

LIMA DE FREITAS: APROXIMAÇÕES A UMA TIPOLOGIA DE LUGARES NA OBRA PÚBLICA

LÍGIA ROCHA

Bolseira da FCT; Investigadora externa do Cied/IE/UM; Investigadora integrada do inEd/ESE/IPP

Resumo

Lima de Freitas (1927-1998) é um autor português que desenvolveu trabalho em numerosas áreas, entre elas na pintura, na ilustração e na cerâmica. Ao mesmo tempo, fez acompanhar ao seu trabalho artístico vários escritos de cariz filosófico sobre arte, ligados à numerologia e à geometria sagrada, mas também aos mitos e aos símbolos, entre outros.

Neste contexto, existirá a preocupação em apresentar as obras públicas de Lima de Freitas, estabelecendo uma aproximação a uma tipologia de lugares, aqueles em que as respetivas obras se inserem. Haverá lugar para uma reflexão sobre a importância do lugar como elemento fulcral sobre um determinado público, deixando espaço para uma breve conclusão sobre o contributo da obra pública de Lima de Freitas para uma estética educacional.

Palavras-chave: Lima de Freitas; obra pública; lugares; público; estética educacional

INTRODUÇÃO

Lima de Freitas (1927-1998) é um autor português que desenvolveu trabalho em numerosas áreas, entre elas na pintura, na ilustração e na cerâmica. Ao mesmo tempo, fez acompanhar ao seu trabalho artístico vários escritos de cariz filosófico sobre arte, ligados à numerologia e à geometria sagrada, mas também aos mitos e aos símbolos, entre outros.

Do vasto trabalho que foi desenvolvendo ao longo da sua carreira realizou, entre a década de 60 e 90 do século XX, um conjunto de obras públicas que estão implementadas em variados espaços públicos, nomeadamente na escola primária de Vale Escuro, no bairro dos Olivais Norte, no hospital de São Francisco Xavier, nos palácios da justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo, na universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e, por fim, na estação de

caminho-de-ferro do Rossio.

Uma vez que a obra pública de Lima de Freitas se situa na segunda metade do século XX, irá enquadrar-se no contexto da história da arte pública, algumas perspectivas teóricas no sentido de ir ao encontro da linguagem plástica das obras públicas de Lima de Freitas.

Reconhecendo que o trabalho de cada artista transparece uma identidade e um contexto, vão ser apresentadas as obras públicas de Lima de Freitas em Portugal (apenas se conhece uma obra pública no estrangeiro, patente no *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo¹, do qual existe um texto do autor de 1988 referente à respetiva obra)². No decorrer desta abordagem irá falar-se de algumas características das obras, nomeadamente dos suportes e dos materiais utilizados, bem como das instituições intervenientes no processo.

No seguimento da apresentação das obras públicas e dos respetivos espaços públicos que ocupam, irá fazer-se uma aproximação a uma tipologia de lugares na obra pública de Lima de Freitas, de onde se tentará aludir algumas considerações sobre os eventuais públicos que têm ou mantêm uma aproximação e um contacto com a mesma.

Em jeito de conclusão irá levantar-se algumas questões sobre um possível caminho entre a obra pública de Lima de Freitas e a educação, numa perspectiva da estética educacional.

1. PARA UMA DEFINIÇÃO DE ARTE PÚBLICA

Quando se fala de arte pública³ pensa-se num enquadramento no espaço e no tempo. O espaço da arte pública está intimamente relacionado com a cidade e o tempo relaciona-se muito com a década de sessenta, tal como Javier Maderuelo aclara:

Desde finales de los años sesenta, una serie de factores astísticos, políticos y sociales han concluído a que diferentes artistas en Europa y Estados Unidos se plantearan la posibilidad de pensar y crear obras cuyo

1 A imagem da obra pública de Lima de Freitas no *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo pode ser consultada em <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/>. Também pode ser consultada uma imagem de pormenor que indica a data da sua realização 1988 em <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633615134/in/photostream/> ambas consultadas a 16 de maio de 2012.

2 Freitas, Lima de (1988). «Descobrir» de Lima de Freitas. Lisboa: Gabinete do Ministério da Juventude – Centro Nacional de Cultura

3 Uma vez que a arte pública de Lima de Freitas se situa no século XX, mais concretamente entre a década de 60 e a década de 90, refira-se em termos históricos o que se sucedia sobre a arte pública: “O conceito de arte pública surgiu durante os anos 60, para caracterizar um novo tipo de intervenção artística no espaço público que se distinguia do tradicional monumento comemorativo. Desde o princípio do século XX que diversos artistas como Rodin, Brancusi e Picasso realizaram obras de grande modernidade, que rivalizaram com a linguagem da escultura monumental. Na realidade, muitos dos elementos que caracterizaram esta linguagem – o pedestal, a verticalidade, a figuração – tornaram-se obsoletos à medida que surgiram os novos movimentos de vanguarda” (Regatão, 2007:11).

âmbito no fuera el espácio cerrado del museo ni el privado de la galería de arte, sino el espácio abierto de la naturaleza o el espácio público de la ciudad (2001:12/3).

