

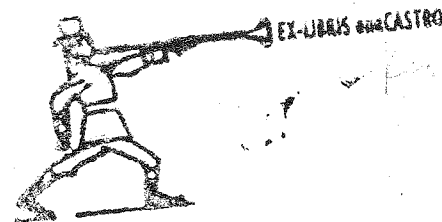
2 V-111  
CAMILLO SITTE

# A construção das cidades segundo seus princípios artísticos

Organização e apresentação de  
Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Tradução de  
Ricardo Ferreira Henrique

Ilustrações fac-similadas  
da edição-padrão austríaca (1909)



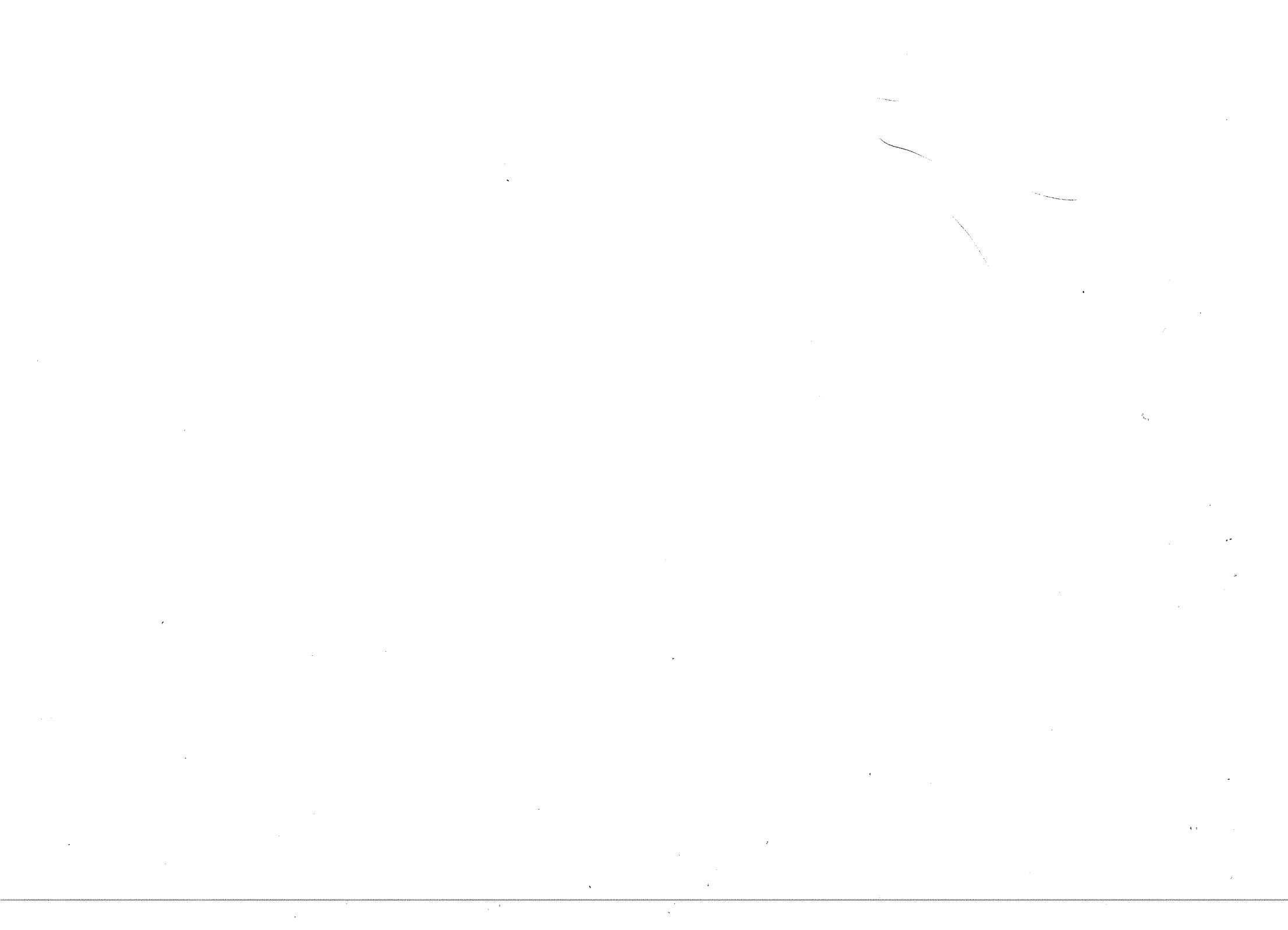
ea  
editora ática

nos

45

94

”



## Introdução

**A**gradáveis lembranças de viagens são parte integrante de nossos mais belos sonhos. Ante nosso olhar espiritual deslizam praças, monumentos, imagens urbanas adoráveis e belas paisagens, e fruímos novamente o prazer de se demorar junto a tudo aquilo de gracioso e sublime que, outrora, nos fizera tão felizes.

Demorar-se! Caso pudéssemos fazê-lo mais amiúde nesta ou naquela praça, cuja beleza não nos cansamos de admirar, decerto suportaríamos com o coração mais leve os momentos difíceis, e seguiríamos fortalecidos na eterna peleja da vida. A serenidade inquebrantável das terras do sul — da costa helênica, da Itália meridional e de outros climas abençoados — é, sem dúvida, um dom da natureza; no entanto, as cidades antigas atuavam sobre o espírito humano com a mesma força suave e irresistível desta natureza encantadora, a cuja imagem foram construídas. Quem já foi vivamente sensibilizado pela beleza de uma cidade antiga dificilmente contestaria tal suposição da forte influência do meio externo sobre o espírito humano. Quanto a isso, talvez o mais sugestivo sejam as ruínas de Pompéia. Ali, um indivíduo que, à noite, a caminho de casa após um dia de trabalho árduo, passa pelo fórum descoberto, sente-se atraído irresistivelmente em direção à escadaria do Templo de Júpiter, para contemplar, do alto de sua plataforma, este conjunto magnífico, de onde flui a nosso encontro uma harmonia plena, como os acordes cheios e límpidos da mais bela música. Em um lugar assim, compreendemos as palavras de Aristóteles, que resume os princípios da construção urbana ao dizer que uma cidade deve ser construída para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz. Para que esta última condição se efetive, a construção urbana não deveria ser apenas uma questão técnica, mas também artística, em seu sentido mais próprio e elevado. De fato, assim foi na Antiguidade, na Idade Média, na

Renascença, enfim, em toda parte onde as artes receberam a atenção merecida. Apenas em nosso século matemático é que os conjuntos urbanos<sup>2</sup> e a expansão das cidades se tornaram uma questão quase puramente técnica, e assim parece importante lembrar que, com isso, apenas um aspecto do problema é solucionado, enquanto o outro, o artístico, deveria ter, no mínimo, a mesma importância.

Com isso fica esclarecido o objetivo da pesquisa subsequente, da qual, todavia, é mister dizer logo de início que não tem por meta reiterar o que há muito foi dito e freqüentemente repetido. Também não intencionamos lamentar a proverbial monotonia dos conjuntos urbanos modernos, condenar isto ou aquilo, ou crucificar tudo o que já foi realizado em nosso tempo dentro deste âmbito. Um trabalho assim negativo deve ser deixado apenas ao crítico que sempre nega e nunca concorda. Quem, pelo contrário, traz em si a convicção de que ainda hoje se podem criar coisas belas e boas, precisa também crer em tais coisas e entusiasmar-se por elas. Desta forma, não será apresentado aqui em primeiro plano um ponto de vista crítico ou histórico, mas sim a análise, sob um aspecto puramente técnico-artístico, de cidades antigas e de cidades modernas, com o intuito de pôr a descoberto os motivos de sua composição — das primeiras, com base na harmonia e no efeito sedutor sobre os sentidos; das segundas, na confusão e na monotonia —, enquanto a análise do todo servirá à busca de uma saída para nos libertar do sistema moderno de blocos de edifícios e, à medida do possível, para nos resgatar da tendência ao aniquilamento das belas cidades antigas, ao mesmo tempo permitindo o florescimento de uma produção equivalente à dos mestres antigos.

Em consonância com este programa pragmático-artístico, nos deteremos apenas no estudo dos conjuntos urbanos e da disposição dos monumentos durante os períodos mais recentes da Renascença e do Barroco; entretanto, somente uma pequena parcela dos conceitos antigos gregos e romanos será retomada, pois em parte subjazem à compreensão do conjunto renascentista e por outro lado serão úteis na análise de períodos posteriores, dado que, desde então, em muito se alteraram a finalidade e o significado de alguns dos principais elementos da construção urbana.

Portanto, tornou-se essencialmente outro o significado das praças abertas (um fórum ou uma praça de mercado) em meio à cidade. Hoje raramente utilizadas para grandes festas públicas, e

<sup>2</sup> No original, *Städteanlagen*. (N. do T.)

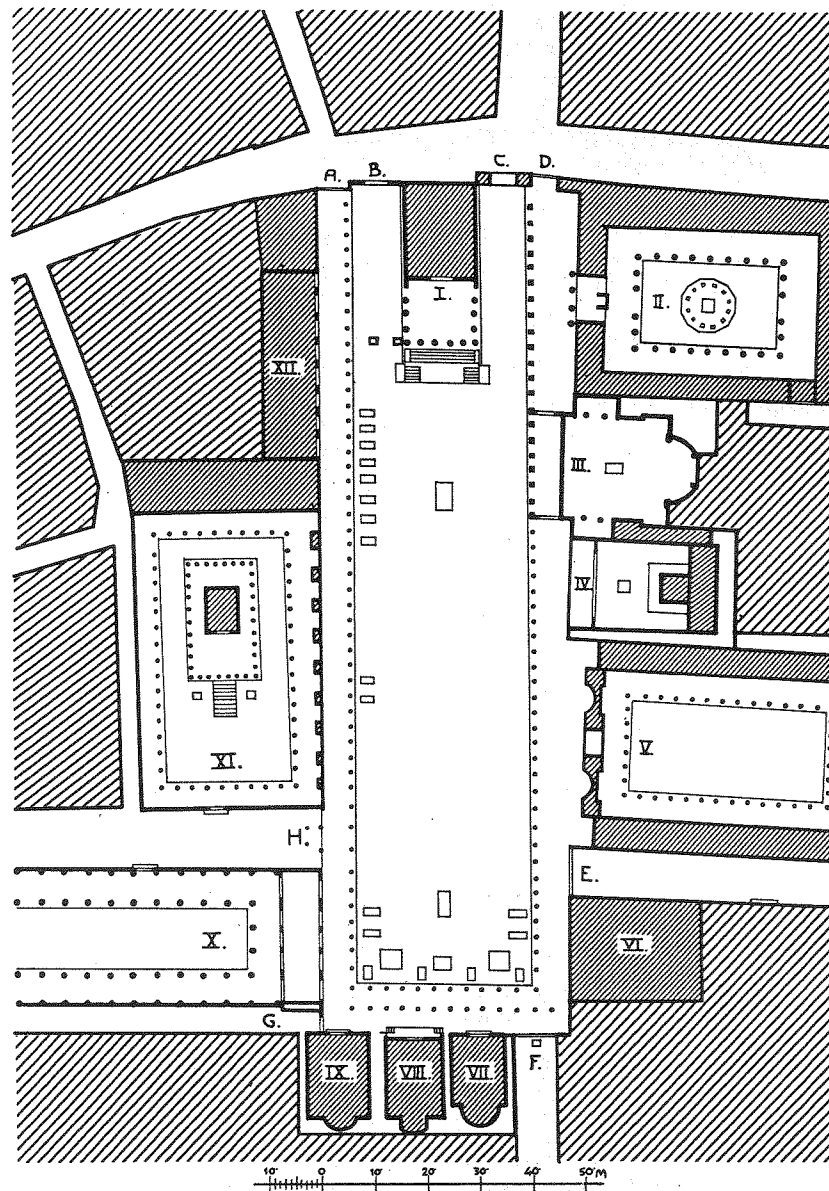


Fig. 1 — Fórum de Pompéia

I (Templo de Júpiter); II (Mercado de Vitualhas); III (Santuário de Lares); IV (Templo de Vespasiano); V (edifício da Eumachia); VI (Comitium); VII-IX (edifícios administrativos); X (Basilica); XI (Templo de Apolo); XII (mercados)

# lugares abertos/parques

cada vez menos para um uso cotidiano, elas servem, na maioria das vezes, a nenhum outro propósito além de garantir maior circulação de ar e luz, provocar uma certa interrupção na monotonia do oceano de moradias e, de qualquer maneira, garantir uma visão mais ampla sobre um edifício monumental, realçando seu efeito arquitetônico. Que diferença da Antigüidade! Nas cidades antigas, as praças principais eram uma necessidade vital de primeira grandeza, na medida em que ali tinha lugar uma grande parte da vida pública, que hoje ocupa espaços fechados, em vez das praças abertas.

