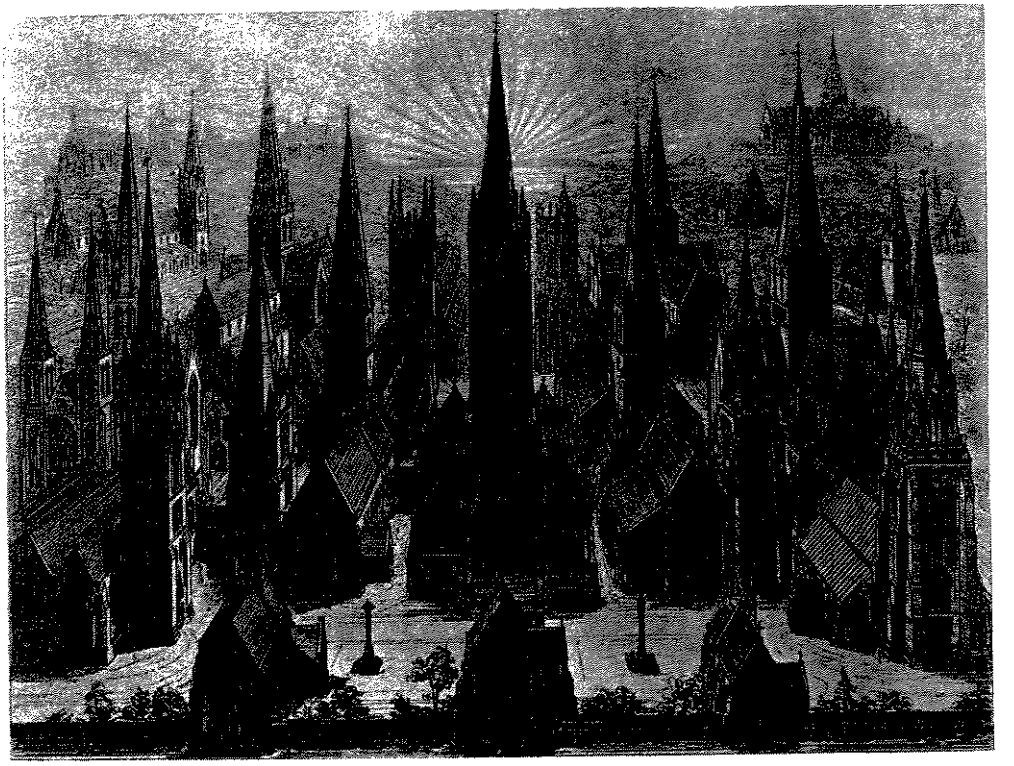
Cristina Meneguello

Da ruína ao edifício

Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana



Campinas, 2000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Cristina Meneguello

Da ruína ao edifício
Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas
Orientador: Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca
Campinas, 2000

Cristina Meneguello

Da ruína ao edifício
Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do prof. dr. Edgar Salvadori De Decca

Este exemplar corresponde à redação final defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 30/01/2001

Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli

Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira

Prof. Dr. Philip Gunn

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

Profa. Dra. Telma de Barros Correia

Prof. Dr. Luiz Marques

Campinas, 2000

Revisão técnica:

Beatriz M. Marchesini

Digitalização das imagens:

Diego Lopez Silva

Gabriela Fernanda da Silva

Simone Cristiane Nogueira

Segunda capa:

A partir do frontispício de *An Apology for the revival of Christian Architecture*, A.W. N. Pugin (1834).

(John Rylands University Library, Manchester).

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Meneguello, Cristina

M524d **Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana / Cristina Meneguello. –**

Campinas, SP : [s.n.], 2000.

429p. il. –

Orientador: Edgar Salvadori De Decca.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arquitetura – História. 2. Urbanismo – História. 3. Patrimônio cultural – Preservação – Séc. XIX. 4. Cidades e vilas – Manchester (Inglaterra) – Séc. XIX. 5. Arquitetura neogótica. 6. Habitação para trabalhadores da indústria. 7. Arquitetura vitoriana – Inglaterra – Séc. XIX. 8. Edifícios históricos – Conservação e restauração – Séc. XIX. I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos

Cedo à tentação e, desculpando-me por algum involuntário esquecimento, procuro mencionar aqui todos os que contribuíram para os aspectos positivos desse trabalho, do qual sou a única responsável pelas eventuais falhas.

Huw Beynon me recepcionou na Inglaterra facilitando minha pesquisa em todos seus aspectos. As aulas com os professores Jamie Peck, Maurizio Passerin D'Entreves e Frankie Salmon foram de muita valia, assim como os vários contatos com Patrick Joyce e Allan Kidd, que me auxiliaram em diferentes momentos com bibliografia e informações. Agradeço a Anne Morrow por sua costumeira dedicação e a Kevin Ward por sua adorável companhia em incontáveis *teas*. Agradeço aos funcionários das bibliotecas e arquivos ingleses como um todo. Agradeço também aos funcionários da Unicamp, da biblioteca do IFCH, e ao pessoal das secretarias de graduação e pós-graduação, em especial à Lourdinha e a Carlinhos.

Agradeço à Capes, que financiou o doutorado-sanduíche na Universidade de Manchester e permitiu que a pesquisa se concretizasse.
Agradeço à Maria Stella Martins Bresciani e a José Tavares Correia de Lira, que generosamente leram uma versão ainda bastante inicial desse texto, e que com sua clareza característica apontaram falhas, sugeriram rumos e inspiraram o desenvolvimento do trabalho. À Rachel, pela paciência (fato raro) com que leu o trabalho.

Para mim são inestimáveis as amizades de Stella Bresciani e Sidney Chalhoub, bem como de muitos professores do departamento de história da Unicamp. Em especial, menciono Carlos Galvão e meu novo amigo Marcos Tognon, por sua competência e companheirismo.

A Edgar de Decca, orientador e palavra de estímulo sempre que necessário.

A meus ex-vizinhos que fizeram da temporada britânica uma das melhores épocas de minha vida: Olive e Allan Bennion, Rita e Peter Taylor e Rosemary e Jack.

Ao prof. John Archer, pela obra instigante e pela amizade com que me honrou.

Os brios feridos por um mal-ajambrado projeto ter sido recusado por agência de fomento à pesquisa, após meu retorno do exterior, se transformaram em um inestimável motor, visto que a falta de financiamento trouxe primeiro a necessidade e, depois, o prazer de lecionar. A meu assessor de então sou grata: teria talvez levado mais tempo para descobrir a atividade profissional que, hoje, é para mim a mais recompensadora. Tenho o prazer assim de agradecer aqui a meus alunos da Unip, Faap e especialmente aos da Unicamp, pelo que ensinamos e aprendemos juntos.

Agradeço com carinho e reconhecimento a amizade de Antonio Luigi [Gino] Negro, Paulo Fontes, Cândido Granjeiro, da pequena grande Fernanda Pitta e da imemorial amiga Ana Cláudia Brefe; também às amigas Iara Lis S. Sousa e Júnia Marques, e a Henrique Espada. À Ana Góes por inesquecíveis momentos e à Sandra Duarte, pela confiança em mim depositada. Aos infalíveis Lilian e Gilberto, lógico.

Agradeço às minhas queridas irmãs e aos meus sogros, cunhados e cunhadas, que desautorizam a lenda. À Dum, pela ajuda constante.

A Keko, Lucano, Felipe e Rafael.

A meus pais, Walter e Diva, sempre.

A meu Maurício, *one*.

E à Beatriz, que me ensinou o valor da paciência e o segredo do amor incondicional.

Para Alcir (*In memorian*)

Para Beatriz

Sumário

Apresentação.....15

Capítulo I – Manchester.....21

O medieval e o industrial: o Town Hall de Manchester.....23

O olhar social sobre a cidade.....49

Um passado para Manchester.....75

Capítulo II – O neogótico.....133

O neogótico como *revival* e a historiografia do movimento.....135

O medievalismo: religião, arte, literatura e ciência histórica.....161

A "batalha dos estilos" 126

A redescoberta do ornamento e da habilidade do artífice.....179

Capítulo III – Passado e futuro:

Comunidades industriais e preservação do patrimônio.....255

A cidade industrial e seu reverso.....255

A comunidade ideal.....255

O owenismo como o "marco zero" dos experimentos utópicos.....266

A habitação medievalizada:

Cidades de industriais, fazendas cartistas e cidades-jardim.....276

A preservação do passado medieval:

O *gothic revival* e as sociedades de preservação do patrimônio.....303

Ruskin *versus* Viollet-le-Duc? O restauro na Inglaterra.....303

O nascimento da moderna idéia de patrimônio na Inglaterra.....322

Considerações finais – O passado no presente

A cidade vitoriana e a volta do passado.....393

Bibliografia e Fontes.....401

Anexo.....427

Lista

Ilustrações - fontes

Capítulo I

Fig. 1 – Réunion des musées nationaux, Paris, 1986/ Postal/ MO 2986.

Fig. 2 – Manchester Libraries and Theatres Department / 27020.

Fig. 3 – Desenho de Richard Winkies, gravado por T. Higham, publicado em 1844, Fisher Son & Co., London - Manchester Libraries and Theatres Department – Yesterday's Manchester n. 3.

Figs. 4, 6 e 7 – *The Building News*, 7 e 14 julho, 1876. Manchester Central Library.

Fig. 5 – *Society of Architectural Historians of Great Britain tracts* – Annual Conference (1992), p. 20.

Fig. 8 – *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999, p. 80.

Figs. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20 – Archer, John H.G. (org.). *Art and Architecture in Victorian Manchester.* Manchester: Manchester University Press, 1985, pp 186-198.

Fig. 21 – Manchester City Council Planning Department, s/n.

Fig. 22 – Girouard, Mark. *Des villes et des hommes.* Paris: Flammarion, 1987, pp. 260-1).

Fig. 23 – "Warehouse – Portland St., Manchester, 1877". Manchester Libraries and Theatres Department /114 – 690.

Fig. 24 – "Strangeways Assize Courts., s.d." Manchester Libraries and Theatres Department, s.d. / 134-307.

Fig. 25 – Manchester Central Library, s.n.

Fig. 26 – "McConnel & Kennedy's Cotton Mill, 1820". Manchester Libraries and Theatres Department / 102969.

Fig. 27 – Kidd, Alan. "The pre-industrial city and its pre-industrial past: the Manchester Royal Jubilee Exhibition of 1887". *Transactions*, vol. 89. Manchester: Lancashire and Cheshire Antiquarian Society, 1993, p. 63.

Fig. 28 – "*Ordnance Survey of 1849*". Manchester Central Library.

Figs. 29, 30 – Fotos da autora.

Capítulo II

Fig. 31 – *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999, p. 22.

Fig. 32 – Bann, Sthepen. *Romanticism and the rise of history.* New York: Twayne Publishers, 1995, P. 86.

Fig. 33 – *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999, p. 90.

Figs. 34, 35, 36, 37 e 38 – Swinglehurst, E. *The art of the Pre-Raphaelites.* London: Parragon, 1991, pp. 15, 28, 70, 70 e 76.

Fig. 39 – Gympel, Jan (org.). *Historia de la arquitectura.* Barcelona: Könemann, 1996, p. 42.

Fig. 40 – *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999, p. 86.

Fig. 41 – *The Builder,* 16 dezembro 1843. John Rylands University Library, Manchester.

Fig. 42 – *The Builder,* 4 outubro 1845. John Rylands University Library, Manchester.

Fig. 43 – *The Builder,* 21 dezembro 1844. John Rylands University Library, Manchester.

Fig. 44 – *The Builder,* 1 maio 1852. John Rylands University Library, Manchester.

Fig. 45 – *The Builder,* 16 setembro 1853. John Rylands University Library, Manchester.

Fig. 46 – Clark, Kenneth. *The Gothic Revival.* London: John Murray, 1995, pp. 142-143.

Fig. 47 – *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999, pp. 68 e 49.

Capítulo III

Fig. 48 – New Lanark Conservation Trust, New Lanark. Postal, s.n.

Fig. 49 – *The Morning Post,* 07 agosto 1817. Working Class Movement Library, Salford.

Figs. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 e 57 – Fotos da autora.

Fig. 58 – Bradford Heritage Centre, "Saltaire", n.1.

Fig. 59 – Bradford Heritage Centre, "Saltaire", n.11.

Figs. 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 e 70 – Fotos da autora.

Figs. 71, 72, 73 e 74 – Leniaud, Jean-Michel. *Viollet-le-Duc ou les délires du systeme*. Paris: Mengès, 1994, pp. 6, 7, 17 e 27.

Figs. 75, 76, 77 e 78 – Fawcett, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974*. London: Thames and Hudson, 1976, pp. 86, 87 e 107.

Fig. 79 – Fawcett, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974*. London: Thames and Hudson, 1976, p. 99 e foto da autora.

Fig. 80 – *The Builder*, 17 maio 1879. John Rylands University Library, Manchester.

Considerações finais

Biblioteca John Rylands – Foto da autora.

Fig. 81 – The John Rylands University Library of Manchester/ Postal/ s.n.

Lista

Abreviações utilizadas – Locais de pesquisa

CL – Chetham Library, Manchester, Inglaterra.

JRUL – John Rylands University Library, Manchester, Inglaterra.

MCL – Manchester Central Library, Manchester, Inglaterra.

PRO – Public Record Office, Londres, Inglaterra.

WCML – Working Class Movement Library, Salford, Inglaterra.

Resumo

O presente trabalho, ao estudar o *revival* gótico e o medievalismo presentes na história, na arquitetura e nas artes da Inglaterra do século XIX, examina as estratégias de interpretação do passado histórico presentes na cidade industrial. Analisando o paradigma da cidade de Manchester como a cidade industrial por excelência, este trabalho observa a criação de um discurso sobre o passado local, intensificado quando da edificação da nova prefeitura da cidade e das escavações das ruínas romanas em sua região central. Procede-se a uma análise do movimento neogótico, a partir da historiografia da época e posterior, questionando as idéias de sobrevivência, de *revival* e de historicismo na arquitetura. Centrando-se nas figuras de A.W.N.Pugin, John Ruskin e William Morris, o presente trabalho observa identidades entre o *revival* e o movimento *Arts and Crafts*, especialmente na questão do ornamento e da celebração da habilidade do artífice. Por fim, considerando-se o neogótico e o medievalismo em sua forma mais ampla, oferece-se uma explicação que se move em duas frentes: a criação das cidades de industriais e das cidades-jardim entendidas como um retorno à idéia de comunidade medievalizada que projeta o passado para o futuro; e o surgimento das primeiras sociedades de preservação do patrimônio na Inglaterra, atribuindo significados históricos à sua aversão ao restauro dos edifícios e à sua defesa do passado tangível das ruínas, as quais indicam a permanência do passado no presente.

Abstract

This doctoral thesis, focusing on the Gothic revival and medievalism in history, architecture and fine arts in nineteenth-century Britain, deals with the strategies for interpreting the historical past in the industrial town. Taking Manchester as the paradigm of the industrial city, the study begins with the historical debate about the local past, in the wake of the building of the New Town Hall and the excavations of the ruins of the Roman fort located in the city centre. It then approaches the Gothic revival movement, considering contemporary and current historiography and looking into the notions of revival, survival and historicism. It turns to the works of A. W. N. Pugin, J. Ruskin and W. Morris, where similarities are noted between the *revival* and the *Arts and Crafts* movement, particularly with respect to the issues of ornament and craftsmanship. Finally, regarding medievalism and the Gothic revival, it suggests a twofold interpretation: first, the creation of company towns and garden-cities can be seen as a return to the idea of the medieval community, where the past is projected into the future; secondly, with respect to the work of the first societies for the preservation of ancient buildings, it considers the historical meanings in their denial of restoration and their view of ruins as embodying the past within the present.

Apresentação



fig. 1 Jean-François Millet. *L' Angelus* (1857-1859). Museu D' Orsay, Paris.

Apresentação

O passado é reconstrução narrativa do vivido e do imaginado que vem alimentar de novas ambições e inquietudes o que se convencionou denominar de cada nova época.

Manifestações artísticas, políticas e sociais de tais reinterpretações não se resumem a traduzir o acontecido para seus próprios termos – ou em sua própria linguagem. Elas compõem tão irremediavelmente o passado que não se torna mais possível determinar outra narrativa que prescinda do diálogo com a narrativa já célebre, ainda que seja para negá-la. Compreender a maneira como as épocas redefiniram seu presente com base em uma redefinição de seu próprio passado é, em larga medida, arte e ofício do historiador.

Vivemos, para utilizar uma expressão rude, a "ressaca" do movimento moderno, o qual por muito ditou um horror a manifestações artísticas e culturais do século XIX, como o neogótico, como se fossem imagens empobrecidas de uma época que temeu ousar e preferiu a segurança de um passado pseudo-medieval, com tímidos sonhos de vida em comunidade, religiosidade e expressão artística.

O medievalismo como um retorno às formas e concepções medievais em meio a uma era industrial de incontáveis transformações urbanas e sociais, dessa maneira entendidas por grande parte de seus contemporâneos, parece, assim, um retorno incongruente. Seria uma recusa ao imediatamente posterior, como fizera o Renascimento ao recuperar uma memória (plural e não unívoca) do vocabulário clássico e negar plenamente o medieval, qualificado como bárbaro, obra de godos.

Tentativas de pensar a recuperação do medievalismo espoucaram aqui e ali a partir da década de 1920 e hoje parece ser finalmente possível lançar um olhar ao medievalismo do longo século como intrincada rede de construção do passado e da memória.

Notadamente a partir da década de 1830, a percepção do passado na Inglaterra (e, talvez em menor escala, na França) solidifica-se em duas direções flagrantes – na volta à idéia de comunidade, com cidades autogeridas e subsistentes e no uso do medieval na criação ou no entendimento de edifícios vivos. O retorno ao passado medieval se solidifica e se sedimenta na questão do passado urbano; edifícios com aparência medieval inserem-se em uma trama voltada para a racionalização das vias urbanas, dos equipamentos urbanos e do máximo aproveitamento dos corpos. Os impulsos que levam a essa reapropriação do passado, manifestos na cidade, fundam-se sobre certa inversão, visto que a cidade industrial britânica sob os efeitos da Revolução Industrial, para além de toda a valorização da tecnologia e da celebração da indústria, só pode ser compreendida se refletida no espelho do que se julgou ser medieval nas artes, na religião e no retorno da idéia de comunidade. Deitaram raízes as utopias de cidades-modelo, de edificantes habitações operárias, da figura do arquiteto como herói, discutivelmente iniciada com o prezar (algo equivocado) de Goethe pelo mestre Erwin, o criador da catedral de Estrasburgo.

O movimento romântico continuamente moldou o neogótico e, em certa medida, o fez compreensível. Embora sob o termo "romântico" já tenham sido alinhados temas e definições até mesmo contraditórios, em larga medida essa tendência da cultura moderna que acompanha a densa mudança trazida pelo capitalismo – que, ao criticar o moderno, é em si também moderna – lida com a nostalgia simultaneamente legendária e com o olhar para o futuro como promessa de realização de tal passado.

Para muitos críticos, a arquitetura e a arte vitorianas surgem como um empobrecimento, uma atitude estética simplória. De que outro modo entender a recuperação, por parte dos pintores pré-rafaelistas, do traço muralista e do achatamento das figuras em quadros ambientados em contextos greco-romanos ou medievais? Ou a adoção da arquitetura medievalizada como a veraz afirmação de glórias nacionais e da religiosidade verdadeira? Ou, ainda, a recuperação da capacidade artesanal e do *design* em plena era da reprodutibilidade em massa? Mais além, as

declaradas intenções pedagógicas da arte vitoriana, patrocinada por uma burguesia "esclarecida", acrescentam à pecha de estilo empobrecido as de manutenção de *status quo* e busca de controle social.

De certo ponto de vista, justificam-se todas as críticas. Ainda assim, não bastam para compreender a arte e a arquitetura vitorianas e, por mais que o tentem, não esvaziam sua importância ou seu sentido. O *revival* gótico aborrece o movimento moderno, que perscruta o passado em busca de seus prenúncios; e aborrece a história, que nele vê tradicionalismo e "medo do novo". A história da arquitetura escrita no século XX ainda não se libertou do ranço evolucionista, já condenado pela ciência histórica, e prefere ver nosso momento arquitetural como o ápice de uma longa escalada evolutiva. Numa visão de grande fôlego, consola-se em ver o passado dividido em fases preparatórias para o movimento moderno ou em atrasos a serem descartados. Assim, movimentos marcados pela nostalgia, pela busca da forma rebuscada ou pela citação do passado são descartados como em atraso em relação à sua época.

Porém, o passado na estética inglesa do século XIX pode ser entendido como um repertório teórico e formal para a arte moderna; o *revival* gótico, em sua reação aos efeitos degradantes do predomínio da máquina encontra em Augustus Pugin, John Ruskin, William Burges, Alfred Waterhouse, William Morris, George Gilbert Scott e George Edmund Street, entre muitos outros, o veículo para os anseios de recuperação – no sentido de reviver – um passado nacional. Os edifícios públicos e privados deixam para a posteridade a reabilitação de um estilo genuinamente nacional. Nos mesmo edifícios, o *Arts and Crafts Movement* vai identificar a reabilitação do trabalho humano, da arte e do ofício do artesão. O estilo não se prendeu à arquitetura pública, civil ou religiosa, pois esteve presente também na construção da moradia comum. William Morris afirmou que ninguém deveria possuir algo que não reconhecesse ser útil ou soubesse ser belo. A construção de sua Red House por Philip Webb era uma materialização dessa afirmativa e, ao mesmo tempo, a inauguração do estilo doméstico que teria influências a longo prazo, atingindo inclusive as concepções da Bauhaus.

Parece haver uma insuportável contradição: de que modos a busca pelo medieval é concomitante à explosão urbana e demográfica sem precedentes vivida na Inglaterra? Como as estações de trem no estilo de St. Pancras em Londres podem ser pensadas nos moldes de catedrais medievais, abrigando em seus interiores as locomotivas, um dos mais poderosos símbolos de progresso?

O aparente paradoxo entre uma civilização baseada no progresso e o prezar do passado medieval – ou, dito de outra forma, de ciências olhando para a frente enquanto as artes, a educação e a religião buscavam seu futuro ao olhar para trás – se dissipa perante a análise minuciosa de fontes e documentos escritos e edificados da época.

O interesse pela Idade Média não se restringe a uma elite de artistas ou teóricos e muito menos aos críticos da civilização moderna, como ela se apresentava. Pode-se supor que não há contradição obrigatória entre a busca por progresso tecnológico e o desejo histórico, a ser satisfeito sem interferir na marcha do progresso. O século XIX britânico com sua proliferação do estudo das ruínas e da criação de museus, da adoção da arquitetura gótica como estilo civil, a predominância do estudo da história e do romance histórico, o surgimento do turismo para as classes operárias levando leigos que não poderiam realizar o *Grand Tour* pela Europa a encontrar os tesouros escondidos em seu próprio condado; são todos indicação de que a preservação do passado medieval ganha um estatuto superior ao mero recuperar conservador. Como observara Engels, a nostalgia do passado era indissociável da crítica ao mundo capitalista.

Tem-se, assim, 1) mais que o cenário, o motor de tais forças – a cidade de Manchester, a vilã histórica do crescimento industrial desordenado e da exploração da mão-de-obra trabalhadora; o paradigma mundial que serve aos propósitos da descrição de Engels como referencial empírico para a obra de Marx e como a Cottonópolis dos literatos, e que experencia em sua trama urbana uma longa negociação sobre o passado urbano na definição de sua nova prefeitura e de suas ruínas romanas; 2) as forças díspares que animam o neogótico, como estilo na arte e no modo de vida, e 3) a maneira como tais forças velozes moveram-se rumo a um

passado a ser encontrado no futuro, de um lado, determinando o nascimento da questão do patrimônio urbano e edificado e da necessidade latente de preservar os traços da cidade que desaparecem ou são irremediavelmente alterados; de outro, buscando a comunidade utópica, solução para os males da cidade industrial.

O parágrafo acima resume, de maneira algo imprudente, os três capítulos que formam a base do texto que se segue, nos quais é desenvolvido o raciocínio que lhe dá sustentação. A cidade de Manchester surge aqui como o local onde as forças da busca pelo passado e da invenção da própria história atuam. Trata-se de um convite a um olhar descongestionado: do conhecido paradigma da cidade industrial salta a cidade medievalizada.

Considerar a positividade do movimento neogótico permite colocar o nascimento do patrimônio em uma perspectiva mais rica. O patrimônio surge como um olhar para o passado, catalogando, colecionando e preservando as ruínas e as marcas do passado nacional. É compreendido como monumento e como ressignificação, ou seja, como cristalização de imagens do passado e como um jogo de apropriação e perda.

Nesse jogo, as cidades utópicas – sonhadas ou realizadas na forma de vilas para operários – não são necessariamente uma força nostálgica ou passadista, mas uma perspectiva de futuro e de transformação; não um socialismo "não-científico", mas um projeto claro de funcionamento da sociedade, otimizando o uso da máquina em benefício do trabalhador, pareando a lógica da produtividade com a vida agradável. Já as sociedades de preservação do patrimônio, em sua origem indissociáveis dos defensores das antigüidades medievais, também projetam seu futuro, que não tem existência se forem apagadas as marcas do passado.

A história é o relato organizado de tal invenção do passado. Os vitorianos do início e de meados do século XIX, ao denunciarem uma modernidade desenraizada que levava o mundo para além de qualquer possibilidade de reconhecimento, reafirmavam as características de um passado pré-industrial como mais importante. Lamentavam que o profundo conhecimento do passado e a reprodução de suas formas os impedia de

criar o novo e, ainda assim, acreditavam que essa mescla de estilos era seu próprio estilo. O passado se prestava a ser reutilizado. Em termos da escrita da história, o mesmo poderia ser afirmado. Os historiadores *whig* localizavam toda a sorte de continuidades entre o presente e o passado – daí a exemplaridade da história. O olhar retrospectivo por uma idade de ouro pré-capitalista via o passado rural e medieval se afigurar como estável e reconhecível, oposto à instabilidade vivida no presente.

O passado surgia como um refúgio recriado pela arquitetura, pela arte, pela literatura. A preocupação com tal passado não estava em contradição com o progresso ou a modernização; ele auxiliava a carregar o peso do presente visto que já estava findo e era, ao mesmo tempo, um passado criado para esse fim.

Anterior ao anjo de Klee, por Benjamin celebrado como anjo da história, paira o silêncio dos camponeses de Millet, em contemplação religiosa, na oração na primeira hora da noite.

" (...) *os êmbolos das máquinas a vapor subiam e desciam monotonamente, como uma cabeça de elefante loucamente melancólico*".

Charles Dickens, *Tempos difíceis*, 1854

"*Architecture is the index to the modes of life, the condition and political state and the scientific skill of different peoples in its more comprehensive meaning, it is the embodiment of their thought and opinions, of their exact intellectual condition* (...). *It is the core of centuries past, speaking from the mist of unrecorded time, and the lamp which illuminates the learning of one age to the contemplation of another.*"

The Builder, 13 setembro 1845

Capítulo I - Manchester

1. O medieval e o industrial: o Town Hall de Manchester

Em 1875 surgia, em meio à trama urbana da cidade industrial de Manchester, o edifício que seria um século mais tarde denominado de *a classic of its age* e de *chef d'oeuvre*.[1] Oito mil metros quadrados em estilo neogótico, obra do arquiteto Alfred Waterhouse, o Town Hall – a prefeitura da cidade – vinha se assentar em frente a uma praça recém-criada na confluência de ruas recém-ampliadas. A imponente torre do relógio, o terreno irregular ocupado plenamente, os detalhes esculpidos nas paredes, tudo convinha uma imagem de assombro, severidade e pujança econômica (figs. 2-8).