O tempo nas cidades é definido segundo momentos históricos que se organizam em passado, presente e futuro. Xerardo Estévez refere que em cada um destes três tempos intervêm três intervenientes: os políticos, os técnicos ou os artistas e os cidadãos (2001). É entre este espaço e tempo que *La ciudad histórica será finalmente el producto y la manifestación de esta confluencia, a veces armónica, otras desafortunada* (2001:61).

Apesar da dificuldade ou impossibilidade de se considerar um conceito de arte pública definitiva, consegue apontar-se algumas ideias que ajudam a melhor situar uma noção de arte pública. José Guilherme de Abreu considera arte pública como sendo *um facto urbano, destinado a ser fruído e vivido pela comunidade e que na qualidade de sujeito-objecto da própria cidade, é detentora de uma dimensão social e humana* (1996/98:9).

Parece relevante considerar esta relação entre sujeito e objeto como fator determinante para compreender a importância da arte pública nas cidades, sendo o sujeito o ser humano e o objeto a obra de arte: *A cidade é o cenário da arte pública, é a tela do artista que intervém no espaço urbano* (Silva, 2005:21), na qual se deve estabelecer uma relação forte que, umas vezes resulta numa relação empática e noutras vezes resulta numa situação entrópica.

O impacto que a arte pública tem no ser humano é um tema muito delicado mas que, ao mesmo tempo, deve ser questionado a vários níveis. José Guilherme de Abreu problematiza alguns temas relacionados, salientando: *o impacto económico da obra de arte pública; o seu carácter social; o seu contributo para a identidade e a legibilidade urbanas; a relação entre os artistas, os poderes públicos e o público* (1996/98:15).

São as questões relacionadas com a comunicação, nomeadamente a identificação/identidade e a aceitação/compreensão que estão na base do propósito da arte pública. Antoni Remesar aclara esta relevância:

Si entendemos el arte público desde esta perspectiva, podemos esperar que los procesos de comunicación - es decir de aceptación / comprensión que pueden poner en marcha los mecanismos simbólicos de identificación / identidad y desde ellos los procesos cognitivos y de acción de apropiación del espacio- se comporten de modo similar a los procesos normales de comunicación y que por lo tanto se produzcan los aciertos y errores habituales en situaciones comunicativas (s/d:4).

Com a consciência da importância da comunicação entre sujeito/objeto e a relevância que esta relação estabelece - uma identificação/uma identidade -, a obra pública de Lima de Freitas será pensada sobre o olhar destes vetores que traçarão o caminho deste texto.

2. A OBRA PÚBLICA DE LIMA DE FREITAS EM PORTUGAL

As obras públicas de Lima de Freitas estão concentradas em Portugal, embora seja conhecida a existência de uma obra pública do autor no estrangeiro, nomeadamente no *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo, assinada e datada pelo mesmo em 1988⁴, tal como já foi mencionado anteriormente.

As obras públicas consideradas para este estudo são aquelas que foram pensadas e realizadas para o local onde se encontram ainda hoje. Apesar disso, a obra pública de Lima de Freitas tem algumas particularidades que vão sendo apresentadas mediante a abordagem a cada uma delas pela ordem cronológica de realização.

1 - A primeira obra pública de Lima de Freitas que se conhece é de 1955, numa altura em que a arte pública estava a dar os primeiros passos para a viragem da sua concetualização. No seguimento do trabalho desenvolvido pelos artistas conceituados da primeira metade do século XX, tais como Rodin, Brancusi ou Picasso refira-se os seus projetos de escultura que demonstravam *que já se tinha iniciado o processo de subversão da escultura monumental e que estava traçado o novo caminho para o desenvolvimento da escultura pública moderna* (Regatão, 2007:59). Este impacto deve-se sobretudo à tridimensionalidade, ao tamanho das peças de larga ampliação e à intenção das peças. No caso da obra de Lima de Freitas de 1955, implementada na Escola Primária em Vale Escuro, apesar de não ter características tridimensionais, mostra já uma intensão fora do conceito tradicional de *monumento*⁵, contribuindo para os primeiros passos para o novo conceito de arte pública.

O tema apresentado na presente obra é, naturalmente, a infância onde se observam crianças, pássaros, árvores, bolas ou vira-ventos. Trata-se de um painel de azulejos, portanto bidimensional, de grandes dimensões que está situado num espaço interior da escola. Nos dias de hoje esse espaço é o lugar de recreio quando chove e o ginásio para as atividades desportivas para as crianças da escola.

2 - A segunda obra pública de Lima de Freitas é a única que se apresenta num espaço ao ar livre. Trata-se de um projeto pensado de raiz e que resultou na construção do Bairro dos Olivais Norte que ainda hoje existe.

4 É uma obra de grandes dimensões, pintada em azulejos e doada à instituição pelo Governo de Portugal, tal como se pode confrontar em <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/> consultado a 16 de maio de 2012. A obra está referenciada da seguinte forma: "Council of Europe; Artist: Lima de Freitas; Azulejos Mosaic, donated by Portugal".

5 Sobre o conceito de monumento ou monumentalidade pode ser consultado: Abreu, José Guilherme (2006). *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova.

