuiu, por um lado, para o alargamento das potencialidades e funções do azulejo na sua relação com a arquitectura e urbanismo, por outro foram estas mesmas potencialidades e marcas estruturais - cor, brilho, cambiantes de luz, efeitos ópticos, relevo,... - que levaram a que inúmeros artistas o elegessem como protagonista no processo de questionamento do acto perceptivo que as suas obras propõem.

Neste contexto insere-se o contributo de Catarina e Rita Almada Negreiros que, ao longo dos últimos anos, em várias das intervenções realizadas na capital, optaram pelo emprego do azulejo, em particular do “azulejo cinético”, concebido em parceria com a fábrica Viúva Lamego e que recupera as dimensões 14x14cm, características da azulejaria nacional. Este modelo azulejar, *cujo perfil em ziguezague, aliado ao possível uso de duas cores e as diferentes configurações - plano, com uma dobra, com duas dobras ou com quatro dobras - , mostra e propõe ao observador, conforme a sua posição, diferentes percepções* (GONÇALVES: 2011, 16), baseadas nos ritmos e texturas recriadas. Tais ritmos dividem-se, segundo as autoras, em *dinâmico* - resultante da circulação do transeunte no espaço - e *estático* - fruto da própria textura dos azulejos (GONÇALVES: 2011, 16). O movimento é, por isso, uma peça chave no trabalho das duas arquitectas, uma vez que é através do “jogo” de posicionamentos que o observador estabelece com a obra nos vários momentos, que a ambiguidade perceptiva do objecto artístico se define, na ilusão de formas e espaços que pretendem pôr em causa a aparente naturalidade e estabilidade do acto

perceptivo, salientando, ao invés, a complexidade e artificialidade do mesmo, na medida em que, como salienta Merleau-Ponty *pensar é experimentar, operar, transformar, com a única reserva de uma verificação experimental, na qual não intervêm senão fenómenos altamente “trabalhados” e que os nossos aparelhos, mais do que registarem, produzem* (MERLEAU-PONTY:1992,14).

A procura de um confronto entre a imediatez da experiência sensorial e a lógica do raciocínio ancora o trabalho de Catarina e Rita Almada Negreiros na herança da arte cinética e, em alguns casos, no tratamento formal da Op Art, dada a prevalência de composições abstractas, com recurso quer a figuras geométricas (*Vai Vem*), quer a variações tonais (*Cota Zero*) que, pela sua repetição e conjugação, produzem estímulos visuais¹² de direcção, profundidade e movimento cuja necessidade de organização introduz na obra uma dimensão temporal¹³. O facto de as intervenções em questão integrarem estruturas arquitectónicas ligadas ao transporte de passageiros, onde diariamente circulam milhares de pessoas num ritmo apressado e contínuo (*Cota Zero*), aliado ao próprio trajecto realizado pelo transporte (Elevador da Bica em *Vai Vem*), asseguram não só a presença do movimento necessário à experiência sensorial da obra, como prolongam-na no tempo e no espaço¹⁴, tornando-a, por isso, em algo processual, em constante redefinição.

A estreita relação que estas obras estabelecem com as estruturas arquitectónicas que integram remete igualmente para uma das marcas mais comuns no objecto de arte pú-

blica: a sua especificidade para com o local que o acolhe, ou seja, o seu carácter de *site-specific*¹⁵. Tal característica consiste no facto de este ter sido concebido e projectado tendo em conta não só as características topográficas, paisagísticas, arquitectónicas e funcionais do local, mas também a componente social e cultural que o define - valor histórico, tipos de utilizadores, ...- de tal modo que, fora deste contexto que é o seu, a obra deixa de fazer sentido ou, no mínimo, vê-o diminuído.