O Town Hall é oriundo de um processo não tão longo quanto custoso de um concurso público para a confecção do edifício. Esse processo revela a afirmação do poder local, nitidamente desafiando a centralização imposta por Londres; a disputa dos antiquários da cidade quanto às cenas históricas que mereceriam figurar nos salões do edifício e a definição do estilo arquitetônico a ser utilizado. Da escolha da planta vencedora à inauguração, à qual a Rainha Vitória não compareceu, mas que brindou a cidade com um dos últimos desfiles públicos de todas as categorias de trabalhadores sindicalizados carregando suas bandeiras, o edifício do Town Hall narra uma opção em que o medieval vinha em socorro da cidade industrial.

Ao concurso lançado em 1867 para a construção do Town Hall de Manchester, em um terreno central extremamente irregular, acorreram vários arquitetos, sendo escolhido o célebre arquiteto vitoriano Alfred Waterhouse (1830-1905) – para seu próprio espanto, conforme revelou mais

---

[1] "Um clássico de sua época" e "obra-prima". A primeira expressão foi utilizada pelo crítico de arquitetura H.S. Goodhart-Rendel na década de 1950; a segunda surgiu bem antes, na obra do crítico Robert Kerr (1823-1904). Ambas são reapropriadas por John Archer (1985), em um dos melhores estudos sobre o edifício.

tarde. Então vivendo em Londres, Waterhouse, um dos grande expoentes do revivalismo gótico, já era o responsável pelas Assize Courts de Manchester (Cortes de Justiça, destruídas em bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial), além de outras obras importantes na cidade. O júri o considerou aquele que melhor soubera aproveitar o terreno triangular formado pela confluência de ruas e praças, unindo o *design* gótico às necessidades modernas de funcionamento dos serviços públicos, delegacia e cortes de justiça. As regras do concurso diziam que o prédio *"deveria ser em todos os aspectos digno da grandeza e da importância da cidade na qual estará, e deve ser igual, se não superior, a qualquer edifício semelhante nesse país"*.[2] O concurso não deixava claro, como ocorrera com as Casas do Parlamento londrinas, que o estilo almejado era o gótico, por ser este a expressão mais genuína da nacionalidade inglesa; mas de todos os desenhos apresentados, poucos seguiam os padrões do classicismo grego e romano e a maioria, provavelmente inspirada pela experiência em Londres, elegeu o gótico.[3]

As prefeituras medievais como a de Bruges ou de Bruxelas eram a inspiração mais evidente para Waterhouse, inclusive revelada no fato de ter deixado nas paredes internas espaço para murais que retratariam momentos marcantes da vida de Manchester. A pedra inicial foi colocada em 1868 e em 1875 quase todas as alas estavam ocupadas, com exceção do Great Hall e dos Entertaining Rooms, ou seja, quase nove anos após o envio dos primeiros projetos.

Os trabalhos de construção consumiram bastante dinheiro – no total, cerca de um milhão de libras –, gasto justificado por argumentos de que a cidade precisava de um edifício, por um lado, à altura de sua força econômica, talvez ainda mais após a indústria têxtil haver vertiginosamente perdido seu poder nas décadas imediatamente anteriores, e, por outro, à

---

[2] Para as instruções do concurso de Manchester, cf. Manchester Corporation, *New Town Hall: instructions to architects*. Manchester Central Library (de agora em diante identificada por MCL). Todas os textos e fontes primárias em inglês no original foram traduzidos pela autora, salvo em momentos esparsos nos quais, por uma questão de ênfase, optou-se por manter o original em inglês.

[3] O concurso das Casas do Parlamento londrinas, após o incêndio de 1834, estabelecia que o estilo do edifício deveria ser gótico ou elizabetano, então considerados os estilos nacionais ingleses.

altura de seu orgulho cívico, visto que Manchester fora emancipada como cidade apenas em 1853.[4]

O Town Hall ocuparia uma área central que progressivamente se tornava comercial, visto que a expansão do sistema de bondes trouxera um certo esvaziamento da região. Surgia também como símbolo municipal, ao erguer-se em meio a prédios marcados pela fumaça negra, depósitos e fábricas localizados na região central.

A administração da cidade convidou George Godwin, à época o editor do respeitado periódico *The Builder*, para julgar a primeira fase do concurso nacional.[5] Dentre 136 projetos que competiram pelo novo Town Hall em 1867, Godwin escolheu dez para uma segunda fase. Como alguns dentre eles fossem obra de dois arquitetos, o número final de participantes foi reduzido a oito. Dessa segunda seleção participaram arquitetos célebres como John O. Scott (filho de George Gilbert Scott, que utilizou o pseudônimo de Sperandum), Worthington (True to the Line) e o próprio Waterhouse (Saint Valentine).[6] Nessa escolha, levou-se em conta a capacidade de o projeto utilizar ao máximo a área disponível e a funcionalidade com que distribuía todas as atividades do edifício. Afinal, a construção deveria ser a sede de todos os serviços públicos como gás, água, administração de ruas e parques, biblioteca, quartel da polícia e de bombeiros, além das funções administrativas e de cerimonial. Tudo isso, em um projeto atraente que tivesse monumentalidade dentro da trama urbana e que desse à cidade visibilidade nacional.

Para a segunda fase do concurso recorreu-se novamente aos profissionais de Londres, os arquitetos T.C. Donaldson (arquiteto classicista) e George Edmond Street (partidário do neogótico). Eles

---

[4] No ano de 1838 Manchester tornou-se um município, e em 1844 regulamentos para a construção de novos edifícios foram estabelecidos; a cidade surgia como importante centro comercial e a capital do "Free Trade" (livre comércio), por sinal o título do auditório mais importante e central construído em 1854-6 (Edward Walters) para comemorar a vitória do mesmo movimento. Em um só gesto construtor, a cidade inaugurava um importante edifício que comemorava as vitórias e elidia da memória do espaço o evento do Massacre de Peterloo, ocorrido no mesmo local.

[5] Sobre o periódico *The Builder*, *vide* Anexo.

[6] Documentos da fase inicial do concurso para o Novo Town Hall de Manchester. MCL. Pasta *New Town Hall*, s.n.

enviaram, de Londres, uma carta com a seleção final dos projetos, comentando os *designs* de cada um dos finalistas e indicando o vencedor. Nessa carta, os arquitetos elogiam os projetos apresentados sob os pseudônimos de Arnolfo di Lapo, Fides, Valentine, Sperandum, Saint Valentine, ★ e Faire Sans Dire.[7] Antes de emitir seu julgamento, cautelosamente mencionam o pagamento por seus serviços profissionais – 160 libras incluídas as despesas de viagem – passando em seguida aos resultados. A comissão julgadora levou em consideração a forma do terreno, as linhas das ruas adjacentes, o clima da cidade e as funções requeridas para o edifício. Nesses termos, considerava serem os melhores projetos, nessa ordem: ★, Sperandum, True to the Line e Saint Valentine (ou seja, Speakman e Charlesworth, J.O. Scott, Worthington e Waterhouse). Porém, ao analisarem a parte de janelas, ventilação, aquecimento, custo e a possibilidade de o projeto ser realizado pela quantia estipulada pelo arquiteto, Donaldson e Street recomendavam Saint Valentine (Waterhouse) em primeiro lugar. Não poderiam prever que, quase uma década após o edifício começado, a previsão inicial de gastos seria frustrada por uma larga margem. Segundo seu juízo, o candidato era *"pitoresco na disposição dos volumes"* e devia apenas realizar algumas modificações, como uma entrada do edifício mais bem iluminada e com maior dignidade. Criticam também o fato de os pátios internos terem sido deixados sem nenhum adorno, *"um erro fatal"* que os deixa *"sem personalidade arquitetônica"*.[8]

Essas breves críticas seriam sempre ressentidas por Waterhouse, que voltou a elas quando do discurso lido no Royal Institute of British

---

[7] A saber, respectivamente, Cuthbert Brodrick (1822-1905), William Lee (?), Edward Salomons (1828-1906), J.O. Scott (1841-1913), Alfred Waterhouse, a firma Speakman e Charlesworth, representada por John Charlesworth (1832-1881), e os irmãos T.H. (1807-1890) e Matthew D. Wyatt (1820-1877). Salomons e os irmãos Wyatt foram os únicos a apresentar um projeto nos moldes da arquitetura renascentista italiana; todos os demais eram projetos em estilo neogótico. Todos os projetos, com exceção do de Lee, permanecem na Manchester Central Library. Pelo seu estudo, percebe-se a evolução do *design* de Waterhouse desde a primeira fase do concurso, sob o pseudônimo de "Time Tryeth Truth" até o resultado final.

[8] Carta de Donaldson e Street – comissão julgadora – para Joseph Heron, secretário municipal. Comitê Town Hall. 3 de março de 1868. (*Public buildings: city surveyor's report on plans submitted in competition for a New Town Hall*). M68/1/1-7. MCL.

Architects (RIBA) [9] depois da finalização do prédio. Por que não haviam criticado o *design* de Speakman e Charlesworth? Por que haviam sugerido que os *designs* perdedores, que ficaram de posse da prefeitura pela quantia de 300 libras cada, fossem aproveitados por seu projeto? Assim um ofendido Waterhouse descreveu o prédio perante seus pares, mencionando suas entradas e saídas, decoração, material utilizado, medidas, pesos, quantidades, num extenso relatório que finaliza com os sinos e o carrilhão da torre principal.[10]

O debate que se seguiu à leitura desse documento é bastante revelador. F.S. Powell mencionou o Owens College, também de Waterhouse (hoje Universidade de Manchester) e também no estilo gótico, concluindo de modo satisfeito que "*não pode mais, acredito, ser dito que o gótico é a diversão do rico (...) em estilo gótico grandes avanços tem sido feitos na cidade*".[11] G.E. Street, que havia julgado o projeto, perturbado pelas reclamações de Waterhouse, declarou que não se havia criticado os outros participantes porque seus *designs* não seriam vencedores. Disse que as críticas aos projetos recusados poderiam ser encontradas em um segundo relatório por ele enviado, que não havia sido publicado para não ferir os sentimentos dos participantes.[12] Quanto ao prédio, afirmou: "*sempre achei, quando lidando com grandes prédio públicos, que é errado tratá-los apenas como se fossem ser apenas olhados pelas pessoas do lado de fora, como se elas jamais fossem desejar entrar nos corredores internos, nos pátios*".[13] Ao ressaltar que os interiores deviam ser também ricamente decorados, em busca do belo e do pitoresco, Street reafirmou veladamente a crítica à falta de decoração nos pátios internos, como fizera no passado. David Mocatta afirmou que o belo prédio viera à luz porque arquitetos haviam sido

---

[9] O RIBA foi criado em 1837, a partir do certificado real outorgado ao Institute of British Architects, que datava de 1834.
[10] Alfred Waterhouse. Description of the New Town Hall at Manchester – Royal Institute of British Architects – presidido por Charles Barry. Lido em 19 de fevereiro de 1877. M79/1. MCL.
[11] *Idem*, p. 100.
[12] Esse documento mencionado, porém, não foi encontrado no arquivo da Prefeitura nem na Manchester Central Reference Library, onde consta toda a documentação do concurso.
[13] *Idem*, p. 132.

convidados para julgar a competição, num incipiente corporativismo que revela uma prática ainda pouco estabelecida.[14] Por sua vez, Donaldson, o presidente anterior do RIBA e que também elegera o projeto, comentou que Waterhouse é um "*arquiteto gótico, ou, melhor dizendo, medieval*". À fala de Donaldson, Waterhouse reagiu de modo algo enfático, afirmando que não era um arquiteto medieval, e que se qualquer um visitasse o prédio já pronto, veria "*que o prédio é essencialmente daquele século e adaptado às vontades do tempo presente*".[15] Barry, presidente do RIBA e filho de Charles Barry, mesmo afirmando que as Assize Courts ainda eram a melhor obra de Waterhouse, declarou que "*o estudo do edifício (...) vai trazer tanto proveito aos estudantes de arquitetura quanto estudar um prédio da antigüidade*".[16] Em seguida, pediu a Waterhouse que revelasse o preço final da obra. Waterhouse desconversou, dizendo que ainda não sabia, e que quando o soubesse, informaria primeiro a seu cliente, e só depois aos demais. O debate se moveu para a questão dos murais decorativos e finalizou com uma moção de congratulação ao arquiteto.

A descrição da reunião acima, sob o manto da simples leitura da descrição do edifício e para além das intrigas e vaidades, indica outros aspectos da profissão do arquiteto que, como se verá no próximo capítulo, afirma-se como figura profissionalizada na Inglaterra vitoriana. Primordialmente, indica como os profissionais da área entendiam a opção pelo estilo neogótico como o estilo adaptado às necessidades do presente, como a solução didática para a ausência de edifícios medievais do mesmo porte na cidade e como o estilo que revelava as glórias da municipalidade.

Para os arquitetos vinculados ao neogótico, a possibilidade de causar efeitos pitorescos era fundamental; a carta que aprova o projeto é clara a esse respeito. Cabia, igualmente, recuperar um estilo autêntico do passado mas não superado pelo tempo, ou seja, uma resposta para o presente "adaptada às vontades deste". Mais do que roupagens medievais

---

[14] O fato de que os finalistas recebessem pagamentos e de que a comissão julgadora fosse formada por arquitetos foi também elogiado no *The Builder* de 30 de março de 1867.

[15] *Description of the New Town Hall at Manchester*, lido por Waterhouse no encontro do Royal Institute of British Architects em 19/02/1877. M79/1. MCL.

[16] *Idem*, p. 134.

aplicadas a edifícios modernos, o medieval parecia em si moderno e funcional. Não fortuitamente o edifício vinha substituir o antigo Town Hall, de fachada clássica pontuada por colunas jônicas, projetado por Francis Goodwin e que havia sido construído há pouco mais de 25 anos. Tratava-se de um pequeno edifício, que mal abrigava todos os serviços necessários; mas estava também, irremediavelmente, construído no "estilo errado". O novo Town Hall, neogótico, vinha fazer eco à Catedral da cidade e companhia a outros edifícios contemporâneos, como a biblioteca John Rylands. Surpreendentemente, há nos jornais da cidade à época da escolha do projeto vencedor vários lamentos de que o edifício "não era gótico o suficiente", e que mais torres e pináculos teriam sido o ideal.[17] Prova da batalha entre os estilos clássico e gótico, o Town Hall surgiu próximo de uma série de armazéns (*warehouses*) no estilo do Renascimento italiano e ao lado da Royal Institution, edifício neoclássico de Charles Barry, ninguém menos que o autor das Casas do Parlamento londrinas. Mas o Town Hall encaixava-se graciosamente em arredores definidos pelo neogótico como o Albert Memorial (1862, Thomas Worthington), em frente à prefeitura, os Bridgewater Buildings (1864, *idem*), o Memorial Hall (1865, *idem*), as Police Courts (ainda Worthington, 1868), as Assize Courts (Waterhouse, 1859) e o Owens College, na Oxford Road (hoje Universidade de Manchester, 1870). Manchester "*reinventou a si mesma como uma cidade medieval*" (Kidd, 1993a: 58). Uma atmosfera destilada de arcos e pináculos dava à cidade o aspecto feérico de uma cidade medieval em meio à fumaça tão densa que podia, como comentavam os viajantes a Manchester, ser cortada a faca.

Waterhouse concebera o novo Town Hall de Manchester em todos os seus detalhes, tendo se dedicado à questão da decoração interna, mobília, porcelana a ser usada em ocasiões festivas e a todos os detalhes, dos pisos ao forro. Tratava-se da concepção de edifício como obra completa, conforme se acreditava ser o princípio de construção da Idade Média. Obedecendo a essa crença, um segundo elemento destaca-se na concepção e na realização do Town Hall de Manchester: os doze murais internos que decoram o Grande Salão (Great Hall), produzidos para re-narrar a história da cidade.

---

[17] Cf. Por exemplo *The Manchester Guardian*, 11 abril 1868, editorial.

A utilização de pinturas murais na decoração de edifícios públicos identificava-se diretamente ao *gothic revival* e à figuração que se admirava em edifícios medievais. Waterhouse visitou por várias vezes prefeituras da Bélgica para observar sua arquitetura e decoração.[18] O Comitê para a realização do Town Hall, encabeçado por Joseph Thompson (1833-1909), dono de fiação e respeitado filantropo da cidade, findou por convidar o artista pré-rafaelista Ford Madox Brown (1821-93) e Frederic J. Shields (1833-1911), um pupilo do também pré-rafaelista Dante Gabriel Rosseti, para realizarem, cada um, seis dos doze murais. Isso se deu após uma longa negociação que incluiu contato com outros artistas, inclusive com uma desastrada tentativa de trazer para a função os artistas belgas Godfried Guffens (1833-1901) e Jan Sweerts (1820-79), que realizavam à época várias pinturas murais em Antuérpia. Por essa atitude, o arquiteto e o comitê para a realização da decoração do Town Hall foram atacados. *"Vocês não atravessaram o canal para trazer um arquiteto estrangeiro"* (...) *"mas nós, os pintores ingleses, seus próprios filhos, somos como cães, não merecemos chance nem confiança"* – escreveu um furioso Shields conseguindo o apoio da opinião pública.[19] Ironicamente, Shields abandonou sua tarefa sem ter completado sequer um mural, e coube a Brown realizar a tarefa entre 1878 e 1893, entre crises de gota, derrames e viagens entre Manchester e Londres.

O mesmo comitê estabeleceu os momentos históricos a serem produzidos por eles. Num primeiro momento, os temas sugeridos foram:

- Os romanos – Agricola constrói um forte em Mancunium (Manchester) em 79 d.C.
- Os saxões batizam Eduíno em Manchester em 627.
- Os dinamarqueses, após dura batalha, tomam a cidade em 870.
- A origem das manufaturas estabelecidas pelos fiadores flamengos em Manchester em 1330.

---

[18] Carta de Waterhouse para Thompson, 14 maio 1876. *Thompson papers*. MCL.
[19] A Academia de Belas Artes de Manchester também protestara desejando que os artistas locais tivessem a oportunidade de decorar outros murais dentro da prefeitura. Para Madox Brown, eles eram *"um grupo de ninguéns"* e, caso o arranjo fosse aceito, se recusaria a realizar seus murais (*apud* Treuherz, 1985: 171).

- A Reforma – John de Gaunt, o duque de Lancaster, defende Wycliffe perante a Corte 1377.
- A integridade comercial dos pesos e medidas atestada por um decreto municipal 1556.
- William Crabtree descobre a paralaxe solar ao observar a passagem de Vênus em 1556.
- Bradshaw com seus 30 soldados vence o exército de Lord Strange em 1642.
- O comerciante Humphrey Chetham estabelece sua escola gratuita para garotos em 1650.
- O príncipe Charles Edward traz suas tropas para o pátio do Collegiate Church.
- John Kay, inventor da lançadeira, é salvo em 1753 da fúria da multidão, escondido em um cobertor.

Tal foi a lista de temas para os murais decorativos internos conforme estabelecida por Joseph Thompson, apresentada no periódico *Athenaeum* em 3 de agosto de 1878.[20] Ao lê-la, um antiquário e ex-bibliotecário da cidade, William E.A. Axon (1846-1913), tomou para si o dever de combater a escolha que julgava equivocada e, em uma série de cartas ao Comitê, protestou, baseado em fontes antiquárias, que os períodos estavam representados de forma díspar e incorreta.[21]

A primeira carta enviada por Axon ao *Athenaeum* é datada de 23 de setembro de 1878, e contesta cada item citado. Ao primeiro tema, da construção do forte pelos romanos, Axon reage dizendo que a presença de Agrícola na cidade é puramente conjectural, e nada a prova; quanto ao batismo de Eduíno, diz que este ocorrera em York; no que se refere à invasão dos dinamarqueses na cidade, afirma não haver qualquer evidência desse fato, sendo que apenas uma tropa fez referência à cidade. Axon

---

[20] J. Thompson era proprietário de uma fiação no bairro operário de Ancoats e uma figura proeminente na cidade por sua atuação como filantropo. Era amigo pessoal de Waterhouse desde que este último projetara a capela congregacionalista de Ancoats, e aceitou com satisfação a função de responsável pela decoração do Town Hall. Cf. Treuherz, 1985.

[21] William Axon atuava também como historiador local, com dezenas de obras publicadas sobre Manchester.

prossegue salientando que, ainda que não se possa negar a influência dos fiadores flamengos, a manufatura têxtil já era conhecida na cidade muito antes de sua chegada, sendo que havia indícios de um moinho já em 1282 e de tingimento de tecidos na região de Ancoats na mesma época. Quanto a John de Gaunt defender Wycliffe, é econômico em suas palavras: "*a conexão é vaga e forçada; é dar-se uma licença perigosa relacionar esses incidentes remotos*". Concorda que o tema da integridade comercial dos pesos e medida é interessante, mas que bem antes de 1556 o mercado já era alvo de supervisão e regulamentações; à observação de Vênus reage irritado, dizendo que a passagem do planeta se dera em 24 de novembro de 1639 (portanto, 73 anos depois da data proposta para o mural) e fora vista por duas pessoas; Jeremiah Harrox em Liverpool e, menos importante, Crabtree, que sequer usara um aparelho para a observação, fazendo suas anotações de memória. Axon defendia que não havia qualquer necessidade desse tema, uma vez que a cidade possuía outros homens ligados a descobertas científicas importantes, como J.P. Joule (teoria atômica) ou Dalton (equivalência mecânica de calor). Prossegue citando o *Ormerod's Memorial of the Civil War* para dizer que Bradshaw possuía um exército com dois mil, e não 32 homens. À sugestão da criação da escola por Humphrey Chetham em 1650, faz uma crítica irônica: "*a única coisa notável em tal fato é que o nome de Chetham foi incorretamente grafado*". Sobre o movimento jacobita, sugere a substituição por um tema mais pitoresco, como a cidade sendo capturada por um tocador de tambor, um soldado e uma mulher; classifica o último tema, sobre John Kay, como um assunto sem interesse, ainda mais perante a prosperidade da navegação e das ferrovias da cidade. Axon finaliza sua longa carta dizendo:

> "*Eu não os aborreceria com esses problemas se não sentisse que há perigo de uma grande idéia ser desperdiçada. É raro o privilégio de uma municipalidade ter um projeto tão importante e seria uma pena imensa escolher assuntos que são de relevância, no mínimo, duvidosa.*"[22]

---

[22] Carta de Axon para o *Town Hall Committe for Decoration*. 23 setembro 1878. MCL.

O responsável pela escolha dos motivos, Joseph Thompson, não pôde deixar de defender a escolha dos temas em um carta datada somente "outubro de 1878", para o chefe do subcomitê da prefeitura. Nela afirma ter sido responsável pela sugestão de mais de 250 temas históricos para vários outros salões do Town Hall. Procura se defender citando outras fontes, lamentando ter sido mal interpretado, e, como ao final da carta seus esforços ainda parecem tímidos, ele explode dizendo que "*deve confessar que já está sem paciência com o Sr. Axon por suas censuras*". Sobre o erro de grafia do nome de Chetham, lamenta: "*Deus do céu, e isso é crítica?*". Já que Axon trocara a ordem do assunto 9 pelo 8 (o que de fato ocorre na carta de Axon), ele deveria perdoar uma letra erradamente acrescentada. Desse modo, Thompson mantém todos os temas, especialmente os temas relativos à integridade comercial da cidade e à observação da paralaxe solar. Finalizando com uma última justificativa, diz que foi a transcrição de sua lista para o *Athenaeum* a responsável por tantos erros em datas e pela mistura de assuntos. Assim sendo, lamentava que esse erros não tivessem sido apontados de forma amistosa mas sim em um jornal local, visto que eram erros simples que poderiam ter sido prontamente corrigidos.[23]

O incansável Axon envia uma nova carta em 26 de outubro de 1878, afirmando que, mesmo após ter lido e relido sua carta, não encontrara o "*espírito de animosidade*" a ele atribuído, nem contra Thompson, nem contra o pintor, pois com todos mantinha cordiais relações. E volta à carga, pontilhando sua carta pela fórmula "o que sabemos" e "o que não sabemos", destacando a distância entre o que é corroborado pelos documentos e o que é especulação ou erro. "*Se vamos considerar que é história tudo o que pode ter acontecido, a pretensão à veracidade deve ser abandonada de vez*".[24] O que se sabe é que a cidade foi um entreposto romano; não há nenhum dado da presença de Agricola. O batismo do rei pagão Eduino, por ter ocorrido em York, não pode pertencer à história de Manchester, mesmo se o rei pertencer ao reino da poesia e não da história, como o quer Thompson. O texto do historiador Whitaker (*History of Manchester*, que será discutido adiante), que defende a fundação da cidade

[23] Carta de Thompson para o *New Town Hall Committee*. Outubro de 1878. MCL.

por Agricola, é dificilmente uma prova satisfatória; e só se sabe que os dinamarqueses tomaram a cidade, mas se foi ou não pacificamente, não se sabe. Axon aceita graciosamente as incorreções que Thompson atribui aos que transcreveram suas anotações, mas reitera os temas que criticara antes, como a data de 1566 inaugurando a integridade comercial da cidade, ou ainda a questão da paralaxe solar. Usando de seus conhecimentos como antiquário, Axon menciona uma carta, datada de 26 de outubro de 1639, enviada pelo cientista Harrox para Crabtree para aconselhá-lo a observar aquele fenômeno que não se repetiria tão cedo. Reitera que inclusive por isso não gostaria que o mérito da descoberta de um fosse dado ao outro.

Em sua carta, Axon teimosamente volta a inverter a ordem dos assuntos 8 e 9, conforme mencionara Thompson, e arremata a provocação dizendo que lamenta o fato de Thompson não dar nenhum valor à ortografia, porque assim deixará para ele descobrir sozinho outro grave erro presente em sua lista. Axon finaliza sua carta alertando que se Thompson concorda que existem datas erradas e assuntos misturados, esta é a prova mais cristalina de que os assuntos deveriam ser todos reconsiderados. A lista apresentada pelo *Athenaeum* contém erros de cronologia, grafia e história e a ele coube apenas apontá-los: para escolher novos temas, deveriam consultar, por exemplo, Sr. James Crossley, o presidente da Chetham Society.

O resultado final da escolha dos temas para os murais, que figuram até hoje nas paredes do Great Hall, indicam a estratégia de apropriação do passado que tão bem se coaduna à escolha da linguagem medieval para o edifício (figs. 9-20). Os temas escolhidos, aqui brevemente explicados entre parênteses, foram, nessa ordem:

- Os romanos construindo um forte em Mancenion, 60 d.C. (indicando o domínio romano na Inglaterra e a fundação de Mancenion, nome então dado à cidade). A questão da fundação da cidade e das ruínas romanas, conforme se verá adiante, eram vitais para o pertencimento de Manchester à história inglesa;

---

[24] Carta de Axon para Thompson, 26 outubro 1878. *Thompson papers*. MCL.