Este trabalho de Lima de Freitas fez parte de um projeto multidisciplinar entre a arquitetura e vários artistas plásticos tendo, cada artista feito quatro intervenções num espaço pré-determinado. No caso de Lima de Freitas o trabalho culminou em quadro painéis de azulejos realizados em 1962. É de sublinhar que ainda hoje as peças de arte existem nos locais para os quais foram pensadas e concretizadas. O tema que Lima de Freitas trabalhou nos seus quatro painéis de azulejos foi a árvore, incluindo um pássaro ou uma libelinha, estes últimos sem grande impacto visual no seu conjunto.

Na década em que foram feitas estas obras, nos anos 60, dá-se uma grande expansão de integração da arte pública na Europa por grandes nomes da história da arte, entre outros, Pablo Picasso e Henry Moore. O tipo de trabalho destes artistas não tem paridade com as obras de Lima de Freitas, no que respeita à dimensão e à tridimensionalidade das suas obras, mas há uma situação importante: é a de que por toda a Europa, incluindo em Portugal, a arte pública começa a ser integrada em projetos urbanos, tal como aconteceu no presente trabalho.

3 - A terceira obra pública de Lima de Freitas é de 1965 e insere-se, à semelhança da anterior, num projeto conjunto com a arquitetura. Jorge Viana (1924-2010), o arquiteto responsável pelo projeto de arquitetura, convidou Lima de Freitas a participar no mesmo, no sentido de fazer três grandes painéis de azulejos no interior da Igreja da Sagrada Família em Albarraque.

No que respeita à história da arte pública, o novo conceito na década de 60, onde os especialistas vão demonstrando que não se está perante uma ideia de fácil definição, tendo um sentido mais amplo e permitindo expandir a sua abordagem sem grandes diretrizes. Esta situação vai ao encontro do tipo de projetos variados que foram sendo propostos a Lima de Freitas.

No caso das pinturas de azulejo para a Igreja da Sagrada Família, as mesmas estão inseridas num contexto religioso no qual um dos painéis representa uma cena bíblica do batismo, a outra retrata várias cenas bíblicas com muita representação da figura humana e de uma grande árvore ao centro e, por fim, há uma reprodução de um coro musical onde se observam várias crianças e um homem adulto.

Existiu aqui um trabalho conjunto entre Lima de Freitas e Jorge Viana na integração geométrica do hexágono. Por um lado, na forma arquitetónica do edifício e, por outro lado, na introdução de azulejos pintados com formas hexagonais, alguns foram inseridos nos painéis de Lima de Freitas e outros foram colocados como sendo o revestimento de paredes.

4 – No Hospital de São Francisco Xavier em Lisboa os quatro painéis de azulejos de Lima de Freitas estão datados em 1973 e também pertenceram a um projeto conjunto desde a construção da então chamada *Clínica do Restelo*. Portugal atravessou a crise política de então e a clínica privada foi adquirida pelo estado português, ao qual ainda pertence nos dias de hoje. É de salientar que existem

trabalhos de outros artistas distribuídos por vários espaços do hospital, no entanto, as obras de Lima de Freitas estão todas no interior do edifício principal.

Curiosamente, os temas que o autor pintou para o local parecem não se adequarem ao contexto, situação que vem contrariar o que tinha vindo a ser feito até então. Sabe-se muito pouco sobre as obras, permanecendo a dúvida se terá sido opção do artista ou se terá sido uma escolha por parte de quem encomendou as obras.

A verdade é que Lima de Freitas desenvolveu imagens e temas muito enquadrados no tipo de pintura que, nessa altura, fazia. Embora deva realçar-se que o autor nunca repetiu as imagens que realizou para o hospital, sendo estas inéditas. Os temas representados são o andrógino, o guerreiro ou o mensageiro, a mulher, o anjo e a árvore envoltos de outros símbolos, uns geométricos outros celestiais.

Tendo em linha de conta a história da arte pública, refira-se que a década de 70 terá sido marcada por uma época controversa, marcada por um *contexto libertario* (Moure, 2001:107). Embora aqui, Lima de Freitas não tenha saído da sua linha de trabalho plástico, parece não ter tido em linha de conta o contexto em que se inseriram as obras. No entanto, não pressupõe a inexistência de comunicação entre o sujeito/objeto ao nível da identificação/identidade e da aceitação/compreensão. Embora que, o cariz simbólico que as obras incorporam, dificulta a interpretação da mensagem incorporada na obra.

5 - As obras que pertencem aos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo são de 1982, de 1983 e de 1991, respetivamente. A primeira obra é um tríptico pintado a acrílico sobre madeira; a segunda obra é também um tríptico pintado a acrílico sobre tela e a terceira obra é um díptico pintado também a acrílico sobre tela. Estas obras estão colocadas nas respetivas salas de audiências e cada uma delas representa um tema ou uma lenda relacionada com o local ou a região para o qual foi concebida.

No caso da obra para o Palácio da Justiça da Lourinhã o título da obra é *Homenagem a João da Regras*. Neste caso Lima de Freitas deixou homenageado uma personalidade que faz parte da história da Justiça em Portugal e que esteve presente num momento determinante da construção da história de Portugal.

No caso da obra para o Palácio da Justiça de Lousã o título é *Sol Justitiae*. Neste caso concreto existe uma homenagem ao tema da justiça tal como o título aluz, mas também faz memória à *Lenda da Princesa Peralta* enraizada na cultura lendária associada à Serra da Lousã.