Neste âmbito, *Cota Zero* define-se como o protagonista do novo átrio da Estação Fluvial Sul Sueste, resultante da ampliação levada a cabo pelo atelier de Daciano Costa, com vista à criação de uma plataforma de ligação entre a recente estação de metro do Terreiro do Paço (Linha Azul) e as embarcações da Transtejo. A intervenção desenvolve-se ao longo do tecto (17x23m) e das oito colunas (0,6m de diâmetro; pé direito de 5,6m) que o suportam, que são na íntegra revestidos por azulejo de formato quadrangular (14x14cm)¹⁶, adaptando-se este à superfície arquitectónica, veiculando, deste modo, a sensação de um espaço unificado. Tal como apontado pelas autoras, *neste espaço coexistem dois movimentos fortes: a chegada do barco à Cota Zero, pela superfície da água, e a chegada do metropolitano, a uma cota negativa. A ligação entre estes dois movimentos é feita ao nível da superfície da água. A união entre estes dois fluxos faz-se aqui e é desta especificidade do lugar que surge a ideia base desta intervenção: uma reflexão sobre a Cota Zero* (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>). Esta, que em geografia, indica o nível médio do mar,



Vista geral de Cota Zero (2011). Destaca-se o movimento de entrada e saída de passageiros no átrio, bem como o fluxo proveniente da estação de metro do Terreiro do Paço.
Fotografia da autora (2015).



Pormenor do revestimento azulejar do tecto e das colunas.
Fotografia da autora (2015).

constituindo, por isso, uma referência para a construção de cartas topográficas, serve neste contexto de denominação a um espaço que, também ele se assume como ponto de partida, quer para o Rio Tejo que ao fundo se vislumbra, quer para a cidade, por via da entrada no metropolitano, ou simplesmente da saída para o exterior da estação.

A evocação da água é notória, quer pelo título escolhido, quer pela proximidade com o rio, de tal forma que o revestimento azulejar empregue se aproxima da imagem de uma superfície aquática em que *formas circulares sugerem ser geradas pelas colunas e é recriada uma ligação entre a superfície plana e brilhante do tecto e as colunas. Desta relação/reflexão nasce um espaço virtual, colocando o espectador num novo lugar* (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>). Este efeito de círculos concêntricos, aliado a um esbatimento das suas formas por meio de suaves gradações tonais – que a Psicologia da Forma denomina de *moiré effect*¹⁷ – foi conseguido através do emprego de vinte tonalidades diferentes de azulejo, desde o branco até ao preto, passando por vários tons de azul¹⁸, sendo exactamente esta variação tonal a responsável pelo efeito óptico que introduz a ilusão de profundidade e movimento numa superfície que é, afinal, plana e estática. As cambiantes de luz simuladas pelas diferentes tonalidades, aliadas ao brilho e reflexos lumínicos que caracterizam o azulejo, intervem activamente na sensação de mutação contínua desta obra, enfatizada pela deslocação no espaço do observador.

Quanto a *Vai Vem*, trata-se de uma intervenção formada por dois painéis azulejares que revestem os dois muros que ladeiam a estrutura do Ascensor da Bica¹⁹, destacando a presença do histórico transporte e enfatizando os movimentos de subida e descida por ele realizados. Estes painéis apresentam composições idênticas, dispostas simetricamente de cada um dos lados do ascensor, formadas pela repetição de motivos de cariz geométrico que, no seu todo, originam dois padrões distintos que se sucedem subtilmente. Devido à sua localização, estes padrões são apenas visíveis em perspectiva, pelo que é aquando da subida ou descida que as duas *imagens vão-se mostrando, misturando e sobrepondo, até que a imagem frontal se converta em imagem abstracta* (<http://can-ran.com/#/vai-vem/>). A obra revela-se assim à medida que o percurso é feito, introduzindo a já mencionada dimensão de tempo.

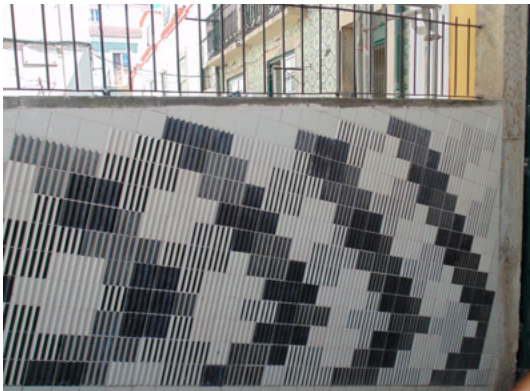
Como motivo principal da composição destaca-se a sucessão de setas que, numa perspectiva ilusionística de *estruturas periódicas*²⁰, parecem não só apontar os dois sentidos do percurso - *vai/vem* - mais também acentuar a inclinação do mesmo, numa aproximação à sinalética de trânsito que antecipa os diferentes acidentes de percurso. Catarina e Rita Almada Negreiros optaram pelo uso exclusivo do preto e do branco²¹, assim como pela alternância entre azulejo liso e "azulejo cinético"²² cujo relevo parece simular uma gradação de tons cinzentos, ainda que se trate de uma entre as várias ilusões de óptica que esta obra comporta. Tal escolha cromática remete igualmente para as cores da cidade de Lisboa, bem como



Vista geral de Vai Vem (2013) e do seu enquadramento nos muros que ladeiam o Ascensor da Bica.
Fotografia da autora (2015).