- O batismo de Eduíno, em 627 d.C. (representando o período de domínio saxão e o estabelecimento da cristandade);
- A expulsão dos dinamarqueses de Manchester, 910 d.C. (invasores dinamarqueses são afugentados pelos soldados e pela população da cidade);
- O estabelecimento de tecelões flamengos em Manchester, 1363 d.C. (o início da indústria e do comércio na região sob os normandos);
- O julgamento de Wycliffe (o apoio de John de Gaunt a Wycliffe, julgado na Catedral de Saint Paul em 1337. O painel aludia à Reforma e à liberdade religiosa do condado de Lancashire; o duque da região surgia assim alinhado ao movimento da reforma da Europa);[25]
- A proclamação de pesos e medidas, 1556 d.C. (o Tribunal Senhorial – *Court Leet* – o estabelecimento de padrões de peso e medida indicando a integridade comercial de Manchester);
- Crabtree observa a passagem de Vênus, 1639 d.C. (a observação de William Crabtree da paralaxe solar prenunciava a vocação científica da cidade);
- O sonho de Chetham, 1640 d.C. (a fundação, por um mercador de Manchester – Humphrey Chetham – de uma escola para garotos, referindo-se à laicização da educação);
- Bradshaw defende Manchester, 1642 d.C. (a guerra civil adquire tons heróicos na cidade, pois o exército de Lord Strange é batido por uma Manchester parlamentarista liderada por John Bradshaw);
- John Kay, inventor da lançadeira, 1753 d.C. (John Kay é representado envolto por um cobertor, escondendo-se da multidão tenta invadir sua casa). O objetivo do Comitê era apontar para a máquina como causa da prosperidade em Manchester; o tema óbvio jamais mencionado é o desemprego trazido pela invenção da lançadeira. A multidão enfurecida,

---

[25] Wycliffe fez a primeira tradução da Bíblia para o inglês. Madox Brown já se dedicara ao tema no belo quadro *The first translation of the Bible into English: Wycliffe reading his translation of the Bible to John de Gaunt* (1847-48). Bradford City Art Gallery.

de feições contorcidas, é contraposta a Kay que beija apressadamente sua esposa assustada, tendo aos seus pés as chorosas filhas;

- A inauguração do Bridgewater Canal, 1761 d.C. (o canal como prova da avançada engenharia e da industriosidade da cidade. O interesse paralelo residia no fato de os industriais da cidade estarem motivados em razão de um novo canal, ligando Manchester ao mar – o Manchester Ship Canal –, que seria inaugurado em 1894);
- Dalton colhe gás natural (o único tema da série que se passa no século XIX refere-se à descoberta de Dalton da teoria atômica com base em seus experimentos com gás natural).

Ainda que os dois últimos temas tenham sido sugestões de Axon, as imagens dos murais indicam que suas observações, mesmo bem fundamentadas, foram solenemente ignoradas. Ressentimentos à parte, as pinturas murais continuariam por longo tempo a ser um problema. Em uma carta ao Comitê para a construção do Town Hall, respondendo quanto à durabilidade da técnica usada por Madox (técnica de Gambier Parry, visto que a de afresco seria malsucedida na úmida Manchester), o arquiteto Waterhouse descreve a técnica, as tintas utilizadas e informa que Madox já terminara o tema "o batismo de Eduíno".[26] Acrescenta, porém, que o artista "*não gostou do tema dos burros de carga indo para o Bridgewater Canal. Acredita que existe uma falta de aspecto humano no tema e lamenta muito ser este o último tema da série*".[27] Como era de esperar, é J. Thompson quem recebe a carta, e faz sobre a mesma várias anotações de próprio punho, arrependendo-se de algumas às quais risca, deixando outras. Retruca que a abertura do canal levou Manchester a prosperar novamente, sendo assim "*um tema válido para ilustração e registro histórico*".[28] Comenta

---

[26] A técnica utilizada nos murais de Manchester era conhecida por "técnica de Gambier Parry", segundo a invenção desse artista especializado em ornamentação de igrejas. Brown, após visitar os murais em Antuérpia, concordou em utilizar a técnica que consistia em misturar as cores com resina copal, cera e resina elemi, aplicadas sobre a parede. Cf. Carta de Brown para Thompson, 14 julho 1878, *Thompson papers*, MCL e Treuherz, 1985: 176.

[27] Provavelmente Waterhouse se refere ao fato de este ter sido o último a ser produzido em Manchester, pois em seguida o pintor mudou-se para Londres.

[28] Anotações de Thompson sobre a carta de Waterhouse. Algumas estão ilegíveis. Report of the Decoration of the Town Hall of Manchester, 12 maio 1880. MCL.

ser verdade o fato de Madox Brown ter adiado o último tema e de que teve um derrame que paralisou o lado direito de seu corpo. Anota ao final, na mesma carta, que o Comitê deveria para todos os fins declarar que jamais tivera conhecimento da doença de Brown nem de que sabia que ele pintara o último mural da série com a mão esquerda.[29]

Por que deve despertar o interesse aqui essa longa querela que à primeira vista mais parece uma vaidosa disputa entre o encarregado de importante comissão e um antiquário deixado à margem? Poucos historiadores de Manchester mencionaram o debate pelos temas históricos da cidade, e mesmo eles não conferiram a devida dimensão ao fato. "*Um episódio embaraçoso em que os empresários de Manchester foram humilhados por um antiquário*" (Messinger, 1985: 152); "*indicativo da incapacidade de Axon de compreender que a arte tem uma significação imaginativa que não se prende ao tempo*" (Treuherz, 1985: 173); "*uma amarga controvérsia*" (Dellheim, 1982: 164-165). A todos parece ser, de certo modo, divertido que o saber acumulado e algo pedante de um antiquário houvesse colocado em apuros o industrial responsável pela escolha de temas, obrigado a mostrar, ele também, seus conhecimentos.

Certamente não cabe reproduzir toda a longa troca de correspondências dessa controvérsia, em que se disputa a posse do passado real (entendido como provado pela história) e do passado imaginado (na busca de dar a Manchester um pertencimento à história oficial). Mas é preciso observar as possíveis interpretações do passado que os lamentos de Axon e Thompson enunciam. Para Thompson, os temas a figurar nos murais da prefeitura deveriam dar a dimensão da importância da cidade em todos os períodos-chave da história britânica, indo da conquista pelos romanos até a pujança tecnológica; para Axon, os fatos históricos relativos à cidade e que podiam ser provados por procedimentos aceitos bastavam para dar a dimensão de sua importância; não havia razão para "criar" fatos históricos, pois a importância residia na verdade e não na verossimilhança. Axon movia-se internamente, embasado na historiografia local; retirava-se,

---

[29] *Idem*. O último quadro a ser pintado foi "Bradshaw defende Manchester", cujas soluções em várias partes indicam as dificuldades do pintor, que faleceu seis meses após realizá-lo.

assim, da história universal para dotar a cidade de tradições próprias. Para Thompson, Manchester deveria se alinhar à história universal e surgir como um símbolo. O recurso à Roma devolvia Manchester a esse destino livrando-a de seu caráter de província, de não-metrópole, de cidade fabril nascida em meio ao campo. Thompson queria colocá-la na roda da história a despeito da história; Axon ligava-se ao autêntico da cidade, à comunidade local, ao *locus*.

Ao escolher as imagens que mais conviriam à sua cidade, nenhum dos dois cogitava mencionar aquilo que deixaria a cidade célebre, ou seja, a industrialização. Fosse porque ela deveria parecer simplesmente o desenvolvimento lógico de uma longa história de "industriosidade", fosse porque, como fenômeno recente, estivesse para seus contemporâneos muito mais marcado pelas tintas da desigualdade social e do predomínio da máquina, ou seja, cristalizado de maneira negativa, o fato é que o século XIX está ausente dos murais do Town Hall. Um periódico de arquitetura publicado na cidade, *The British Architect*, lamentava a perda da oportunidade de se retratarem "*as maravilhas do mundo industrial em vez de dar evidência aquilo que o século dezenove pensou do passado arcaico*". Questionava: "*Temos tão pouca fé em nós mesmos... tão pouco orgulho de nossa vida e de nosso trabalho* (...) *que temos vergonha de deixar um mundo de 100 anos conhecer que tipo de homens somos?* "[30]

Para Dellheim (1982), porém, os responsáveis pela decoração da prefeitura provavam ser "homens de sua época" exatamente por seu fascínio pelo passado dentro de seu presente. Relevado o discutível conceito de "homem de sua época" do autor, deve-se convir que, de fato, "a fé em si e o orgulho de si" eram informados pelo reimaginar do passado. O resultado final da escolha dos temas para os murais, que figuram até hoje nas paredes do Great Hall, indicam a estratégia de apropriação do passado que tão bem se coaduna à escolha da linguagem medieval para o edifício.

A linguagem do mural traz um dado a mais: a utilização da pintura de murais reavivava a mesma iniciativa que estivera presente na decoração interna das Casas do Parlamento. Naquele momento, atendendo aos

---

[30] *British Architect*, 3 agosto 1877.

anseios da comissão apontada pelo primeiro ministro Robert Peel para "*investigar se se pode encorajar a arte britânica na construção das Casas do Parlamento*", promoveu-se um concurso a partir de 1842 para a preparação dos murais internos com afrescos de cenas históricas e alegóricas. A Galeria das Batalhas em Versalhes por Theodor Gudin era um dos argumentos para incentivar não apenas a representação das glórias da pátria, como o reconhecimento devido à arte nacional.[31] Ford Madox Brown participou dessa competição por duas vezes, não sendo escolhido em nenhuma delas. A comissão exclusiva recebida com os murais de Manchester veio para, em certa medida, corrigir esse fato. A partir de então, murais foram criados em prédios públicos por toda a Inglaterra, especialmente nas cidades do norte industrial. A idéia de que a pintura mural estava fortemente ligada ao traço medievalista, e que "*aumentaria o interesse do público pela arte e pelo estudo da arte*" também estava presente.[32]

A própria escolha do nome do edifício – Town Hall e não City Hall – indica bem essa controvérsia.[33] A peculiaridade da língua inglesa permite a diferenciação entre *town* e *city*, ambas traduzidas para o português como "cidade". A palavra *town* é oriunda do inglês arcaico *tūne*, que significava local fechado e que durante a Idade Média generalizou-se como denominação para povoados murados. *City*, oriunda do francês arcaico *cité*, referia-se originariamente a sedes de bispados, ou seja, a locais de autoridade, como os tradicionais centros de cidades antigas (*vide* a City de Londres ou a Île de la Cité de Paris). De certo modo, a distinção que dava a *town* o caráter de comunidade harmônica persiste. Uma *town* parece ter ligações econômicas e sentimentais com a região que a circunda, por maior que seja; enquanto uma *city*, mesmo pequena, é auto-suficiente.[34] À força da tradição cabia conter o crescente liberalismo e individualismo, substituindo-os pelos signos da religiosidade e da comunidade.

---

[31] Cf. Treuherz, 1993: 42 *et seq.* Da competição foram vencedores artistas como William Dyce (*The Baptism of Ethelbert*, 1846) e Daniel Maclise (*The Spirit of Chivalry*, 1846).
[32] *The Builder*, 15 junho 1878: 618.
[33] Cf. p. ex. o debate no *The City News* em junho 1876.
[34] Cf. Rybczynski, 1996: 35-37.

Logicamente, a problemática da escolha dos temas dos murais de Manchester vai além do discernimento pessoal. Interessa observar a proeminência dada à figuração histórica, à questão da ciência e da indústria do algodão. A flor do algodão e a abelha, símbolo da industriosidade, já figuravam nos pisos do Town Hall. Temas que fizeram com que Manchester ficasse tristemente célebre, como o Massacre de Peterloo em 1819, chegaram a ser sugeridos para um dos murais. O Comitê retrucou apenas que tal tema seria causa de muito debate e distúrbio. Tratava-se de uma "mancha" na imagem da cidade que seus administradores dificilmente desejariam eternizar nas paredes da prefeitura.

Em grande medida procurava-se estabelecer os valores prezados pelos comerciantes e pela classe média vitorianos como a memória histórica da cidade. Os temas dos murais sintetizavam a cristandade, o não-conformismo, a integridade comercial, a educação, a ciência, a indústria, a inovação mecânica. Com esse objetivo, pouco importava se a divisão em períodos era irregular e saltava de um século a outro. As imagens que buscavam retratar como fotografias os fatos do passado (inclusive com o olhar do pintor visualizando o passado coincidindo com a invenção desse meio de registro técnico) possui um apelo evocativo inquestionável (Haskell, 1995: 4).

Madox Brown, por sua vez, pouco interferiu na escolha dos temas, embora tenha trabalhado freneticamente em sua realização. Tampouco ele cogitou retratar, por exemplo, o Massacre de Peterloo, o que pode parecer surpreendente, ainda mais se lembrarmos de sua amizade há pouco reatada com um William Morris já então declaradamente socialista (Frow, 1996). Madox sempre resistiu aos comentários de Axon, dizendo que a arte deveria ser típica, não documentária. Em uma carta a Waterhouse lembrou o episódio dizendo que "*a maior parte das objeções levantadas eram capciosas* (...) *e indicavam que* [Axon] *tinha mais tempo livre do que experiência em arte*".[35] À primeira vista sua postura surpreende, uma vez que a justificativa para o grande Hall de uma prefeitura feita nos moldes

neogóticos deveria, obrigatoriamente, ver-se fundamentada na história. Porém, conforme indica Argan (1971), a pintura histórica traz um conceito específico de historicismo na arte, ou seja, uma maneira artística de conceber a história: o passado é recuperado como algo que, efetivamente, ainda ocorre no presente. O sistema de representação adotado permite mais a visualização do que a representação daquilo que é retratado, numa relação funcional entre o que é visto com os olhos e o que é percebido pela imaginação histórica, numa ligação imediata com o teatro. Não há necessidade de repetir o fato histórico com todos seus detalhes. Respeitando determinadas convenções, o estilo histórico é transmitido mais pela imagem que se faz do passado que por sua exatidão antiquária (pp. 18-20). Esse ornamento no edifício público era definido por uma intenção intelectual, como preconizava John Ruskin (1819-1900) em sua "lâmpada da memória":

> *"Nos edifícios públicos a função histórica deve ser ainda mais definida. Essa é uma das vantagens da arquitetura gótica: (...) permitir uma riqueza de registros (...) Antes o trabalho mais rude, mas que conta uma história ou registra um fato, do que o mais rico mas sem significado. (...)"* [A difícil arte da representação histórica nos tempos modernos deveria contar com] *um tratamento suficientemente ousado, e o uso declarado de símbolos (...) Esses ornamentos não valem mil histórias?"* (Ruskin, 1890: 334-336).

Desse modo, a representação do passado, conforme ocorrerá com a arte pré-rafaelista, obedecia a uma certa combinação retórica em busca de efeitos, despreocupada de uma singularidade explícita que descrevesse um ambiente histórico. Os dados dos antiquários vêm apenas para dar a esse discurso de recriação do passado um caráter de verossímil.

As descrições dos murais de Manchester, comumente realizadas por historiadores da arte, prendem-se bastante aos aspectos da figuração e da técnica, e bem menos aos temas escolhidos como perpetuação da memória da cidade. No mais, parecia a eles que a utilização da técnica de Gambier Parry, que permitia que a tinta fosse absorvida pela parede tal qual se fosse

---

[35] Carta de Brown para Waterhouse, 1 de outubro de 1878. *Autograph Letters.* MCL.

a pintura aplicada sobre o gesso molhado – e que revela a busca do efeito pretendido em completo desacordo com o clima local –, era, simplesmente, uma "imitação" ou um falseamento da pintura afresco.

A idéia de falseamento perde seu caráter moral, porém, ao se lembrar de que à pintura histórica mais cabia a ambiência do passado – uma visão de que o passado era verossímil – do que a acuidade da representação. É o que se observa nos murais do Town Hall de Manchester: valia celebrar virtudes já ancoradas no passado, sendo menos importante se haviam se dado em solo local ou da maneira retratada. A imagem do passado surge para justificar grandes temas morais e políticos de sua época e, principalmente, para aplacar qualquer ênfase no conflito político recente, sendo que, mesmo que a agitação dos anos 1830 estivesse distante, Manchester ainda era vista como um laboratório para cientistas sociais e economistas e o nascedouro de uma inquietude social que poderia explodir a qualquer momento.

De todas as possibilidades para o último painel, como a resignação durante a fome na crise do algodão, a eleição do primeiro membro do Parlamento de Manchester ou a abertura da ferrovia que unia Manchester e Liverpool, a questão da ciência distanciada mais uma vez se impôs. Desse modo, a série de murais termina laconicamente tendo como tema o cientista Dalton fazendo seus experimentos num pântano. Os temas da primeira lista permaneceram praticamente os mesmos concebidos pelo Comitê, sendo apenas o levante jacobita substituído pela abertura do Bridgewater Canal. Essa substituição, que supostamente levou ao derrame de Madox Brown, talvez seja a imagem mais bizarra: os barcos que se lançam à água são o foco menos importante numa composição onde o incidental ocupa toda a atenção: soldados tocam pífaros, pessoas lançam seus chapéus ao ar, duas bebês gêmeas são levadas no barco principal; um garoto se espreme por sob as pernas de um soldado para salvar um cão que se afoga, uma garota bebe disfarçadamente um gole de *brandy*... Considerada uma das composições mais originais de Brown por especialistas como Treuherz, o quadro possivelmente se originou da frustração do artista com o tema.

De sua parte, o Comitê para a realização do Town Hall, jamais totalmente satisfeito com a escolha de temas, chegou a cogitar a hipótese de cobrir com tinta branca todos os murais realizados por Madox Brown. O filho do pintor – Ford Madox Ford – narra em suas memórias escritas na década de 1930 que foi tal notícia que, em 1893, levou seu pai a um último derrame e à morte (Messinger, 1985: 154).

No edifício de Manchester, outros locais para murais foram deixados em branco e artistas pré-rafaelistas do porte de Poynter e Burne-Jones, embora consultados, jamais chegaram a realizá-los.[36] O Comitê para a construção Town Hall chegara ao limite de suas despesas e de sua disposição.

Para a inauguração do Town Hall, esperou-se com ansiedade a confirmação da presença da rainha Vitória. Ela fora a primeira monarca a visitar a cidade, em outubro de 1851. Naquele ano, a cidade sofreu intensos reparos para que causasse à soberana a melhor das impressões. Homens trabalharam em turnos contínuos para pavimentar ruas, limpar fachadas, construir dois arcos monumentais (logo em seguida demolidos) e iluminar a gás o antigo Town Hall, o Exchange e a Ann's Square com quatro mil lampiões. Naquela ocasião, o estilo comedido da rainha a fez anotar em seu diário que vira os trabalhadores vestidos com suas melhores roupas e com rosas nas lapelas, "*tanto em Salford quanto em Manchester uma população muito inteligente mas de aspecto tristemente doentio*". A ordem com que assistiam passar o cortejo a impressionou, "*pois não estavam atrás de qualquer barreira, uma ordem que jamais vimos em nossas várias viagens por capitais e cidades... Ninguém se movia e, portanto, todos viam bem, sem empurrarem uns aos outros*". Sobre as melhorias das fábricas e armazéns por toda parte, e do próprio Exchange, que após sua visita tornou-se o Manchester Royal Exchange, nada escreveu.[37]

---

[36] *Report on the Decoration of the Town Hall of Manchester* – Carta do sr. Coutts Lindsay para o Comitê de Decoração, 12 de maio de 1880. MCL.

[37] *Apud* Messinger, 1985: 170. Há controvérsias quanto à sua opinião sobre a cidade, uma vez que se perdeu o diário original da rainha Vitória, substituído por uma cópia realizada pela princesa Beatrice.

Por ocasião da inauguração do novo Town Hall, entre alguns membros da administração, o desejo pela visita da rainha Vitória beirava a histeria; eram tranqüilizados por seus colegas que acreditavam que a presença recente de representantes de Manchester no Parlamento garantiria tal deferência por parte da monarca. A gélida recusa de Vitória – *"está fora do poder de Sua Majestade estar presente a essa ocasião interessante"*[38] – coroava uma longa história de atitudes reais que os políticos e cidadãos da cidade só podiam entender como descaso. Pode-se traçar nos jornais após a inauguração a tentativa de explicar a recusa da rainha. Entre as causas, apontava-se o luto de Vitória pela morte do príncipe Albert, o fato de o City Council de Manchester ter aprovado que se erigisse uma estátua de Cromwell e mesmo desavenças pessoais da rainha com Abel Heywood, então prefeito de Manchester e um dos principais idealizadores do Town Hall. Heywood era um radical de passado bastante ativo que incluía uma prisão por publicar panfletos contra a monarquia.

A inauguração em 13 de setembro de 1877, até pela ausência da rainha, carregou nos tons do orgulho local. Contou com um elaborado desfile em que representantes de lojas, armazéns e fábricas empunharam suas bandeiras. Contou também com uma banda militar e desfile da cavalaria e infantaria; a abertura da porta principal foi feita pelo prefeito Heywood, e vários banquetes se seguiram. No dia seguinte, ocorreu o desfile que mais impressionou os contemporâneos: 44 mil trabalhadores organizados conforme seus ofícios e sindicatos desfilaram pela cidade. Muitos marchavam ao som de suas próprias bandas e carregavam símbolos de seus ofícios; os vidreiros levavam espadas de vidro, e um imenso barril de vidro cheio de cerveja; os alfaiates trajavam o melhor terno com flores nas lapelas; os fabricantes de guarda-chuva levavam um imenso exemplar de seu ofício; os padeiros levavam um enorme pão; os marceneiros levavam a bandeira que haviam carregado nas marchas pela Reform Bill de 1832, onde se lia, de um lado *"aqueles que dizem que a política destruirá os sindicatos ainda têm muito a aprender"* e, do outro, *"Joguem limpo com a*

---

[38] Cf. *City Council Proceedings*, 1877. MCL.

gente, vocês já nos enganaram o bastante".[39] À frente das Sociedades pela Temperança, marchavam os trabalhadores de cobre com um imenso modelo de destilaria de uísque (!); os encanadores levavam peças de encanamento, os trabalhadores de forjas um martelo carregado por quatro pessoas... enfim, um desfile em que, de certo modo, os "trabalhadores" da cidade apropriavam-se do edifício.

Axon, o antiquário que tumultuara os trabalhos de decoração do Town Hall, escreveu um livro sobre o edifício e sua inauguração e reportou o evento para os jornais da cidade, descrevendo emocionado a multidão de quase 70 mil pessoas assistindo à inauguração. "*Nenhuma janela da qual se pudesse ver a procissão ficou vazia, nenhum lugar no alto dos edifícios com vista para o acontecimento ficou desocupado.*"[40]

Um "novo corporativismo" vivido nas províncias britânicas em contraposição à metrópole londrina, com o governo local fortalecido pelo crescimento quando da expansão industrial, encontrava em edifícios como o Town Hall sua mais visível manifestação. O desenvolvimento político e espiritual de uma cidade era declarado pelos seus principais monumentos (Haskell, 1995:93, 308 *et seq.*). Conforme afirmou John Bright no banquete de inauguração, se aquela estrutura se transformasse em ruínas um dia, irmanaria Manchester às grandes cidades como Fenícia, Cartago, Gênova e Veneza que, um dia, também decaíram (Axon, *idem*). Cem anos depois, no *Manchester Guardian* de 13 de setembro de 1937, um historiador local que não assinou seu artigo declarou que, se um dia a glória comercial de Manchester se extinguisse (o que já estava ocorrendo), o Town Hall seria um memento comparável às prefeituras dos Países Baixos que ainda vivem para

---

[39] No original, *Deal with us on the square, you have chiselled us long enough.* Há aqui um trocadilho intraduzível que faz referência ao ofício dos marceneiros, visto que *on the square* é tanto agir de forma correta quanto o ângulo reto do esquadro; *square* também se refere à praça pública (ou seja, "encarem-nos na praça"), e *chisel* se refere a usar a talhadeira, também referente ao ofício em questão ("vocês já nos cortaram o bastante").

[40] William Axon, *An architectural and general description of the Town Hall, Manchester.* Manchester, 1878: 14.

testemunhar a magnitude comercial memorável, não em si mesma, mas da grandeza nacional de que são prova.[41]

Como se verá adiante, imaginar o próprio presente em ruínas permitiu aos vitorianos prever um futuro para o qual estariam deixando uma mensagem. O edifício neogótico utilizava a própria linguagem da ruína medieval para simultaneamente atestar a pujança da cidade regida pelas guildas e pelo orgulho do artesão; e para funcionar como memória edificada para seu futuro.

Conforme afirmou Dellheim, "a história da construção do Town Hall de Manchester oferece um excelente estudo de caso do lugar do medievalismo no mundo industrial" (1982: 140). Aceita essa idéia, ressalte-se no entanto que o Town Hall de Manchester não é aqui entendido como um caso. Todo o processo de sua construção e de escolha de sua ornamentação materializa os temas considerados como sintomáticos de uma "invenção do passado". O Town Hall e seus murais reúnem de forma admirável os impulsos do medieval legitimando o industrial; os da opção pela narrativa histórica do passado; os da utopia e da transformação urbana. De um lado, tem-se a importância da arquitetura civil em uma cidade que era comandada pela iniciativa privada; de outro, a busca por justificativas dadas pelo passado que indicassem não apenas a anterioridade da cidade, sua existência desde o tempo dos romanos, como também a redescoberta do passado exatamente em um momento de rápida desaparição. Desse modo entende-se a escolha da linguagem medieval pela arquitetura vitoriana, e os painéis pelas mãos de um artista como Madox Brown cujo traço chegava a ser exageradamente medievalizado. O edifício recriando o passado vinha se irmanar às salas medievais do palácio de

---

[41] Não admira que o personagem Simon Stoke de *Tess of the d'Urbervilles*, de Thomas Hardy (1891), escolha seu sobrenome (d'Urberville) após um longo passeio pelo British Museum, no qual folheia as páginas de obras dedicadas a famílias extintas ou quase extintas da Inglaterra. Stoke havia feito fortuna no Norte e, ao mudar-se para o Sul da Inglaterra, desejava um novo nome com possíveis conexões com essa nova região. Reconstruía sua árvore genealógica com o cuidado de assinalar títulos nobres, porém modestos. Ademais, as classes médias das cidades do norte da Inglaterra não recebiam títulos de nobreza, tendo que se contentar com a criação do brasão da família, *villas* em estilo gótico e patrocínio a edifícios públicos nas cidades.

Versalhes, todas construídas no século XIX; a um dos exemplos mais evidentes de medievalização, o Cardiff Castle na cidade de mesmo nome, País de Gales; e ainda às Casas do Parlamento londrinas, às diversas prefeituras erigidas nas cidades industriais do norte da Inglaterra e da Europa, como a Rathaus vienense de Friedrich Schmidt construída entre 1872-83, onde, conforme indica Schorske, o gótico maciço vinha "*para evocar suas origens como uma comuna medieval livre*" (1988: 55).

