

A praça como panorama

Nuno Crespo

Nuno Crespo nasceu em Lisboa em 1975, cidade onde vive e trabalha. É licenciado e doutorado em filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e é investigador do Instituto de História da Arte. É docente no departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa. Como curador foi responsável, entre outras, pelas exposições “Fantasmas” de Nuno Cera no CCB (Lisboa), “Corpo Impossível” com Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes e Vasco Araújo no Palácio de Queluz, “Encontro Marcado” de Adriana Molder no Museu de Belas Artes de Oviedo (Espanha), pela exposição antológica de Pires Vieira no Museu da Cidade de Lisboa, “Imponderável” Miguel Ângelo Rocha, “Involução” de Rui Chafes na Casa-Museu Teixeira Lopes (Vila Nova de Gaia), “Serralves” de João Luis Carrilho da Graça (AppletonSquare), “Fragmentos. Arte Contemporânea na Coleção Berardo” (Museu de Arte Contemporânea de Elvas), “Aires Mateus. Voids” (AppletonSquare) entre outras. Fez parte do colectivo de comissários do Prémio EDP – Novos Artistas (2006-2011) e BESPhoto (2007-2009). É crítico de arte e membro do conselho editorial do Ípsilon (suplemento cultural do jornal Público).

Para citação: CRESPO, Nuno – A praça como panorama. **Estudo Prévio** 5-6. Lisboa: CEACT/UAL – Centro de Estudos de Arquitectura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, 2014, p. 147-152. ISSN: 2182-4339 [Disponível em: www.estudoprévio.net].

Creative Commons, licença CC BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Resumo

Quando se pensa numa praça pensa-se, entre muitas outras coisas, na criação de puro espaço ou, se se preferir, numa pura espacialidade a qual só compreendemos a partir da experiência dos seus limites. Neste aspeto, uma praça não é diferente de qualquer outro espaço: encontramos-a a partir das suas fronteiras e periferia.

O território da praça, por mais forte que seja, é subtil: mostra-se, mas não nos cerca, nem se impõe. Os limites das praças não são fronteiras, mas têm mais a natureza de limiares que continuamente são transpostos e cruzados. Pode pensar-se na praça como uma espécie de lugar na paisagem. Mas este lugar, contrariamente a muitos outros que olhamos quando ao longe vemos a paisagem, não é um lugar contemplativo: a praça é um lugar de ação, reação, interação. A praça é, deste ponto de vista, essencialmente o lugar onde a humanidade, enquanto comunidade, se realiza. A praça é o lugar que se cruza, por onde se deambula e onde se está com os outros a partilhar intervalos de tempo. Por isso, estar numa praça é uma experiência de intermitência: nunca se está numa praça muito tempo, a sua essência é a de ser cruzada e não é o lugar de acontecimentos escondidos ao olhar dos outros. É o ser coletivo que acontece na praça: o ser comum.

Palavras-chave: panorama, Zumthor, fenomenologia do espaço, Baudelaire.

Quando se pensa numa praça pensa-se, entre muitas outras coisas, na criação de puro espaço ou, se se preferir, numa pura espacialidade a qual só compreendemos a partir da experiência dos seus limites. Neste aspeto, uma praça não é diferente de qualquer outro espaço: encontramos-a a partir das suas fronteiras e periferia.

O território da praça, por mais forte que seja, é subtil: mostra-se, mas não nos cerca, nem se impõe. Os limites das praças não são fronteiras, mas têm mais a natureza de limiares que continuamente são transpostos e cruzados. Pode pensar-se na praça como uma espécie de lugar na paisagem. Mas este lugar, contrariamente a muitos outros que olhamos quando ao longe vemos a paisagem, não é um lugar contemplativo: a praça é um lugar de ação, reação, interação. A praça é, deste ponto de vista, essencialmente o lugar onde a humanidade, enquanto comunidade, se realiza. A praça é o lugar que se cruza, por onde se deambula e onde se está com os outros a partilhar intervalos de tempo. Por isso, estar numa praça é uma experiência de intermitência: nunca se está numa praça muito tempo, a sua essência é a de ser cruzada e não é o lugar de acontecimentos escondidos ao olhar dos outros. É o ser coletivo que acontece na praça: o ser comum.