A ágora das antigas cidades gregas era o espaço das assembleias sob céu aberto. O mercado, a segunda praça principal de uma cidade antiga, ainda hoje se mantém ao ar livre, porém com uma tendência crescente a transferir-se para pavilhões fechados. Lembrando que também os sacrifícios eram realizados ao relento diante dos templos, que todos os jogos e mesmo a representação de tragédias e outras obras dramáticas se realizavam em teatros descobertos; lembrando ainda que também o chamado templo hípetro<sup>3</sup> pertencia a esta categoria de espaços descobertos; e que, por fim, mesmo a moradia antiga segue este modelo, apresentando apenas um tipo de orientação diferente, com um pátio descoberto circundado por diversas salas e cubículos; então, torna-se evidente que é mínima a diferença entre os edifícios citados (teatro, templo, moradia) e as praças urbanas, ainda que isso possa parecer estranho ao nosso ponto de vista, inteiramente diverso.

Em Vitruvius, depreende-se com nitidez a percepção que os antigos tinham da identidade entre todas essas coisas, pois, ainda que esse autor explique ter tratado estes objetos pertencentes a um mesmo grupo como uma totalidade fechada, ele aborda o conjunto do fórum não ao discorrer sobre a escolha do lugar para os edifícios públicos, a escolha de lugares mais saudáveis ou o complexo viário, onde as ruas não devem ser expostas ao vento, ou mesmo ao contar a história de Deinócrates, que teria esboçado o projeto para a cidade de Alexandria, mas Vitruvius trata do fórum em um capítulo junto da basílica, no mesmo livro em que é introduzida a discussão acerca de teatros, palestras<sup>4</sup>, pistas de corrida e termas, todos espaços públicos de reunião ao ar livre, concebidos como obras arquitetônicas. Da descrição de Vitruvius — e

<sup>3</sup> *Hypaithron*: no antigo ginásio grego, grande superfície descoberta e cercada por pórticos, destinada aos exercícios que exigiam um espaço amplo (lança, corrida, jogos etc.). (N. do T.)

<sup>4</sup> Palestra: em Vitruvius, a designação genérica dos edifícios da parte interna do ginásio grego. (N. do T.)

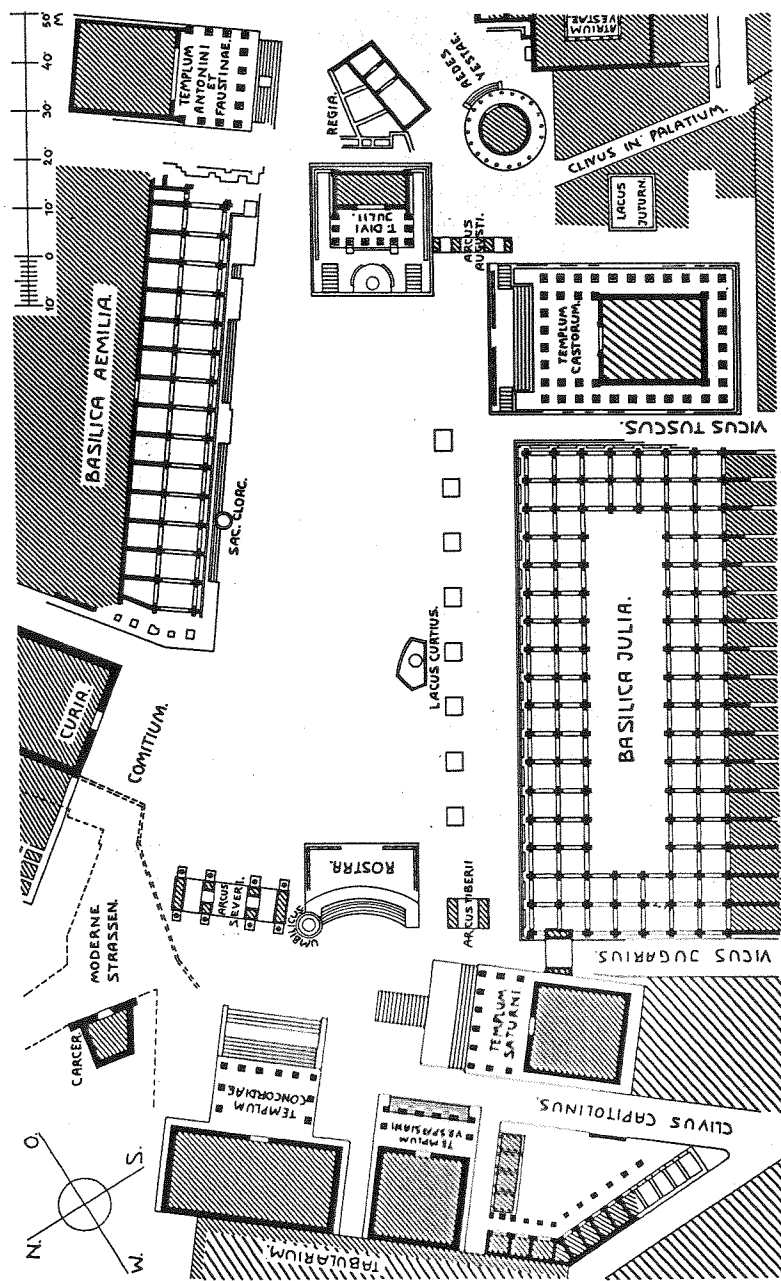


Fig. 2 — Fórum Romano no período colonial

sobretudo do próprio conjunto do Fórum de Pompéia, que corresponde inteiramente às indicações desse autor —, depreende-se ainda a grande afinidade entre um fórum e um espaço fechado, ao menos em sua volta, e concebido enquanto obra arquitetônica, assim também ornado por pinturas, estatuárias etc., à maneira de um salão de festas. Logo de início, Vitruvius diz: “Os gregos constroem suas praças de mercado em quadrado, com colunatas duplas e amplas, ornadas por colunas bem próximas entre si e arquivadas de pedra ou mármore, dispoendo galerias sobre a cobertura. Todavia, nas cidades da Itália a praça do mercado não deve ser construída da mesma maneira, pois é legado dos antepassados o costume de promover no fórum os jogos de gladiadores. Por esta razão, devem-se construir em torno do palanque colunatas mais espaçadas, tendas para bilheteiros em torno das galerias e, nos andares superiores, balcões cuja disposição deve levar em consideração tanto sua função utilitária quanto os rendimentos daí provenientes para o Estado”.

Segundo essa descrição, o que seria um fórum além de um tipo de teatro? Isto fica ainda mais claro a partir do plano desse fórum (fig. 1). Edifícios públicos ocupam maciçamente seus quatro lados, e apenas na parte mais estreita ao norte sobressai, isolado, o Templo de Júpiter, ao lado do qual aparentemente se estendia, até à praça aberta, o átrio do edifício dos decurhões. De resto, o fórum é cingido por uma colunata em dois andares, permanecendo livre o espaço no centro da praça, enquanto em sua borda se erguiam numerosos monumentos, grandes e pequenos, cujos pedestais e inscrições ainda hoje podemos admirar. Qual deve ter sido o efeito desta praça? Segundo conceitos modernos, acima de tudo o de uma grande sala de concertos com galeria, mas sem teto, uma sala de reuniões hípeta. O evidente fechamento do espaço também contribui para esta impressão. As fachadas das casas são bem afastadas, em um procedimento bastante moderno, assim como também é reduzido o número de ruas que aí desembocam. Atrás dos edifícios III, IV e V encontram-se dois becos, que não alcançam o fórum. As ruas E, F, G e H tinham suas embocaduras fechadas por grades, enquanto a norte as ruas atravessavam os portões A, B, C e D, sem se abrirem livremente sobre a praça.

O Fórum Romano (fig. 2) é construído segundo os mesmos princípios. Ainda que aqui o fechamento do espaço seja de outra natureza, os edifícios são, igualmente, construções monumentais públicas, e a desembocadura das ruas é escassa, não prejudicando o fechamento do espaço, como um tipo de salão de fes-