Como outros marcos arquiteturais do período, o Town Hall de Manchester, "prédio-catedral", unia os impulsos da busca pelo sentimento artístico genuíno, a revalorização da política, a representação histórica da arte pré-rafaelista e o uso da arquitetura neogótica no projeto votado como o melhor, concretizando as glórias do passado recuperadas no prédio público. Mais, ocorria em uma cidade notadamente desprovida de símbolos cívicos e de prédios elogiáveis em sua trama urbana. Ganhava outros contornos o simbolismo da função, proporcionado pela inclusão do edifício na trama urbana e dos ideais de comunidade a ele atrelados. Finalmente, a classe média da cidade conseguia uma grandeza visual com a qual desafiar Londres, que "*vivia sua vida em clubes à custa de Manchester*".[42] Essa nova classe de mercadores capturava a imaginação ao revestir os valores liberais com valores históricos aceitos. Sob a idéia dos interesses de uma comunidade, podiam grassar os interesses da classe média, dignificados e justificados pela história (Dellheim, 1982: 175).

Todas as instâncias da história do Town Hall de Manchester são aclaradas pelo próximo capítulo no que se refere à escolha do estilo, ao combate pela história e à relevância do estilo gótico no passado da cidade e do passado nacional. Mas antes de partirmos para ele, é preciso falar da cidade de Manchester, ou melhor, de duas Manchester distintas: a mais conhecida – o paradigma da cidade industrial – e a Manchester industrial em busca de seu passado.

À primeira, se busca compreender pelas formas como foi narrada pelos cientistas e pelos literatos, irmanados no mesmo discurso social. A

[42] Discurso do doutor Fraser, bispo de Manchester, na inauguração do Town Hall (*apud* Dellheim, 1982: 158).

segunda, a Manchester que ao longo do século XIX buscou suas origens, desvelando-se em cuidados com suas ruínas e recriando seu passado romano e medieval, é o contraponto menos conhecido, sem o qual a Manchester industrial perde significado.

Foi exatamente dos "horrores" de Manchester que tratou boa parte da literatura sobre a cidade, fortemente embasada nas descrições de Engels, que por sua vez fazia eco a narrações anteriores de outros visitantes ou habitantes.

Para Engels, Manchester era a obra-prima da Revolução Industrial e o nascedouro de todos os movimentos de trabalhadores (1968: 50). Os contemporâneos da cidade industrial já se confrontavam com a marca da "primeira cidade industrial do mundo". E embora Londres apareça por tantas vezes como a favorita desse tipo de narrativa, Manchester impunha-se como a "outra cidade" da Inglaterra vitoriana. Não a capital histórica, nem o berço da vida civilizada. A diferenciação entre Manchester e Londres era imperativa e, nesses termos, Manchester não é a segunda cidade do Reino Unido ou meramente a primeira industrial do mundo. É outra cidade, outra experiência, outro choque.

2. O olhar social sobre a cidade

I went out walking
Through streets paved with gold
Lifted some stones
Saw the skin and bones
Of a city without a soul
[The Wanderer, 1993]

Quando Friedrich Engels descreveu suas caminhadas pelas ruas da Manchester industrial, indo do centro rico e comercial rumo aos cortiços operários (*slums*), e quando com isso declarou a discriminação visual e social e o horror da habitação operária, de certo modo inaugurou a crítica do espaço urbano como espaço do confronto social. As descrições urbanas de *A condição da classe operária na Inglaterra*, publicada em 1845 em Leipzig, indicavam como a cidade tornava-se um fenômeno para especialistas. Médicos, engenheiros, autoridades públicas, industriais, jornalistas, filantropos, todos percorreram suas ruas e becos para desvendá-la, como a um país estrangeiro.

A descrição de Engels fundava não apenas a mítica da "primeira cidade industrial do mundo", como o entendimento da cidade industrial enquanto *habitat* degradado a ser alterado pela intervenção técnica de saberes especializados. Na sua fala, a massa desordenada de casas em estado de total falta de cuidados e higiene e abarrotadas de moradores vem, como imagem, alinhar-se às já conhecidas descrições dos "*great unwashed*" da época vitoriana. Pelo seu caminhar, o médico, o engenheiro, o analista social esquadrinha a cidade que analisa; em sua fala, o espaço é a cristalização dos abismos sociais, do triunfo da construção irracional sobre os ensinamentos da ciência, da saúde e da boa edificação. A cidade é o grande laboratório social, e onde se realizam as experiências que revelam o futuro possível das demais cidades britânicas.

"*Manchester é o tipo clássico de cidade industrial moderna; eu a conheço tão bem quanto conheço minha cidade natal; e sei mais sobre ela que a maioria de seus habitantes*" (Engels, 1968: 50-51).[43] Assim Engels introduz sua célebre descrição da cidade de Manchester, em um mundo novo e degradado no qual a discriminação social encarnava-se na discriminação visual do tecido urbano. "*A cidade é construída de forma tão peculiar*", ele narrou, "*que se pode morar nela durante anos, entrar e sair diariamente, sem entrar em contato com um bairro de operários, ou mesmo com um operário* (...)". As camadas sociais privilegiadas já haviam partido para os subúrbios, voltando as costas para esta "*hipócrita disposição de espaços* (...) *mais ou menos comum a todas as grandes cidades*" (*idem*: 54).

A "hipócrita distribuição dos espaços" observada por Engels indicava especialmente o percurso do transporte público em Manchester – em que os ônibus que vinham dos bairros afastados atravessavam os bairros operários sem que os passageiros se dessem conta desse fato. As lojas faziam uma barreira e serviam de fachada "*escondendo dos olhos de ricos senhores e senhoras com estômagos fortes e nervos fracos a miséria e a imundície que são parte e conseqüência de sua riqueza e luxo*" (*idem*: 55).

Cabia ao estudioso descrever o trabalho fabril e suas conseqüências. Cabia a ele revelar as imagens ora desconhecidas, ora voluntariamente ignoradas por seus contemporâneos. Disraeli, bem mais célebre por sua carreira como político, em uma de suas incursões pelo romance social, realçava esse profundo desconhecimento da realidade fabril. Ao final do livro II, o personagem Gerard indaga ao irmão por onde estivera toda a manhã. "– *Estive andando por Mowbray. É preciso ver uma fábrica uma vez na vida.*" "– *Eu não vejo a necessidade; jamais vi uma, e jamais pretendo ver*", retruca Gerard.[44]

Cabia igualmente ao estudioso percorrer as ruas fétidas, para alertar e ferir as sensibilidades burguesas, narrando como vivia a classe operária inglesa. Após explicar a disposição geral das ruas da cidade, e

---

[43] Curiosamente, a orgulhosa segunda parte do comentário de Engels não foi traduzida para a edição portuguesa (1975) nem para a brasileira (1983).
[44] Disraeli, 1981: 108. Mowbray é uma cidade imaginária cuja descrição coincide plenamente com Manchester, que Disraeli visitara pouco antes.

seguir pela avenida principal, Engels começa a se dirigir às habitações operárias, que se avolumam por entre as fábricas e seus pátios. Chega assim a um pátio onde "*fica uma latrina que não tem nenhuma porta e é tão suja que os moradores apenas podem entrar ou sair do pátio atravessando um charco de urina podre e excrementos que a rodeiam; se alguém quiser vê-lo*" – desafia – "*é o primeiro pátio próximo ao Irk, acima de Ducie Bridge*". Prossegue a descrição:

> "*Quando deixamos a rua principal (...), ao virarmos à esquerda, ficamos perdidos; de um pátio passa-se para outro; só se vêem esquinas de ruas, becos estreitos e passagens sujas, e ao fim de alguns minutos estamos completamente desorientados e já não sabemos para onde nos dirigirmos. Por toda a parte, construções meio ou completamente em ruínas (...). Há montes de escombros, de detritos e de imundícies por todo o lado; em vez de valetas, charcos de água estagnada e um cheiro que, por si só, impediria qualquer homem, por pouco civilizado que fosse, de habitar em tal bairro. Quando atravessamos (...) entre estacas e varais penetramos nesse caos de pequenos casebres (...). Num desses buracos, que teria apenas seis pés de comprimento por cinco de largura, vi duas camas – e que camas! – que era tudo o que havia no quarto além do degrau da porta e de uma lareira. Em muitos outros, não vi absolutamente nada, apesar de a porta estar aberta e os moradores encostados no batente...*" (Engels, 1968: 56-62 *passim*).[45]

Engels chegara a Manchester logo após os "motins dos cilindros" (*Plug Pot Riots*) – nos quais os trabalhadores retiraram peças das máquinas a vapor de fábricas que pagavam baixos salários – e no mesmo ano em que a greve geral cartista ocorrera (1843). Viera para trabalhar na fábrica da qual seu pai era sócio, a fiação Ermen and Engels em Salford, distrito industrial de Manchester. Ao abrir as páginas de qualquer jornal, ele certamente leu histórias sobre crimes, mendicância e famílias inteiras mortas por inanição; teve contatos com os socialistas owenitas e com os cartistas; e relatou em *Situação da classe trabalhadora...* as greves e os

[45] Como há várias disparidades entre as traduções de "As grandes cidades" para o português e a edição traduzida do alemão para o inglês e organizada por W.O. Henderson e W.H. Chaloner, optou-se por utilizar essa última.

confrontos, entre polícia e trabalhadores, que presenciou em sua estada em Manchester, assim como as condições de vida da classe operária.

O olhar de Engels é, sem dúvida, o olhar de um estrangeiro fascinado, proveniente de uma pequena cidade alemã, e a Manchester que emerge de seu discurso é uma construção elaborada de um argumento utilizado, muitas vezes apressadamente, como descrição imediata da realidade da cidade industrial.

No que se refere à disposição urbana, prova concreta do que apontava, a narrativa de Engels é bastante atrelada ao trabalho do médico J.P. Kay, publicado em 1832 – *The Moral and Physical Conditions of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester.* Também deve bastante a *The Manufacturing Population of England,* do médico P. Gaskell. Por exemplo, sua descrição do bairro dos imigrantes irlandeses, Little Ireland, é em tudo semelhante à de Gaskell (Engels, 1969: 71).[46]

Mas de todos os relatos da "questão social" ligada à questão urbana, o de Engels tornou-se, sem dúvida, o mais lido e conhecido. Asa Briggs arriscou afirmar que

> *"se Engels tivesse vivido não em Manchester, mas em Birmingham, sua concepcão de 'classe' e suas teorias do papel da classe na história teriam sido muito diferentes. Nesse caso talvez Marx não tivesse sido um comunista (...). O fato de Manchester ter sido assumida como o símbolo da década de 1840 (...) foi de importância política central para a história moderna".* (Briggs, 1990: 116)

À parte a ironia, Briggs comenta que outras obras bastante semelhantes, também de estrangeiros, chegaram a conclusões não muito diversas das de Engels, como *De la misère des classes laborieuses en Angleterre e France* de Eugène Buret (1840, dois volumes); Léon Faucher, que reimprimiu separadamente várias vezes o capítulo sobre Manchester de

---

[46] Estudos recentes sugerem que Mary Burns, a companheira de Engels por mais de 20 anos e que ele conheceu assim que chegou a Manchester, acompanhou-o nessas peregrinações na região de Little Ireland e Deansgate, áreas que, de outro modo, seriam algo inacessíveis para um jovem industrial estrangeiro (Cf. Marcus, 1974) .

seu livro *Études sur l'Angleterre*, (1845, dois volumes), lançado no mesmo ano do livro de Engels; as narrativas publicadas em 1836 pelo alemão Friedrich von Raumer, *England Im Jahre 1835*, ou os livros dos americanos Henry Colman – *European Life and Manners* (escrito na década de 1830, publicado somente em 1845) – ou de C.E. Lester, *The Glory and Shame of England* (dois volumes, 1843).

É importante ressaltar que o relato de Engels não é isolado, original, ou pioneiro; suas páginas poderiam ter passado como mais uma das muitas descrições das cidades industriais inglesas realizadas por viajantes estrangeiros; trata-se da narrativa de um jovem alemão que passou 21 meses de sua vida em uma cidade industrial inglesa. Mas a partir do momento em que o relato de Engels forneceu informações factuais sobre a indústria e o trabalho na Inglaterra; que, ao lê-lo, Marx escreveu a ele, a quem já havia encontrado algumas vezes, com inúmeras questões; e a partir do momento em que foi a base, por exemplo, para os capítulos VIII e XIII do primeiro volume de *O capital* (publicado em 1867), as descrições da cidade de Manchester se sobrepuseram às outras considerações de Engels sobre outras cidades e fizeram Manchester ganhar relevo histórico.[47]

A primeira tradução em inglês de *A condição* surgiu em 1887, nos Estados Unidos; a primeira edição na Inglaterra aguardaria até 1892, apenas três anos antes de sua morte (Messinger, 1985: 57). Daquele momento até os dias de hoje, sucessivas reedições têm sido acompanhadas por críticas, insatisfeitas ora com a descrição da cidade, que conduzia à impressão incorreta de que todas as cidades da Inglaterra eram semelhantes (Mumford, 1991), ora com a não diferenciação entre as classes e entre industriais, mercadores e comerciantes (Briggs, 1990), ora com a tão decantada utilização de fontes alheias como se fossem pesquisa própria (a célebre edição de 1958 dos "novos historiadores" Chaloner e Henderson, 1969). Contra estes últimos, ainda vale a lúcida defesa feita por Hobsbawm (1991) da autenticidade e do valor histórico das descrições de Engels.

---

[47] Engels retornou a Manchester como refugiado político, onde viveu até 1870, porém, com o pseudônimo de Frederick Boardman. Antes do acesso à correspondência Engels-Marx, havia sido impossível refazer seus passos na cidade por conta de seu anonimato voluntário (Whitfield, 1988: 14-16).

Compreendidos esses comentários, persiste a importância histórica de *A condição da classe trabalhadora*; a maneira como Engels apresentou de forma artística e engajada os dados estatísticos que tinha em mãos; o tom puritano apelando à consciência dos leitores; os modos como descreveu suas caminhadas e sua compreensão do espaço urbano segregado criando a percepção da cidade como fato sensível.

A epidemia de cólera, que urgira a formação da comissão dos médicos encabeçados por Chadwick, estava igualmente na mente de Engels quando produziu sua descrição das habitações operárias no capítulo "As grandes cidades". A seu ver, apenas a indústria tornara possível que trabalhadores recém-saídos de um estado de servidão fossem novamente tratados como bestas e não como seres humanos, visto que a indústria não poderia florescer a não ser pela degradação e exploração dos trabalhadores. A construção e a disposição dessas moradias, em que "*minúsculos vãos entre as casas são chamados de pátios por falta de nome mais apropriado* (...)", impeliram-no a desenhar um diagrama (Engels, 1969: 65, 67), dando conta de que não havia modo "*mais escandaloso ou desmoralizador*" de se abrigar um trabalhador.

A desmoralização tinha um sentido abrangente: os ambientes promíscuos fora e dentro do lar e a humilhação do salário e do medo do desemprego eram suas facetas mais evidentes. Na narrativa dos especialistas, o ambiente urbano nas cidades industriais removia a influência civilizadora dos ricos sobre a vida dos pobres, e os mesmos bairros que facilitavam a expansão da doença eram um campo aberto para a degenerescência moral. Quando visitou Manchester em 1844, Léon Faucher declarou que:

> "(...) *mal as máquinas são desligadas,* (...) *tudo o que é autoridade – força impulsiva – e a ordem moral dessa imensa combinação industrial foge da cidade e desaparece no mesmo instante. O homem rico parte com seu coche em meio às belezas do campo e abandona a cidade aos operários* (...), *mendigos, ladrões e prostitutas*". (Faucher, 1969: 26-27).

A cidade do trabalho durante o dia e da perdição nas horas não submetidas ao regramento era, assim, o palco mais evidente do abismo

entre as classes. Era a "cidade choque de uma época", conforme a expressão cunhada por Asa Briggs (1991: 96).

Com a explosão urbana inglesa, os trabalhadores viram-se em ambientes escuros e sufocantes onde as máquinas ditavam o ritmo de trabalho. Para viverem próximos a seu local de trabalho amontoavam-se com suas famílias em cômodos localizados em bairros nos quais não havia água encanada e o esgoto corria a céu aberto. Estavam expostos ao frio e às doenças e, nos períodos em que as indústrias não vendiam bem sua produção, sujeitos ao desemprego e à fome.

Muitas cidades surgiram com a industrialização, enquanto outras já existentes aumentaram em tamanho várias vezes – o caso de Manchester – fazendo da sociedade inglesa a primeira sociedade urbanizada do mundo. Tais cidades, com sua "floresta de chaminés", presidiam o trabalho agora quantificado e demarcado pelo uso do disciplinado "tempo do relógio" em oposição aos ritmos da natureza das sociedades pré-industriais (Thompson, 1998, cap. 6).

As grandes cidades industriais, fascinantes e assustadoras (as da Grã-Bretanha sempre como a referência inicial), precipitam uma análise de cunho social e transformador a partir da primeira metade do século XIX. São fenômenos urbanos sem paralelo. Nesse sentido, não é possível afirmar, como o faz Henri Lefebvre, que a cidade como lugar em si tenha sempre existido;[48] a cidade industrial inaugura usos e entendimentos diversos dos do burgo medieval ou do centro político renascentista. A industrialização,

---

[48] Para Henri Lefèbvre, há de início as cidades oriental e arcaica (essencialmente políticas); as cidades medievais (comerciais, artesanais e bancárias) e, por fim, as cidades capitalistas. Como se sabe, na obra de Lefèbvre o urbano é definido dentro de toda uma terminologia marxista, com a cidade e a vida urbana entendidas como valor de uso e com os espaços comprados e vendidos, o consumo de produtos, de lugares e de signos entendidos como valor de troca. Mais que isso, em seu manifesto mais evidente (*O direito à cidade,* 1969), Lefèbvre estabelece que as fases subseqüentes ao processo de urbanização moderno (culminando com a fase pós-Segunda Guerra) têm o proletariado como vítima, sendo prova disso a miséria de seu *habitat* e a desagregação de sua urbanidade promovidas por sua segregação em subúrbios. O direito à cidade é, no limite, a formalização dentro da prática social dos direitos definidores da civilização (direito ao trabalho, à instrução, à saúde, à habitação, aos lazeres), na perspectiva de uma revolução sob a hegemonia da classe operária. Como Castells (1983) já observara, ao fazer uma análise marxista do fenômeno urbano, Lefèbvre acaba por fundamentar uma estratégica teorização urbanística da teoria marxista.

ao mesmo tempo em que torna a cidade o núcleo da vida econômica e social, dilacera a cidade tradicional e sua realidade prático-sensível. Incorpora a cidade como símbolo da sociedade dividida em classes, onde o poder econômico degrada e gera a falsa beleza dos edifícios. Como dissera Engels, "*o sofrimento humano que tornou tudo isso possível (...) o preço pago por toda essa magnificência*" (1969: 30).

O fator humano aparece como submetido ao meio que o cerca. Os cercamentos no século XVIII, ao culminarem o longo processo de criação de grandes propriedades fundiárias e afastamento gradual dos trabalhadores do campo, criavam nas cidades o resultado visível do capitalismo agrário (Briggs, 1991; Thompson, 1985). O aumento da produção agrícola e o aumento populacional somam-se à imagem de homens despossuídos (também de sua liberdade) que abandonam o campo e leiloam a si mesmos na cidade. Do mesmo modo, a alteração completa do processo de trabalho, com a divisão de tarefas e a velocidade de produção e do cotidiano criavam uma realidade em que os laços com o passado imediato pareciam definitivamente rompidos. Os bairros das cidades não guardavam qualquer semelhança com as comunidades rurais, e o ambiente cultural, mesmo que pontilhado de sobrevivências seculares, estava impregnado pelas idéias da novidade e da técnica.

Neste movimento, a nascente disciplina do urbanismo vem reorganizar o espaço social da cidade, reduzindo a política aos problemas administrativos da aglomeração urbana. Os "pesquisadores", geralmente médicos ou engenheiros responsáveis pela rede de esgotos e por outras reformas na cidade, urgiam em seus relatórios oficiais para que o governo tomasse "providências necessárias", preocupados com a "degradação moral" a que os trabalhadores estavam sujeitos vivendo naquelas condições. Enfatizavam ser inadmissível que pais, filhos e filhas dividissem todos o mesmo cômodo ou a mesma cama e divulgavam a teoria da influência do *habitat* sobre a moral do homem.

Segundo Benevolo (1993), a urbanística moderna não é contemporânea das transformações técnicas e econômicas que deram origem à cidade industrial, mas sim as sucede. Em meio às rápidas

transformações urbanas do século XIX, o trabalhador e o pobre ganham representações determinadas pelas classes dominantes ou mesmo pelos intelectuais a elas ligados: ócio, vadiagem, apego à bebida e ao jogo e falta de valores morais são todas características associadas às classes trabalhadoras, entendidas como classes perigosas. O contexto descrito dos bairros operários é o de ausência de saneamento, ideais para a disseminação de doenças como o cólera, que eliminavam grande contingente da população. O "outro" desenha-se como a semente da revolta e do *social unrest*, como vastamente estudado por E.P. Thompson (1985). Os baixos salários, que a esquerda atribuía à ganância dos industriais, eram associados também à mentalidade de que magros pagamentos eram um estímulo à industriosidade e preveniam o mau uso do dinheiro.

A recusa inicial em se submeter aos novos ritmos de trabalho industrial, a longa – e racional – luta dos luditas quebradores de máquinas vão criando a imagem de um operariado de difícil controle, e para os filantropos, em busca de assistência. Como observou Foucault, os asilos de internamento davam continuidade a uma imagem da pobreza existente desde a Renascença. Se na época medieval a pobreza possuía uma aura de pureza, sendo os pobres encarados como representantes de Cristo na Terra, a partir do século XVI a mendicância passa a ser punida com castigos corporais e internamento, dentro de uma nova ética de trabalho e de uma nova sensibilidade perante a pobreza (Foucault, 1978: 48-65). Essa nova ética de trabalho árduo recompensado como virtude estará presente mesmo nos romances ditos "de denúncia".

Conforme observou Bresciani (1982), as descrições dos distritos pobres das cidades industriais (a "descida ao inferno"), habitados por selvagens e desconhecidos, fundamentam a idéia sanitária de que as condições ambientais determinam a decadência moral das populações. Estas, quando em estado de turba, constituem ameaça à propriedade e à decência e objeto da caridade e da regulação.

Manchester surge nas narrativas dos contemporâneos como a cidade ideal para a análise social. Mas, diferentemente de Londres – que compartilha seus problemas mas é berço de cultura, erudição e vida

intelectual –, funda-se Manchester como uma cidade-horror. Nela, indústria e tecido urbano estavam irremediavelmente unidos para criar os males que configuravam o lado negro da Revolução Industrial, e fazer da cidade o ponto de peregrinação de viajantes ingleses e estrangeiros, que ora se maravilhavam, ora se espantavam com o que ali testemunhavam.

O fato de a cidade – que por muitos séculos foi uma simples aglomeração urbana – tornar-se o paradigma da Revolução Industrial nas primeiras décadas do século XIX resulta de uma imbricada rede de fatores. Além de facilidades naturais, como clima úmido (ideal para a fiação do algodão) e abundantes água e carvão, aliados à proximidade com o porto de Liverpool, onde chegava a matéria-prima e se escoava grande parte da produção, Manchester contava com uma experiência em fiação, tingimento e distribuição de bens que fazia com que pioneiramente, já nas últimas décadas do século XVIII, existisse como uma região de economia auto-suficiente e que, na década de 1830, pudesse concentrar 90% de toda a indústria de fiação do país (Briggs, 1990; Kidd, 1993a; Evans, 1986).

Logicamente, a questão industrial é complexa e desafia o apelido de "Cottonópolis" aplicado à cidade. Por um lado, uma série de outras indústrias, como a de maquinaria, peças e indústria química, igualmente importantes, sustentavam a economia fabril de Manchester. Por outro, conforme observa Kidd (1993a), à cidade caberia melhor a denominação de "cidade dos armazéns" (*warehouse town*), visto que esses depósitos e a distribuição de bens constituíram base de riqueza permanente para a região, que acumulou investimentos muito mais vultosos que os voltados às fábricas. A região central de Manchester estava pontilhada por esses armazéns construídos nos moldes de *palazzi* renascentistas. Em 1815, em poucas ruas centrais em volta do futuro Town Hall, nada menos que 57 armazéns de posse de 106 firmas alinhavam-se (Kidd, *idem*: 24), criando verdadeiros corredores urbanos de produtos.

Além disso, o crescimento urbano de Manchester também se mostrava sem paralelos. Nessa transformação, o padrão das ruas e as proporções da cidade foram violentamente alterados, abrigando uma população crescente. Em 1773 a cidade possuía 43 mil habitantes, mas em

1831 já possuía 187 mil; as casas, entre essas mesmas duas datas, saltaram de cerca de 3 mil para mais de 17 mil (Kidd, *idem*: 57).

Era ainda, como veremos adiante, vista como uma cidade sem passado. Suas grandes figuras pareciam alçadas do total desconhecimento, na ausência de sobrenomes ou de famílias tradicionais. Erigia-se sobre um "dinheiro novo", sem tradição ou refinamento, como tantas vezes apontado nos jornais londrinos. Nesse cenário, ganhava força a paradoxal imagem de Manchester como força econômica e como perigo social potencial, ao mesmo tempo marcada por uma fraqueza política e sufocada pelas articulações parlamentares londrinas. O dinheiro investido na cidade, principalmente até a década de 1830, vinha quase todo da iniciativa privada; a cidade não possuía sequer administração municipal e os investimentos eram aplicados em direções e objetivos desencontrados. A mencionada construção do Town Hall obedecia a uma tendência para corrigir o suposto descaso da cidade por seus símbolos municipais e a carência de elementos artísticos que pudessem trazer cultura à sua população. Ao divulgar uma imagem de cultura e filantropia, buscava-se livrar a cidade da pecha de maldita que, na segunda metade do século XIX, já havia sido tantas vezes explorada pela literatura.

Nesse esforço, a iniciativa da burguesia industrial criou instituições que beneficiavam as artes e a literatura, sediando palestras dadas às classes operárias. Promoveu exposições e concursos, sociedades científicas e a construção de edifícios em moldes clássicos, sobretudo neogóticos, para abrigar bibliotecas e galerias de arte. Seguindo a já proeminente Manchester Literary and Philosophical Society (1781), surgiram na cidade importantes associações coordenadas pela burguesia, como a Royal Manchester Institution for the Promotion of Literature, Science and Art (1823), a Natural History Society (1821), a Botanical Society (1827), a Statistical Society e a Medical Society (ambas em 1834) e a Geological Society (1838). Surgiram também a Chetham Society (1843), uma sociedade histórica e literária, o Manchester Literary Club (1862), a Lancashire and Cheshire Antiquarian Society (1884) e a Geographical Society (1884) (Kidd e Roberts, 1985).

Entretanto, o paradigma da Revolução Industrial ampliava-se, engolfando as questões da agitação popular, dos movimentos sindicais, do Cartismo e da Frente contra a Lei dos Cereais (*Anti-Corn Law League*). Numa cidade de flagrante concentração de posse de fábricas nas mãos de poucas famílias, afigurava-se o espaço do confronto entre os patrões e uma grande massa de trabalhadores aviltados pelos baixos salários e pela exploração da mão-de-obra de mulheres e crianças. A depressão econômica vivida por Manchester na década de 1830 (em oposição ao *boom* industrial da década anterior) ressaltava de forma alarmante a possível falência dos industriais do algodão e o desemprego em massa, que pareciam, em escala menor, aquilo a que estava sujeita a Inglaterra como um todo.