Uma das mais belas descrições desta peça urbana é feita por Zumthor:

“É quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa alta e bonita ao sol. A praça — frente de casas, igrejas monumentos — como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade de certas pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis. Sons maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão, sem carros, sem barulho de motores, de vez em quando ruídos de obra ao longe. Os feriados a começar já tornaram os passos das pessoas mais lentos, imagino. Duas freiras — isto é realidade e não imaginação —, duas freiras cruzam a praça, gesticulando, de passos leves e toucas a agitarem-se levemente ao vento, cada uma traz um saco de plástico. A temperatura: agradavelmente fresco, com calor. Estou sentado na arcada, num sofá estofado em verde mate, a figura de bronze à minha frente no alto pedestal está de costas para mim e olha, como eu, para a igreja de duas torres. As duas torres da igreja têm duas cúpulas diferentes, que em baixo começam de forma igual e que ao subir se individualizam. Uma é mais alta e tem uma coroa dourada à volta do topo.” (Zumthor, 2006: 15)

Nesta magnífica descrição, Zumthor mostra-nos, peça-a-peça, os elementos formadores da praça (os sons da vida tal como se manifestam no caminhar e nas conversas das pessoas, a sucessão dos dias, a meteorologia, as cores, o modo como a passagem das horas se manifesta, etc.) numa tentativa de encontrar a praça não na sua dimensão topográfica, tipológica ou funcional, mas enquanto experiência sensível: por isso diante dele surgem não só as casas, as igrejas e os monumentos, mas todo um universo mais sensível, subtil, afetivo, e tudo isso está ao mesmo nível e possui a mesma importância. A tentativa de Zumthor é a da descrição do que é uma atmosfera arquitetónica, mas ela serve simultaneamente como elemento definidor da “peça arquitetónica” praça. O que é admirável nesta descrição é a confluência da forma material da arquitetura com todos os acontecimentos meteorológicos, sensíveis,

cromáticos, temporais e a praça, enquanto coisa-arquitetónica, surge como a condição de possibilidade de todos os acontecimentos descritos por Zumthor.

E concluí Zumthor:

“Agora o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças, materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura que estive ali sentado. E vem-me à cabeça a famosa frase inglesa que remete a Platão: ‘Beauty is in the eye of the beholder.’ Isto é: tudo existe apenas dentro de mim, mas depois faço a experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos. [...] Ao eliminar a praça — os meus sentimentos desaparecem.” (Zumthor, 2006: 17)

Há muitos níveis de análise desta passagem, mas no nosso contexto deve sublinhar-se o modo como as formas nos podem tocar e o modo como esse “tocar”, traduzido enquanto experiência afetivo-sentimental, está dependente de uma existência material. A qual não é uma qualquer, mas composta por formas que podemos identificar e reconhecer, ou seja, formas com sentido, com significado e potência sensível, ou seja, formas que nos podem afetar e que podemos sentir. Poder-se-ia a investigar a densidade e profundidade da experiência relatada por Zumthor, pois nela encerra-se o núcleo de problemas mais importante da estética da arquitetura, que nisto é semelhante à arte, ou seja, o facto de certas conformações materiais provocarem sensações/transformações afetivas e sentimentais que nenhuma outra forma ou ser provocam: a arquitetura é uma singularidade.

Daquela descrição — que pode ser considerada como uma espécie de fenomenologia da praça — importa reter não só o tipo de experiência que o dispositivo arquitetónico praça provoca, mas o modo como Zumthor apresenta a praça como um panorama. Uma apresentação que serve simultaneamente para compreender a essência da praça, como servir de ideia condutora das futuras praças por vir.

Na sua origem o panorama é uma grande imagem circular ou cilíndrica organizada de maneira a que o seu contemplador fique colocado no centro e possa ver os objetos representados na imagem como se estivesse num lugar elevado a dominar visualmente todo o horizonte. Pode pensar-se no panorama como uma espécie de representação sinóptica ou, como os ingleses dizem, uma “bird eye view” e, como mostra Delfim Sardo¹, o Panorama tem que ver com a tentativa de tudo querer ver. No nosso contexto interessa pensar no panorama tal como ele foi materializado no séc. XIX. Nessa altura o panorama era uma pintura de grande escala, instalada num sítio especialmente construído, que representava paisagens ou grandes acontecimentos históricos como por exemplo uma guerra. Estes panoramas eram um sucesso: o público rendia-se a essa ilusão de se ver totalmente imerso numa imagem de 360° que proporcionava a sensação de estar num mundo totalmente diferente e novo. Estas pinturas podiam ter, como o Panorama de Bourbaki de 1881 ainda existente em Lucerna na Suíça, dimensões como 110m de altura com uma circunferência de 112m.