Por fim, a obra que está no Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo intitulada *O bom e o mau juiz* é uma quase-reprodução de um fresco do século XV de autor desconhecido e que está patente no Museu de Arte Antiga de Monsaraz. Inicialmente terá sido o tribunal, posteriormente transformado em prisão e nos dias de hoje é um museu de arte, na qual a obra pode ser visitada no local original.

É de referir que estas obras são as primeiras que não foram realizadas ao

mesmo tempo que os edifícios. Trata-se de encomendas feitas posteriormente, embora inseridas num projeto do Ministério da Justiça em que consistiu em promover a arte, fazendo com que as paredes frontais para a plateia nas salas de audiências estivessem imbuídas com uma obra de arte.

Em cada uma destas obras, Lima de Freitas deixa algumas pistas concretas inscritas na imagem da obra, tais como legendas ou representações próximas da realidade para que a comunicação entre sujeito/objeto aconteça com maior facilidade.

6 - Na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro existem três painéis de azulejos de grandes dimensões de 1989. O que se intitula *Descobrir* é uma reinterpretação da obra do *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo, assinada e datada pelo autor em 1988, tal como já foi mencionado. Esta situação é um caso único nas obras públicas de Lima de Freitas mas sabe-se que foi uma exigência por parte da encomenda em conseguir ter uma obra semelhante à de Estrasburgo na Universidade. Esta situação é paradigmática pois, mesmo contra a vontade do artista, o mesmo acabou por ceder, pois apesar de não serem cópias fiéis são, de facto, semelhantes. A temática subjacente à obra são os Descobrimentos Portugueses, na qual a nau é o elemento preponderante.

Existem mais duas obras que estão intimamente relacionadas com o *Homem*, com a *Natureza* e com a *Ciência*. Uma obra intitula-se *O homem em harmonia com a natureza* e a outra obra tem como título *Energia*. Apesar de aparentemente os temas não estarem muito relacionados com a faixa etária interveniente no espaço, acaba por se relacionar se o olhar for focado no tema do *Conhecimento* e se houver em consideração a informação contida nos textos escritos (memória descritiva) pelo autor e colocados ao lado de cada painel.

Estas obras, à semelhança do que aconteceu com as anteriores, são também encomendas posteriores à abertura da universidade (foi fundada em 1986 e as obras são de 1989).

Nos anos 80, altura em que foram realizadas as obras públicas de Lima de Freitas para os Palácios da Justiça e para a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Fernando Gómez Aguilera menciona as influências teóricas sobre o urbanismo e quais os autores que estiveram por detrás dessas teorias: Habermas, Foucault e Bourdieu (2004:38).

7 - As obras da Estação de Caminhos-de-ferro do Rossio são catorze painéis de azulejos de 1995/6. São uma homenagem aos *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa* que é também o título do livro feito sobre os painéis do Rossio e escrito pelo próprio Lima de Freitas em 1997. Sobre estas obras apenas vai ser acrescentado o título atribuído a cada uma pelo autor, uma vez que são reveladores da temática abordada: *S. Vicente em Lisboa*; *Santo António junto à Sé*; *O Santo Condestável*; *Santa Auta diante da Madre de Deus*; *Jerónimos: a mão de Cristo*; *A visão cósmica de Camões*; *A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda*; *D. Sebastião: O Encoberto*; *Vieira e o V Império*; *Garrett: Drama, Lenda e Profecia*;

Herculano: a história e o mito; Pessoa e “O Caminho da Serpente”; O Almada-neopitagórico e Ulysses.

É nos anos 80 e 90 que se dá o grande reconhecimento da arte pública e Fernando Gómez Aguilera numa perspetiva político-artística mostra a importância que a arte pública ganha nas últimas décadas do século XX:

La obra procura hacerlos permeable. Y, en algunos casos, ya en los 80 y los 90, a partir del reconocimiento de la naturaleza política del espacio público, se asume que el arte público puede ser considerado como un gesto crítico proyectando sobre el territorio (2004:42).

No caso das obras do Rossio não haverá, propriamente, uma ação crítica no sentido revolucionário do termo mas, poderá haver uma ação crítica na perspetiva em que o artista considere ser importante mostrar e fazer ver algo que pertence ao povo português mas que não estava a ser valorizado na década de 90. Aqui, a crítica do artista passa pela ideia do mostrar e do fazer ver. Não será já um presságio da existência de uma estética educacional mesmo que inconscientemente por parte do artista?

3. DO ESPAÇO AO LUGAR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Apresentada a obra pública da Lima de Freitas em Portugal em breves linhas, levanta-se agora a problemática sobre os espaços que as obras ocupam e sobre os lugares que representam.

Para se trabalhar o tema do *espaço* e do *lugar* deve ficar identificado que o espaço de que se irá falar é um espaço público tendo em linha de conta os pressupostos apresentados nos pontos anteriores e, desse mesmo espaço, sobressai uma noção de lugar que remeterá para uma leitura específica de lugar, tendo como foco de análise a obra pública de Lima de Freitas. Para Marc Augé o termo espaço tem uma abordagem técnica, no sentido de medida ou de extensão:

O termo “espaço” em si próprio é mais abstracto do que o de “lugar”, através de cujo emprego nos referimos pelo menos a um acontecimento (que teve lugar), a um mito (*lieu-dit*, lugar-dito-de) ou a uma história (*haut lieu*, lugar nobre). Aplica-se indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada poste de uma vedação) ou a uma ordem de grandeza temporal (“no espaço de uma semana”) (2005:70/1).