Manchester apresentava-se como o símbolo de uma nova era de indústria e de relações de classe, sua filosofia econômica (Escola de Manchester) viria a ser a do Estado. Tornava-se o estandarte para a revolta de todas as províncias contra Londres com seu poder centralizado. Manchester era o símbolo da classe média emergente contra a aristocracia, aglutinando toda a manifestação contra o protecionismo e contra a tradição. Era, em suma, moderna.

Foi a expectativa de encontrar essa cidade que geralmente conduzia o olhar do visitante e do literato. Os contemporâneos a viam como o local da disrupção social, do esvaziamento da noção de trabalho e de moral, e, ainda assim ou exatamente por isso, a locomotiva do Império Britânico.

A linguagem por vezes bíblica de Engels havia convocado à visitação científica que revela a existência dos "hilotas da sociedade moderna" na "segunda cidade da Inglaterra, a primeira cidade industrial do mundo". Pelo uso do termo "científico", como já ficou claro, não se exclui toda a imensa produção de romance social (*social novel*) que passa a ter especificamente em Manchester o foco de sua atenção. Fossem as narrativas inspiradas nos relatórios oficias (*blue books*), nas notícias de jornal ou na experiência vivida na cidade, Manchester prestava-se à explicação dos problemas sociais encarnados em uma trama urbana.

Na literatura e na poesia, era chegado o momento de a paisagem rural de mansões e aldeias ceder espaço à rápida expansão urbana. A

Londres do século XVIII fora simultaneamente moralizada e elogiada por sua industriosidade; era o local das Luzes e da civilização, mas, como atestam as gravuras *Gin Lane* e *Industry e Idleness* de Hogarth, era igualmente o berço da corrupção, do vício e da turba. Para Raymond Williams, quando se lê a descrição que Wordsworth fez da cidade de Londres em seu *Prelude*, percebe-se que "*nenhuma experiência foi mais fundamental que essa para toda a literatura urbana subseqüente*" (1990: 211). Quando, nas ruas apinhadas pela multidão e na sucessão de rostos e imagens, dá-se conta da perda da identidade e do eu, "*as formas visíveis tornam-se visões*" (*idem*), a fala, o pensamento, o passado e o presentes tornam-se incógnitas.

As multidões em Manchester chocaram os sentidos de Tocqueville em sua viagem, já em 1835, conforme recordava:

> "(...) *Uma densa e escura fumaça cobre a cidade* (...) *mil vozes erguem-se incessantemente em meio a esse úmido e obscuro labirinto* (...). *Os passos de uma ocupada multidão, o barulho do atrito das rodas dentadas, os gritos do vapor* (...) *são sons que atingem incessantemente seus ouvidos* (...) *uma multidão passa incessantemente: suas paradas são bruscas, seu olhar, abstraído, seu aspecto é sombrio e agreste*".[49]

Note-se nesse relato a questão dos sons da cidade industrial e do estado selvático em que se encontram seus habitantes, tema comum às descrições da época. Mais tarde, quando o romance social nos moldes de Dickens toma para si a função de mesclar a cidade como fato social, como paisagem humana e como experiência social de transformação, a ficção irmana-se à narrativa científica, em sua procura por desvendar opacidades.

A cidade narrada pelos literatos se mostra como a *terra incógnita*, a cidade imaginada de ilusão, mito, aspiração e pesadelo (Raban, 1988: 8), tão real quanto a cidade física localizada em mapas e estatísticas. Escandalizava Ruskin o fato de uma certa "literatura de prisão" ser tão popular à guisa de ilustrar os malefícios da cidade moderna. Para ele, essa

---

[49] *Manchester Notes and Queries*, 21 junho 1800: 248. Sou grata ao professor John Archer pela indicação desse documento.

predileção por fenômenos mórbidos era uma traição a seus leitores; seus autores, segundo a verve extrema de Ruskin, acabavam por propagar que "*a culpa de cada um é do outro; não há lei para a infecção, vontade para a digestão e tampouco desonra na imundície, desde que rentosa*" (*apud* Jaudel, 1979: 85).[50]

Nessas narrativas de horror simultâneo à idéia de fuga para o campo, o ideal rural do prático e rude John Bull (o inglês típico) é reabilitado. A concepção da "fuga rumo ao campo" retrata as cidades fabris ligadas aos seus arredores, longe dos grandes centros urbanos. O mesmo rio que acompanha as fábricas e nos quais a cidade despeja seus dejetos industriais é o rio que serpenteia acompanhando o passeio dominical dos operários. O romance *Mary Barton* de Gaskell inicia exatamente assim, com os operários passeando nos arredores de Manchester numa tarde de domingo. Esses campos que distam menos de uma milha do centro das cidades nos levam a concluir que o "culto à natureza" como uma mera imposição romântica é uma conclusão algo precipitada. O campo por vezes se contrapõe à cidade e por vezes a complementa. O perímetro das cidades é pequeno se compreendido dentro dos parâmetros do século XX. Se das janelas dos andares superiores das *warehouses* se podia ver as colinas verdejantes ao longe, o espetáculo da cidade como uma nuvem de fumaça negra formava um quadro a ser visto, apenas, a partir do campo.

Mesmo considerada a complementaridade entre natureza e urbano, a Coketown manchesteriana é a cidade desnaturalizada, ausente de natureza e mecanizada no reino das relações humanas. Para parafrasear Dickens, na cidade do vermelho e negro sobrenaturais, circula uma humanidade não natural.

Do diário de viagem de Thomas Carlyle até as obras de Elizabeth Gaskell (*Mary Barton* e *North and South*), da cidade de Mowbray em *Sybil*, de Disraeli, até a Coketown em *Tempos difíceis*, de Dickens, Manchester surge narrada pelo romance social, com seus toques de realismo enfatizados pelo interesse nas classes pobres como protagonistas.

---

[50] Os escritos, batizados de "Fiction: Fair and Foul", datam de 1880-81, quando Ruskin já estava seriamente desequilibrado.

Os livros de Disraeli freqüentemente descreviam cidades e ambientes urbanos. Sua visita a Manchester em 1843 lhe trouxe imagens que ele utilizou em *Coningsby* (1844) e *Sybil or the two nations* (1845). No primeiro romance, chama a cidade pelo nome; mas no segundo, no qual afirmou a idéia de que coexistiam dentro da Inglaterra duas nações, Disraeli criou "Mowbray". Essa cidade, bastante referenciada em Manchester (*vide* as descrições das ruas próximas à Catedral e os distritos operários), busca englobar também outras cidades do período. Em *Sybil,* ficou célebre a descrição do lado soturno de Manchester, aquele que se revela aos personagens Gerard e Morley após a meia-noite. Ao se dirigirem ao *pub* de um amigo, onde escutarão vários trabalhadores falando de greve e do confronto entre patrões e empregados, conhecem Devildust, o rapaz deformado de infância assustadora. Sua mãe o abandonara à própria sorte para trabalhar na fábrica apenas alguns dias após dar à luz; fora embebedado pela babá para que dormisse o dia todo; como teimasse em crescer, era deixado para brincar na rua com o propósito de que fosse atropelado por algum cavalo ou carruagem (a denúncia de Disraeli de que o infanticídio era prática comum nos distritos industriais teve notável repercussão política). Devildust escapa a todas as suas provações, dividindo a comida com cães, até chegar por volta de seus sete anos à porta de uma fábrica, que o põe para trabalhar entre as sujas máquinas para recolher carretéis de linha. A "fábrica" o batiza de "diabo da sujeira" (Disraeli, 1981). Disraeli concretizara em seu personagem de Manchester a inumanidade da vida nas fábricas e explicava, desse modo, o pendor pelo radicalismo de seus habitantes.

Os romancistas estavam particularmente "fascinados" pela não-regularização do trabalho conforme revelada pelos relatórios das comissões parlamentares. Na Manchester das primeiras décadas do século essa não-regulamentação persistia, a despeito das leis aprovadas pelo Parlamento. O *Health and Morals of Apprentices Act* fora aprovado já em 1802; as primeiras inspeções de fábricas relativas à regulamentação do trabalho infantil (com a limitação da jornada de trabalho) constavam do *Factory Act* de 1833, apenas um ano antes das controversas *Poor Laws* de 1834 (*Poor Law*

Amendment Act) que causaram a indignação, por diferentes razões, tanto de *tories* quanto de trabalhadores radicais. A caridade, tema freqüente da literatura do período, organizava-se na fria forma de assistência aos pobres, isolamento em asilos e *workhouses*. Especialistas como Edwin Chadwick (1800-1890) se beneficiaram, para seus extensos relatórios que uniam a pobreza, a sujeira e o aglomerado urbano, das mesmas explicações causais encontradas em documentos gerados pelo registro civil de nascimentos, casamentos e óbitos estabelecido a partir de 1837; em 1848, a Comissão Nacional de Saúde (*Board of Health*) era estabelecida pelo *Public Health Act*; em 1872 as autoridades locais eram obrigadas a apontar médicos e autoridades sanitárias para o acompanhamento das leis; o mesmo ocorria na educação. Um longo percurso de leis e de análise da "questão social" inglesa culminaria no *Housing of the Working Class Act* de 1890 (Evans, 1986).

Ademais, a sensibilidade científica que descreve e analisa em minuciosos relatórios a situação urbana define a intervenção de cunho higienista, na qual são sugeridas mudanças para a trama urbana já existente. De fato, os saberes particulares sobre a sociedade urbana aglutinam-se em torno da estatística sanitária, do estudo das epidemias, da criminologia com base no meio ambiente, da observação sistemática dos cortiços e de seus habitantes. A ciência urbana irremediavelmente liga-se a um saber especializado (de onde provém a contaminação por um vocabulário essencialmente médico – intervenção, diagnóstico, artérias etc.) e à prática do planejamento urbano, em que as funções da cidade podem ser objetivadas, alteradas e padronizadas (Topalov, 1991).

Enfim, Manchester fundava-se assim como o "paraíso paleotécnico", para reutilizar a expressão cunhada por Lewis Mumford. Para ele, a cidade industrial se mostra como uma evolução às avessas; o privilégio de construí-la era do diabo (1991: respectivamente 488 e 486).

"*Um organismo em estado de decomposição.*" Em sua descrição do paradigma da nova cidade gerada pela mina, pela fábrica e pela ferrovia, Mumford destaca a responsabilidade dos utilitaristas pelo planejamento de uma cidade em que as alegrias da vida eram abandonadas em favor do

caos. Para esse autor, a cidade industrial refletia em sua tessitura o mito do predomínio do indivíduo e do *laissez-faire*, em uma *"democratização da concepção barroca do príncipe despótico"* (1991: 485). Todo homem tornava-se o déspota de si mesmo no agregado urbano em que a abolição das guildas trazia um estado de permanente insegurança para as classes trabalhadoras, e a implantação da lógica do mercado e da dependência estrangeira das matérias-primas, o predomínio da máquina a vapor, a técnica de produção indissociável da produção de dejetos, odores, barulhos insuportáveis e poluição. Na cidade paleotécnica, o interesse pessoal controlava tudo. Não dizia o personagem Bitzer de *Tempos difíceis* que já se deveria saber *"ser todo o sistema social questão de interesse pessoal"*? (Dickens, 1968: 339).

Na análise culturalista de Mumford a cidade como unidade social e política deixa de existir; Manchester era um mero amontoado de homens e máquinas. A autoridade municipal é solapada e a população, aglomerada nas concentrações urbanas, obedecendo à lógica da livre competição e da distribuição das fábricas e das ferrovias. Os trabalhadores amontoam-se nos cortiços, insuficientemente remunerados e sob o medo do excesso de mão-de-obra.

É certo que Mumford – assim como mais tarde Benevolo – vê o urbanismo como um remédio aplicado *a posteriori* (a doença que estimula a formação dos anticorpos), utilizando das metáforas da guerra e da decomposição urbana. Toda a sua descrição dos bairros operários, fortemente baseada nas descrições de sua época, absorve até mesmo o discurso moral dos médicos e engenheiros que visitaram os cortiços: *"um máximo de imundície e sujeira que nem a mais degradada cabana de um servo teria alcançado na Europa medieval"* (Mumford, 1991: 499). Como já ficara evidente em *Arte e técnica* (1986), a cidade era compreendida como um organismo, um vegetal, e desse modo a técnica vem apenas para solucionar *a posteriori* os problemas que causara.

"A própria cidade consistia de fragmentos dispersos de terra, com formas estranhas e ruas e avenidas incoerentes, deixadas por acaso entre as fábricas, as ferrovias, os pátios de embarque e os montes de restos" (*idem*:

498). Comparar as palavras de Mumford, ao fim da década de 1960, às de Engels é inevitável. O novo ambiente é visto como degradado, hostil, sombrio, malcheiroso, barulhento, poluído, embotador dos sentidos. Em larga medida essa foi a maneira como os contemporâneos viram a cidade e a descreveram. Mas qual o real distanciamento entre as descrições científicas da cidade como paradigma do crescimento industrial e o retrato urbano criado nas décadas de 1830 e 1840 por pesquisadores e literatos?

Nas formas como Manchester foi narrada, destacam-se quatro temas, que aqui se interpenetram: a cidade narrada pelos cientistas e pela literatura; a fantasmagoria das fábricas; as condições do trabalho humano e o abismo entre as classes. Elas culminam na selvageria de um modo de vida e, portanto, na inumanidade da cidade.

A questão da habitação ideal retorna no terceiro capítulo; basta aqui apontar que se interpenetram a análise social e a questão da moradia e da cidade, fundada num aparato de leis, comissões e pesquisadores. Os relatórios oficiais justificando a intervenção do Estado alimentavam a descrição da cidade como organismo a ser analisado e alterado. Contudo, tanto na literatura quanto nos relatos de viajantes o tecido urbano e a contraposição entre as classes que o povoam surgem como temas a serem desvendados.

O interesse pela cidade possui, ainda, outra faceta: as outras cidades industriais pareciam estar se desenvolvendo seguindo os padrões de Manchester, o que significava imediatamente que, durante a desconfortável viagem desde Londres rumo ao noroeste, ou descendo a cadeia dos Peninos, ansiava-se por uma revelação do futuro, pela chave para a compreensão do desenvolvimento da Inglaterra. William Cobbett em 1826 chama a pequena cidade de Frome (Somerset) de "pequena Manchester", "*muito pequena de fato, mas com aquele 'quê' de Manchester*" (*apud* Messinger, 1985: 12-24). O olhar do viajante em relação à cidade procurou descrever o impacto daquilo que, simultaneamente inédito e constatação, auxiliavam a construir a cidade industrial por excelência.

Para os contemporâneos de uma cidade que no início do século XIX, conforme indicava o censo de 1801, contava com mais de 80 mil habitantes,

várias comparações estavam à mão: a grandeza de Atenas e Roma era usualmente apontada, assim como o poder econômico associado à indústria têxtil nos Países Baixos. Ainda assim, consideravam-na única, pelo extenso uso da máquina e, mais, pelo enigma social que oferecia aos olhos de seus visitantes. O crescimento incontrolável da cidade parecia sem precedentes; os guias turísticos alertavam que ali "*a beleza está, não na natureza, mas nos artefatos*" (Messinger, 1985: 10).

Conforme a cidade de Manchester se ampliou e as "lendas" sobre seu céu sempre enegrecido pela fumaça e o som constante de suas máquinas se espalharam, ela tornou-se um ponto de peregrinação obrigatório nas viagens para e pela a Inglaterra. Se a cidade carecia de qualquer descrição confiável até o século XVII (conforme se verá no próximo item), no século XIX ela constará dos diários de viagem de inúmeros visitantes anônimos, que como curiosos ou a negócios passaram por lá. Constará dos diários de arquitetos, engenheiros e filhos de industriais que foram estudar a arquitetura industrial e as potencialidades da cidade, como o berlinense Johann Georg May, o suíço Johann Caspar Escher e o alemão Wilhelm Diedrich Lenssen; e das anotações de viagem de Robert Southey, Alexis de Tocqueville, Léon Faucher e Carlyle, além do próprio Engels, dentre os mais conhecidos.

Vista ao longe, a cidade revelava-se uma misteriosa mancha escura em meio à natureza circundante. O visitante a descreve como uma mancha de chaminés e fumaça ou como uma locomotiva a atravessar o campo. William Cooke Taylor (1800-1849), que conheceu várias cidades industriais do norte da Inglaterra e que passou por Manchester em 1842, rememorou:

> *"Lembro-me muito bem do efeito que causou em mim minha primeira visão de Manchester, quando olhei para a cidade pela primeira vez do final da linha férrea que vinha de Liverpool, e vi uma floresta de chaminés expelindo vapor e fumaça, formando uma cobertura escura que parecia abraçar e envolver todo o lugar... Muitos anos se passaram desde aquela manhã, mas repetidas visitas a Manchester não diminuíram os efeitos daquela primeira impressão."* (Taylor, 1842: 80)

Foi de Robert Southey a primeira comparação dos habitantes a modernos hilotas, enfeitiçados pela rainha Comércio, contra a qual não possuíam talismã. Ele produziu em espanhol (!) em 1808 um relato sobre a cidade de Manchester, com o pseudônimo de Don Manuel Alvarez Espriella. Sua descrição é amarga:

> "*Um local mais desprovido de interesse que Manchester é difícil de conceber. Em tamanho e população é a segunda cidade do Reino* (...). *Imagine essa multidão amontoada por ruas estreitas, casas construídas de tijolo enegrecido pela fumaça; prédios tão grandes quanto conventos, sem a antigüidade, a beleza e a santidade destes; de dentro deles se ouve, ao passar, o interminável tinir da maquinaria; neles, quando o sino toca, é para chamar os condenados para o trabalho e não para suas preces...* (...). *A coisa mais notável que eu vi ali foi a pele de uma cobra, com 14 pés de comprimento, morta nas proximidades.* (...) *Um guia nos levou para uma grande manufatura de algodão e nos mostrou o número de crianças ali trabalhando; e divagou com prazer sobre as infinitas benesses de empregá-los já tão jovens. Eu o ouvi sem contradizê-lo... e retornei com tal sentimento no coração que me fez agradecer aos céus por não ser inglês.*" (Southey, 1951: 207-211 *passim*)

Southey prossegue, escutando seu guia sobre como as crianças ali trabalhavam dia e noite, e não ocasionavam nenhum custo extra a ninguém, nem à paróquia, visto que começavam a merecer seu pão assim que começavam a andar, e a ganhar algum dinheiro quando faziam sete ou oito anos. Chegavam às cinco da manhã, tinham meia hora para o café, uma hora para o almoço, deixavam o trabalho às seis da tarde, imediatamente substituídas por um outro grupo. "*As máquinas nunca param*" – gabava-se – enquanto Southey, ao observar os pequenos dedos lidando nas máquinas, imaginava que se Dante houvesse povoado um de seus infernos com crianças, essa cena o supriria com todas as imagens de tormento necessárias. As moradias operárias, próxima parada de sua visita, levaram Southey a sombrias conclusões:

> "*As casas dos trabalhadores de fábricas ficam em ruas e vielas estreitas, amontoadas sem ar ou luz... umas*

> *ao lado das outras porque cada polegada de terra tem valor, e luz e ar não podem ser pagos. Aqui em Manchester uma grande proporção dos pobres está alojada em porões, úmidos e escuros, onde se acumula todo o tipo de imundície* (...) *são ninhos de infecção* (...). *Deixemos a Inglaterra se gabar de suprir seus produtos a toda a Europa; deixemos a esses senhores do mar a distinção que defendem tão tenazmente, a de serem os escravos brancos do resto do mundo, fazendo por ele todo seu trabalho sujo."* (Southey, *idem*, 214-216 *passim*)

Carlyle, ao visitar Manchester em 1838, se confessou soberbamente impressionado pelo despertar da cidade, pelos guinchos e o rebombar da maquinaria, como uma imensa onda no mar. Em 1839, em sua obra *Cartismo* (publicada no ano seguinte), ele cunhou a famosa comparação de Manchester a um Niágara.

> *"Já ouviste, com seus ouvidos, o despertar de Manchester, numa manhã de segunda-feira, às cinco e meia; o precipitar de seus mil moinhos, como o estourar de uma onda no Atlântico, dez mil vezes dez mil carretéis e rocas todos vibrando ali? – É, talvez, se o conhecestes bem, sublime como um Niágara, ou mesmo mais."* (Carlyle, 1971: 210-211)

O sublime, a abordagem intuitiva em busca de termos da natureza descrevendo a magnitude da metrópole industrial, o clangor das máquinas e a domesticação do desconhecido indicam nessa passagem como a literatura seguia com sua função de transformar em mito, e conseqüentemente traduzir para a consciência, tudo aquilo que parecia incompreensível. A descrição intuitiva poderia estar suprindo a impossibilidade de lidar com Manchester de maneira lógica (Stange 1968; Bresciani, 1985).

A grande cidade é, para aquele que a visita, terreno desconhecido. Engels ecoava: "*Quando deixamos a rua principal* (...) *ficamos perdidos* (...) *completamente desorientados*". É tão desconhecida quanto as distantes selvas. Por isso as máquinas são o balançar melancólico da cabeça do elefante de Dickens; e o visitante ao East Side londrino sentia-se como um

aventureiro em região selvagem, mais desconhecida para os ingleses que o Colorado.[51]

Dickens visitou Manchester quase vinte vezes entre 1838 e 1869, mantendo uma forte amizade com Elizabeth Gaskell. Criou em *Tempos difíceis* a paradigmática Coketown. Raymond Williams em *Campo e cidade* argumenta que a cidade dickensiana de Coketown vem a ser Preston; não há realmente como saber em que se baseou para fazer tal afirmação. Para os contemporâneos, a menção do nome Coketown era imediatamente associada a Manchester; mais que isso, o fato de a cidade ser digna da atenção de Dickens foi defendido por seus habitantes. Provar se Manchester era ou não Coketown parece ser um debate, para os limites do presente texto, algo bastante custoso (e inútil). Parece evidente para quem examina as descrições da cidade em voga que Manchester e o paradigma da cidade industrial se equivalem em vários sentidos. Segundo Lewis Mumford, "*Em grau maior ou menor, todas as cidades do mundo ocidental foram marcadas com as características arquetípicas de Coketown*" (1991: 484).

A descrição que Dickens fez em *Tempos difíceis* do trabalho nos teares dentro dos *satanic mills* tornou-se célebre.

[51] São as anotações de Walter Besant, *apud* Waterfield, Giles; Smith, Nicola, 1994.

> *"Estevão inclinou-se sobre o tear, calmo, atento e laborioso. Como todos os homens na floresta de teares, onde trabalhava, Estevão formava contraste estranho com o rumor, o barulho e a agitação das peças do mecanismo a que fora destinado. (...) Havia centenas de operários na fábrica e a força de centenas de cavalos-vapor. (...) Fez-se dia rapidamente, mostrando-se no exterior, apesar das luzes prepotentes do interior. Apagaram-se as luzes e o trabalho continuou. Começou a chover e as serpentes de fumaça, submetidas à maldição de toda a raça, voltaram para trás. No vasto pátio externo, o vapor do tubo de descarga, o montão de tonéis e ferros velhos, o depósito luzidio de carvão, as cinzas espalhadas por todo lado, estavam envolvidos em véu de névoa e chuva.*
> *O trabalho prosseguiu ao som das sinetas do meio-dia. Novo tropel pelo calçamento. Os teares, as rodas, os operários saíram todos da engrenagem por uma hora."* (Dickens, 1968: 91-92)

A cidade que abriga esse pesadelo é Coketown:

> *"Era uma cidade de tijolos vermelhos – ou melhor, seriam vermelhos se a fumaça e as cinzas o permitissem – mas, no estado atual, tinha uma cor não natural de vermelho e preto, parecendo a cara pintada de um selvagem. Era cidade de máquinas e altas chaminés, das quais saíam intermináveis serpentes de fumaça que se desatavam sem trégua e sem se dissolverem jamais. Tinha um canal escuro e um rio que corria com águas purpúreas devido às tintas fedorentas; vastos edifícios com uma infinidade de janelas que ressoavam e tremiam o dia inteiro, enquanto os êmbolos das máquinas a vapor subiam e desciam monotonamente, como uma cabeça de elefante loucamente melancólico".* (*Idem*: 37)

O trabalho fabril surge como um retorno ao estado selvagem. Portanto, a cor dos tijolos é a cor do rosto do selvagem, a fumaça serpenteia, as máquinas lembram o balançar melancólico da cabeça do elefante, os homens são prisioneiros silenciosos dentro da "floresta de teares" pontuada pelo som das máquinas. O ambiente mais sintomático da vida moderna é transformado, no romance de Dickens, no ambiente selvagem, antimoderno, no retorno a um estado de natureza antinatural, no qual o trabalho ocorre independentemente da luz do dia. Quando o dia

brilha, é para reafirmar essa irreconciliável separação. A cidade parece ferver em óleo, ante o brilho das máquinas:

> *"A atmosfera desses palácios encantados parecia o sopro do simum e os moradores, consumidos pelo calor, andavam fadigosamente no deserto. Mas temperatura alguma podia tornar mais loucos ou mais sábios aqueles elefantes melancólicos. As cabeças aborrecidas levantavam-se ou abaixavam-se, no mesmo ritmo, nas estações quentes ou frias, com chuva ou secura, com bom ou mau tempo. O movimento rítmico das suas sombras sobre as paredes era tudo quanto Coketown podia oferecer em lugar das sombras dos bosques sussurrantes; enquanto o zumbido estival dos insetos era substituído durante todo o santo ano, da madrugada de segunda-feira à tarde do sábado, pelo zumbido das rodas e das engrenagens."* (*Idem*: 140-1)

Outra narrativa célebre de Manchester, menos estudada, é realizada por Elisabeth Gaskell, a romancista da cidade, esposa de um ministro da igreja unitarista. Em seu *Mary Barton – a tale of Manchester life*, de 1848, Gaskell (1970) explora a vida na fábrica e as insalubres habitações operárias, tema que ela bem conhecia. Em um trecho, Gaskell descreve, em seqüência, a casa de um pobre operário e a de seu patrão. O personagem Wilson e um amigo vão à casa de Davenport, um amigo doente. Chegam à rua suja e sem calçamento, em que o esgoto corre a céu aberto. Descem ao porão sem janelas onde vive a família Davenport.

> *"(...) o odor era tão forte que quase nocauteou os dois homens. Rapidamente se recuperando, como ocorre com pessoas acostumadas a essas coisas, eles começaram a adentrar a escuridão espessa do lugar e a ver três ou quatro criancinhas rolando no chão de tijolos úmido, na verdade molhado, através do qual infiltrava a lama imunda e estagnada da rua; a lareira estava vazia e negra; a esposa sentava-se na cadeira do marido, e chorava na úmida solidão."* (Gaskell, 1970: 80-100 *passim*)

Wilson Barton (pai da heroína do romance] cede à família os restos da refeição que guardara para o jantar; empenha seu melhor casaco e seu lenço de seda (seus únicos bens valiosos) e traz dinheiro à esposa do doente. Em seguida, deixando atrás de si aquela "*rua de abominações*",

dirige-se à casa do Sr. Carson, seu patrão, para obter uma ordem de internação na enfermaria.