Eléctrico realizando o percurso ascendente, o qual parece ser sugerido pelo padrão de setas presente no painel.



Pormenor de uma das extremidades do padrão, destacando-se a presença do “azulejo cinético”.
Fotografia da autora (2015).



Pormenor da assinatura da obra, verificando-se a alternância entre azulejos lisos e relevados.
Fotografia da autora (2015).

para um certo universo digital, pela sugestão de “pixelização” que algumas das partes do revestimento azulejar comportam.

Considerações Finais

As relações que se estabelecem entre indivíduo e espaço público assumem uma crescente complexidade no contexto da cidade contemporânea, não apenas do ponto de vista urbanístico e paisagístico com a crescente densificação da malha urbana, das linhas de transportes e deslocamentos diários de passageiros, mas também sob o prisma cultural e social, na relação de pertença e participação que o indivíduo estabelece com o espaço público no seu quotidiano. A arte pública apresenta-se como um agente central no estreitar destas ligações, incentivando novas leituras do espaço público através de um questionamento dos moldes em que decorre o acto perceptivo.

É este o campo de investigação de Catarina e Rita Almada Negreiros, cujo recurso ao azulejo como material privilegiado nas suas intervenções permite ancorá-las a uma tradição de valorização deste material já constatada nos trabalhos de Maria Keil e Eduardo Nery. Para além deste aspecto, outros pontos de contacto podem ser sublinhados: a preferência por espaços e infra-estruturas ligadas ao transporte de passageiros, o emprego de formas abstractas e geométricas, bem como de tonalidades que, pelos efeitos ilusionísticos produzidos, remetem (tal como na obra de Eduardo Nery) para um vocabulário próximo da Op Art, e ainda o papel fulcral desempenhado pelo movimento no processo interacção entre obra e observador. Tal proximidade de princípios

levou ainda a que, em 2009, Catarina e Rita Almada Negreiros colaborassem com Maria Keil na concepção dos padrões azulejares que decoram a estação de metro de São Sebastião, sendo que, enquanto o revestimento das paredes do átrio e escadarias ficou a cargo das primeiras (tendo aí sido empregue o “azulejo cinético” pela primeira vez), Maria Keil ocupou-se das paredes das plataformas, dialogando de uma forma profícua os dois revestimentos criados.

O jogo de formas, cores e relevos (por via do emprego do “azulejo cinético”) em que as intervenções de Catarina e Rita se baseiam, se por um lado se apresentam como atractivas para a visão, por outro lado desafiam-na, pois nelas reside uma ambiguidade e ilusionismo que, aliados à forma inesperada como se apresentam ao observador, convidam a uma interrogação sobre esse encontro constante que é o do corpo com o mundo. As duas obras azulejares analisadas – *Cota Zero* e *Vai Vem* – apresentam-se como fruto de um trabalho multifacetado, onde se congregam áreas como a arquitectura, artes plásticas e design, num espírito de diálogo que se encontra na génese dos Ateliers de Santa Catarina.

- Bibliografia

- Obras consultadas

BARRETT, Cyril, *Op Art*. London: Studio Vista, 1970

BEAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, 1992 (1863)

CASTE-BRANCO, João Pereira, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1990

CORREIA, Vítor, *Arte pública, seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013

ECO, Umberto, *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 1991 (1962)

GONÇALVES, Clara Germana, *No Ritmo: A arquitectura de Catarina e Rita Almada Negreiros*. In *Jornal de Arquitectos*, nº242, Jul-Set 2011, pp.14-17

MECO, José, *Os Azulejos do Metropolitano de Lisboa*. In *Artes Plásticas*, nº10, Maio 1991, pp.25-28