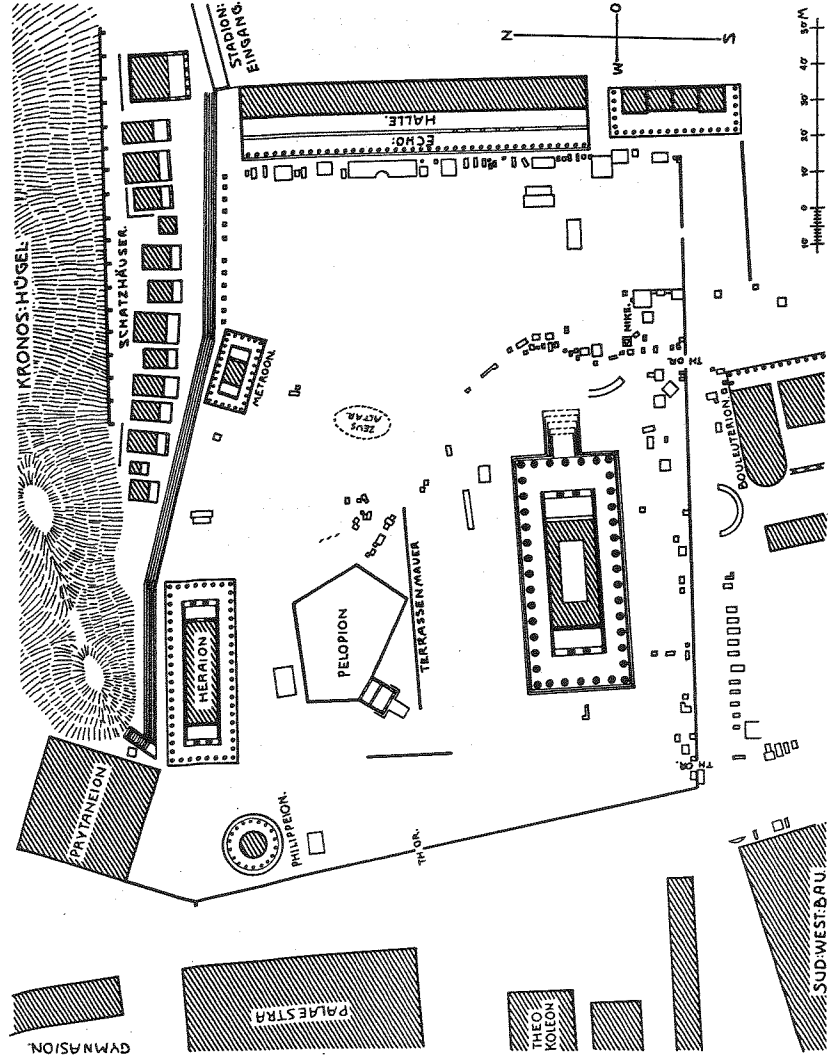


Fig. 3 — O recinto do Festival de Olimpia

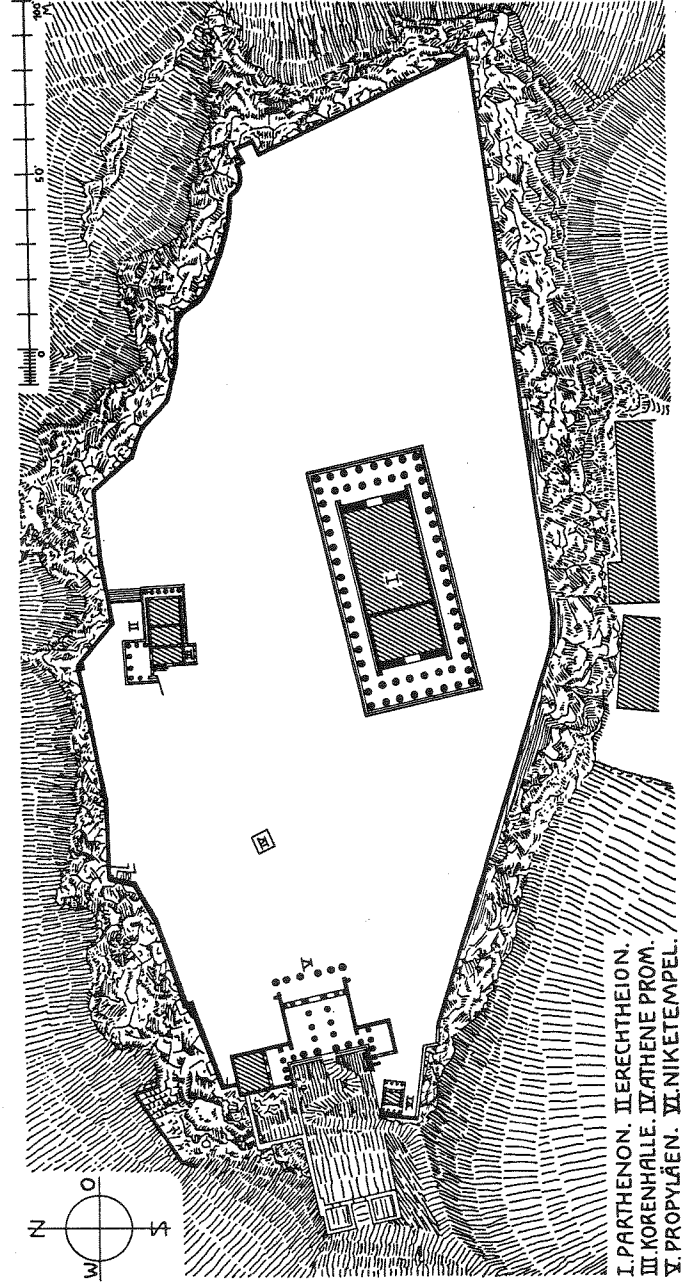


Fig. 4 — A Acrópole de Atenas na era de Péricles

tas; da mesma maneira, aqui também os monumentos não são dispostos no centro da praça, mas ao longo de sua borda. Em suma: o fórum está para a cidade inteira assim como para a casa de família está o átrio; a sala principal bem disposta e ricamente mobiliada. Por este motivo é que aqui se reuniu uma quantidade incomum de monumentos, colunas, estátuas e outros tesouros artísticos, pois a intenção era, justamente, a de se criar um grandioso interior hípetro. Segundo diversas fontes, centenas e mesmo milhares de estátuas, bustos etc. não raro se acumulavam em um único fórum. Sobressaindo organizadamente em torno de um centro aberto, esta abundância de obras deve ter criado um efeito imponente, podendo ser admirada como riquezas ao longo das paredes de um salão. E, da mesma maneira com que se reuniu no fórum um tesouro em obras plásticas, aí também se concentraram as construções monumentais, tanto quanto fosse apropriado e possível, exatamente como Aristóteles desejava de um conjunto urbano — a reunião harmoniosa de templos consagrados aos deuses e de outros edifícios públicos —, enquanto Pausânias declarava a esse respeito: “Não se pode chamar de cidade um lugar onde não existam praças e edifícios públicos”.

A praça do mercado de Atenas, em sua essência, é também ordenada segundo estas mesmas regras, tanto quanto as restaurações até hoje executadas são fiéis à realidade. Todavia, o momento da mais alta realização deste motivo pode ser reconhecido nas áreas dos grandes templos da Antigüidade grega de Elêusis, Olímpia (fig. 3), Delfos e em outras regiões. Aí, arquitetura, escultura e pintura uniram-se como uma síntese das artes plásticas, com o mesmo caráter magnífico e sublime de uma tragédia poderosa ou de uma grande sinfonia. O exemplo mais perfeito deste modelo é oferecido pela Acrópole de Atenas (figs. 4 e 5), cuja plataforma elevada, circundada por muros altos e aberta no centro, apresenta a forma primitiva tradicional. O portão de acesso embaixo, a escadaria monumental e o magnífico Propileu representam a primeira frase desta sinfonia realizada em mármore, ouro e marfim, bronze e tinta, enquanto os templos e monumentos do espaço interno são os próprios mitos do povo helênico transformados em pedra. O pensamento e a poesia mais sublimes encontraram aqui, no lugar sagrado, sua representação espacial. Com efeito, este é o ponto central de uma cidade de grande importância, a materialização da visão de mundo de um grande povo. Não se trata apenas da parte de um conjunto urbano no sentido usual, mas de uma obra que se tornou pura obra de arte ao longo dos séculos.

Neste âmbito, é impossível almejar um objetivo mais elevado. Raras vezes foram bem-sucedidas as tentativas de realizar

*obra de arte*

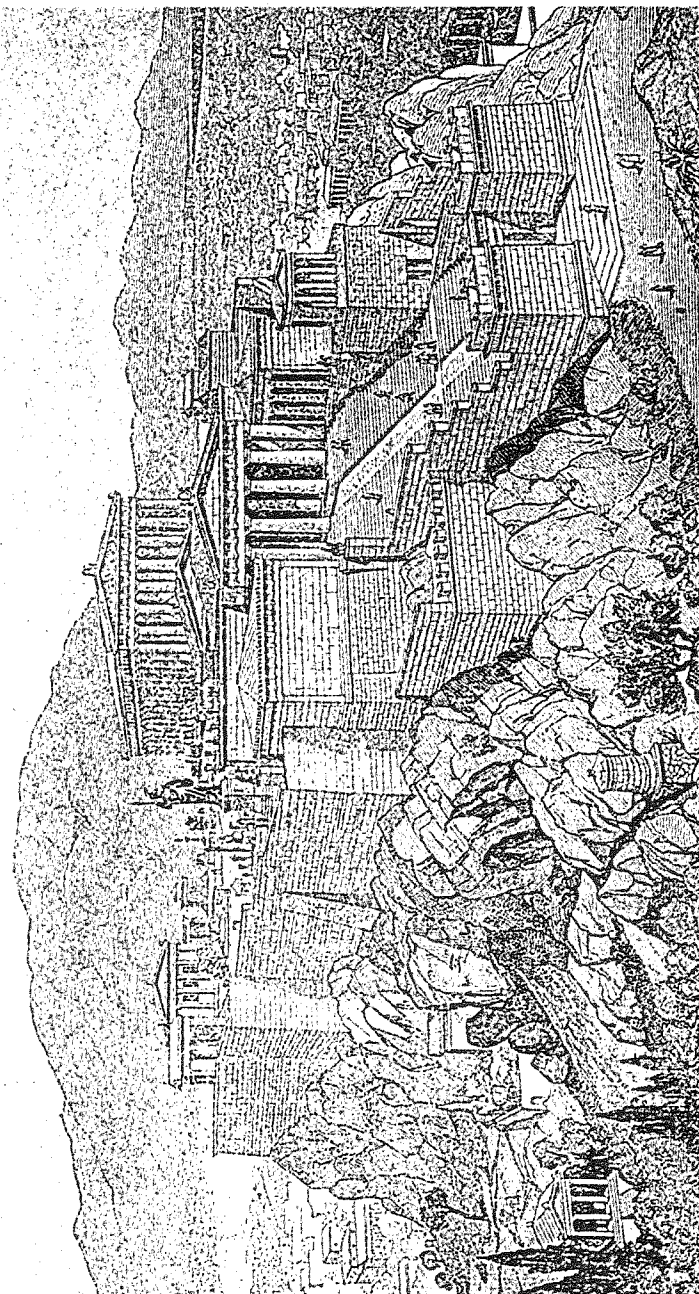


Fig. 5 — A Acrópole de Atenas vista do oeste

uma obra que fosse apenas semelhante a esta. A memória de seu grande estilo, no entanto, jamais deveria abandonar-nos; pelo contrário, ao menos como ideal ela deveria nos impulsionar em direção a empreendimentos da mesma cepa.

Ao longo do estudo dos princípios artísticos que nortearam a criação de tais obras, perceberemos ainda que não se perderam os motivos essenciais da construção, mas que, ao contrário, se mantiveram até nós, e que será necessário apenas um impulso auspicioso para que ressuscitem cheios de vida.

*ágora* *praça de mercado*  
*fórum*

1

## A relação entre construções, monumentos e praças

No sul da Europa, e em especial na Itália — onde se conservaram por muito tempo, e em parte até hoje, não apenas os conjuntos urbanos antigos, mas também muitos dos costumes da vida pública —, as principais praças das cidades mantiveram-se fiéis, sob vários aspectos e até bastante recentemente, ao modelo do velho fórum.

Uma parte considerável da vida pública continuou a realizar-se nas praças, conservando assim tanto uma parte de seu significado público quanto algumas das relações naturais entre elas e as construções monumentais que as circundam. Persistiu a diferenciação entre *ágora* ou *fórum* por um lado, e *praça do mercado* por outro. O mesmo aconteceu ao empenho de reunir, nestes que são os pontos principais da cidade, as construções mais eminentes, guarnecendo com chafarizes, monumentos, estátuas, memoriais e outras obras de arte os locais mais soberbos de uma comunidade.

Na Idade Média e na Renascença, essas praças ricamente adornadas eram o orgulho e a alegria de toda cidade independente; aqui, concentrava-se o movimento, tinham lugar as festas públicas, organizavam-se as exibições, empreendiam-se as cerimônias oficiais, anunciavam-se as leis, e se realizava todo tipo de eventos semelhantes. De acordo com o tamanho de cada comunidade ou o tipo de sua administração, serviam a essas necessidades práticas duas ou três das praças principais, raramente uma só, pois as praças também eram manifestação da diferença entre autoridade secular e autoridade eclesiástica, distinção que a Antiguidade não fazia da mesma maneira. Em consequência, desenvolveu-



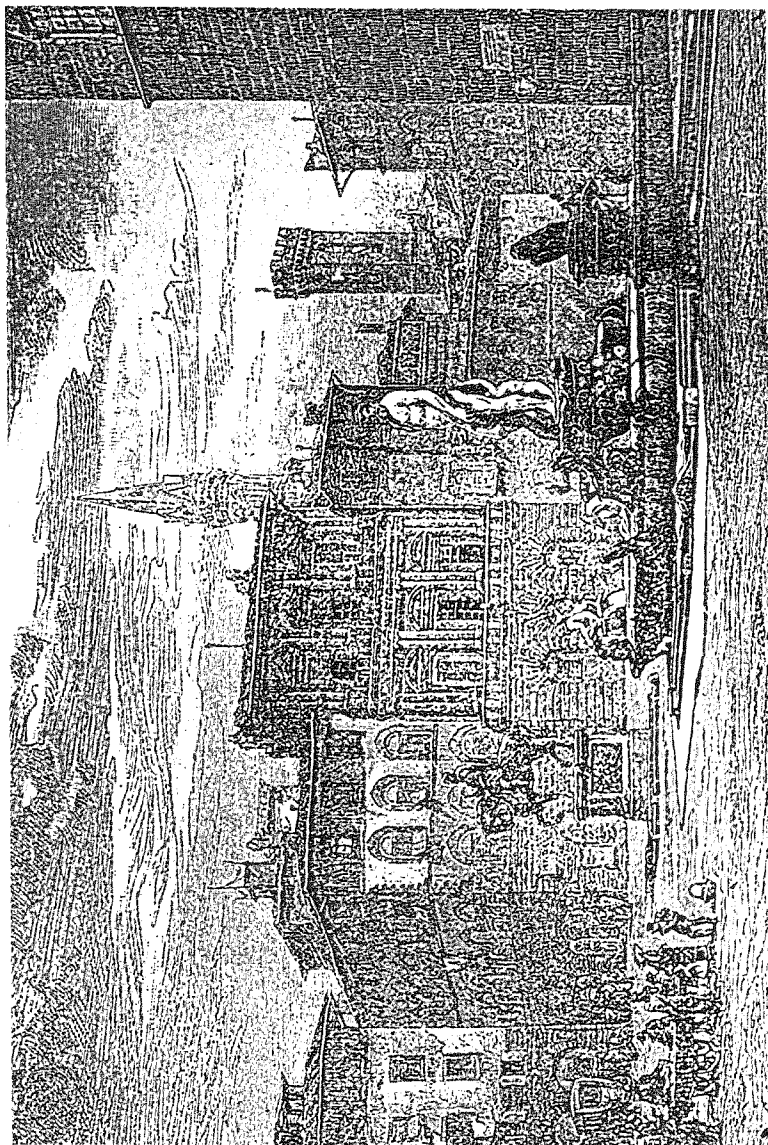


Fig. 6 — Florença: Signoria

praça da  
catedral

signoria

mercado

se como modelo independente a praça da catedral, que normalmente incluía ainda o batistério, a campanilha e o palácio episcopal; mais distante ficava a principal praça laica, a *signoria*, e, próximo a ambas, mas igualmente separado, o *mercato*. A *signoria* (veja-se a Signoria de Florença na fig. 6) funcionava como átrio da residência principesca, sendo rodeada pelos palácios dos grandes senhores da região e ornamentada por monumentos e estátuas de cunho histórico. Quase sempre se encontrava afim uma *loggia*, edifício concebido arquitetonicamente cuja função era abrigar o corpo de guarda ou os vigilantes da cidade; associado a ela ou construído em separado, erguia-se um terraço destinado à anúncio de leis e declarações públicas. O mais belo exemplo podemos encontrar na Loggia dei Lanzi (Salão dos Lanceiros) em Florença (fig. 7). Na praça do mercado, localiza-se, quase sem exceções, a prefeitura<sup>5</sup>, uma instituição que pode ser observada comumente em todas as cidades ao norte dos Alpes. Aqui nunca há a ausência de um chafariz e seu espelho-d'água, tão grande quanto as proporções o permitirem e ainda hoje chamado de fonte do mercado, embora a alegre balbúrdia do mercado há muito tenha sido encarcerada nas gaiolas de ferro e vidro de um edifício fechado.