> *"Wilson caminhou por duas milhas [3 quilômetros] para chegar a casa de Carson, que era quase no campo. (...) Era uma boa casa, mobiliada sem se pensar em despesas. Mas para além deste gasto excessivo, muito gosto estava à mostra, e muitos artigos escolhidos por sua beleza e elegância enfeitavam os cômodos. Quando Wilson passou por uma janela que uma empregada havia deixado aberta, viu quadros e enfeites dourados, e sentiu-se tentado a parar e olhá-los; mas pensou que isso não seria respeitoso. Assim ele se apressou para chegar à porta da cozinha. Os empregados pareciam muito ocupados em preparar o café da manhã (...). O café fumegava no fogo, e todos os odores estavam tão misturados e eram tão apetitosos que Wilson começou a lembrar de seu café da manhã que durara até a noite do dia anterior. Se os empregados soubessem disso, teriam dado a ele de bom grado carne e pão em abundância; mas eles eram como o resto de nós que, não sentindo fome, esquece que é possível que outros a sintam."* (*Idem*)

Carson, assim como sua casa, está distante da realidade de seus operários:

> *– Então, Wilson, o que você quer hoje, homem?*
> *– Por favor, Davenport está doente com a febre, e vim para saber se o senhor teria uma ordem da Enfermaria para ele.*
> *– Davenport, Davenport. Quem é esse? Não reconheço o nome.*
> *– Ele trabalha em sua fábrica há uns três anos, senhor.*
> *– Pode ser, eu não posso saber o nome de todos os homens que emprego; isso eu deixo para o capataz. Então ele está doente?*
> *– Ah, senhor, ele está muito mal; queremos levá-lo para a Enfermaria que cuida das febres.*
> *– Não creio que eu tenha ordens de internação disponíveis. Mas darei uma ordem de consulta, e passe bem.*
> *Assim dizendo, ele levantou, abriu uma gaveta, pensou por um minuto, e então deu a Wilson uma ordem de consulta para ser apresentada na segunda-feira seguinte. Segunda-feira! Quantos dias até chegar segunda-feira!"* (*Idem*: 130)

A construção narrativa de Gaskell tem o didatismo comum à maior parte do romance social da época; os confortos civilizados da casa de Sr. Carson contrastam fortemente com a casa operária; na primeira, deliciosos

aromas de um rico café da manhã; na outra, o cheiro fétido dos esgotos a céu aberto.

Note-se, além dos resquícios da teoria miasmática em ambas as narrativas (o ar pestilento que pode "nocautear" e transmitir a doença ao organismo), o liame entre o discurso científico e o literário, que se servem de recursos em comum.

Como dissera Southey,

> *"em nenhum outro país tais riquezas foram obtidas* (...), *mas um enriquece pelo trabalho de centenas* (...) *privados de infância, instrução e diversão* (...) *morrem das doenças de seu trabalho incessante, de confinamento na atmosfera impura de quartos lotados, pelas partículas de poeira metálica e vegetal que inalam o tempo todo* (...). *Vivem e crescem sem decência, sem conforto e sem esperança, sem moral, sem religião e sem vergonha* (...)" (1951: 209-210).

E como resumiu Tocqueville em seu relato, Manchester era um "*esgoto imundo que vertia ouro, onde o homem civilizado transformara-se em selvagem*".[52]

Em 1934, um visitante em sua "English journey" descreveu a cidade de Manchester como "*uma selva amazônica de tijolos enegrecidos.*" (J.B. Priestley *apud* Messinger, 1985: 193). Testemunhando ainda uma cidade industrial, repisava terreno conhecido, não apenas dizendo de uma cidade poluída e de dimensões assustadoras, como também relacionando o urbano a uma outra ordem social.

Manchester criara um paradigma, também, nos modos de narrar a si mesma.

Mas muito pouco se disse das cuidadosas tentativas de, ante a profunda revolução urbana trazida pela industrialização, se procurar proteger traços do passado ou, em última instância, criar um passado visualizável e referência para essa cidade em constante transformação. Para antiquários, memorialistas e homens das letras, essa foi uma atividade primordial ao longo do século XIX. A reconstrução de uma passado visível para a cidade é um movimento indissociável da própria expansão industrial.

---

[52] *Manchester Notes and Queries*, cit.

3. Um passado para Manchester

History is silent respecting Manchester.
(John Reilly, 1861)

A cidade de Manchester "narrou a si mesma" ao criar uma mitologia urbana para seu passado. As várias "Histórias de Manchester" escritas durante a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, ao oferecerem uma imagem rica da cidade física e dos costumes de seus habitantes, constituem uma das maneiras pelas quais o passado de Manchester era reconstruído por meio do uso do discurso histórico, visando estabelecer a antigüidade e a importância da mesma. Lamentava um arquiteto-memorialista:

> *"Não temos nem as enormes riqueza e história de Londres nem a insuperável condição natural de Edimburgo. Na opinião geral somos vistos como vulgares, até degradados; acredita-se que não há nada notável em nossa história; nossa localização e seus arredores foram 'poluídos pelo uso ignóbil'; vêem-nos como condenados pelo passado, e uma frase como 'Manchester pitoresca' seja falando ao passado ou ao presente faz a maioria dos ingleses sorrir."*
> (Darbyshire, 1887: 32, grifo meu)

Durante a era industrial, as violentas mudanças no cenário urbano impeliram o trabalho dos memorialistas da cidade registrando os traços de um passado rapidamente descaracterizado. Ao mesmo tempo, afirmavam que o progresso era a sina da cidade. Já tardiamente, em 1906, T. Swindells justificou que escrevia seu *Manchester Streets and Manchester Men* "(...) *antes que grande parte do material agora disponível desapareça*", pois a cidade era:

> *"um grande centro comercial cujas ruas estão lotadas por massas humanas, cujas fábricas e oficinas*

> *despejam intermináveis quantias de manufaturados de todos os tipos, cujos armazéns estão lotados com produtos que seguem seu caminho até os quatro cantos do mundo (...) O crescimento da cidade foi tão fenomenal e a diferença torna-se tão marcada que quase nenhum traço da cidade de 1806 permanece."*

Perplexo, constatava que para dar lugar às exigências e melhorias modernas, *"tudo fora varrido dali"* (Swindells, 1906: 1 *et seq.*).

Dentre essas narrativas que estabelecem o passado da cidade em rápida transformação no século XIX, uma questão se destaca: as origens romanas de Manchester. Estas, ainda que conhecidas, eram justificadas por um mero fragmento de muralha, moedas encontradas ao acaso quando das escavações de fábricas e por um profundo desejo de pertencimento a linhagens históricas mais nobres.

A experiência do presente como uma continua rede de referências ao passado é uma maneira de experienciar a modernidade. As raízes de Manchester eram um problema para os historiadores positivistas do século XIX, assim como o foram no microcosmo da escolha do primeiro tema para o mural do Town Hall de Manchester. Embora as origens da cidade fossem tão remotas quanto às de Paris (uma comparação favorita então) ou seja, tratava-se também de uma comunidade celta conquistada e ocupada pelos romanos no primeiro século d.C., Manchester não possuía qualquer continuidade das instituições romanas, nem ruínas observáveis desse mesmo passado. Na ausência de marcas visíveis do passado, as pífias ruínas do forte romano na região central denominada Deansgate vieram a ganhar infindáveis poderes evocativos.

Com efeito, os romanos abandonaram Britannia no início do século V, mas os ingleses modernos não cessaram de cavar em busca de seus traços. O ato romano de marcar os limites urbanos com pedras e muralhas confere um forte sentido de limite à cidade. Esses marcos continuaram a ser seguidos, inclusive nas estradas unindo diferentes províncias. Manchester, após Londres, era o local para o qual mais estradas convergiam. Ainda assim, no século XIX já não existiam restos visíveis da Manchester romana, com exceção da mencionada ruína em Deansgate. Muito mais tarde, em 1972, outras evidências foram recuperadas quando

de alardeadas escavações para um estacionamento da cidade, intensamente acompanhadas pela mídia e por uns 500 fiéis curiosos. Era evidente não apenas o poder evocativo do passado, como o efeito das ruínas sobre a imaginação da população em geral.[53]

Hoje, reconstruídas de forma quase bizarra, as mesmas ruínas do forte romano se proclamam como "ponto turístico" da cidade. Vêm para sepultar definitivamente a querela sobre o primeiro mural do Town Hall representando o general Agricola e as tropas romanas. Thompson retrucara ao antiquário Axon, em uma de suas cartas, que o tema deveria ser mantido, pois era preciso *"mostrar às pessoas que Castlefield foi um forte romano, ocupado por um general romano e suas tropas"*.[54] O turista que chega hoje à não-turística Manchester recebe um singelo panfleto sobre a região em questão onde lê *"sob o comando do general Agricola os romanos estabeleceram um forte em 79 d.C...."*.[55] E monitores do Town Hall indicam com ar ausente o primeiro mural às crianças que visitam os imponentes salões.

A mitologia de um lugar demanda um mito de fundação que ilumine a conexão passado-presente. As ruínas de Deansgate não apenas têm uma importância subjetiva no sentido de *locus* da cidade, como são "re-legitimadas" quando da experiência da Revolução Industrial e, mais tarde, durante as demolições em massa dos anos 1970 (Walter, 1976). Vê-se que o programa civilizador trazido pelos romanos (agricultura e comércio) podia indistintamente ser considerado a origem da "energia" da cidade.

No século XIX, a descontinuidade em relação ao passado era constantemente negada pelo trabalho dos historiadores, não apenas em Manchester como em toda a Inglaterra. Desse modo, aquele pedaço de muralha – construída pelos romanos no entreposto para as tropas que se

---

[53] Em 1972, durante as escavações num estacionamento que revelaram as ruínas, a TV Granada realizou o documentário *Eight Weeks in the Life of a car park* [*Oito semanas na vida de um estacionamento*] sobre o reacender de tal interesse.
[54] Carta de Thompson para *Town Hall Subcommittee*, 8 outubro 1878, M79/I/10, MCL.
[55] City Planning Department. *Castlefield Conservation Area*. Manchester: Town Clerk's Department, Town Hall, s.d.

deslocaram entre as cidades-base de Chester e York – incendiou a imaginação dos antiquários e, em seguida, dos habitantes da cidade.

A existência de ruínas palpáveis vinha para amenizar o inconfesso mal-estar pelo fato de a cidade não ter sido no período em questão, ou mesmo posteriormente, jamais citada em fontes oficiais. *"A história faz silêncio quanto a Manchester"* lamentara John Reilly em seu *History of Manchester* (1861: 77). Mencionada em algumas parcas linhas no *Domesday Book*, a cidade foi descrita apenas no século XVI, por John Leland (1506-1552), então no posto de "antiquário real" [*King's Antiquary*]. Henrique VIII o havia incumbido de viajar pela Inglaterra descrevendo cidades, aldeias e vilarejos, costumes e lendas, criando o cargo que existiu apenas enquanto Leland o ocupou.[56]

As palavras elogiosas utilizadas por Leland foram, desde então, citadas *ad nauseum*: *"Manchester (...) is the fairest, best buildid, quikkest, and most populus tounne of al Lancastreshire"* (a mais bela, mais bem construída, mais agitada e mais populosa cidade de todo o Lancashire). A mesma sentença encontra-se na célebre *History of Manchester* de Whitaker (1773), na *History of Manchester* de John Reilly (1861) e, ainda, por exemplo, num recente guia turístico da região (*The Treasures of Lancashire*, 1989: 194).

Antes de 1533 não há descrições da cidade, que tampouco figura nos mapas da região entre Deva (atual Chester) e Eburacum (atual York). Porém, reconhecia-se a existência do local onde está Manchester durante o Império Romano, conforme mostra o livro de estradas do Império *Itinerarium Provinviana Antonini Augusti*, no qual a cidade surge na confluência de estradas ligando Carlyle e York com os nomes ora de Mamucium, ora de Mancunium, ainda hoje a palavra utilizada para identificar o nativo da cidade.[57] As conseqüências da não-menção da cidade nos livros oficiais do país serão por muito cristalizadas em uma certa

---

[56] Leland, que recebia uma soma anual de Henrique VIII, viajou pelo país durante oito anos entre 1535 e 1543; seus manuscritos só foram editados e publicados muito depois de seu falecimento, que fora precedido por um período de loucura, em 1552. Cf. Bradshaw (org.) 1987.

[57] O nome moderno "Manchester" data do século XIV. Para esses dados, cf. Kidd, 1993a e Walter, 1976.

"inferioridade", o que transforma o vigor trazido pela industrialização em uma espécie de "resgate" ou "redenção" de Manchester.

John Leland, autor da elogiosa sentença sobre a cidade, também se refere a um castelo (que poderia ser parte das ruínas romanas) cujas pedras estavam sendo usadas para construir pontes (Walters, 1976: 11). O mesmo hábito é mencionado em uma carta de um cavalheiro da vizinha Hulme em 1765: *"Em Castle field próximo a Manchester* (...) *foi encontrada uma muralha de quatro pés de largura, de comprimento ainda desconhecido* (...). *Suponho que ela será toda escavada por causa das pedras".*[58]

Prenunciava-se a transformação urbana perpétua e o deslocamento de materiais de construção experenciado praticamente em todas as cidades em expansão. A realidade industrial de Manchester, com suas escavações para criar canais, fábricas e depósitos, seguidamente revelou esse passado. O mesmo prosseguiu durante as demolições da década de 1950 (quando, por vezes, destruiu-se completamente o que o havia sido apenas parcialmente, durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial), mais uma vez evidenciando que as construções vitorianas haviam incorporado as muralhas ou utilizado suas pedras.

Como já apontado, a inexistência de governo local era em parte responsável pelo desinteresse pela cidade e pesava há muito nas descrições, como atesta o diário de Daniel Defoe (1660-1731), que estivera em Manchester em 1726:

> *"Manchester é um dos maiores, se não, de fato, o maior vilarejo na Inglaterra. Não é murado, não é uma cidade nem um município [corporation]; não envia membros ao Parlamento; o mais alto cargo que possuem é o de condestável (...); e ainda assim possui uma igreja colegiada, diversas paróquias, ocupa um grande espaço de terra e, incluindo o subúrbio (...) de Salford (...), deve ter mais de 50 mil pessoas."* (Defoe, 1971: 544)

Aquele que pode ser considerado o primeiro historiador moderno de Manchester, John Whitaker, publicou seu trabalho em 1771. *History of Manchester* pode ser considerado um primeiro esforço para localizar a

---

[58] Extrato de uma carta de Ges. Lloyd (Esq.) of Holme de 18 de março de 1765. *The William Farrer Collection.* L1/55/5-13. MCL.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

presença romana dentro da fundação da identidade da cidade.[59] Considerado a autoridade no assunto, Whitaker foi o iniciador da longa "celebração das ruínas" de Manchester. Não por acaso, foi no livro de Whitaker que Joseph Thompson se baseou para escolher os temas para os murais do Town Hall e para se defender de Axon.

Interessado pelo material retirado por trabalhadores quando da realização do Duke's Canal, Whitaker refere-se às mesmas ruínas que anteriormente haviam sido citadas por William Camden (1551-1623) em seu monumental *Britannia* (1586), referindo-se a uma antiga fortaleza denominada Mancastle.[60] O famoso antiquário William Stukeley esteve na cidade em 1712, descrevendo-a em seu *Itinerarium Curiosum.* Stukeley faz curioso eco (e acréscimo) às palavras de Leland, pois, além de repetir que a cidade era *a maior, mais rica* etc., acrescenta que viviam ali 2400 famílias e descreve os comércios e os 60 moinhos de fiação. Quanto às ruínas romanas, de modo algo bizarro, Stukeley as identifica ao castelo habitado pelo gigante morto por Lancelot (!); essa idéia foi repetida por John Horsley em seu *Britannia Romana* (1732), no qual identifica o local como "o castelo de Tarquin". Também o relatório de 1751 para a Sociedade Real de Arqueologia de Thomas Percival de Royton repete a descrição das mesmas ruínas (Walter, 1976: 36).

Em todas essas descrições, as célebres ruínas romanas eram apresentadas como separadas do restante da cidade; apenas Horsley entendeu de uma perspectiva histórica a existência do forte romano como um traço da cidade de Manchester e não como uma mera curiosidade.

A história silenciava, e a necessidade de uma correção ao silêncio do passado se fazia evidente. Essa função foi assumida pelos textos memorialistas, que se dedicaram à descrição da cidade preservando a

---

[59] Os dois primeiros volumes de seu *History of Manchester* foram publicados, mas o terceiro volume, sobre a Idade Média, permanece em manuscrito (Chetham's Library, Manchester, de agora em diante indicada por CL).

[60] Camdem era antiquário de Elisabeth I, e seu livro *Britannia* foi em sua época traduzido para vários idiomas servindo como uma espécie de manual para viajantes. Ele acrescentava em sua descrição que a cidade já era conhecida por sua produção de algodão e por prover o direito de asilo [*privilege of sanctuary*], que permitia asilo a acusados de certos crimes, direito esse depois transferido para a vizinha (e menos rica) cidade de Chester. Cf. Bradshaw (org.), 1987.

memória de suas ruas e de seus modos de vida no momento de sua desaparição. Dentre os mais célebres, destacam-se Ralston, Swindells, Brothers e o arquiteto Darbyshire. Seus diversos trabalhos com descrições e pranchas com desenhos da cidade funcionaram como um "santuário das lembranças", numa memória continuamente reinventada por sua narrativa.

Note-se, porém, que no período vitoriano valorizar ou não a antigüidade da cidade ligava-se a poder experimentar essa antigüidade dentro da própria cidade, ou seja, apenas um local que desde sua origem fora devotado ao comércio e à industria poderia realizar a imagem cívica, visual e literária de Manchester. A pujança do presente só podia ser compreendida como herança do passado romano. Por isso a ruptura entre a Manchester antiga e a medieval não era tolerada por Whitaker; tampouco o era a descontinuidade entre a Manchester antiga e a vitoriana. Whitaker tornara-se o inveterado defensor das glórias antigas e medievais que o levaram a crer em fraudes documentais e a um longo desentendimento com Gibbon.[61]

A utilização de fraudes como fontes históricas demandaria um capítulo à parte, tal seu relevo para a escrita da história nos séculos XVIII e

---

[61] Whitaker se correspondia com Gibbon, impingindo ao autor ainda pouco conhecido o seu *History of Manchester*, que antecedeu o célebre *Apogeu e queda do Império Romano* em cinco anos. Gibbon escreveu a Whitaker apontando com extrema delicadeza imprecisões no trabalho e questionando a autenticidade de Ossian e do rei Arthur. Ofendido, Whitaker publicou resenhas detratoras sobre *O declínio*, classificando Gibbon de anticristão. Cf. Whitaker, 1791 (CL).

XIX.[62] No caso de Whitaker e Stukeley, a impostura vinha como resposta bem-vinda às investigações da proeminência histórica do lugar estudado. Para além da ausência de crítica das fontes de Whitaker, fica a importância histórica da fantasia que ele ajuda a criar: em sua obra, a evolução da sociedade é dada pela mitologia local. O programa civilizador dos romanos se soma à benevolência do cristianismo, idéias para ele mais tarde obscurecidas pelo rudes saxões. Para Whitaker, os romanos também eram os fundadores da Manchester medieval, que utilizariam como um acampamento de verão. Sua história é pontilhada com cenas pitorescas (como o batismo de Eduíno, já mencionado) ou a idéia, jamais confirmada, de que no local existira antes dos romanos uma comunidade bretã.

De modo geral, tanto Stukeley quanto Whitaker pertencem à corrente de um certo "antiquarismo visionário" (Walter, 1976) quase risível aos modernos. Iluminavam a Manchester industrial com fagulhas de antiquarismo, transformando-a numa eutopia. Esse impulso a ser recuperado no século XIX alimenta a constituição do passado nacional britânico. Afinal, a energia emocional de um lugar permanece independentemente do apoio da história objetiva. Compreendida a

---

[62] Vale mencionar aqui três conhecidas fraudes, visto que contribuem para compreender esse tema específico do pertencimento de um local à mais ampla história do país e a seu passado. São as histórias de três literatos em busca da fama no século XVIII: "Ossian" Macpherson, Charles Bertram e Thomas Chatterton. Este último se fez passar pelo monge do século XV, Thomas Rowley; a fraude foi descoberta e ele cometeu suicídio em 1770 aos 18 anos. Bertram antecedeu Chatterton e faleceu aos 42 anos com a fraude ainda não descoberta. Então vivendo em Copenhague e mantendo uma correspondência ativa com Stukeley, Charles Bertram fabricou um manuscrito sobre a Roma britânica, persuadindo Stukeley de que um monge em Westminster, um historiador amador do século XIV, teria compilado as memórias de um general romano. Stukeley, com a imaginação incendiada, encarregou-se de identificar o monge da abadia de Westminster a Richard of Cirencester, e o general romano a Agricola. A descrição que Cirencester fez dos acampamentos romanos torna-se um lugar comum crucial na literatura britânica, secundada por nomes como Stukeley e Whitaker. Haverfield em seu *The Roman Occupation of Britain* (1924) observa como tudo escrito entre 1757 e o reino de Vitória baseiam-se amplamente nessa fonte. O documento original jamais foi encontrado e uma pesquisa de contextualização mostrou que jamais poderia ter sido escrito por um monge do século XIV (palavras modernas, abreviações impensáveis em um manuscrito medieval e fontes que jamais seriam acessíveis para Cirencester). Enfim, uma brincadeira (?) de amplas conseqüências. Cf. Maurice Pariser Collection, Biblioteca Central, Manchester. Para informações sobre a questão Stukeley-Bertram-Cirencester, cf. Bann, 1994: 122-123, 239 *et seq.* Para um breve comentário sobre a fraude na história e nas artes, cf. Meneguello, 1998.

dimensão histórica da fraude, não é aceitável descartar como ingênuas as obras que delas se utilizaram. Afinal, a imaginação do fraudador, em busca do aceitável – uma fraude absurda seria facilmente reconhecida –, ao mesmo tempo em que alimenta os desejos de antigüidade e pertencimento a um passado elevado, indica as paisagens mentais que habitam determinado momento histórico (Hobsbawm, 1984).

Essa dimensão histórica do passado mítico ao qual se recorre para a criação da imagem da cidade indica traços opostos à imagem da cidade industrial. A partir da década de 1980, viveu-se um movimento quase em direção oposta, em que o esforço para regenerar velhos edifícios e áreas busca obliterar o caráter negativo da cidade industrial, ao mesmo tempo em que a apresenta como um factível centro comercial e financeiro, cujo passado foi domesticado.

No século XIX, escavar em busca de moedas ou visitar pedras que supostamente eram resquícios de construções romanas tornam-se passatempos na cidade. A revista manuscrita *Odd's and Ends...* (MCL), com fotos e aquarelas originais em cada número enviado para seus assinantes, esmerava-se em estimular esse interesse. Os "arqueólogos de fim de semana" ou os bons ingleses interessados em dotar de significados imemoriais as terras que antes percorriam desavisadamente seguiam os mapas da revista em busca de um reencontro com um passado palpável.

Outro modo para se conhecer esse interesse pelo passado romano da cidade é a leitura das extensas anotações de Charles Roeder, autor de *Roman Manchester*.[63] Suas escavações, que findam na virada para o século XX, indicam uma última investida referente à busca por traços tangíveis da colonização romana. Uma de suas obsessões era com a localização geológica da Manchester romana, que ele perseguiu com vários mapas geológicos, escavações feitas no centro e uma extensa coleção de artefatos.[64]

---

[63] A Biblioteca Central da cidade guarda suas anotações, o registro de sua participação em inúmeras escavações bem como uma cópia de seu livro enriquecida por suas observações de próprio punho. Cf. Charles Roeder Collection, MCL.

[64] Charler Roeder – *Collection of plans, sketches, notes*. M277/1/1-6.

Sua batalha pessoal pela validação científica de seus achados dá a medida de sua insistência. Entre 1897 e 1899 Roeder buscou o aval dos especialistas para sua "caixa de antigüidades". Tratava-se de seus achados nas escavações, enviados para uma série de especialistas, inclusive para o curador do Ashmolean Museum, em Oxford, F. Haverfield, com quem Roeder manteve uma troca de correspondência por muitos anos. As cartas que recebeu permitem adivinhar as perguntas que fez. Em meio a queixas e protestos contra a demora em receber as avaliações devidas ou ao mal estado em que seu material era invariavelmente devolvido, Roeder se desesperava com as respostas dos especialistas de que seu material datava, no máximo, do início da Idade Média.[65]

Essas negativas jamais convenceram o pesquisador. Em um longo artigo nos *City News* de 4 e 15 de agosto de 1900,[66] Roeder afirmou que as escavações na região do Chetham College provavam as suspeitas de Whitaker. Convidava os cidadãos da cidade a ver a estrada romana que no passado ligou Manchester a York, mas que o fizessem imediatamente, ou teriam "*perdido para sempre essa chance*". As camadas de tempo revelavam ao cidadão o pertencimento ao passado.

A coleção pacientemente coletada por Roeder teve um triste fim; suas inscrições, pedras, tijolos, moedas, ânforas e amuletos, dentre outros objetos, foram doados ao Manchester Natural History Museum, que na virada do século XX localizava-se na Peter Street. Na década de 1940 o museu foi desmantelado, e parte de sua coleção enviada para o Manchester Museum (hoje na Universidade de Manchester). Na transferência, a maior parte do material coletado por Roeder foi descartada.

Os episódios envolvendo Roeder, um dentre vários colecionadores de traços do passado, indicam como as origens romanas de Castlefield vinham se assentar confortavelmente ao lado do passado medieval da cidade.

Mas a produção do passado da cidade vitoriana age, também, como invenção da própria trama urbana. Um momento-chave para essa

---

[65] Coleção de cartas, 1897 e 1898. *Charles Roeder collection*. MCL.
[66] John Rylands University Library, doravante identificada por JRUL.

reinterpretação da trama urbana foi a *Manchester Royal Jubilee Exhibition* (Exposição do Jubileu Real em Manchester) em 1887. Nessa exposição, a cidade arriscou criar seu próprio museu ao ar livre, prática bastante em voga, concretizando uma representação da cidade em seus dias passados denominada "velha Manchester e Salford".

Para tal, foram criadas réplicas das ruas do passado pré-industrial, mais ou menos nos moldes do que ocorrera nas Exposições de Londres e Edimburgo. A Manchester pré-industrial seguia um padrão que iniciava com ruas medievais e chegava até o século XVIII, inspiradas, no caso medieval, em duas áreas sobreviventes, a da catedral e da região da estalagem Wellington Inn (fig. 27).