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 1992 (1961)

MILES, Malcom, *Art, Space and the City: Public art and urban features*. New York/London: Routledge, 1997

SENNETT, Richard, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York/ London: W. W. Norton & Company, 1994

- Em linha

NÓBREGA, Teresinha Petrócia da, *Corpo, Conhecimento e Percepção em Merleau-Ponty*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

<http://can-ran.com/#/vai-vem/>

<http://can-ran.com/#/cota-zero/>

Elas trabalham a arquitectura

azulejar. In *Dinheiro Vivo*,

04/05/2012. Disponível em:

http://www.dinheirovivo.pt/faz/pessoas/interior.aspx?content_id=3913881&page=2

<http://redeazulejo.fl.ul.pt/noticias,0,589.aspx>

- Notas

¹ Como exemplo destas propostas destacam-se a Op Art, Kinetic Art (Arte Cinética), Colour Field Painting, Minimal Art (Minimalismo), Performance Art, Hiper Realismo, entre outras. Contudo, as pesquisas relacionadas com as implicações do movimento na obra artística e do seu impacto na percepção haviam já sido afloradas ao longo da primeira metade de novecentos, com as propostas do Cubismo, Futurismo, Construtivismo, Orfismo e em alguns trabalhos dadaístas, em particular na obra de Marcel Duchamp (1887-1968).

² Catarina e Rita Almada Negreiros

fundaram os Ateliers de Santa Catarina em 2000. Segundo revelam, *neste espaço colectivo de ateliers onde trabalham, coexistem, para além da arquitectura, diferentes actividades que se relacionam com um sentido amplo do termo design: urbanismo, design industrial, design gráfico, Web design, vídeo, música artes plásticas, ilustração. Acredita-se que, cruzando quer diferentes modos de pensar uma mesma disciplina, quer outros modos de pensar e fazer (num sentido lato), as diferentes colaborações concorrem para um enriquecimento de cada área específica. (...) Neste "atelier de arquitectura" nem todos os trabalhos desenvolvidos são os "habituais" projectos de arquitectura. Mas ainda que o não sejam são, na realidade, quer determinantes na identidade do objecto arquitectónico em que se inserem, quer veículos de uma ideia e arquitectura em que os aspectos sensitivos são como fundamentais. Fundamentais na caracterização do espaço: potencializa-se a capacidade própria da arquitectura, de alterar - (re)criar - o indiferente, o vago: ou seja, a capacidade do "desenho" adjetivar as formas* (GONÇALVES:2011, 14). Como principais intervenções da autoria de Catarina e Rita Almada Negreiros destacam-se

Lustre 177 (intervenção no átrio do edifício de habitação Lisboa Loft, 2003), *Estratégia de Iluminação* (projecto de iluminação inserido no conjunto residencial Campolide Parque, em Lisboa, Arq. José Soalheiro e Teresa Castro, 2006), Cais Fluvial do Aeroporto de Linzhi (projecto arquitectónico, Tibete, 2008), Cota Zero (intervenção plástica com recurso ao revestimento azulejar do tecto e das colunas do novo átrio da Estação Sul/Sueste no Terreiro do Paço, 2011, Vencedor do Prémio SOS Azulejo 2011 e um dos finalistas do prémio European Prize for Urban Public Space), tratamento plástico da Estação de Metro de São Sebastião (revestimento azulejar em parceria com Maria Keil, 2012), *Vai Vem* (painéis de azulejo nos muros anexos ao Ascensor da Bica, 2013), *Reminiscência* (escultura, Avenida Ribeira das Naus, Lisboa, 2014). Website: <http://can-ran.com/>

³ A problematização do conceito de espaço público e das suas diferentes leituras e significados é abordada por Victor Correia em *Arte Pública, seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013. Partindo da proposta de definição deste autor, o espaço público é entendido como um espaço em que *a vida dos cidadãos se desenrola e se efectiva, ou potencialmente, concedendo à*

componente social urbanística um lugar central na constituição das práticas sociais e culturais. Ou seja, trata-se de um espaço físico e material, aberto, de interligação e controlo das diferenças sociais, étnicas e culturais, que se condensa sobretudo na cidade contemporânea (CORREIA:2013, 9).