O espaço físico, no qual o artista intervém, ao colocar lá uma obra sua, vai inevitavelmente despoletar um *processo de apropriação*, no sentido em que se vão desencadear relações físicas e psíquicas entre a obra e o observador (inspirado em Traquino, 2010:56). Marta Traquino, de forma clara e concisa, numa perspetiva da intervenção da arte contemporânea, faz uma distinção entre o espaço e o lugar da seguinte forma:

Na linguagem comum, “espaço” e “lugar” também diferem porque

é ao segundo que se associam conotações de densidade particular e qualitativa, enquanto o primeiro desperta para um sentido mais abstracto, geométrico ou quantitativo. Dizemos, por exemplo, “este é o lugar onde nasci” e não “este é o espaço onde nasci”, ou, “o espaço exterior à minha casa” e não “o lugar exterior...” (2010:57).

A arte pública resulta, então, desta relação entre o espaço e o lugar, tal como corrobora Mariza Veloso: *O que é absolutamente determinante na configuração atual da arte pública é a relação entre arte e lugar* (2007:15). Marta Traquino acrescenta: *Os lugares destacam-se no Espaço enquanto superfície pela incidência da marca humana através do tempo* (2010:57). A arte pública tende a trabalhar sobre *uma estética da Presença, o ser situado – em um lugar determinado* (Veloso, 2007:16). Por outras palavras, *Podemos, então dizer, que o Lugar é constituído pela adição de memória ao espaço* (Traquino, 2010:57).

O lugar é um espaço vivido, sem a presença do ser humano para o viver não há lugar, ou seja, mantem-se unicamente um espaço. Assim, tendo em consideração a importância do sujeito/objeto, deve considerar-se três categorias essenciais para o estudo do lugar: a *experiência*, a *memória* e a *identidade*:

- A experiência tida entre o ser humano e a obra pública num determinado espaço público faz ressaltar uma memória do lugar. Esta relação entre a *experiência* e a *memória* vai transformar o lugar móvel num lugar imóvel. *Na verdade, o Lugar, aquele Lugar, pode permanecer imaterial na memória. Assim, os lugares adquirem certa mobilidade, “viajando” com as pessoas que os viveram* (2010:57).

- Por outro lado a experiência tida no lugar é fruto de uma ou várias experiências sensoriais (visual, olfativa, tactual, auditiva ou mesmo de paladar), em conjunto com as experiências emotivas ou intelectuais. *O sentido do Lugar produz-se na fusão da nossa experiência (física, emotiva e/ou intelectual) dos seus ritmos e elementos naturais e humanos ou simbólicos. O Lugar une espaço, cultura e memória* (2010:60). São as emoções as responsáveis por transformar o espaço em lugar e as obras públicas são veiculadoras de emoções.

O Lugar não pode, de facto, cartografar-se como o Espaço, pois não é entendido tão cerebralmente quanto este, mas com densidade emocional. É muito mais do que um ponto num mapa, composto por vários estratos penetráveis entre si. Daí a complexidade da sua representação ou mesmo definição conceptual (2010:62).

- Para além das várias experiências que o espetador possa ter ao ver uma obra pública vai ter também um despertar de memórias (...): *os lugares disparam memórias para os seus habitantes, (...)* (Hayden citado por Traquino, 2010:63). Este despertar de memórias leva o espetador a se encontrar ou não, ajudando a desenvolver uma certa identidade consigo mesmo e/ou com a obra.

- Para isso é relevante falar sobre a relação do lugar com a identidade que,

para Ryden está intimamente relacionado com o sentimento que o ser humano deposita num determinado lugar: *Experiência, memória e sentimento combinam com o ambiente físico para erguer cumes de significado humano sobre a planície abstrata do espaço* (Ryden, citado por Traquino, 2010:65).

Em suma e no seguimento do que foi expresso, na medida em que o conceito de lugar pressupõe uma *experiência*, uma *memória* e uma *identidade*, as mesmas podem surgir separadamente, mas podem fundir-se num conjunto de emoções que nem sempre é fácil de destringir. O relevante é perceber que, através da relação entre o ser humano e a obra de arte (relação sujeito/objeto), se estabelecem as relações sensoriais, emocionais e intelectuais, permitindo uma possível descoberta interior. Esta descoberta interior não poderá ser considerada uma estética educacional, no sentido de haver um despertar para um determinado conhecimento ou para um autoconhecimento?

3.1. PARA UMA TIPOLOGIA DE LUGARES NA OBRA PÚBLICA DE LIMA DE FREITAS

No seguimento da leitura feita sobre os conceitos de espaço e de lugar no ponto anterior, sublinha-se a perspetiva de Marc Augé, quando define lugar *como identitário, relacional e histórico* (2005:67) e todo o espaço que tenha um sentido contrário do anterior é chamado de não-lugar: *um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definir-se-á um não-lugar* (2005:67).