Em 1887, Manchester podia se beneficiar da experiência passada com a *Art-Treasures Exhibition* de 1857. Essa exposição reuniu 16 mil obras de arte (e apenas de arte, não de indústria), incluindo escultura, decoração, aquarelas, desenhos e gravuras em um edifício especialmente construído para esse fim e, conforme Engels observou em uma carta para Marx, era ainda mais notável por ter sido realizada por Manchester e não por Londres (Finke, 1985). Além do desejo de tomar de Londres o privilégio de ser a sede de uma Exposição Nacional, Manchester beneficiava-se também do fato de que, na década de 1880, sofria um pequeno mas consistente renascimento industrial, ainda que em nada comparável à sua pujança nas décadas de 1830 e 1840.[67] Simultaneamente, a exposição visava promover o Manchester Ship Canal – um canal fluvial que ligou Manchester a Liverpool e que foi efetivamente inaugurado em 1894, dando acesso ao mar num grande esforço de engenharia. Na década de 1880, o canal parecia o novo caminho para a cidade se reerguer economicamente. Na organização do *Royal Jubilee* de 1887, para celebrar os cinqüenta anos do reinado de Vitória, dentre 43 patrocinadores e organizadores do evento, 32 estavam diretamente envolvidos com a construção do Ship Canal. A capacidade de organizar uma exposição como o Jubileu num prazo inferior a nove meses

[67] A partir da década de 1850, quando a cidade atingiu o auge de seu poder econômico e industrial, outras cidades começaram a ganhar relevância, enquanto em Manchester a queda no preço do algodão e crises cíclicas culminaram na grande crise da década de 1870, esvaindo as forças da cidade.

era a prova viva de que aqueles empreendedores estavam capacitados a fazer obras de alcance muito maior. Não era uma das características das Exposições a afirmação e a medida da capacidade da cidade em realizá-las? Manchester afirmava-se como industrial *e* como um porto promissor.

A Exposição de Manchester recebeu a visita de 800 mil pessoas nas primeiras cinco semanas, e ao seu final, com um total de quatro milhões de visitantes, atingiu a grandeza da Exposição Universal de 1851 (seis milhões), a de Paris em 1855 (também quatro milhões), a de Londres de 1862 (seis milhões) e a de Viena em 1873 (sete milhões), embora sem ultrapassar as de Paris em 1878, 1889 e 1900 (respectivamente 16, 32 e 48 milhões de visitantes) (Greenhalgh, 1988: 12, 24-26). É notável observar que, em uma exposição desse porte, voltada a celebrar a arte e a indústria da cidade, optou-se por um peso considerável ao assim chamado passado pré-industrial. A Exposição de Manchester foi montada em um parque, Old Trafford (que abrigava o Jardim Botânico da cidade) e seus pavilhões dividiram-se em *design* industrial, máquinas, produtos químicos, 13 galerias de arte e – o que mais interessa ao argumento aqui – a cópia em tamanho natural da antiga cidade de Manchester e seu bairro Salford, em uma reconstrução dotada de bastante "licença poética".

As áreas retratadas, principalmente da região da Market Street e de seus arredores, baseavam-se em desenhos e gravuras da cidade antes da ampliação das ruas centrais, que ocorreu a partir de 1820; "*uma mescla de épocas e lugares nos quais a autenticidade ficou em segundo lugar ante a representação de um passado pré-industrial imaginado*" (Kidd, 1993b: 65).

Era uma exposição temporária ao ar livre, mesclando um museu ao ar livre a um "museu vivo", pois havia uma grande quantidade de pessoas trajando roupas da época.[68]

Podemos imaginar as impressões de uma visita a esse passado reconstruído: o visitante entrava na "velha Manchester e Salford" por uma porta romana (*Porta Decumana*), tendo acesso à reconstituição da Market Street de um lado, ou, de outro, a lojas de vários períodos, mas predominantemente do século XVI. Em seu caminho, podia cruzar figurantes representando soldados romanos ou rebeldes jacobitas. O passado diante de seus olhos se desenrolava como uma mescla de estilos e períodos. Ele via, à distância de algumas passadas, a fachada georgiana da Bolsa (*Exchange*) construída em 1729, um santuário romano, passagens para pedestres sob casas, uma cruz romana e os arcos góticos da *Old Salford Bridge*. Muitas das lojas vendiam produtos artesanais, como tecidos de lã fiada, cerâmica e livros impressos à moda antiga (incluindo os *souvenirs* e o material oficial do evento).[69]

O comitê organizador justificava a inclusão das artes manuais já desaparecidas em meio a uma cidade que fizera sua riqueza com o trabalho das máquinas pela necessidade de se valorizarem as qualidades estéticas perdidas. A mistura irreal era celebrada pelos jornais da cidade como "*uma terra de sonhos onde nada além do inesperado é encontrado.*" [70]

---

[68] O museu ao ar livre do sueco Arthur Hazelius (Nordiska Museet, no parque Skansen inaugurado em 1891) é considerado o primeiro museu desse tipo a propor uma exposição permanente de costumes, vestuário e modo de vida das sociedades rurais da Suécia em vias de desaparição. Reunia a idéia da preservação de costumes e da exposição como microcosmo do país de origem (cf. Brefe, 1998: 29-30). Cabe acrescentar que o próprio Hazelius levara à Exposição Universal de Paris de 1878 alguns "quadros vivos": modelos vestindo roupas típicas em cenários também típicos; a casa das Indonésia apresentada na Exposição Internacional Colonial em Amsterdã, em 1883, foi reconstruída em 1885 com figuras em gesso (Hudson, 1975). A experiência de Manchester prenunciava uma prática bastante comum hoje em cidades britânicas, sobretudo nos meses de férias de verão e nos fins de semana, como ocorre na cidade de Chester (Lancashire), em que a municipalidade contrata "atores" para circular pela cidade em trajes de época para o "divertimento" dos turistas.

[69] O material oficial do evento encontra-se nos arquivos da Chetham Society de Manchester (CL).

[70] Manchester City News, 25 de junho de 1887, editorial.

O arquiteto encarregado de toda essa complexa exibição foi o mesmo que construiu a maior parte das casas teatrais de Manchester, Alfred Darbyshire (1839-1908), aquele que já vimos a lamentar o fato de a cidade ser condenada pelo passado no início desse item. A ironia do fato não pode passar despercebida, visto que se buscava criar um cenário convincente, mas para um passado imaginado. Darbyshire, membro do RIBA, mas também de sociedades locais como a de antiquários – Lancashire and Cheshire Antiquarian Society –, baseou-se em desenhos publicados nas década de 1820, como a célebre obra de John Ralston *Views of the Ancient Buildings in Manchester* realizada logo antes da ampliação da rua Market, entre outras.

Todo o esforço despendido e o sucesso da "velha Manchester e Salford" não fizeram, porém, que sequer cruzasse a mente dos organizadores a idéia de preservar a cidade após a exibição; alguns edifícios foram vendidos mas a grande maioria foi desmontada no próprio local. Os objetivos imediatos haviam sido alcançados, pois a Exposição conseguiu o reconhecimento que esperava, alimentou o orgulho cívico dos cidadãos e atraiu o interesse dos investidores para o projeto do Ship Canal.

A cidade romana-medieval reconstruída, mais uma vez, estabelecia a linhagem direta com o passado. Conforme observa A. Kidd, a tortuosa e estreita Market Street, considerada inadequada quando da expansão da cidade, retornara como ícone do passado; criou-se uma pequena cidade, depurada de tensões e carregada de pitoresco. Longe de ser a mesma cidade que existira um dia, a "velha Manchester e Salford" era uma alternativa à que fora destruída pelos antepassados dos habitantes da cidade.

Escavar e construir o passado urbano são as duas pontas de um mesmo fio. A onda de estudos antiquários no século XIX embasa essa produção de conhecimento. O gosto pelas sociedades antiquárias que se difundem em velocidade impressionante no século XIX, com seus guias e roteiros para visitação, indica que os artefatos do passado, referentes a qualquer época, eram objeto de interesse. Se botânicos amadores podiam coletar plantas em suas caminhadas de fim de semana, arqueólogos de fim de semana podiam fazer o mesmo com pedras ou moedas. Conforme a

reforma urbana das cidades revelava camadas do passado medieval, do período Tudor ou Elizabetano, o interesse ganhava novas forças. Estudar ruínas históricas torna-se um passatempo considerado educativo, fosse em áreas em que as ruínas eram bastante evidentes (nos condados próximos a Londres, por exemplo), fosse em áreas industriais onde essas ruínas eram dificilmente identificáveis, como no condado de Lancashire.

Progressivamente as ruínas perdem o caráter de aviso simbólico da finitude humana e da veleidade de suas realizações, ao estilo goethiano – "*Ruínas – cinza dos impérios desaparecidos*".[71] No século XVIII a ruína clássica era uma alusão da vitória da barbárie sobre o gosto; a voga por ruínas artificiais em jardins oitocentistas alinhava-se ao pitoresco; e a ruína gótica era uma demonstração da vitória do tempo sobre a força (Rykwert, 1997: 103). A prevalência das ruínas indica, ainda, senão a indissociabilidade entre neogótico e romantismo, sua indiscutível ligação com o pensamento romântico, entendido em sua maneira mais ampla. Tornam-se, também, paisagem turística. As sociedades históricas, arqueológicas, de arquitetura e de história natural (os termos aparecem todos juntos, ou parte deles) pulularam entre as décadas de 1840 e 1890, com um interesse profundo pela história local. Ao final do século, não havia um só condado ou região da Inglaterra que não possuísse uma ou mais dessas sociedades (Delheim, 1982: 47-49). A Chetham Society de Manchester (1843) foi uma das primeiras nesse sentido, fundada numa área declaradamente industrial e desprovida de achados arqueológicos que abundavam, por exemplo, no vizinho condado de Yorkshire. A atividade era em si retrospectiva, mas os discursos que permanecem nas atas das reuniões da sociedade, e que hoje soam inflamados, ressaltavam que o conhecimento do passado permitiria amar mais e prezar mais o país e suas riquezas.

A celebrada Manchester industrial buscava em seu passado âncora e lastro para a realidade industrial do século XIX. Âncora pelo sentido de

---

[71] Poema de Goethe publicado na *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 55 (341), 1844: 380, *apud* Bann, 1994. A *Edinburgh Magazine* iniciou em 1817 como uma rival à *Edinburgh Review*, de tendências *whig*, e foi a primeira a apresentar textos e poemas europeus, sobretudo alemães, aos ingleses.

pertencimento que as ruínas que sobrevivem na cidade proporcionam, pelo *status* e industriosidade almejados. Lastro porque tal passado justificava o vôo industrial que reduziria ao não-reconhecimento todos os aspectos urbanos.

Nesse movimento, o medieval se fixava como arquitetura pública e as ruínas romanas como as raízes da cidade. E desse modo emerge a menos estudada mas não menos paradigmática Manchester, cidade de terras revolutas, escavada pela expansão industrial. A Manchester narrada como questão social e explosão urbana só é compreendida em sua real dimensão por sua vontade de pertencimento expressa em sua arquitetura civil e por sua busca por raízes.

A compreensão da busca pelos traços tangíveis do passado convida a uma última consideração neste capítulo, referente exatamente à questão das ruínas. Já se observou que a história negociada atua como justificativa de glória civil; e, retrospectivamente, como esses movimentos coincidem no caso da construção e da decoração do Town Hall de Manchester. Vimos como, dentre os discursos de inauguração do Town Hall, J. Bright convidava seus ouvintes a imaginar aquele edifício em ruínas, no futuro, e quais opiniões e sentimentos despertaria em quem o contemplasse. Os vitorianos preocupavam-se com a imagem que legariam à posteridade. A figura do "neozelandês" em visita às terras londrinas lidava exatamente com esta noção: o que pensaria a posteridade se visitasse a civilização dos vitorianos (ou suas ruínas) no futuro? A figura do neozelandês foi utilizada por Macaulay quando criticou o *História do Papado* (*History of the Popes*) de Ranke na *Edinburgh Review*, em 1840. Possivelmente Macaulay estava reutilizando a imagem presente em uma carta que Horace Walpole escrevera para Sir Horace Mann em 1774; mas doravante a imagem do neozelandês contemplando ruínas ficaria irremediavelmente associada a Macaulay quando se desejasse referir o colapso da civilização inglesa (Clark, 1995: 101). Gustave Doré o retratou em seu *London: A Pilgrimage* (1872) e Anthony Trollope intitulou um de seus livros de *The New Zealander.*[72]

---

[72] Escrito em 1855 mas apenas publicado em 1972. Cf. a introdução de John Sutherland a *The Way we Live now* de Trollope (Oxford University Press: s.d.)

A compreensão das ruínas no século XIX é uma última chave explicativa, não apenas da figuração histórica como do predomínio da arquitetura medieval.

Para Lowenthal (1993), as maneiras como se vivencia o passado e se acredita nele são três: memória, história e relíquias (no sentido de fragmentos de passado). A impossibilidade de experimentar ou observar o que ocorreu no passado implica o fato de que o passado, mesmo que bem documentado, permaneça fugidio, um país estrangeiro onde tudo é feito de modo diferente (*idem*: 73).

Nesse processo, a memória atua numa graduação entre hábito, recordação e memento (ou *souvenir*), sendo esses últimos aquelas recordações preciosas selecionadas dentre uma gama de tudo o que pode ser recordado. Tal passado relembrado pode ser tanto individual quanto coletivo, e a individualização de experiências entendidas como coletivas faz com que o passado nos pertença e imediatamente dá a esse passado um caráter significativo em termos afetivos. O inverso também ocorre, pois pode-se conferir uma dimensão coletiva ou de história pública a uma lembrança particular (o vívido recordar-se de atitudes e pensamentos num momento de crise pública, ligando o eu a um universo significativo mais amplo). De modo geral, relembrar o passado é crucial para o sentido de identidade, e tal sentido de continuidade pessoal é bastante característico da sensibilidade a partir do século XIX.

Entretanto, a memória muda, capitula, altera-se com o tempo; também a lembrança altera-se com o tempo, revisa o passado, mescla-se com a recordação espontânea e a recordação instrumental, nos termos já celebrados por Bergson de memória voluntária e involuntária, embora para ele a função da memória findasse por preservar o passado, que ela seleciona, mas não cria (Bergson, 1990: 188).

Conforme celebra Lowenthal "*a função primeira da memória então não é preservar o passado, mas adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente*" (1993: 210). A preservação do passado rapidamente devorado pelo tempo e pelo esquecimento é uma de suas razões de ser, perpetuando uma autoconsciência coletiva, e tornada oficializada. A totalidade de qualquer

acontecimento passado é irrecuperável, o que parece enfim ser uma afirmação bem aceita; a impossibilidade de o relato histórico recuperar o passado reside também, obviamente, no fato de o passado histórico não ter sido um relato; a história organiza fatos e sensações que não ocorreram na seqüência e no ordenamento a eles impostos. O passado por nós conhecido é, assim, nosso artefato, não no sentido de criado com base no nada, mas no sentido de criação histórica.

História envolve interesse, convicção, e faz o elo que une fatos atemporais e descontínuos, por meio, por exemplo, da cronologia. À história cabe ordenar, elucidar; não é a invalidação do conhecimento histórico, visto que lança luz sobre o passado e é verdadeira nesse sentido.

Por que os vitorianos voltaram-se para seu passado? Estão imbricados a *História de Manchester* de Whitaker baseada em textos de origem duvidosa; as minuciosas escavações de Roeder; a construção de uma "cidade *fake*" em comemoração ao passado; as opções na construção da prefeitura medievalizada e na disputa pelas cenas históricas. Retratar cenas ocorridas, como as dos murais do Town Hall, permite explicar o passado que não foi testemunhado. Pelas imagens, ele é visitado e representado como se estivesse continuamente ocorrendo diante de nossos olhos. Nesse passado habita uma idade de ouro que, misto de infância dos tempos e sonho ainda a ser realizado, alimenta o poder pedagógico do passado. Mais, a volta ao passado tem a vantagem de ser feita pelo moderno, aquele que, como o historiador, conhece o desenrolar e crê estar à frente, nas ciências e no conhecimento, dos habitantes do passado (Lowenthal, 1993: 22-28).

A ruína é, em si, um modo de conhecer o passado. A percepção das relíquias, aparentemente, é tornada mais simples pela clara diferença entre as ruínas e o mundo atual, entre seus materiais e modos de representação tão diversos e tão ambicionados pelos atuais. As ruínas habitam simultaneamente dois tempos, o ocorrido e o presente. As ruínas atendem às funções de antigüidade, continuidade, finalismo e seqüência do passado, ou seja, não somente colocam aquele que as admira como herdeiro daquela

criação como une aqueles dois momentos, passado e presente, de forma indelével (Fortuna, 1997: 133).

A ruína tem sido o traço de arquitetura com maior poder de evocação do passado, imbuída na origem de sua apreciação da transitoriedade dos poderes terrenos e a debilidade das conquistas humanas. Ao menos foi assim que os visitantes entenderam as ruínas de Roma, principalmente com as viagens pitorescas do século XVIII. O mesmo argumento fundamentava o retratar das ruínas romanas pelos pintores Hubert Robert, que as transforma em paisagens arquitetônicas, ou pelas obras de Piranesi, *Vedute* e *Antichità romane* de 1765, reunindo as tendências da ruína como estudo da arquitetura, da paisagem e como criação do passado.[73] As instituições arqueológicas do século XIX e as ruínas dos monumentos do passado davam a real dimensão daquilo que as fontes literárias provavam: já não existia a civilização que fora capaz de deixar traços tão notáveis (Haskell, 1996: 6).

Se, como já mencionado, no século XVIII os textos sobre as ruínas tratam mais de seu caráter de finitude, no XX, as ruínas são progressivamente transformadas em atração turística – o passado se torna um lugar a ser visitado. Em um enigmático texto sobre as ruínas romanas, Georg Simmel já observara que as ruínas estimulam os sentidos numa relação especialmente temporária e baseada em critérios estéticos: ao mesmo tempo em que o turista as contempla, dota-as de sentimentos que transcendem o cotidiano (Simmel, 1989).[74] E não por outra razão o subtítulo sugestivo que Ruskin dá a seu texto "St. Mark's Rest" é "*a história de Veneza, escrita com o auxílio de alguns viajantes que ainda se importam com seus monumentos*" (*apud* Macksey, 1987: 4). Como se verá no próximo capítulo, as peregrinações de Goethe às ruínas de Estrasburgo e as de Proust à Catedral de Amiens, esse último repetindo o percurso do mestre Ruskin, indicam as ruínas como evocação de um passado a ser admirado e protegido.

---

[73] Cf. Claude Moatti, 1989, em especial o capítulo 3.
[74] Sou grata ao professor Carlos Fortuna pela indicação desse texto.

Ao século XIX cabe realizar a ressignificação das ruínas, como documento histórico e arquitetônico, constituindo a idéia de locais segregados a serem preservados. A idéia de ruína será determinante no esforço de estabelecimento de um sentido de preservação de patrimônio; será constante também no medievalismo, a opção estética que alimenta o *revival* gótico na arquitetura.

Ainda, as ruínas que em sua origem diziam respeito a um gosto excêntrico e excludente de grande parte da sociedade, no século XIX começam lentamente a ser acessíveis e associadas ao lazer da cidade, até reforçando as "*estratégias simbólicas de autopromoção e de integração social, sobretudo por parte das classes médias, detentoras de crescentes capitais e competências culturais*" (Fortuna, 1997: 132). Essa idéia se aplica à fruição das ruínas, bem como à arquitetura histórica e monumental das cidades.

Hobsbawm já apontara que a estratégia de invenção de tradições liga-se a práticas simbólicas ou rituais que visam estabelecer uma continuidade em relação ao passado pela repetição de valores. As sociedades pós-Revolução Industrial seriam as grandes acometidas dessa febre. As tradições funcionariam, para esse autor, como instrumentos que "*assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais*" (1984: 271). A era que se segue aos anos 1870, com o estabelecimento do voto e da política de massa, vê-se obrigada a apelar para elementos supostamente irracionais para manter a ordem social. No caso inglês, em que reinava a monarquia, imperavam as tradições inventadas relacionadas à Coroa e sancionadas por visitas da rainha.

Hobsbawm aceita que o gosto pode ser inventado, mas apenas dentro de limites estritos ou de necessidades assim sentidas. Por que não levar essa argumentação mais além, afirmando que, em vez de invenção, poderíamos estar falando da cristalização de sentimentos e estéticas em circulação, que servem a diferentes propósitos em diferentes momentos? Nesse sentido, o medievalismo poderia ser um dos exemplos mais bem acabados e mais cristalinos dessa prática, que se reflete no campo literário,

político, religioso, na edificação de prédios e na definição de espaços públicos.

Na invenção do passado nacional em termos históricos, no limite, não faz a menor diferença se os que a perpetraram foram falsários ou meros *fantaisistes* entregues aos próprios delírios.[75] A tradição, conforme compreendida por Hobsbawm, é mera impostura, a criação de um passado falso; a história, em contrapartida, é a disciplina que desmascara essas invenções. Sim, a pacienciosa análise das fontes histórias desmascara o *kilt* escocês. Entretanto, essa abordagem, ainda que instrutiva, faz celebrar a perspicácia que apenas o historiador moderno possui. Falha em perceber que "*o excesso e a extravagância do investimento romântico no passado* (...) *são também um fenômeno histórico*" (Bann, 1995: 9).

Não basta apenas negar a invenção do passado na era vitoriana como uma "era de superstição", como o fizeram os iluministas quando confrontados com o passado medieval. Quando a história se torna uma estratégia deliberada para reencontrar imaginativamente tudo aquilo que parece perdido, ela se torna a reapropriação escrita ou figurada dessa ausência de passado.

Deve-se dar o passo seguinte, que assim se afigura: neogótico, medievalismo e ruína associam-se numa intrincada rede de representações. Essa rede proporciona o nascimento dos empreendimentos oficiais, sejam particulares ou do Estado, para a preservação dos bens do passado. Além disso, fornece a justificativa para a construção do novo inspirado nesse mesmo passado, fosse esse "novo" o edifício em estilo antigo ou a comunidade conforme se acreditou existir na era medieval.

---

[75] Quando Hugh Trevor-Roper faz uma distinção entre as fraudes perpetradas pelos dois Macphersons sobre as tradições imemoriais escocesas e as dos Sobieski Stuarts, considera os primeiros como gananciosos fanfarrões e os segundos como eruditos, autênticos e inocentes (!). *Vide* "A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (*highlands*) da Escócia" in: Hobsbawm, 1984.



fig.2 Town Hall, Manchester, fotografado em 1894.

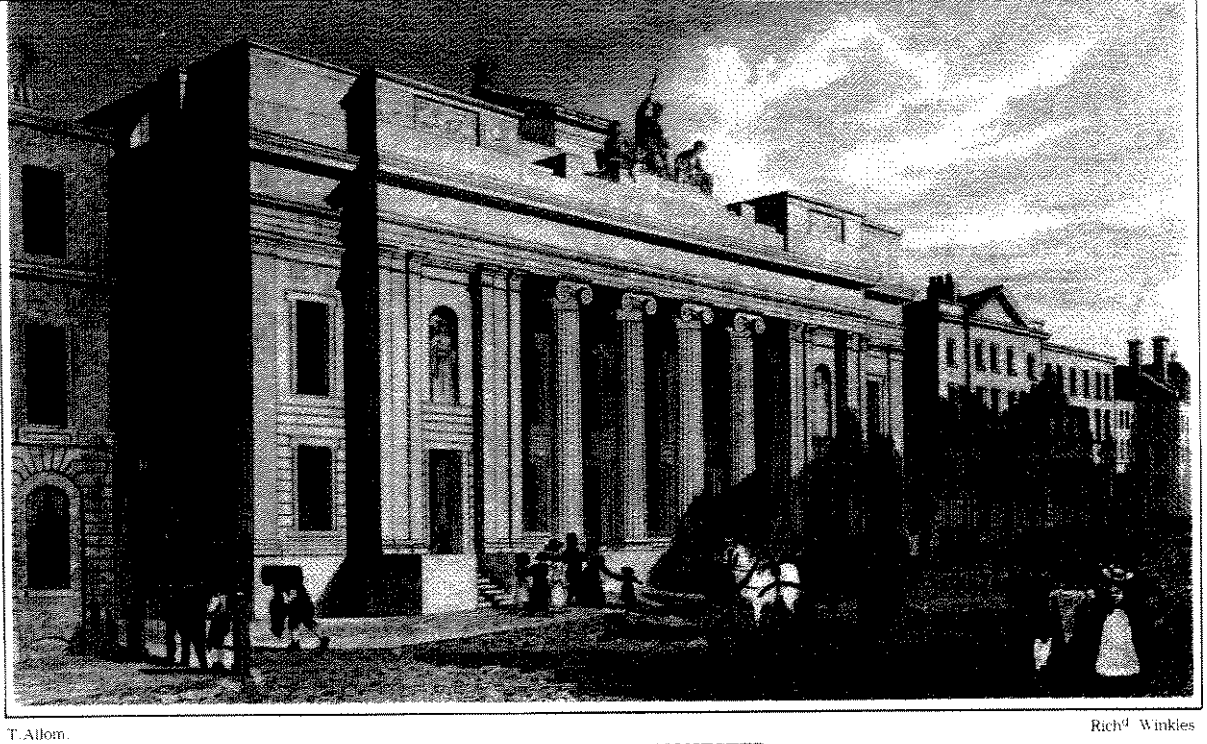


fig.3 Primeiro Town Hall de Manchester, de Francis Goodwin. Foi utilizado como prefeitura de 1825 a 1877. Com a inauguração do novo Town Hall, foi utilizado como biblioteca, até sua demolição em 1912.

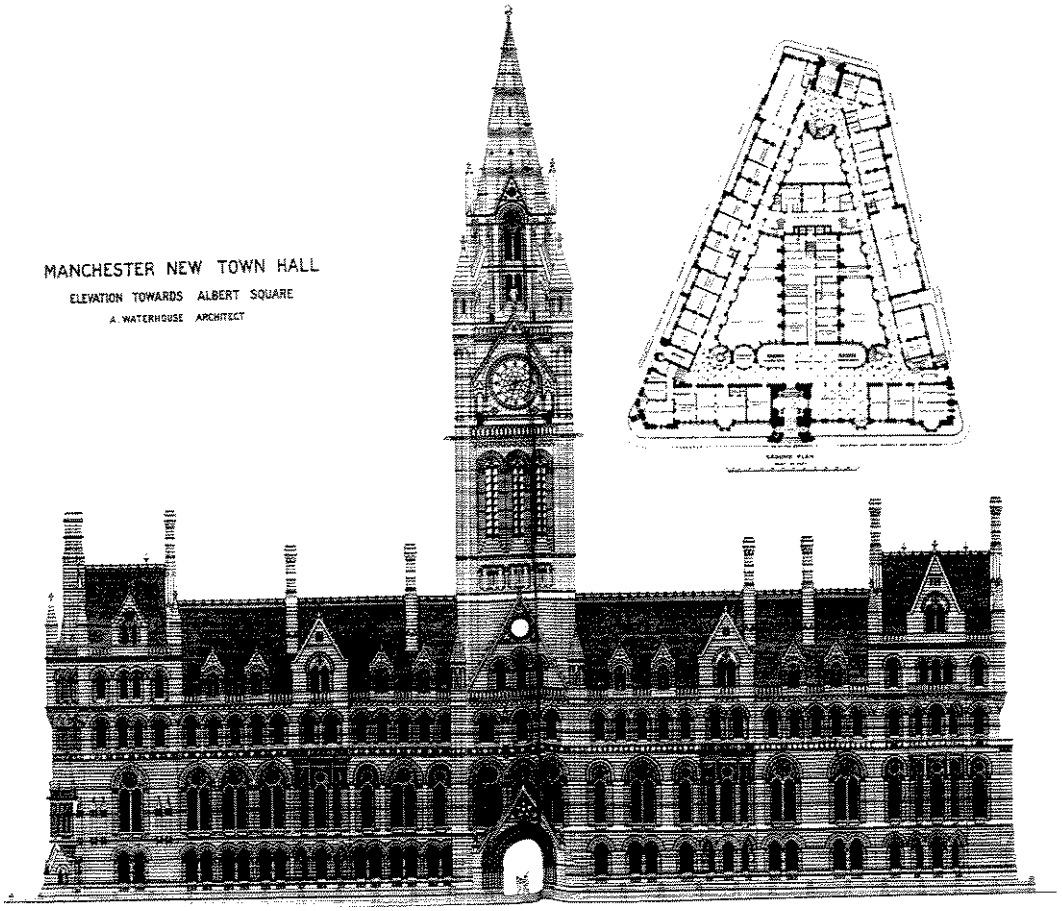
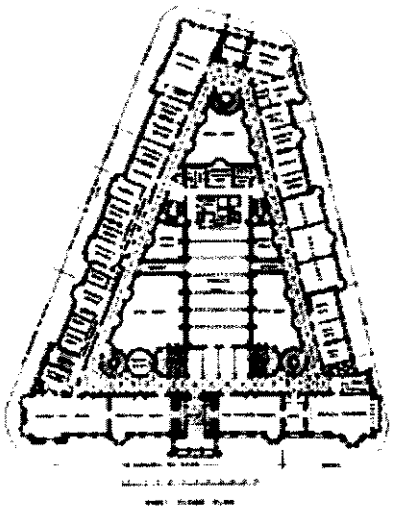


fig.4 Elevação frontal e planimetria do andar térreo do Town Hall de Manchester (A. Waterhouse),conforme publicado no periódico *The Building News* em 7 de julho de 1876.