Neste sentido a praça surge sobretudo na sua dimensão visual e sensível, mas estas dimensões existem não enquanto realidades percetivas ou visuais, mas enquanto sinais da vida que ali acontece. Ou seja, a praça como lugar do exercício não só da cidadania, mas da humanidade. E este parece ter sido o sentido mais profundo da Praça Antiga: era não só o centro político e de poder da cidade, mas o centro na vida, na medida em que o homem não só é um animal político (*politiko zôon*, cf. Aristóteles, *Ética Nicomaqueia*), como uma das mais elevada das atividades humanas é a política (o ser *bio politikos* que está a par da vida contemplativa) como diz Aristóteles. E este caráter do homem, ancorado na sua vida ativa, só acontece na esfera pública, da ação e da sua relação com o outro, ou seja, na sua *vita ativa*². E a peça arquitetónica praça é o dispositivo ou, para se usar uma imagem cara a Rossi, é o palco desta vida ativa.

A vida ativa da qual a praça era o centro, parece perdida na cidade contemporânea: no seu lugar surgem zonas de passagens ou lugares de distribuição do tráfego automóvel como as rotundas. Ao passeio na praça prefere-se o passeio pelo Centro Comercial ou por uma qualquer praça virtual como o Facebook: são estes os novos lugares onde o presente acontece, os novos lugares onde se sabe as coisas do dia, o que está a dar, o que se anda a ler, as roupas na moda³.

Ainda há praças que resistem ao abandono e se assumem como centros vitais e enérgicos da cidade: pontos que irradiam energia e a partir das quais o tecido envolvente ganha mais energia e mais fibra, mais luz. Quando se está numa destas praças percebe-se que a vida pública é o domínio verdadeiramente humano. Regressando à atmosfera das inspiradoras palavras de Zumthor: estar numa praça é ver, olhar em volta, ver quem passa e perceber o dia, por isso pode entender-se a praça como uma outra versão do espetáculo arquitetónico que modernidade nos deixou com herança. E são estas qualidades de espetáculo e exposição aquilo que fez da rua o lugar de eleição da sensibilidade moderna: lugares do acontecimento da beleza com diria Baudelaire. Por isso, num certo sentido pode dizer-se que a praça é a rua.

Para a sensibilidade moderna, cristalizada na potente figura do *flanêur* de Baudelaire, a cidade moderna é o momento do triunfo do olhar: um triunfo em que ao detetive se junta o curioso. Triunfa o olhar porque para o moderno estar na rua é como — em especial para o *flanêur* de Baudelaire — é estar em casa. Diz Benjamin:

“Antes de Haussmann não existiam praticamente passeios largos, e os estreitos ofereciam fraca proteção contra os veículos que circulavam, sem as passagens cobertas (*passages*), a deambulação pela cidade dificilmente poderia ter alcançado a importância que veio a ter.”

E Benjamin cita a passagem de um guia ilustrado de Paris de 1852: “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial são galerias com coberturas de vidro e revestimentos de mármore que atravessam blocos de casas, e cujos proprietários se juntaram opara poderem entregar-se a tais especulações. De ambos os lados dessas galerias, que recebem luz de cima, estendem-se os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de uma que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.”

Continua Benjamin: “O *flanêur* sente-se em casa nesse mundo [...], mas para ele próprio esse lugar é o remédio infalível contra o tédio, uma doença que grassa facilmente sob o olhar mortífero de um regime reacionário saturado. ‘Quem consegue

entender-se no meio de uma multidão' — diz uma frase de Guys transmitida por Baudelaire — 'é um idiota. Um idiota, repito, e desprezível.' As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior [...] A rua transforma-se na casa do *flanêur*, que se sente em casa entra as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada." (Benjamin, 2006, 38-39).