Neste sentido, vai ser apresentado uma tipologia de lugares para as obras públicas de Lima de Freitas, uma vez que se considera estar perante obras inseridas em lugares, pois conseguem promover experiências, guardar memórias e despoletar sentimentos. Ao mesmo tempo as obras públicas de Lima de Freitas têm uma relação com a modernidade no sentido de que, conseguem fazer ter uma presença do passado no presente e essa é a essência da modernidade (inspirada em Augé, 2005:65).

Assim, pode dizer-se que as obras públicas de Lima de Freitas trazem incorporado um passado histórico, cultural e ideológico que *preserva as temporalidades do lugar, tal como estas se fixam no espaço e na palavra* (Augé, 2005:66). As tipologias de lugares encontradas nas obras públicas de Lima de Freitas foram cinco, sendo elas:

- 1ª tipologia: lugar de fé ou de culto;
- 2ª tipologia: lugar de saúde;
- 3ª tipologia: lugar de justiça;
- 4ª tipologia: lugar de educação;
- 5ª tipologia: lugar de passagem.

1 – A primeira tipologia referente ao lugar de fé ou de culto relaciona-se com

a Igreja da Sagrada Família inserida no Bairro da Tabaqueira em Albarraque. Recorrendo às três categorias essenciais de um lugar pode dizer-se que os painéis de azulejos nas paredes interiores da igreja promovem uma *experiência* através do contacto sensorial (visual e/ou tátil) com a obra e esta experiência dá-se, na sua maioria das vezes, através do encontro da obra por indução da fé ou de culto; por seu lado, a *memória* é despoletada através das cenas bíblicas expressas nas obras e pelos atos adjacentes aos rituais religiosos; por fim, a *identidade* surge na medida em que o sentimento de fé ou de culto é expressamente refundido na maioria dos espetadores.

2 – A segunda tipologia referente ao lugar de saúde associa-se ao Hospital de São Francisco Xavier em Lisboa. Neste caso, os quatro painéis de azulejos nas paredes interiores do edifício promovem uma *experiência* também através do contacto sensorial (visual e/ou tátil) com a obra e esta experiência dá-se, na sua maioria das vezes, através do encontro com a obra nos corredores, escadarias ou salas de espera; por seu lado, a *memória* poderá ser despoletada através das imagens arquetípicas da natureza, da mulher ou do guerreiro, mesmo sabendo que o tema não se associa propriamente ao local - hospital; por fim, a *identidade* aqui parece ser um pouco mais difícil de descobrir, contudo, uma vez que essa identidade parte de um sentimento então poderá não ter que haver uma ligação entre a obra e a identidade do lugar, mas antes fazer com que o espetador possa despertar em si sentimentos de identidade relacionados com a maternidade feminina, a proteção masculina ou a liberdade na natureza, por exemplo, recorrendo a uma identificação com a obra e não havendo um contexto relacionado.

3 – A terceira tipologia referente ao lugar de justiça remete para os três Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo. Especificamente nestes casos, apesar de terem sido realizadas as obras em locais distintos e em datas diferentes, é possível conjugar a leitura do lugar. Recorrendo, então, às três categorias essenciais de um lugar pode dizer-se que as pinturas das paredes interiores das salas de audiências nos Palácios da Justiça promovem uma *experiência* do espectador com a obra, através do contacto sensorial (visual), essencialmente, uma vez que o acesso tátil com as obras é limitado ao público em geral. Nestes casos a experiência do espectador com a obra dá-se, na sua maioria das vezes, através de uma imposição da justiça; por seu lado, a *memória* é despoletada através das imagens e das palavras que dão pistas sobre a temática expressa, ao mesmo tempo que a presença do espectador é a mesma pela qual a obra está a aludir; por fim, a *identidade* dá-se na medida em que o sentimento de culpa ou de inocência existe na sala onde a obra está exposta e para a qual o espetador está voltado.

4 – A quarta tipologia referente ao lugar de educação é remetida para a Escola Primária de Vale Escuro em Lisboa e para a Universidade de Trás-os-Montes e

Alto Douro em Vila Real. Nestes casos específicos, apesar da tipologia de lugar ser a educação a faixa etária é díspar, como tal poderá levantar algumas discordâncias. No entanto, recorrendo mais uma vez às três categorias essenciais do lugar irá tentar ler-se as obras em uníssono.

No caso da *experiência*, essa é feita através do contacto sensorial (visual e/ou tátil) para ambas as obras e, na sua maioria das vezes, a experiência com as mesmas dá-se através do encontro por ligação à educação (escola primária e universidade); por seu lado, a *memória* é despoletada através das imagens representadas em cada painel de azulejos, sendo cada um ajustado à faixa etária adjacente; por fim, a *identidade* acontece pelo sentimento de proximidade com a temática expressa, no caso da escola primária o tema da *infância* despoleta um reconhecimento dos elementos constituintes da obra e no caso dos painéis da universidade a identidade dá-se de forma mais elaborada, seja pelo sentimento de glória dos portugueses ou pelo sentimento de descoberta e curiosidade através dos temas científicos e naturais.

5 – Por fim, a quinta tipologia relacionada com o lugar de passagem é, também, remetida para dois espaços públicos, o Bairro dos Olivais Norte em Lisboa e a Estação de Caminhos-de-ferro do Rossio.