Tudo isso, ainda que apenas evocado com ligeireza, confirma a vivacidade da vida pública nas praças livres. Todavia, mesmo em tempos mais recentes não se deixou de explorar o potencial artístico sob a perspectiva da construção de obras de arte à altura da Acrópole de Atenas. A Piazza del Duomo em Pisa é uma dessas obras de arte da construção urbana, poderíamos dizer, uma acrópole de Pisa. Isolada de tudo o que fosse profano e trivial, essa praça agregou tudo aquilo que os cidadãos locais eram capazes de criar em termos de arte monumental eclesiástica, em dimensão e opulência das mais significativas: a magnífica catedral, a campanilha, o batistério, o inesquecível Campo Santo. É grandioso o efeito causado por esta praça, isolada do mundo e, no entanto, repleta das mais nobres obras do espírito humano, de forma que mesmo um indivíduo pouco sensível aos apelos artísticos dificilmente conseguiria escapar ao esplendor desta impressão. Ali não há nada que possa distrair nossas reflexões ou nos trazer à lembrança os afazeres cotidianos; ao admirarmos a venerável fachada da catedral, não nos incomoda nem o balcão inoportuno de um alfaiate moderno, nem o burburinho de um café ou o alarido dos cocheiros e dos moços de recado; ali reina a tranqüilidade, e a har-

<sup>5</sup> *Rathaus*: literalmente, casa do conselho. (N. do T.)

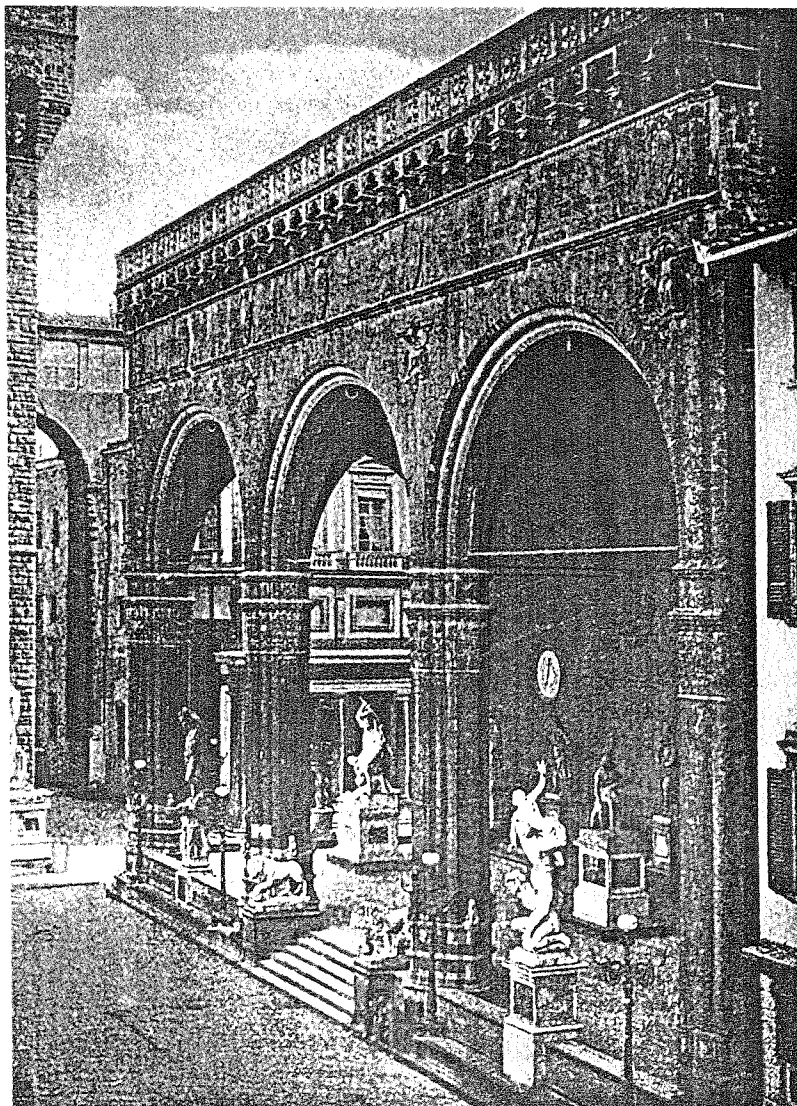


Fig. 7 — Florença: Loggia dei Lanzi

monia das impressões permite a nosso espírito compreender e gozar as obras de arte reunidas.

Entretanto, a praça da catedral de Pisa é praticamente a única onde tal pureza ainda existe, apesar de algumas outras não estarem distantes deste ideal, como a de São Francisco em Assis, a de Certosa em Pavia etc. Em termos gerais, os dias de hoje não são favoráveis a acordes tão puros, privilegiando um trabalho mais marcado por contrastes, e em conformidade com isso os modelos enumerados acima — praça da catedral, *signoria* e praça do mercado — tendem, freqüentemente, a combinar-se de todas as maneiras concebíveis. Este processo por que passa a construção urbana, mesmo na pátria da arte antiga, também acontece com o palácio e a moradia. Ambos deixaram de constituir um modelo primordial único, passando a conciliar o arquétipo nórdico da construção em pórticos e o de casas com pátio das regiões do sul. Idéias e preferências confundem-se de várias maneiras, assim como se misturam os próprios povos, e pouco a pouco se perde o gosto pelo que é simplesmente típico. Algo que se manteve intacto por mais tempo foi o estatuto das praças de mercado, sempre complementadas pelo chafariz e a prefeitura.

Todos sabemos quantas magníficas imagens urbanas o norte deve a tal combinação. Dos inumeráveis exemplos que ilustram esse tema, escolhemos um ao acaso: a praça do mercado e a prefeitura em Breslau (fig. 8), cuja imagem é suficiente para ilustrar o múltiplo encanto pinturesco<sup>6</sup> gerado por uma tal combinação.

Aproveitando a oportunidade, façamos uma pequena observação antecipada. Este estudo não tem como objetivo promover a aplicação da chamada beleza pinturesca dos conjuntos urbanos antigos no contexto das propostas modernas, pois, sobretudo neste âmbito, faz jus o ditado: “A necessidade é mestra”. Tudo o que já se evidenciou como necessário segundo aspectos higiênicos ou por outros motivos prioritários deve ser realizado ainda que em detrimento dos motivos pinturescos, sejam estes quais forem. Porém, esta convicção não nos deve impedir de investigar minuciosamente todos os motivos pinturescos das cidades antigas, estabelecendo um paralelo entre eles e as condições modernas, para

<sup>6</sup> No original alemão, *malerisch*, termo costumeiramente traduzido por *pictórico* ou *pitoresco*. Todavia, por se tratar de um termo-chave em Sitte — cuja concepção do elemento pictórico na imagem urbana (*Stadtbild*) confere relevância ao seu caráter pitoresco —, optamos pelo arcaico *pinturesco*, que, apesar de causar certa estranheza, associa pintura com pitoresco, mostrando-se mais eficiente na tradução. (N. do T.)

— PINTURESCO —

que assim possamos esclarecer os aspectos artísticos desta questão, bem como identificar com precisão o que ainda pode ser resgatado, em nosso benefício, das belezas dos conjuntos urbanos antigos, conservando-as ao menos como patrimônio. Pressuposto isso, que se estabeleça aquilo que ainda hoje é possível utilizar dos motivos desenvolvidos por nossos antepassados; por enquanto, constatemos, apenas teoricamente, que *na vida pública da Idade Média e da Renascença houve uma valorização intensa e prática das praças da cidade e uma harmonização entre elas e os edifícios públicos adjacentes*, enquanto hoje as praças se destinam, quando muito, a servir como estacionamento para os automóveis, quase não mais se discutindo a relação artística entre praças e edifícios. Hoje, notamos a ausência da ágora rodeada por colunatas nas sedes dos parlamentos, a tranqüilidade solene nas universidades e nas catedrais, a azáfama humana do mercado junto às prefeituras, e, sobretudo, o tráfego exatamente no lugar que fôra o mais movimentado da Antigüidade, ou seja, junto às construções monumentais públicas. Assim, pouco a pouco, notamos a ausência de tudo o que, até então, pôde ser salientado como característica do esplendor das praças antigas.

De maneira bastante semelhante, a relação entre a praça e sua ornamentação também se inverteu, certamente não com vantagem para as cidades mais recentes. Já citamos a riqueza em estátuas do fórum antigo, e basta um único olhar sobre a Signoria e a Loggia dei Lanzi em Florença para confirmar que se continuou conservando uma boa parte dessa forma de amor à arte.

Sobretudo em Viena, floresce hoje uma eminente escola de escultura, e não é pequeno o número de obras significativas que aí vêm sendo produzidas; mas, com algumas poucas exceções às quais ainda retornaremos, essas obras não adornam as praças, mas somente os edifícios públicos. É abundante e soberba a ornamentação escultural de ambos os Museus Imperiais, assim como o que já se realizou, neste sentido, no edifício do Parlamento, e o que ainda resta a ser realizado. A prefeitura, a nova universidade, a Igreja Votiva e os dois Teatros Imperiais receberam uma grande quantidade de esculturas excelentes. Pouco a pouco, a Igreja Votiva estará repleta de monumentos sepulcrais, segundo o modelo das velhas catedrais. O mesmo já começou a ser feito na universidade e no Museu Austríaco. E nas praças públicas? Aqui, tudo de animador que já foi alcançado quanto aos edifícios converte-se de imediato em seu oposto — e não apenas em Viena, mas praticamente em toda parte.