Benjamin via nesta experiência o desaparecimento da vida privada — e o desaparecimento das pessoas na massa das grandes cidades. Mas aqui interessa-nos perceber o modo como a cidade moderna vê na rua o seu lugar central, uma cidade que, à semelhança de um filme, está sempre em movimento e na qual já não existem pontos fixos de observação, mas pode-se ver tudo de todas as maneiras e de todos os lados: falar de um interior / exterior deixa de fazer sentido e viram-se estruturas, cortam-se edifícios, abandona-se a pele e prefere-se o esqueleto, etc., e, como diz Beatriz Colomina, "Na modernidade as esferas do público e do privado coincidem." (Colomina, 1996: 31)

As cidades modernas são mais transparentes e por isso os seus habitantes estão sempre por todo o lado e o público e o privado deixam de ser distinções necessárias e o espaço já não tem necessidade de limites materiais, de muros e paredes, mas são as imagens aquilo que os define. Mas se para os modernos a rua ainda faziam parte da vida ativa dos habitantes, na megapólis os "squares" contemporâneos são montras televisivas e publicitárias e a arquitetura um suporte — um meio — para essas imagens e já não se trata nem do exercício da humanidade enquanto animal político e social, mas do total desaparecimento do indivíduo não na multidão (tema tão importante para Baudelaire), mas no consumidor.

E em todos estes sentidos a praça é um panorama: nela espelham-se os dias e o modo como cada um passa por eles.

Bibliografia

ARENDT, Hannah — A Condição Humana. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. (ed. original *The Human Condition*, 1958).

BAUDELAIRE, C. — "O pintor da vida moderna". Trad. Pedro Tamen. In LOURENÇO, Jorge Fazenda (org.) *A Invenção da Modernidade. Sobre Arte, Literatura e Música*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, col. Clássicos, 2006.

BENJAMIN, Walter — "Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire". In BARRENTO, João (org., trad. e ed.) *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

COLOMNINA, B. – Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.

SARDO, Delfim – “Deriva em volta”. In Drift (cat). Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004.

ZUMTHOR, Peter – Atmosferas. Entornos Arquitectónicos – as coisas que me rodeiam. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

¹ “Panorama, ver tudo, é a palavra que crisma essas enormes estruturas, nas quais o paradoxo de ‘ver tudo’ se realiza no pressuposto de que ‘tudo se pode ver, mas não em simultâneo’. De facto, a estrutura do panorama como uma construção que envolve o espectador torna evidente que o campo do visível é uma construção humana que estabelece uma ficção, a linha do horizonte, como o campo do possível. De facto, a linha do horizonte é, sobretudo, o campo do que já não se pode ver, o putativo limite do conhecimento. Mas é, também, a linha que une o que está perante nós e o que está fora do nosso campo de visão, o que está à frente e o que está atrás – e, nesse sentido, o horizonte é uma linha do tempo, a extensão do diferido. Terá sido o reconhecimento dessas características do sistema do panorama que motivaram uma situação curiosa: todos os primeiros panoramas (construídos por Robert Barker, em Londres, e por Prévost, em Paris) são representações da cidade onde foram construídos. Em Londres, nos panoramas de Leicester Square podia ser vista... a cidade de Londres, limpa de som e ruído, representada como uma extensão de casario e monumentos, devolvida a visibilidade de uma linha de horizonte (e não de uma estreita *skyline*). No panorama de Barker, a Londres do final do século XVIII reencontra a sua vocação de civitas transparente e extensa, da mesma forma que Thun na Suíça, simula o seu cosmopolitismo no panorama efetuado por volta de 1808 por Marquard Wocher (1760-1830), ou Paris, no panorama de 1799 de Pierre Prévost, a visão da cidade até ao campo, já perdido para a metrópole do século XIX. O panorama, duplicando o mundo à sua volta, limpo das imperfeições e devolvido à condição de espetáculo, foi uma máquina utópica.” (Sardo, 2004: 11).

² Para o desenvolvimento do conceito de vida ativa ver Hannah Arendt, A Condição Humana.

³ E saber as coisas do dia, como a moda, é desde a modernidade ou, pelo menos, desde Baudelaire, a forma fundamental de contacto com o belo, por isso saber o que o dia conta é um elemento essencial: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muitíssimo difícil de determinar, e de um elemento, relativo, circunstancial, que será, se quisermos, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem este segundo elemento, que é como o envolvimento divertido, tilitante, apereitivo, do divino bolo, o primeiro elemento seria indigestível, inavaliável, inadaptado e desapropriado à natureza humana.” (Baudelaire, 2006: 281).