Pode dizer-se que os painéis de azulejos do bairro permitem uma *experiência* sensorial (visual e/ou tátil), enquanto os painéis do Rossio apenas permitem uma *experiência* sensorial (visual) uma vez que estão colocadas nas paredes numa cota superior ao possível de alcançar pelo espetador comum. Num caso ou no outro a experiência entre o espectador e a obra dá-se, na sua maioria das vezes, através de um encontro por motivo de passagem no local; por seu lado, a *memória* é despoletada no bairro através das árvores representadas, existindo uma alusão à natureza, no caso do Rossio a *memória* é motivada pela representação de *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa* e que estão identificadas na parte inferior da obra com o tema apresentado na mesma; por fim, a *identidade* expressa-se através dos sentimento de identificação ou não com os temas. No caso dos lugares de passagem levantam-se outras interrogações sobre os sentimentos provocados no espetador, uma vez que essas questões ligam-se ao tipo de públicos que se deparam num lugar de passagem.

3.2. OS PÚBLICOS REFERENTES AOS LUGARES PROPOSTOS

A relação da obra pública com os espetadores / os públicos é iminente, tal como já foi sido apontado no decorrer do texto. Sem os públicos a noção de arte pública não se coloca. A relação entre a arte e o público constitui uma problemática de difíceis contornos e que tem vindo a ser debatida ao longo dos tempos. São dois polos de relação que, por um lado, são opostos mas que, por outro lado, são indissociáveis.

- Primeiro: levanta questões relacionadas com a história da arte. Lima de

Freitas, nos anos 60, coincidindo com a primeira obra pública que realizou para a Escola Primária de Vale Escuro, apontou dificuldades eminentes entre a arte e o público, salientando a existência de um afastamento recorrente entre ambos.

Todos sabem que tal crise não é de hoje nem de ontem; dura há muitos anos. Esboçou-se com o impressionismo, agravou-se com o fauvismo, o cubismo, o expressionismo, culminou quiçá com os «dadás», os surrealistas e os abstraccionistas. A história do afastamento recíproco e crescente do público e da arte moderna é a história da Escola de Paris, dos seus escândalos e das suas transformações (1965:129/30).

- Segundo: Lima de Freitas considera que o afastamento existente entre a arte e o público advém, também, do isolamento por parte dos artistas perante o mundo e pela falta de educação artística do público na sua generalidade, tal como esclarece o autor:

Por um lado, explica-se o fenómeno pelo afastamento do artista, pela sua reclusão, gradualmente mais acusada, adentro dos limites de uma especialização egoísta; por outro lado, aduz-se a verdade inegável da deseducação do público, da sua ignorância, da sua dificuldade em acompanhar o desenvolvimento das correntes estéticas mercê dos obstáculos que lhe vedam o acesso às fontes de cultura (1965:127).

- Terceiro: Lima de Freitas refere ainda uma crise entre a arte e o público. Entende que aquilo que os artistas produzem nada tem a ver com aquilo que o ser humano comum procura na arte, tal como aclara:

A crise das relações entre a arte e o público, a crise das possibilidades de comunicação é a consequência, hoje mais exacta do que nunca, de um processo que começou, pelo menos, com o Renascimento. Aquilo que este ou aquele público procura na arte nada tem a ver, em regra, com aquilo que o artista, sobretudo o moderno, sobretudo e de «vanguarda», investe na sua obra (Freitas, 1971:179).

- Quarto: Lima de Freitas considera que a forma de contrariar o afastamento entre a arte e o público é estar perto do problema (Lima de Freitas esteve presente ao realizar em décadas diferentes, obras diferentes para lugares diferentes), para melhor o compreender no sentido de tentar alterar a tendência e, assim, inverter o ciclo: *Dizer isto é dizer que julgo necessário procurar a causa dos fenómenos para os compreender, compreendê-los para os modificar, modificá-los para nosso proveito e harmonia* (1965:128).

Assim, tendo em linha de conta as obras públicas de Lima de Freitas, inseridas nos lugares determinados irá focalizar-se os públicos mais diretos para cada uma das obras/lugares:

Na Escola Primária de Vale Escuro em Lisboa o público específico são as

crianças, os professores, os auxiliares de ação educativa e os pais/encarregados de educação;

No Bairro dos Olivais Norte o público específico são os habitantes do bairro;

Na Igreja da Sagrada Família o público específico são os fiéis e o padre;

No Hospital de São Francisco Xavier o público específico são os utentes, os médicos, os enfermeiros e funcionários dos serviços;

Nos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo o público específico são os juizes, advogados, todos os funcionários do serviço e todos aqueles que estiverem convocados a estar presente nas audiências;

Na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro o público específico são os estudantes universitários, os professores e todos os funcionários dos serviços;

Na Estação de Caminhos-de-ferro do Rossio o público específico são os utilizadores comuns e não comuns do meio de transporte (comboio/metro) e todos os funcionários do serviço.

Para qualquer uma das obras/lugares também se inclui, mais restritamente, todo o público que procura objetivamente a obra de arte e também aqueles que de forma inesperada a descobrem e a vêem uma única vez.

Em todo o caso, para esta breve abordagem temática, torna-se significativo a variedade de lugares em espaços públicos onde Lima de Freitas fez as suas intervenções artísticas, permitindo dizer que o artista conseguiu chegar perto de públicos vastos e muito variados.