problema de espaço

objetivo  
↓

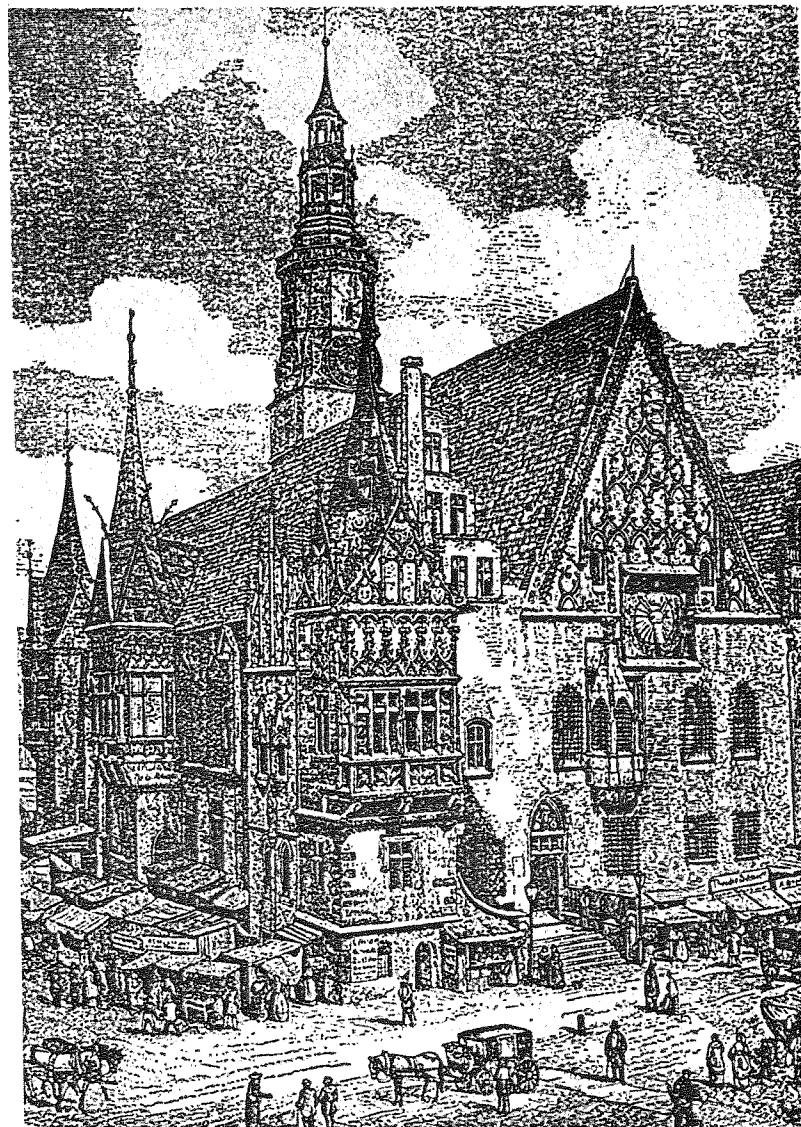


Fig. 8 — Breslau: praça da prefeitura

Enquanto as construções monumentais oferecem tamanho espaço para as esculturas a ponto de serem formadas comissões apenas para definir onde elas devem ser colocadas, freqüentemente, após anos de procura, não se encontra, na cidade inteira, uma única praça onde uma estátua possa ser instalada de modo satisfatório — ainda que todas permaneçam vazias. É um fato de veras singular. Após uma longa busca, todas as novas praças, imensas e vazias, acabam por ser consideradas inadequadas, e por fim o monumento, há tanto desabrigado, é posto em alguma velha praçinha. Fato ainda mais singular! Este foi o destino da bela *Menina dos gansos*, que por muito tempo errou pela cidade até encontrar um recanto modesto em uma esquina discreta, e também do *Pai Haydn*, que, para satisfação geral, finalmente foi acomodado em uma praça pequena e antiga. O *Pai Radetzky* passou pela mesma situação, pois a praça à qual ele estava destinado, recém-construída e magnífica, provou ser indubitavelmente inadequada logo nos primeiros testes, e, assim, esse monumento extraordinário deverá ser exposto em uma antiga praça, bastante pequena e dotada de um chafariz e uma Coluna de Maria. Se porventura isto for feito, aqui a obra de arte encontrará condições para se destacar, causando um efeito considerável, e a responsabilidade moral por esta decisão poderá ser assumida sem melindres por qualquer artista que antevêja tal efeito<sup>7</sup>.

Talvez o exemplo mais drástico do absurdo moderno seja dado pela história do *Davi*, de Michelangelo, em Florença, a pátria e eminente escola do esplendor monumental antigo. A gigantesca estátua de mármore foi colocada à esquerda da entrada principal do Palazzo Vecchio, junto à parede de pedra, lugar escolhido pelo próprio Michelangelo. Pode-se, sem temor, pôr a mão no fogo que nenhuma comissão moderna teria sugerido este lugar, e a opinião pública tomaria por gracejo ou desvario a escolha de uma posição aparentemente a mais insignificante e imprópria. Não obstante, foi Michelangelo quem a escolheu, e ele devia entender um pouco desse tipo de coisa! A estátua permaneceu ali de 1504 a 1873. Todos aqueles que tiveram a oportunidade de ver a notável obra-prima nesse lugar notável, testemunham o efeito prodigioso que ela, exatamente ali, conseguia provocar. Em contraste com o

<sup>7</sup> Na edição de 1901, Sitte colocou aqui a seguinte nota: "A obra, de fato, realizou-se com sucesso, comprovando a suposição feita acima". (N. do T.)

tamanho reduzido e proporcional da praça, além de ter ali suas dimensões facilmente comparáveis às dos transeuntes, a imagem gigantesca parecia crescer ainda mais; não se poderia cogitar um fundo que melhor realçasse cada linha do corpo da estátua do que a parede do palácio, vigorosa e uniforme em sua estrutura quadriculada. Parte deste efeito pode ser observada na grande fotografia de Alinari. Desde então, o *Davi* encontra-se em uma sala da academia, sob uma cúpula de vidro construída especialmente para ele, entre fotografias, gravuras e peças de gesso a partir de obras de Michelangelo — como modelo e objeto de estudo para críticos e estudiosos. É necessário um grande esforço espiritual para superar-se o efeito danoso, aliás bem conhecido, causado por monumentos encerrados nos cárceres da arte chamados de museus, e assim poder desfrutar de uma obra sublime. Mas isto não satisfaz o espírito de uma época tão pedagógica com respeito à arte. O *Davi* foi copiado em bronze em suas proporções originais e colocado sobre um grande pedestal ao ar livre em uma ampla arena (no centro milimétrico da praça, naturalmente) na Vialli dei Colli, nos arredores de Florença; à frente uma bela paisagem, atrás casas de chá, ao lado um estacionamento, na diagonal um curso, em torno o folhear incessante do *Baedeker*<sup>8</sup>. Aqui a estátua não causa efeito algum, e não raro se pode ouvir alguém comentando que seu tamanho não é assim tão maior que um corpo humano. Portanto, Michelangelo soube melhor dispor sua obra, e os antigos sempre a puderam compreender melhor do que nós.

Neste caso, a oposição definitiva entre ontem e hoje consiste no fato de que nós sempre procuramos as praças mais grandiosas para cada pequena estátua, assim neutralizando seu efeito, ao invés de reforçá-lo através de um fundo neutro, como fazem os retratistas para seus bustos, em uma situação análoga.

Há um outro elemento diretamente relacionado a isso. Conforme já se demonstrou, os antigos dispunham seus monumentos e estátuas ao longo dos muros de suas praças, como testemunham expressivamente as duas imagens já apresentadas da Signoria de Florença. Ao longo dos muros de uma praça há espaço suficiente para centenas de estátuas, que, por terem ali encontrado um fundo favorável, estarão sempre em evidência, como se demonstrou no

<sup>8</sup> *Baedeker*: guia turístico muito popular na Alemanha no século passado, editado por livreiro do mesmo nome (1801-1859). (N. do T.)

caso do *Davi*. Todavia, nós consideramos apropriado somente o centro da praça, e, portanto, seja qual for seu tamanho, ele nunca poderá receber mais que uma obra; além disso, quando uma praça é irregular, seu centro geométrico não pode ser definido, não há lugar para um único monumento, e assim ela permanecerá eternamente vazia.

Tal consideração nos conduz a um outro princípio dos conjuntos urbanos antigos, ao qual é dedicado o capítulo seguinte.

## 2

## O centro livre

A disposição de chafarizes e monumentos realizada pelos antigos é, em quase sua totalidade, bastante fecunda quanto ao aproveitamento das relações apresentadas no capítulo anterior. Porém na Idade Média e na Renascença esses princípios não se manifestam com a mesma nitidez que na Antigüidade. No Fórum Romano, a preservação do centro livre é de uma evidência quase tangível. Quem não percebe isso, não percebe absolutamente nada. Mesmo em Vitrúvio podemos ler que o centro da praça não concernia às estátuas, mas sim aos gladiadores.

Em tempos mais recentes, a questão adquiriu uma maior complexidade. Excetuando-se o fato de que, quanto mais nos aproximamos de nosso tempo, mais freqüente se torna a disposição de monumentos no centro da praça, na maioria das vezes a escolha para a edificação de chafarizes ou estatuárias parece desafiar qualquer definição. Desta maneira, encontramos lugares aparentemente os mais incompreensíveis, e no entanto precisamos reconhecer que uma sensibilidade aguçada norteou a sua escolha, pois, como no caso do *Davi*, de Michelangelo, tudo se encontra na maior harmonia. Assim, nos deparamos com um enigma — o enigma do sentimento artístico, inato e instintivo, que, entre os mestres antigos, visivelmente causava um efeito prodigioso sem o aparato de regras e postulados estéticos, ao passo que nós, armados de régua e compassos, seguimos na berlinda pretendendo resolver com uma geometria canhestra as questões sutis do âmbito da sensação.

Investigando os bastidores de um caso específico desta criação instintiva, talvez possamos trazer à tona os fundamentos de seu efeito tão positivo e traduzi-los em palavras. Todavia, de um

caso para outro as diferenças são tão contundentes que é quase inconcebível uma síntese de princípios gerais válidos para todos eles. Mesmo assim, a ousadia desta tentativa faz-se necessária para que a questão seja esclarecida a nível racional, pois é mais do que notório que, neste aspecto, há muito já perdemos a espontaneidade do sentimento, de forma que jamais conseguiremos encontrar a solução mais adequada através da intuição. Mais adiante, isso poderá ser comprovado por uma quantidade assustadora de exemplos. Contra a doença furtiva da regularidade rígida e geométrica, nada mais eficaz que o antídoto da teoria racional. Essa é a única saída para que possamos seguir a trilha da liberdade de criação dos mestres antigos, utilizando de forma consciente, intuitiva e adequada os meios explorados pelos artistas de um tempo em que a arte era um exercício tradicional.

Ainda que supostamente simples e bem definido, o problema aqui levantado é avesso a ser dito em palavras. Uma parábola retirada da vida cotidiana, não obstante a sua aparente trivialidade, talvez nos seja útil para superar a dificuldade de uma definição.

É notável como crianças brincando dão livre expressão a um impulso artístico interno que, seja em desenhos ou em trabalhos de modelar, resulta sempre em obras semelhantes aos produtos artísticos rústicos dos povos primitivos. O mesmo pode ser observado na escolha dos lugares onde as crianças constroem seus monumentos. O que permite este paralelo é justamente a brincadeira predileta no inverno — a edificação dos bonecos de neve. Eles costumam ser erguidos nos mesmos lugares onde, em outras circunstâncias e segundo o método tradicional, seria possível encontrarem-se monumentos ou chafarizes. Como se chegou a essa disposição? De maneira muito simples. Imagine-se a praça livre de um vilarejo coberta de neve, com marcas de passos ou rodas traçando caminhos aqui e ali: essas são as linhas de comunicação espontâneas, definidas pelo trânsito, entre as quais há superfícies distribuídas irregularmente e que permanecem intocadas pelo tráfego — é nessas ilhotas que estão nossos bonecos de neve, porque só aí a neve é limpa, fator indispensável para a brincadeira.

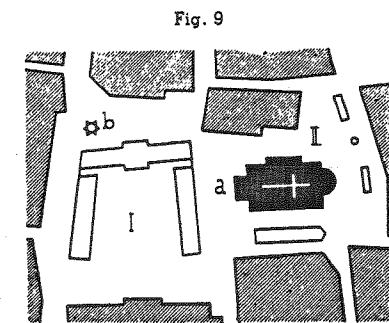
Exatamente nesses lugares intocados pelo tráfego é que se levantam os chafarizes e monumentos nas comunidades antigas. Isto pode ser observado ainda com maior nitidez em antigas gravuras de cidades da Idade Média e mesmo da Renascença, onde não escapará a um olhar atento o fato de que na maioria das vezes as praças, não-calçadas e até mesmo não-aplainadas, mostram o chão de terra marcado pelo trânsito, por canaletas de água e outras coisas semelhantes, conforme ainda hoje podemos ver em muitas

de nossas aldeias. No caso de um chafariz, por exemplo, é natural que ele não fosse construído entre os sulcos deixados pelo tráfego, mas sim em alguma das ilhotas entre as vias de comunicação. E, se esta comunidade vier a enriquecer gradualmente e tornar-se um conjunto maior, então a praça será aplainada e calçada, mas o chafariz permanecerá em seu lugar, mesmo que, por fim, ele seja substituído por um outro, mais novo e suntuoso.

É desta maneira que cada lugar tem seu significado e sua história, e assim compreendemos por que chafarizes e monumentos não se localizam nos principais eixos do tráfego, nem no centro das praças, nem ainda alinhados a pórticos, mas, de preferência, ao lado de tudo isso — mesmo no norte, onde as tradições romanas são bem pouco familiares. Assim compreendemos por que a composição é variada em cada cidade, em cada praça, pois, justamente, também são várias as desembocaduras das ruas, as linhas do trânsito, as antigas ilhotas entre elas, enfim, todo o seu desenvolvimento histórico; assim compreendemos também que, muitas vezes, o centro das praças possa ter sido o lugar escolhido, e que a disposição de monumentos posteriores em geral siga padrões mais recentes e simétricos, enquanto as fontes de mercado aparentemente estabelecidas sobre bases mais antigas se localizam, de hábito, de forma assimétrica nas ditas ilhotas, próximas a uma das ruas principais que desembocam em uma das esquinas da praça. A razão para o chafariz ter ali permanecido talvez seja a necessidade de um bebedouro para os animais de tração.