⁴ Como exemplos de espaços de acesso público citam-se ruas e praças, edifícios administrativos e governativos, parques e jardins, escolas, hospitais, tribunais, estações de comboio e metro, entre outros. A instalação de obras nestes espaços resulta frequentemente de actividade mecenática, mas também de encomendas realizadas pelos órgãos administrativos (de cariz público ou privado), municipais ou mesmo estatais. Ainda que do ponto de vista da propriedade, estas obras de arte possam estar situadas em espaços privados (não pertencentes ao Estado), se estes forem concebidos para usufruto público, as criações artísticas neles presentes deverão ser consideradas como manifestações de arte pública.

⁵ No entanto, muitos são os exemplos de arte pública criada à margem das encomendas institucionais, funcionando muitas vezes como uma crítica ao próprio modo de funcionamento das mesmas, assim como da própria sociedade que, na sua

tentativa de uniformização de gostos e comportamentos, segrega comunidades e grupos pelo seu “não encaixe” nos padrões dominantes (Graffiti, Street Art, Performance, ...). Esta questão traduz-se igualmente numa outra, isto é, nos públicos da arte pública, dado que não existe um público (uniforme, com as mesmas características e interesses), mas vários tipos de público, pelo que a concepção de intervenções de arte pública com base numa visão generalista do público a que esta se destina leva frequentemente a uma falta de interesse e participação na recepção e interacção com a obra, já que esta apenas parece apelar e ser acessível a uma minoria. Não obstante a importância de tais questões, o presente texto opta por deixá-las de parte, devido a serem outras as que pretende abordar. Para uma leitura mais aprofundada sobre as contradições da arte pública no que se refere aos seus públicos e recepção sugere-se a leitura do capítulo *The contradictions of public art*, parte integrante da obra *Art Space and the City* (MILES:1997).

⁶ Neste contexto vale a pena lembrar Umberto Eco quando na sua publicação seminal *A Obra Aberta* (1962) afirma que *uma obra de arte, forma acabada e “fechada” na sua perfeição*

de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde na alteração da sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma “interpretação” e uma “execução”, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO:1991, 40).

⁷ No contexto da formação da cidade oitocentista destaca-se o texto *O Pintor da Vida Moderna* (1863) da autoria de Charles Baudelaire (1821-1967), no qual o autor descreve a Paris haussmaniana, “capital do mundo”, introduzindo o leitor à figura do *flâneur*. Para este, *eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito* (BAUDELAIRE:1992,18)

⁸ Tal atitude havia já sido preconizada por Hector Guimard (1867-1942), aquando da concepção das entradas e respectivas estruturas decorativas *art nouveau* do Metropolitano

de Paris, inaugurado entre 1899 e 1900. Os metropolitanos de Londres e Nova Iorque (inaugurados ainda no século XIX) demarcaram-se igualmente pela atenção que foi dada à decoração das gares, plataformas e corredores, através do emprego de azulejo, essencialmente de produção industrial, cujo vocabulário oscilou entre o do *Modern Style* e o da Arte Deco.

⁹ O início da construção do primeiro troço do projecto teve início em Agosto de 1955, tendo as primeiras estações sido inauguradas em Dezembro de 1959.

¹⁰ Ainda que maioritariamente compostos por motivos seriados, os revestimentos concebidos por Maria Keil procuraram a fuga à repetição infinita do módulo azulejar, através quer do diálogo entre vários padrões, quer da introdução de subtis variações nos mesmos, capazes de “prender” o observador - utente, levando-o a questionar o todo percebido. Tal como apontado pela artista, *cada revestimento é concebido como uma arquitectura cenográfica instauradora de um espaço lugar autónomo, por articulação de segmentos de padrões, dispostos de modo irregular e dinâmico, em função dos ritmos de utilização, ascendente e descendente, dos lances das escadas, com*

evidente mas fundamental recusa do padrão em tradicional disposição serial, criando uma “obsessiva construção por sobrearticulação de planos - redes de movimento, como se a parede se desmultiplicasse numa espacialidade imaterial de cortinas entreabertas (CASTEL-BRANCO: 2000, 14). A intensidade cromática e o brilho que caracterizam o azulejo, aliados à malha reticular em que assentam intervêm activamente no diálogo pretendido, acentuando ainda mais a *concepção global da decoração de cada espaço, partindo do todo para as diversas partes, e da necessidade de não apagar o azulejo enquanto material formado pela repetição de placas com forma seriada* (MECO: 1991,28).