4. CONCLUSÃO: DA OBRA PÚBLICA DE LIMA DE FREITAS À ESTÉTICA EDUCACIONAL

Em conclusão permite dizer-se que, partindo da obra pública de Lima de Freitas, se levantam várias questões relacionadas com a educação e, consequentemente, com a estética educacional. A pergunta coloca-se: será que uma obra pública com as características da obra pública de Lima de Freitas contribui para uma estética educacional?

A obra pública de Lima de Freitas é bidimensional e figurativa. Representa temáticas variadas, nomeadamente sobre a infância, a natureza, sobre figuras bíblicas, históricas, míticas e simbólicas, sobre temas científicos e esotéricos. Não será esta obra uma ferramenta educacional?

Partindo da ideia de que a obra pública de Lima de Freitas representa uma estética e que as suas imagens representam um conteúdo específico, então a transmissão/partilha de informação entre sujeito/objeto pode ser considerado educacional.

Pelas características da obra pública de Lima de Freitas, proporciona uma *experiência*, desperta uma determinada *memória* e faz com que se crie uma *identidade* é já reflexiva e motivadora para uma transformação interior no espectador/público. A obra pública de Lima de Freitas é uma *matéria viva de relação humana*, tal como diz Marcelo Chagas:

A grande batalha da legitimação da Arte, inserida no espaço público de convívio, é para dotá-la de matéria viva de relação humana. Nem todas são confortáveis ou digeríveis, mas valem a pena, para que façamos de dúvidas e medo, vislumbres de sentido e ação no mundo. Entre um espelho e uma lembrança, surge a possibilidade de uma existência (2006:79).

Contudo, há espaço nesta abordagem para outras leituras, permitindo desenvolver-se este tema tão controverso quanto motivador, uma vez que uma imagem não é inocente, ela é um veículo de comunicação.

Como formador de opinião, o artista não pode naturalizar o sistema vigente de comunicações, imaginando-o como um autômato, sem vontades. Esse sistema de criação e disseminação de opiniões tem seus propósitos, políticos e econômicos, e posteriormente uma preocupação com a informação pública (2006:76).

Para terminar dir-se-ia que o artista de arte pública, consciente ou inconscientemente, é responsável pela formação da opinião estética do público uma vez que a obra comunica com o mesmo. Essa responsabilidade iminente faz com que a arte pública e o artista sejam meios fulcrais para a formação do gosto⁶?

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ABREU, José Guilherme de (1996/98). Escultura pública no espaço público do Porto no século XX. Porto: Universidade do Porto.
- ABREU, José Guilherme de (2006). Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- AGUILERA, Fernando Gómez (2004). Arte, ciudadanía y espacio público, <http://www.ub.edu/escult/index.html> consultado a 28 maio 2013
- AUGÉ, Marc (2005). Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade. Lisboa: Graus Editora.
- CHAGAS, Marcelo (2006). Arte Pública. Fundamentos do discurso público da Arte, http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao_marcelochagas.pdf consultado a 28 maio 2013
- ESTÉVEZ, Xerardo (2001). Santiago de Compostela. Planeamiento y gestión. In *Arte pública: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César.
- FREITAS, Lima de (1965). *Pintura Incómoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Lima de (1971). *A Voz Visível: ensaios*. Lisboa: Edição de Autor.

6 “Un facilitador tendría como misión fundamental el dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con una fuerte componente estética. Supone, también, desarrollar una gran capacidad de negociación para vehicular/manejar los intereses, motivaciones y deseos de grupos sociales que no son necesariamente homogéneos. Además requiere habilidades políticas y denegociación entre los administrados y la administración - lo que en el área social sedenomina capacidad de mediación- puesto que en última instancia, este artista-facilitador deberá conseguir recursos económicos de la administración para poner en marcha los proyectos. En definitiva, el artista como facilitador, está llamado a ser un agente muy importante en los procesos emergentes de participación ciudadana en la toma de decisiones sobre la ciudad “pensada”, sobre la ciudad “real” y sobre la ciudad “vívida”” (Remesar: s/d:1).

- Freitas, Lima de (1988). «Descobrir» de Lima de Freitas. Lisboa: Gabinete do Ministério da Juventude – Centro Nacional de Cultura.
- FREITAS, Lima de (1997). *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa. Os azulejos de Lima de Freitas na estação dos caminhos de ferro do Rossio*. Lisboa: Hugin Editores.
- MADERUELO, Javier (2001). Arte público: naturaleza y ciudad. In *Arte pública: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César.
- MOURE, Gloria (2001). Creación plástica en el espacio urbano. In *Arte pública: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César.
- REGATÃO, José Pedro (2007). *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. S/l: Quimera Editores.
- REMESAR, Antoni (S/d). Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI, http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI consultado 28 maio 2013
- SILVA, Fernando Pedro (2005). *Arte pública. Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.
- TRAQUINO, Marta (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- VELOSO, Mariza (2007). Arte Pública e Cidade, http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=2918&Itemid=231 consultado 28 maio 2013

WEBSITE CITADO

<http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/>, consultadas a 16 de maio de 2012.

<http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633615134/in/photostream/>, consultadas a 16 de maio de 2012.

<http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/> consultado a 16 de maio de 2012.