Os exemplos mais destacados são as disposições do chamado Schöne Brunnen (Belo Chafariz) na praça do mercado de Nurembergue, como se pode observar na fig. 9, e, já seguindo uma orientação diferente, a do chafariz na praça do mercado de Rothenburg an der Tauber (fig. 10). Na maioria das cidades alemãs há uma predominância do modelo de disposição de Nurembergue; variações similares à de Rothenburg são mais raras, e quase nunca encontramos no centro geométrico de uma praça chafarizes comprovadamente antigos ou há muito dispostos sobre um terreno aplainado.

Na Itália, esse tipo de disposição pode ser exemplificado pelo chafariz em frente ao Palazzo Vecchio na Signoria de Florença,



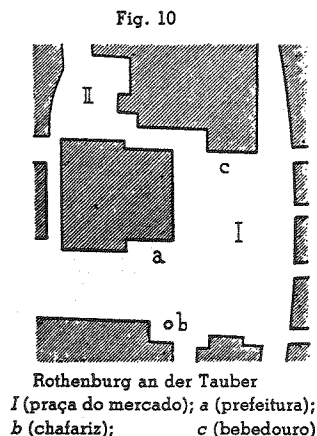
Nurembergue

I (praça do mercado); a (Igreja de Maria);  
II (Frauenplatz); b (chafariz)

pelo chafariz em frente ao Palazzo Comunale em Perugia, e pelo conjunto da Piazza Farnese em Roma, onde o chafariz também se encontra deslocado do fluxo das ruas, nem alinhado ao palácio, nem no centro da praça.

Entre os diversos tipos de disposição de monumentos, um dos mais instrutivos é o da estátua equestre de *Gattamelata*, de Donatello, diante da Igreja de S. Antônio em Pádua. Em tudo não-moderna, essa disposição notável não é, de forma alguma, a mais recomendável como objeto de estudo. Já de início sofremos um impacto brutal, pois tal disposição ofende nossa postura quanto à disposição de praças, postura rígida e que se pretende a única moderna. Em seguida, notamos o efeito admirável do monumento nesta posição singular, e por fim nos convencemos de que o monumento jamais causaria um efeito tão grandioso se estivesse no centro da praça. Então, aceita essa descentralização, todo o resto segue naturalmente, sobretudo a orientação da estátua em relação às ruas que ali desembocam.

*Logo, à regra antiga de dispor os monumentos ao longo das bordas das praças, soma-se aquela de caráter nórdico, genuinamente medieval: os monumentos, em especial os chafarizes, devem ser dispostos em pontos intocados pelo trânsito da praça.* Os dois sistemas interpenetram-se com grande freqüência. E em ambos os casos encontramos tanto o repúdio às linhas de tráfego, ao centro da praça e sobretudo aos eixos centrais, quanto um efeito artístico muitíssimo favorável. Neste sistema natural, observa-se a coincidência das exigências do trânsito e do efeito artístico, fato compreensível, pois aquilo que por um lado garante a liberdade das linhas de trânsito, por outro garante também a liberdade da linha de visão. Também se compreende com facilidade a ausência de monumentos obstruindo a vista sobre pórticos ou partes especialmente grandiosas de certos edifícios, isso porque neste caso tanto o edifício quanto o monumento estariam sendo prejudicados, o primeiro por não poder ser visto e admirado em sua totalidade, e o segundo por estar diante das diversas partes ricamente ornadas de uma construção, o que constitui o fundo menos favorável para um monumento. Como conseqüência, têm-se os monumentos des-



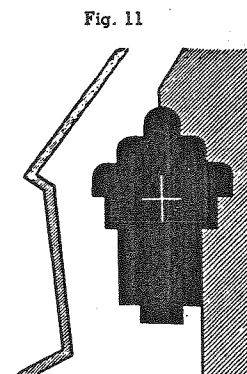
locados dos eixos centrais por razões puramente artísticas, como já era o caso, sem nenhuma exceção, no antigo Egito. Assim como os obeliscos e as estátuas de faraós ao lado dos portões dos templos, *Gattamelata* e a pequena coluna ficam próximas à entrada na praça da catedral. É este o segredo hoje tão difícil de ser compreendido.

No entanto, a regra do centro livre não é válida apenas para chafarizes e monumentos, mas também para edifícios, e sobretudo igrejas, que hoje, quase sem exceções, também são colocadas no centro das praças, em contraste radical ao costume antigo. O exame cuidadoso destas relações nos ensina que antigamente, sobretudo na Itália, as igrejas não eram construídas isoladas<sup>9</sup> — suas praças mais interessantes resultaram da construção da igreja encostada em outras estruturas ou encaixada nelas, seja em um, dois, ou mesmo em três lados, conforme veremos adiante.

As igrejas de Pádua constituem um modelo completo das diferentes formas de construções encaixadas. A Igreja de S. Giustina (fig. 11) é encostada em um outro edifício em apenas um lado; a de S. Antônio e a del Carmine, em dois; a Igreja dos Jesuítas, em um lado e meio. Notemos que as praças onde elas se localizam são bastante irregulares.

Em Verona todas as igrejas são encaixadas em outros edifícios, ou pelo menos encostadas neles, e apenas em uma delas se pode reconhecer claramente o empenho em abrir-se uma praça mais ampla frente ao pórtico principal. O mesmo pode ser observado na catedral (fig. 12), em S. Fermo Maggiore (fig. 13), em S. Anastasia (fig. 14) e em outras. Ao admirarmos essas praças, notamos que cada uma tem sua história, mas todas causam um mesmo efeito impressionante, e as próprias igrejas, com seus pórticos e fachadas principais, contribuem para esse efeito sereno e expressivo.

Também em Piacenza todas as igrejas, mesmo a catedral, são encaixadas em outros edifícios. Diante da principal fachada da catedral estende-se uma praça, em cuja direção desemboca

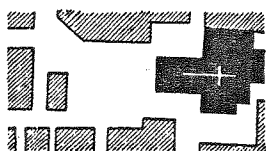


Pádua: S. Giustina

<sup>9</sup> No original alemão, *freistehend*, "que se ergue livremente", sem contato direto com outros edifícios. (N. do T.)

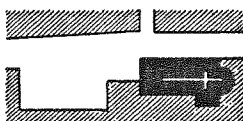
uma rua (fig. 16). É raro que uma praça de igreja seja deslocada lateralmente, como a de S. Cita, em Palermo (fig. 17).

Fig. 12



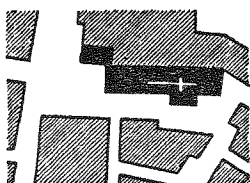
Verona: praça da catedral

Fig. 13



Verona: S. Fermo Maggiore

Fig. 14



Verona: S. Anastasia

Estes exemplos, bem como seu contraste em relação ao sistema moderno, indicam o valor de um estudo mais detalhado desse aspecto tão interessante. Para tanto, nenhuma cidade é mais indicada do que Roma, com sua abundância em igrejas magníficas. De fato, o resultado é surpreendente, pois, entre 255 igrejas,

41	são encostadas em outros edifícios em um lado
96	” ” ” ” ” em dois lados
110	” ” ” ” ” em três lados
2	” obstruídas em quatro lados
6	” isoladas
<hr/>	
255	igrejas no total

Quanto a estes dados, é preciso observar que entre as seis igrejas isoladas se encontram duas modernas, a protestante e a anglicana, enquanto as quatro restantes parecem recuadas para a borda ou para a esquina de uma praça, conforme podemos ver na fig. 18. Mesmo esta forma de disposição não se atém, de fato, aos padrões modernos, pois para tanto o centro do plano da

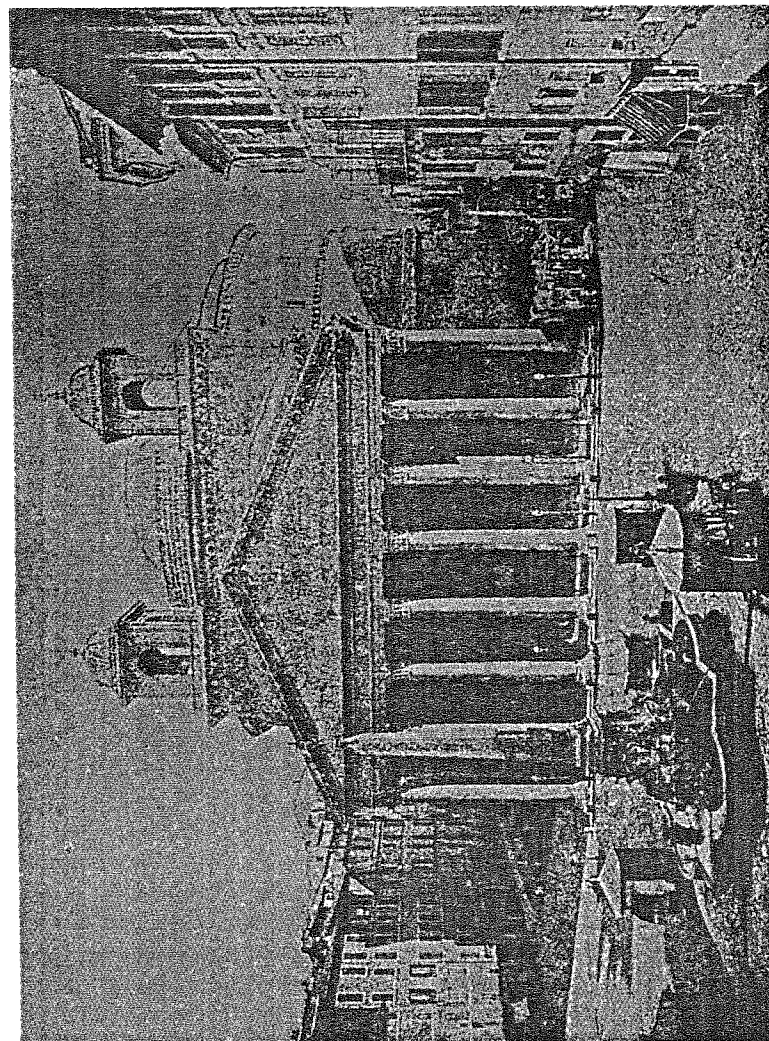
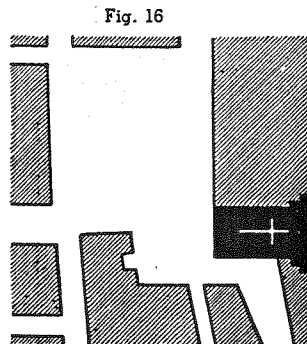


Fig. 15 — O Panteão em Roma



igreja, assim como de um monumento, deveria coincidir perfeitamente com o centro da praça.

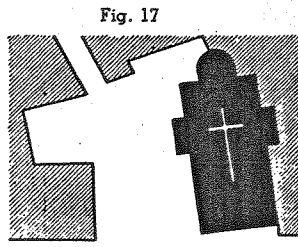
No caso de Roma, pode-se considerar uma regra o fato de as igrejas nunca terem sido construídas isoladas. O mesmo é



Piacenza: Piazza del Duomo

válido praticamente para toda a Itália. Em muitas cidades todas as igrejas são encaixadas em outros edifícios, como em Pavia, Vicenza (onde apenas a catedral é isolada, conforme a fig. 19), Cremona, Milão (com exceção da catedral), Veneza, Nápoles, Palermo (com exceção da catedral, fig. 20), Reggio (incluindo a catedral), Ferrara e inúmeras outras. Mesmo as construções isoladas das figs. de 18 a 20 não estão

de acordo com a disposição moderna, aproximando-se mais da antiga disposição de monumentos nas bordas das praças, fato muito mais relevante no caso de construções que no de monumentos, já que um edifício só estará em evidência e causará seu melhor efeito quando visto a partir de uma distância adequada em uma praça não exageradamente grande.



Palermo: S. Cita

A praça da catedral de Brescia (fig. 21) mostra uma disposição singular, mas que se ajusta perfeitamente ao sistema descrito há pouco, dado que a fachada da catedral serve como limite da própria praça.