¹¹ Um dos conceitos criados por Eduardo Nery para a ancoragem teórica do seu trabalho foi o de “Mobilidade Visual”, ou seja, *“a permanente mudança dos dados perceptivos, tanto no campo operativo concreto como na fluidez das memórias que atravessam a face equívoca dos objectos”*. Percepção e memória exactamente (AZEVEDO:1997, 21).

¹² Tal como apontado por Cyrill Barrett, *where the elements are simple and continuously repeated over the surface, where the surface pattern is homogeneous and no element is dominant, the eye*

is bluffed by its vain attempts to organize the data before it. (...) The Op artist, therefore, “provokes” the spectator. But the initial situation which he presents is “pre-planned” and confines the spectator’s activity to more or less optical response. Nevertheless, it is impossible for the spectator to remain inactive: he must react (BARRETT: 1970, 102-104).

¹³ Ainda que seja possível argumentar que tal dimensão temporal se verifica aquando do processo de recepção de qualquer objecto artístico, no caso das obras de cariz op art e cinéticas tal dimensão temporal deriva da noção de movimento, uma vez que *this kind of movement is not always apparent at once. It usually requires a certain amount of concentration on the picture before it takes place (...). We observe something which we could not have observed before, since a period of time is required for this phenomenon to happen. (...) There is also, corresponding to formal movement, a kind of formal tempo. This may be due to speed of the eye movement or to visual equivalent of suggestion of slow, fast, endless or arrested movement* (BARRETT: 1970, 99).

¹⁴ Neste caso o tempo que é o necessário para realizar o percurso, isto é, a deslocação no espaço.

¹⁵ Ainda que o carácter de site-

specific seja uma das marcas mais comuns da arte pública, nem sempre esta especificidade se verifica, podendo o artista realizar várias reproduções da mesma obra e integra-la em contextos arquitectónicos e urbanísticos variados. Outro aspecto associado à arte pública é a sua presença quotidiana na vida das populações, embora muitas das manifestações artísticas deste tipo se definam essencialmente pelo seu carácter efémero, como é o caso do graffiti, do cartaz, da performance, entre outros.

¹⁶ O revestimento azulejar ocupa uma área total de 480m².

¹⁷ *"Moiré" is a French Word meaning "watered" and was first applied to fabrics known in English as "watered-silk". The water-like effect is produced by doubling a glossy fabric with a parallel weave so that the parallel cords are nearly aligned, and pressing the surface together* (BARRETT: 1970, 65).

¹⁸ Segundo as autoras, no revestimento do tecto foram utilizados dez tons - os mais claros - e nas colunas os restantes dez - mais escuros (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>).

¹⁹ Num total de 52m² de revestimento azulejar, articulando-se com o projecto de requalificação da Bica, da autoria da arquitecta Teresa Nunes da Ponte.

²⁰ O movimento ilusionista

conhecido na Psicologia das Formas como *"periodic structures"* define-se como *functions which repeat the same values at regular intervals, as the variable increases or decreases uniformly. In less technical language, they consist of a repetition of simple geometrical elements - lines, squares, circles, triangles, etc. The characteristic feature of a periodic structure is that the elements are virtually anonymous; that is, one can observe them individually with difficulty or not at all. (...) They merge or fuse together to form a recognizable image in black and white and various shades of grey (...)* (BARRETT:1970, 38).

²¹ Citando novamente Cyrill Barret, *the use to which Op artists put their visual effects can most easily be demonstrated in black and white. (...) The reason for this is twofold. First, most optical effects can be achieved by the use of black and white alone. By excluding colour, the artist can produce the effects he wants without the added complexities which colour brings with it. (...) Secondly, black and white is more dramatic in its effect. It is more dynamic; it carries more punch; it affords a greater contrast. Black and white act like complementary colours but with greater effect because of the strong contrast between them. The contrast also helps to make the forms clear-cut*

and incisive, and clear definition of form is essential for certain kinds of optical effect (BARRETT: 1970, 38).

²² O azulejo cinético havia já sido empregue no revestimento da estação de metro de São Sebastião, realizado em 2009.