Como vemos, nossa atitude moderna opõe-se frontalmente a este sistema bem-integrado e, sem dúvida, executado com muito discernimento. Parecemos incapazes de conceber uma nova igreja em outra posição que não seja a do centro do lugar onde ela será erguida, mantendo desimpedido todo o espaço à sua volta. Contudo, essa disposição tem apenas desvantagens.

Do ponto de vista do edifício, ela é a mais desfavorável, porque o efeito da obra não se concentra em lugar algum; ao contrário, dispersa-se à sua volta. Uma construção isolada desta maneira permanecerá sempre como uma torta exposta sobre uma bandeja. De imediato já se anula a possibilidade de uma harmonia viva e orgânica entre o edifício e seus arredores, o

mesmo acontecendo com a valorização dos efeitos da perspectiva, que exige um espaço de recuo, como se a fachada a ser evidenciada estivesse ao fundo de um palco.

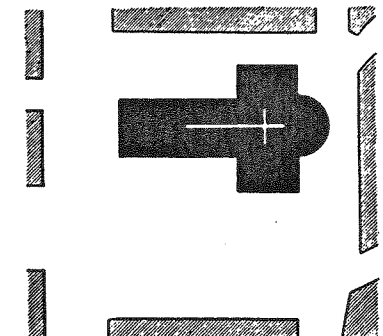
Entre todos os tipos de disposição, esse é o menos favorável também sob o ponto de vista do construtor, pois exige somas vultosas para a composição arquitetônica e ornamental das longas fachadas de todo o edifício com dispendiosas cornijas, bases de pedra etc. Uma construção parcialmente encaixada em outros edifícios permitiria tal economia, que todas as fachadas principais das outras igrejas poderiam ser feitas em mármore de alto a baixo, restando ainda capital suficiente para toda a ornamentação figural e coisas semelhantes. Isso seria bastante diferente da repetição monótona (talvez justamente por necessidade de economia) dos mesmos frisos em uma evolução infinita em torno do edifício — e não nos esqueçamos de que tal composição jamais poderá ser admirada em um único golpe de vista.

Esta disposição isolada também é nefasta para a própria utilidade do edifício, pois, por diversas razões, uma passagem fechada entre a igreja e um convento, uma escola ou uma casa paroquial seria muito bem-vinda e bastante útil no inverno ou em épocas de tempo ruim.

Contudo, é justamente sobre a praça que recai a pior de todas as conseqüências desse tipo de disposição. Na maioria das vezes, o que resta da antiga praça não é nada além das ruas em torno do edifício, que na melhor das hipóteses são apenas um pouco mais largas. Assim, o uso do termo *praça* chega a ser muito esquisito, como no caso da Karolinenplatz, no quarto distrito de Viena, e de muitas outras.

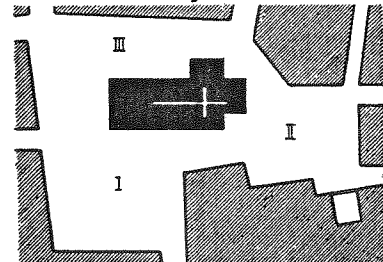
Apesar do fato de esta composição ser comprovadamente ruim sob todos os aspectos, apesar de toda a história da constru-

Fig. 18



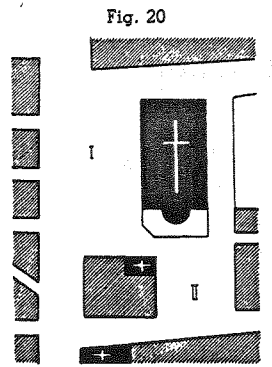
Lucca: S. Michele

Fig. 19

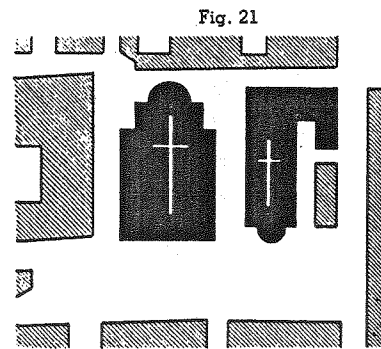


Vicenza

ção de igrejas indicar o caminho oposto, apesar de tudo isso, todas as igrejas que vêm sendo construídas no mundo inteiro são dispostas, quase sem exceções, no centro das praças. Isso não seria pura falta de discernimento?



Palermo: I (Piazza del Duomo)



Brescia:  
praça da catedral (a nova e a antiga catedral)

O mesmo é válido para teatros, prefeituras etc. Vive-se apegado à ilusão de que tudo deve ser visto por todos os lados, que o mais correto é a existência de um espaço vazio e uniforme em torno da construção. Ninguém parece notar que esse espaço vazio, monótono por si só, anula qualquer variedade de efeitos. Hoje, só em gravuras (ver fig. 22) podemos admirar o efeito magnífico dos possantes muros de pedra dos palácios florentinos, eficazes mesmo quando vistos a partir das vielas posteriores. Um palácio assim fica duplamente em evidência: visto de lado em uma praça livre, e, provocando um outro tipo de efeito, visto pelos fundos nas vielas estreitas.

Porém, ao gosto contemporâneo não basta instalar suas próprias criações da pior maneira possível, mas também as obras dos mestres antigos devem ser agraciadas com o isolamento, mesmo quando é evidente que elas foram concebidas em plena

integração com o meio circundante, e que o isolamento significa a perda de todo o seu efeito. Assim, por exemplo, teria sido um grande infortúnio o isolamento da Karlskirche em Viena, um projeto felizmente rejeitado. A fachada principal, com os dois corredores laterais, semelhante à Catedral de S. Pedro em Roma, foi seguramente projetada para ser ligada, em ambos os lados, aos edifícios adjacentes, mesmo se esses fossem diferentes dos atuais. O isolamento não é adequado a este motivo, caso contrário seriam criados dois portões laterais em arco, que não conduziriam a lugar algum e portanto não fariam sentido em uma praça livre. Mas o isolamento é ainda menos adequado à cúpula. Devido a seu traçado

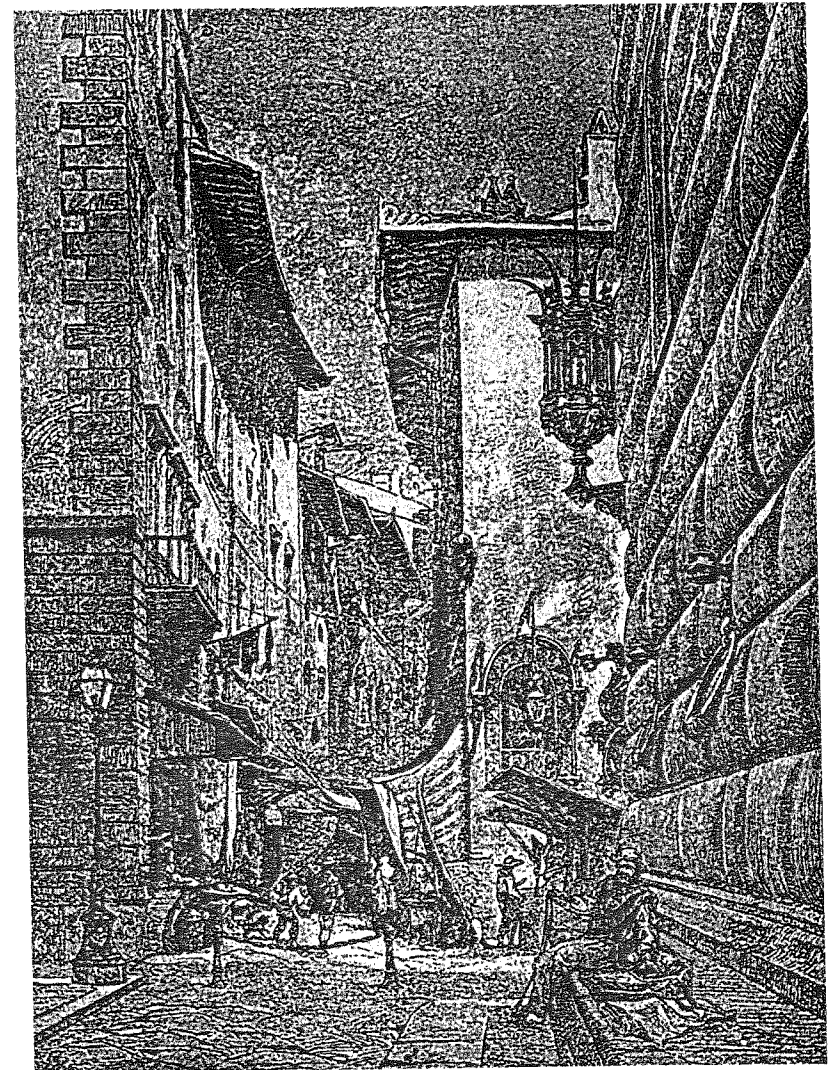


Fig. 22 — Florença: Via degli Strozzi

elíptico, em uma visão lateral ela pareceria disforme e demasiado estreita, perdendo toda sua beleza. Fischer von Erlach optou por esta forma — que inclusive lhe garantia toda sorte de vantagens e novidades — seguramente porque as visões laterais estavam obstruídas, e apenas a visão frontal poderia assegurar a proporcionalidade da cúpula. Subtrair da obra este fundamento essencial de toda a sua concepção seria privar o mestre de sua autoridade artística, submetendo-o a uma grande injustiça.

Poderiam ser citados vários casos semelhantes. De fato, esta obsessão pelo isolamento de edifícios é um modismo nefasto que Reinhard Baumeister, em seu manual da construção urbana<sup>10</sup>, chega a elevar à categoria de norma com as seguintes palavras: “Construções antigas devem ser preservadas, mas *desimpedidas* e restauradas”. Daí se deduz que, através de reformas em sua volta, tais obras devam ser isoladas e alinhadas aos eixos das ruas. Esse fenômeno ocorre por toda parte, e hoje floresce o refinamento de se isolarem antigos portões de burgos. Assim, isolou-se o Holstentor em Lübeck, o Tangermündetor em Stendal, o Karlstor em Heidelberg, e, recentemente, foi cercada a Porta Pia em Regensburg. De fato, uma coisa muito bonita, isso de um portão que não se atravessa, mas em torno do qual se passeia!

<sup>10</sup> *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung* (As expansões urbanas em suas relações técnicas, administrativas e econômicas). Berlin, Editora Ernst und Korn, 1876. (N. do T.)

## 3

## A coesão das praças

A construção de igrejas e palácios encostados em outros edifícios nos conduz de volta ao modelo do fórum antigo, com seu fechamento rigoroso em relação ao espaço externo. Quando se estuda esta característica peculiar nas praças medievais e renascentistas, em especial na Itália, logo se percebe que ela é a responsável pelo extraordinário efeito harmônico do conjunto e que, também nesse âmbito, a tradição se manteve por muito tempo. Pelo que vimos até agora, é evidente que um espaço vazio no meio de uma cidade se transforme em praça sobretudo devido a este fator.

Hoje, em contrapartida, é designado por praça qualquer espaço vazio entre quatro ruas. Talvez esta circunstância seja suficiente em termos de higiene ou de outras considerações técnicas, mas, sob o ponto de vista artístico, um terreno vazio não é uma praça. No rigor da palavra, sob esse aspecto ainda falta muito no fangente a ornamentação, significado e caráter, pois, assim como existem aposentos mobiliados e aposentos vazios, também poderíamos falar de praças mobiliadas e praças ainda não-mobiliadas — tanto em um caso quanto no outro, a condição essencial é o fechamento do espaço.

A construção urbana moderna também desconhece este que é o mais importante e imprescindível pressuposto do efeito artístico. Entre os antigos, ao contrário, eram utilizados os meios mais diversos para a obtenção de um espaço fechado, sob quaisquer circunstâncias. É verdade que este empenho encontrava apoio na tradição, favorecido ainda pela habitual estreiteza das ruas e pelas poucas necessidades do trânsito, mas o esplendor de seu talento e de sua intuição manifestava-se justamente sob as condições mais adversas.

*originais; 4. condições para a disposição de uma grande quantidade de pequenos, médios e grandes monumentos.*

Cada uma das novas praças formaria uma imagem urbana diferente. Em primeiro lugar, junto à nova e majestosa Burgplatz (XII) — este grandioso fórum imperial, no verdadeiro sentido do termo —; uma antepraça em frente ao parlamento formaria uma espécie de fórum nacional, executado em estilo ático. A estátua a ser disposta nesta praça deveria ser concebida enquanto a materialização artística do pensamento imperial, e isto definiria os monumentos que paulatinamente a ocupariam. No Volksgarten, junto ao Templo de Teseu (*h*), poderia ser construído um tipo de concha de árvores e arbustos, cujo centro seria indicado para receber o futuro monumento a Goethe. Esta praça também deveria ter em si algo de antigo, semelhante a um fórum. Somando-se o belo jardim e a construção em forma de mausoléu (*h*), teríamos aqui um conjunto de obras de efeitos harmônicos, muito próximas umas às outras e ainda assim separadas, como é necessário devido aos seus estilos. A poucos passos daqui, encontraríamos um grupo de praças de teatro (VII e VIII) totalmente diverso, um lugar apropriado para se reverenciarem com monumentos os grandes poetas e artistas. Uma outra imagem urbana, distinta de todas as anteriores, seria formada pela praça da prefeitura (VI) com suas arcadas góticas e muitas estátuas, que poderiam homenagear as personalidades célebres na história da cidade. Mesmo o efeito do belo pórtico do edifício da universidade poderia ser ampliado através de uma antepraça (V), caso a continuidade monótona da Ringstrasse fosse substituída por grupos de árvores e arbustos à esquerda e à direita. O átrio da Igreja Votiva causaria um efeito particularmente impressionante, e este espaço tranqüilo e solene seria próprio para monumentos consagrados aos grandes cientistas. Neste conjunto de praças não faltaria lugar para monumentos por muitas gerações, enquanto hoje a terrível amplitude do espaço não permite a disposição de uma única estátua.

Que essa discussão seja aceita como um exemplo da composição artística do centro monumental de uma grande metrópole, segundo os ensinamentos da história e o exemplo das belas cidades antigas. As soluções podem ser bastante diversas, mas os princípios e os métodos de execução deveriam ser sempre os mesmos em toda parte, a não ser que, de antemão, se prefira renunciar à consagração da arte.

## Conclusão

Há muitas tentativas recentes no sentido de se recuperar o sistema antigo da construção urbana através da construção de praças semelhantes a fóruns. Pintores e arquitetos literalmente se inebriaram na restauração de praças antigas, e este entusiasmo por um ideal há muito desaparecido é responsável por muitas imagens urbanas encantadoras, comprovação definitiva de que ainda hoje podemos executar coisas de rara beleza. Todavia, o destino de todos estes intentos foi o mesmo: permaneceram no papel. Há trinta anos Ernst Förster escreveu em sua biografia do arquiteto Johann Georg Müller: “O isolamento de todos os novos edifícios de Munique, privados do efeito que causariam reunidos, a despeito de certas insuficiências e contradições, conduziu Müller à idéia de esboçar um grande conjunto de edifícios, reunindo em uma mesma praça a catedral, a prefeitura, a biblioteca, a Bolsa etc.” É compreensível que este projeto puramente acadêmico nunca tenha sido realizado, nem tampouco reconhecido, pois se tratava de um simples estudo. No entanto, em 1848 Müller apresentou um projeto baseado no fórum antigo no concurso para o *bas fond* da Rue Royale em Bruxelas, que foi premiado e muito louvado, mas não executado.

Já mencionamos o destino do projeto de Semper para Dresden, um exemplo da fatalidade que paira, nos dias de hoje, sobre a construção urbana enquanto obra de arte, visto que este projeto contava com o apoio de um círculo influente e sua execução chegou a ser principiada. Mas mesmo essa obra não foi bem-sucedida, ainda que iniciada sob os auspícios aparentemente muito favoráveis. É necessária uma certa dose de coragem para enfrentar estas tristes experiências históricas e persistir na fé desse ideal; de maneira que quase capitulamos à constatação de que nosso tempo tão prosaico é incapaz, neste âmbito, de ainda criar

coisas belas e grandiosas. Talvez isso seja possível, pois, conforme já dissemos, uma boa estrela parece favorecer o projeto da expansão urbana de Viena. Não nos esqueçamos de que esta obra colossal está em andamento e não se trata de nenhum projeto novo. Sua parte mais cara e complexa já está consumada, restando apenas algumas tarefas simples e de menores proporções, circunscrevendo as obras concluídas em um único conjunto. A parte principal já está pronta, um quadro que ainda espera pela moldura. Neste contexto, somos levados a crer que, mais cedo ou mais tarde, a situação deve e vai se resolver de modo espontâneo, como se houvesse algo de inevitável inerente a ela. Não é difícil antever o momento em que este processo terá início, considerando-se que, em breve, já estará terminado o mais importante elemento deste conjunto, a nova Burgplatz. Semelhante a um fórum, este projeto tem uma concepção tão grandiosa e carece de tantos recursos como nunca se viu desde a construção da Praça de S. Pedro, em Roma. Como não recobrar o ânimo testemunhando tais fatos? Pode-se prever o curso deste processo com exatidão. Um dos edifícios já está levantado, e em breve será iniciada a construção do segundo, à sua frente. Tão logo o Palácio Hofburg esteja pronto, será demolido o antigo Burgtor, e todo o esplendor desta grande praça estará definitivamente à vista. Porém, este momento será decisivo para o futuro de todo o conjunto, com o projeto do acabamento da Ringstrasse através da construção de dois arcos triunfais, os principais responsáveis pela unidade artística da praça inteira. Com isso, impõe-se por si mesma a necessidade de erigir-se um acabamento no mesmo estilo em direção aos Estábulos Imperiais, dispondo-se um motivo arquitetônico adequado ao longo do piso inferior (exatamente em sua metade de baixo) dos Museus Imperiais<sup>26</sup>.

Sem dúvida, o efeito prodigioso causado por esta praça ainda em construção reivindicará soluções artísticas imperiosas, tornando insustentável a presença disforme da praça triangular diante do Palácio da Justiça, bem como a atual desordem em torno do edifício do parlamento. Neste momento será preciso que se faça algo no mesmo sentido do ideal preconizado pelo grande modelo da nova praça do Palácio Hofburg.

Assim, não mais estarão em pauta os prós e os contras, visto que tudo se impregnará da mesma convicção, e quando

<sup>26</sup> O segundo edifício da nova Burgplatz, os arcos da Ringstrasse e o acabamento dos Museus Imperiais não chegaram a ser construídos. (N. do T.)

muito será discutida a obtenção dos recursos necessários para o restante das construções. Contudo, isto não será difícil, pois ainda que neste momento Viena venha a apresentar um grande aumento populacional — sendo que o centro há muito tempo já não comporta novas construções — os próprios esboços apresentados aqui evidenciam que restará uma grande quantidade de parcelas para a construção de lucrativos edifícios particulares. O rendimento destes terrenos seguramente cobriria os custos da maior parte das arcadas necessárias, restando apenas uma questão de princípios: se haveria ou não unanimidade na aprovação deste conjunto.

Talvez um leigo encontrasse dificuldades em fazer esta escolha. Isso porque o fracasso na apresentação destes edifícios resultaria em um grande infortúnio, visto que, nestas circunstâncias, os edifícios já construídos deveriam ser conservados. Há uma alternativa possível, que rapidamente esclareceremos aqui, não por mera propensão a erguer castelos no ar, mas por ser uma proposta exequível, tanto aqui quanto em qualquer outro lugar. No átrio projetado para a frente da Igreja Votiva, poderia ser montada uma exposição, naturalmente em uma devida oportunidade, cujos pavilhões provisórios, feitos de madeira pintada, seriam uma representação fiel das construções planejadas. Desse modo, mesmo os leigos poderiam julgar os efeitos provocados, e a opinião pública teria condições para definir a adequação de tais construções. Um profissional, é claro, pode avaliar o sentido deste projeto em sua planta.

Todos estes terrenos, incluindo aquele junto da praça da prefeitura, não poderiam, de forma alguma, ser entregues à livre disposição do construtor. Caso isto acontecesse, tudo seria arruinado logo de princípio, pois com certeza cada um destes grandes artistas da construção faria o possível a fim de que suas fachadas superassem umas às outras. Para evitar isso, os planos de construção deveriam ser previamente concebidos de maneira a garantir a harmonia do efeito conjunto desejado, subordinando-se tudo aos efeitos do edifício principal. A própria autorização para a execução dos planos apresentados para estas parcelas deveria proibir modificações substanciais no exterior dos edifícios. A situação hipotética analisada no capítulo anterior ilustra um aspecto importante de uma construção real, podendo ser útil e aplicável em qualquer lugar. Hoje se constrói em todos os estilos e, de preferência, sem a menor preocupação com as adjacências, ao contrário dos tempos saudosos em que a questão do estilo ainda não era conhecida e todos os edifícios se originavam

de forma espontânea, adequando-se uns aos outros e a todo o conjunto com grande naturalidade. Em uma situação assim complexa, é inútil acreditar-se que basta enviar ao construtor algumas regras escritas, porque mesmo dentro das normas mais rígidas é provável a ocorrência das idéias mais extravagantes.

Assim, nosso exemplo está resolvido também sob o aspecto das possibilidades de sua realização. Apesar de este exemplo ser apenas um projeto, sua validade é amplamente justificada, pois através dele elucidamos — com maior simplicidade do que seria possível através de teorias acadêmicas — a essência dos aspectos artísticos da construção urbana e de suas tarefas nos tempos modernos. Há várias outras questões na regulamentação urbana que deveriam receber este tipo de tratamento. Em Viena, por exemplo, as questões relacionadas à canalização do Rio Viena, como a composição da Praça Schwarzenberg, da praça defronte à Karlskirche e da área Freihaus, além do eventual parcelamento do terreno das antigas fortificações e de outras áreas merecem uma abordagem artística de importância primordial e não apenas técnica.

Uma coisa é certa: hoje enfrentamos tais questões com maior responsabilidade do que há algumas décadas, e quanto mais experiências forem acumuladas, maior o peso dessa responsabilidade e da culpa dos responsáveis pela ruína de um plano urbano após tantos bons e maus exemplos. Hoje não mais é preciso tratar destes problemas com precipitação, como acontecia há alguns decênios, quando de repente todas as cidades começaram a crescer de maneira prodigiosa, faltando condições para que as novas exigências fossem atendidas. Hoje, é dever de todo profissional ponderar com cautela todos os elementos pertinentes envolvidos em um grande parcelamento, inclusive o aspecto artístico; sendo também bastante desejável que o padrão de parcelamento em blocos, ainda hoje o mais popular nos planos de expansão urbana, seja definitivamente relegado ao esquecimento, junto de todos os outros recursos enganosos. Se os aspectos artísticos receberem maior consideração, fortalecidos por concorrências mais freqüentes, ainda poderemos realizar belas coisas, ao menos no que se refere ao método, visto que, por um longo tempo, os grandes ideais antigos ainda devem permanecer inattingíveis.

## Apêndice

### O verde na metrópole

Em tempos imemoriais, nossos antepassados foram homens das florestas. Hoje somos homens dos edifícios de apartamentos. Apenas isto basta para explicar a atração irresistível que a natureza exerce sobre o morador da metrópole moderna, sempre seduzido pelas áreas verdes, um verdadeiro refúgio contra o moinho de poeira deste oceano de moradias. Isso justifica que o indivíduo urbano, ávido pela natureza, manifeste um grande respeito por cada árvore, por cada pequeno gramado, ou cada vaso de flores à sua volta; de acordo com este sentimento popular, nem sequer um arbusto poderia ser sacrificado em nome das inevitáveis construções na cidade — ao contrário, toda a vegetação existente deveria ser ampliada através de novas arborizações.

Este sentimento popular não é só responsável pela fundação de vários grupos defensores dos jardins nas grandes cidades e de associações para o cultivo de flores, como também pelo interesse geral em toda sorte de conferências e palestras sobre o assunto, e pelas inúmeras e folclóricas exposições de flores.

No início dos anos 1890 foi criada em Frankfurt a. M. uma sociedade para o embelezamento do panorama da cidade, que alcançou projeção pública ao promover um concurso para o Embelezamento das Varandas com Flores. Esta iniciativa foi retomada em 1895 e imitada em diversos locais e ocasiões, havendo até mesmo um aprimoramento de suas categorias, que foram subdivididas em tipos de vasos, floreiras nas janelas etc. Em Hamburgo também aconteceu um importante movimento neste sentido, e a esse respeito lembremos o célebre e instigante trabalho de Lichtwark, *Culto às flores*, de 1897.