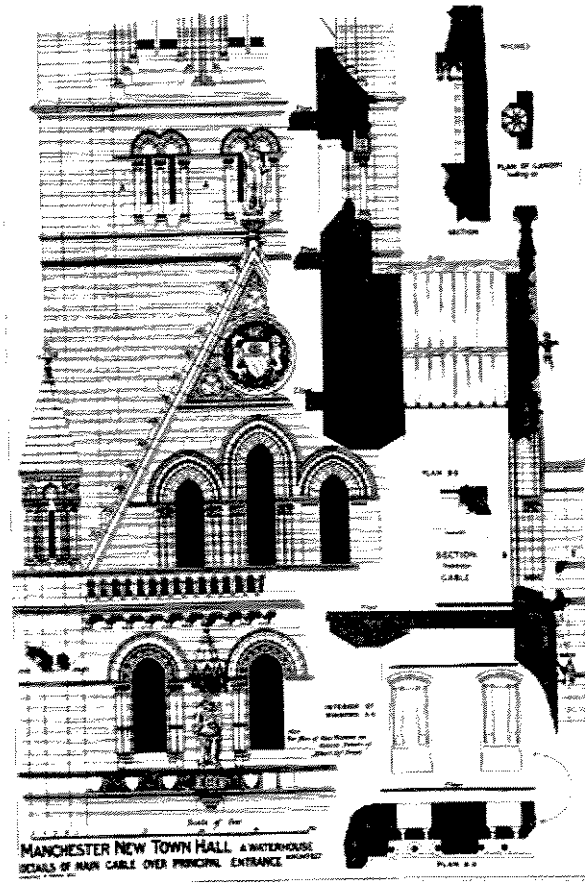


fig.5 (acima). Planimetria do primeiro andar do Town Hall de Manchester; a área interna ao triângulo, referente ao "*public hall*", abriga os murais de Madox Brown.
fig.6 (ao lado). **Detalhes de Waterhouse para a fachada central do novo Town Hall, Manchester.**

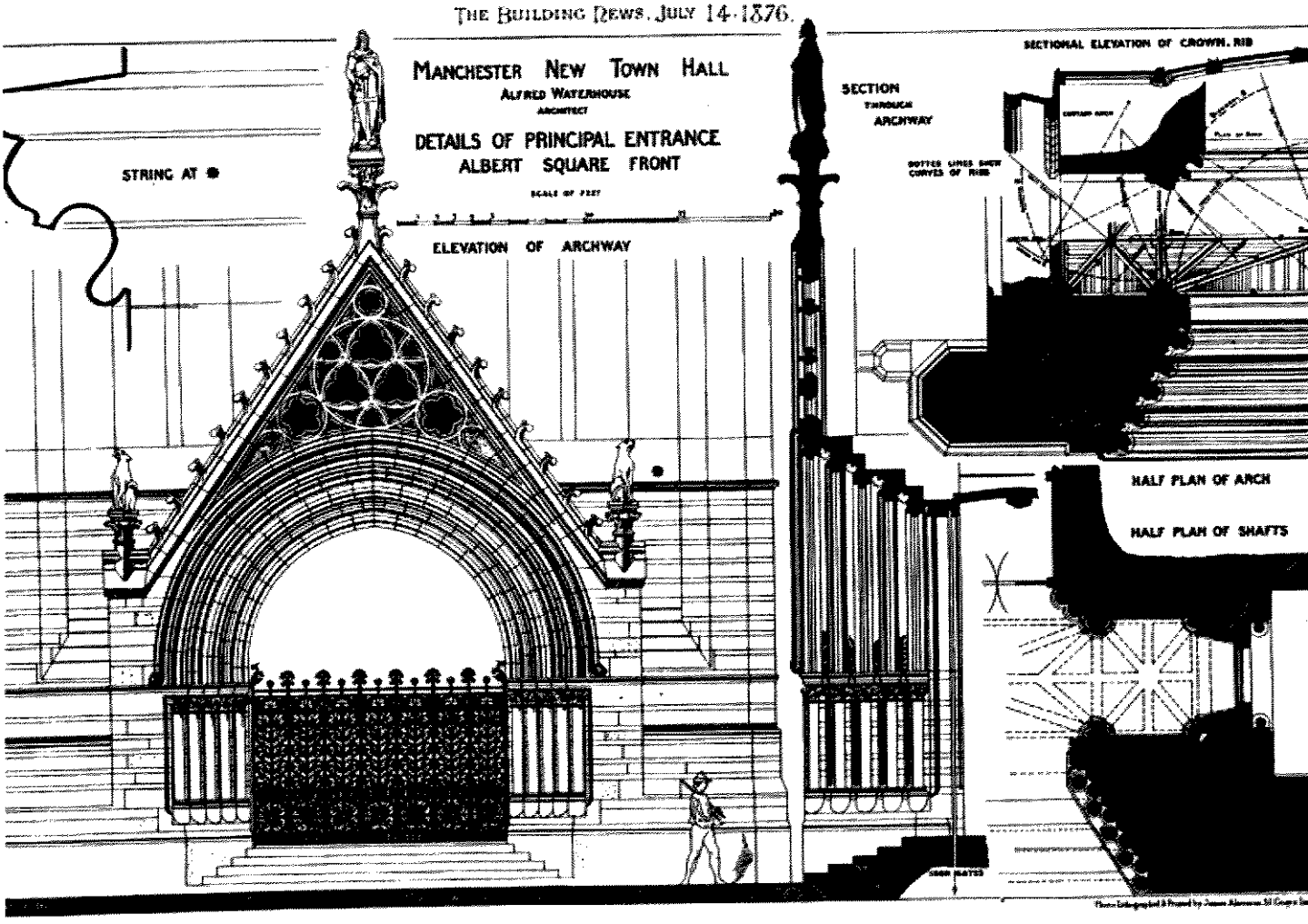


fig 7. Detalhes da fachada e entrada principal do novo Town Hall de Manchester.
Observe-se os trajes medievalizados do suposto "guarda" (indicando a escala) à porta do edifício.

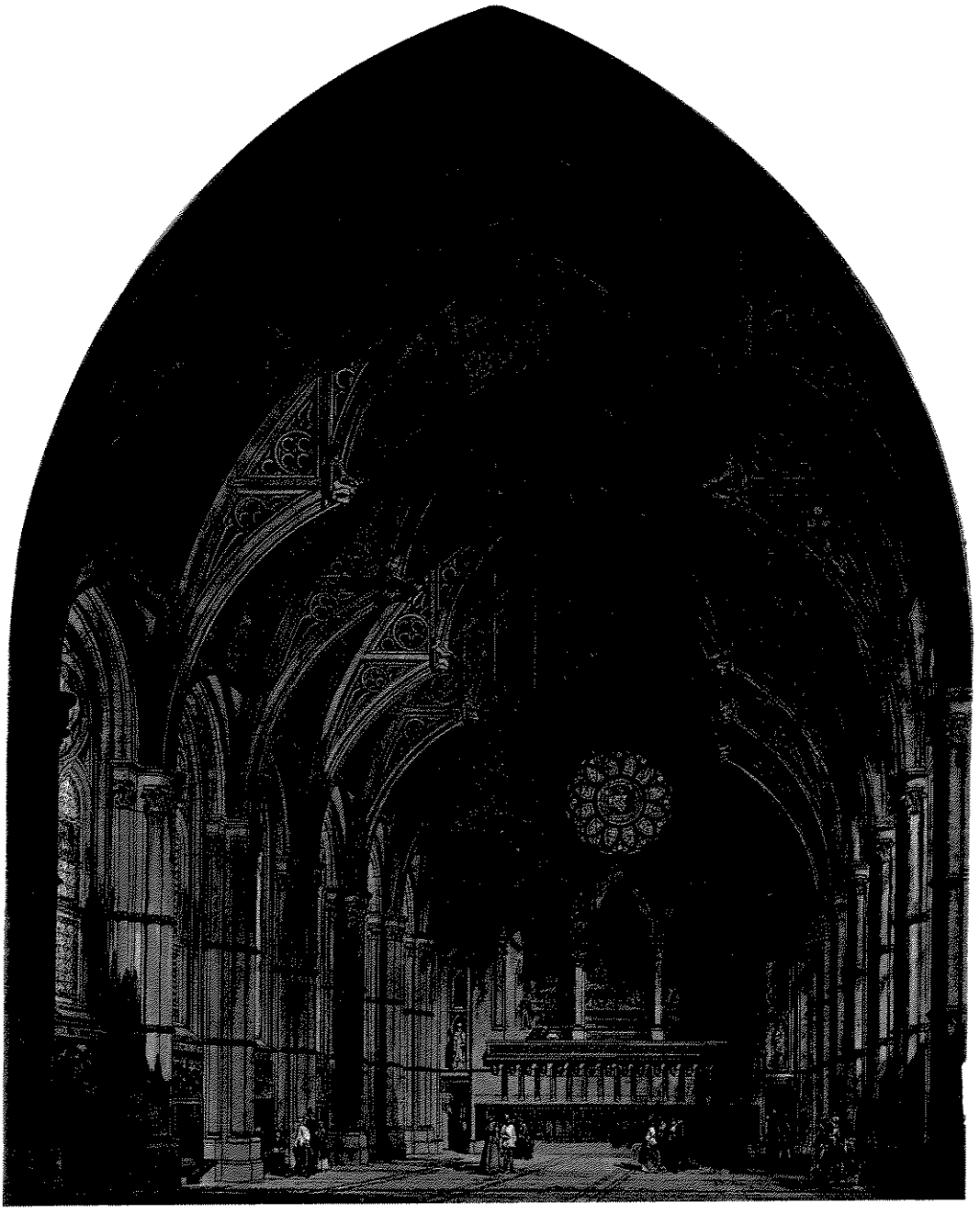


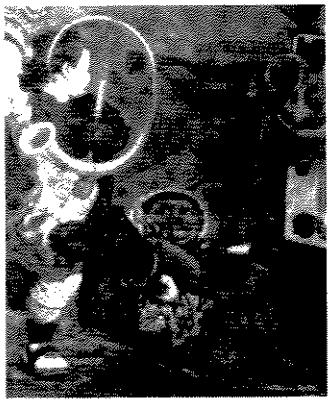
fig.8 Desenho de Waterhouse para o interior do Great Hall (salão principal) do Town Hall de Manchester, onde se localizam os murais de Madox Brown (1870).



fig. 9 Ford Madox Brown. ***The Romans building a Fort at Mancenion A.D. 80*** (1880). O primeiro mural da série executada por Madox Brown estabelecia a fundação romana de Manchester como dado histórico inquestionável. Abaixo, em destaque, a construção do forte, o general Agricola e os escravos, exemplo de detalhes curiosos com os quais Brown pontuava suas pinturas.







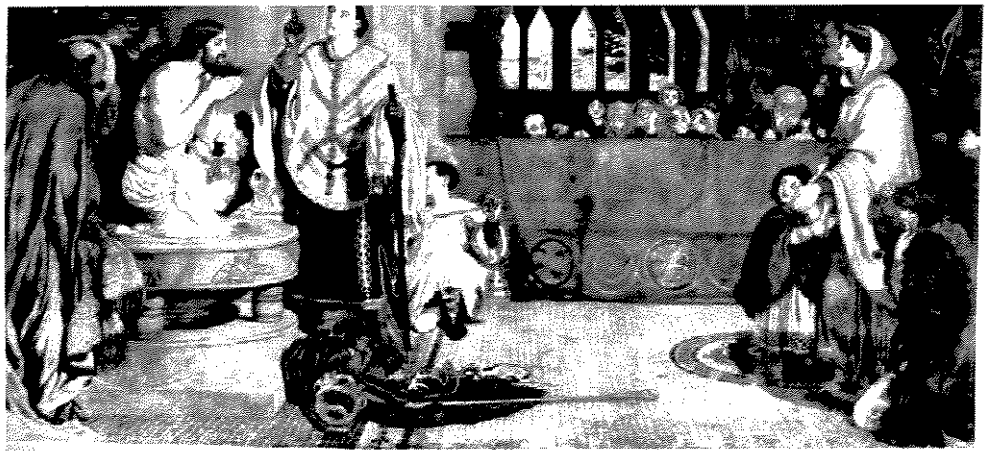


fig.10 Ford Madox Brown. *The Baptism of Edwin A.D. 627* (1879).



fig.11 Ford Madox Brown. *The expulsion of the Danes from Manchester A.D. 910* (1881)

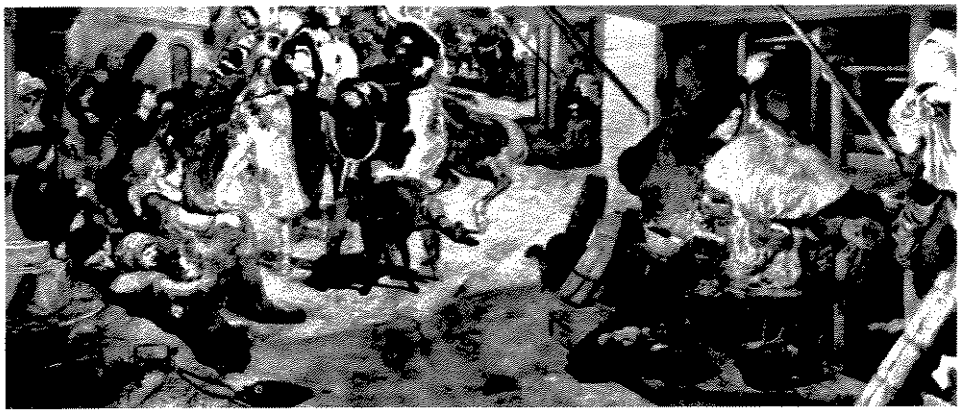


fig.12 Ford Madox Brown. *The establishment of Flemish weavers in Manchester A.D. 1363* (1880).



fig. 13 Ford Madox Brown. *The trial of Wycliffe. A.D. 1337* (1886)

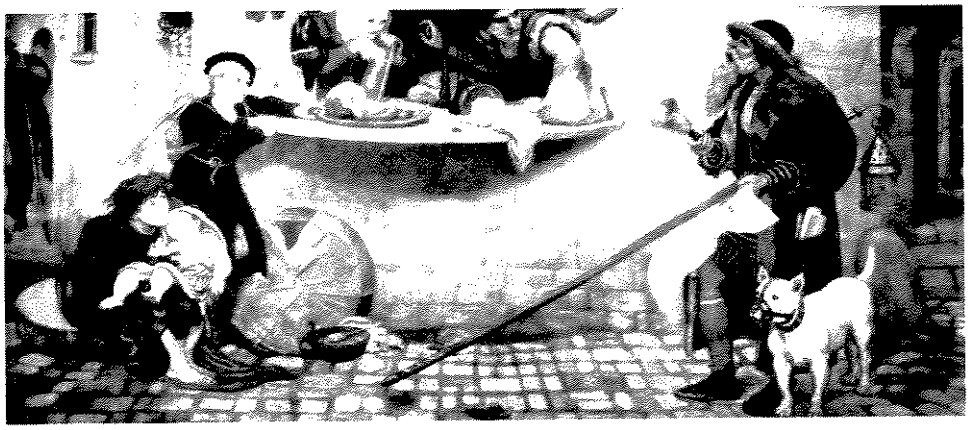


fig. 14 Ford Madox Brown. *The proclamation regarding weights and measures. A.D. 1556* (1884).



fig. 15. Ford Madox Brown. *Crabtree watching the transit of Venus. A.D. 1695.* (1891)



fig.16 Ford Madox Brown. *Chetham's life dream. A.D. 1640* (1886)



fig. 17 Ford Madox Brown. *Bradshaw's defense of Manchester A.D. 1642* (1893)





fig. 18 Ford Madox Brown. *John Kay: Inventor of the flyshuttle. A.D. 1753 (1890).* No detalhe, a multidão enfurecida à janela.

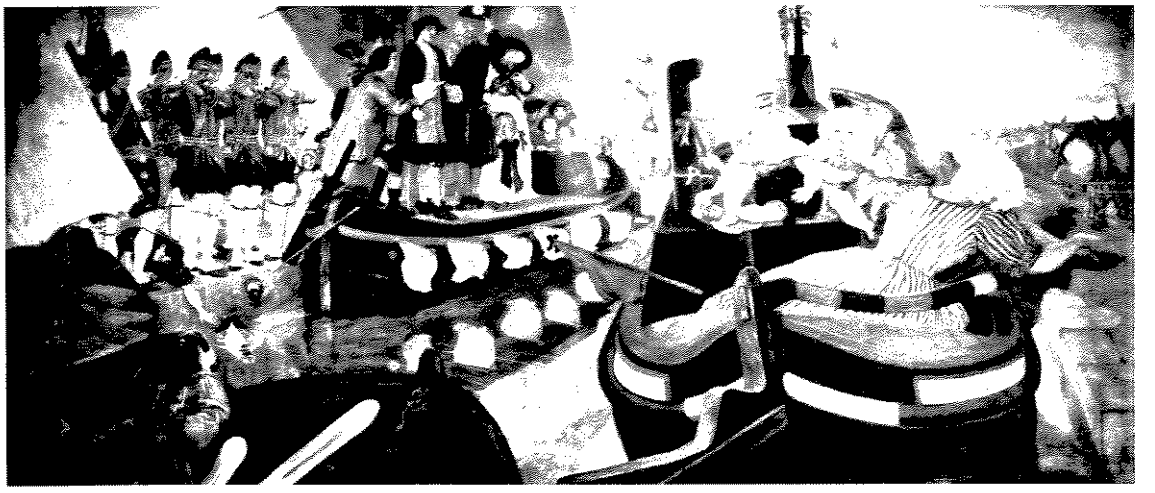


fig. 19 Ford Madox Brown. *The opening of the Bridgewater Canal, A.D. 1761* (1892)



fig. 20 Ford Madox Brown. *Dalton collecting marsh fire gas* (1887). A série de murais finaliza sem nenhuma menção à industrialização da cidade de Manchester.

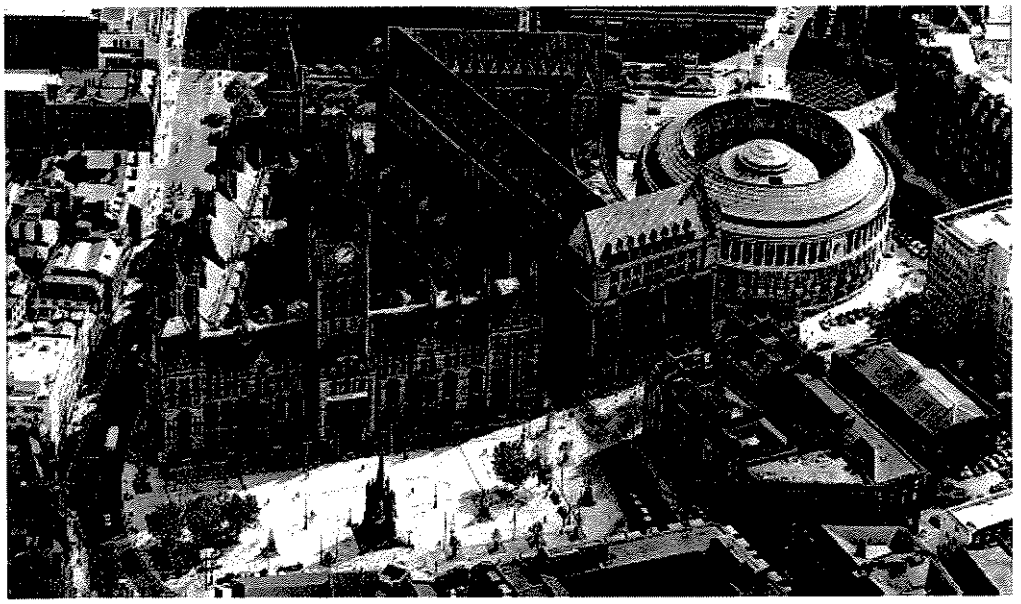


fig. 21 Vista aérea, recente, do Town Hall de Manchester e de seus arredores. O anexo de escritórios municipais acompanha um dos lados do triângulo e separa o Town Hall do prédio circular da Manchester Central Library.

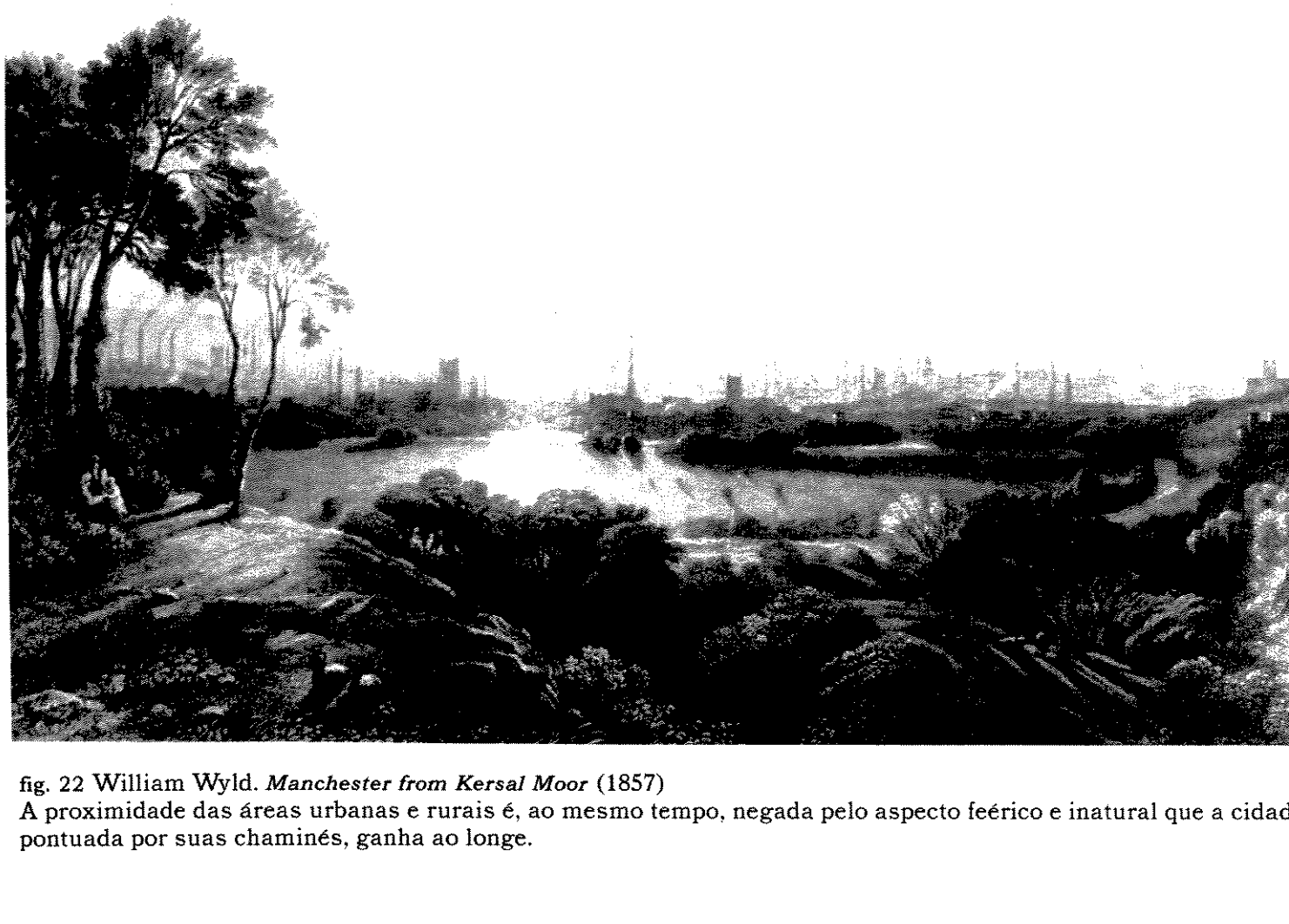


fig. 22 William Wyld. *Manchester from Kersal Moor* (1857)
A proximidade das áreas urbanas e rurais é, ao mesmo tempo, negada pelo aspecto feérico e inatural que a cidad
pontuada por suas chaminés, ganha ao longe.



fig. 23 Armazém (*warehouse*) em Portland Street, Manchester, em foto da década de 1890. A magnificência do estilo *palazzo* italiano atesta a pujança econômica e é prenúncio dos arranha-céus.

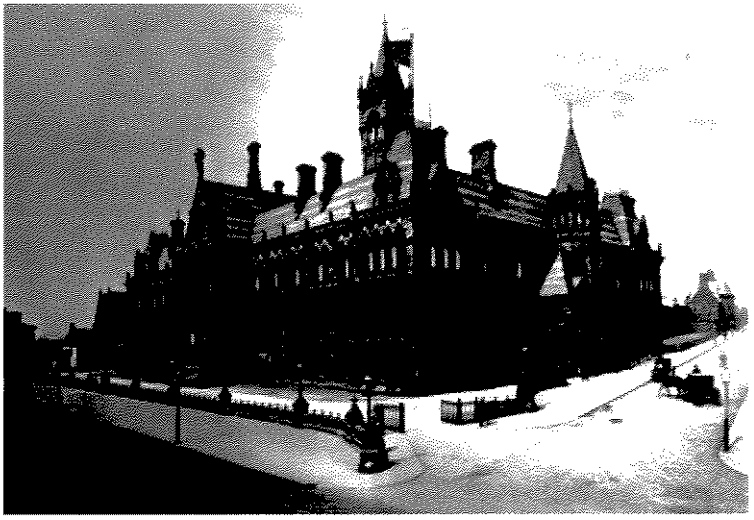


fig. 24 As Assize Courts (Cortes de Justiça), Manchester, finalizadas em 1859, também de A. Waterhouse. Parcialmente destruídas em bombardeio durante a II Guerra Mundial, foram demolidas ao término do conflito.



fig. 25 Fiação às margens do Irwell, década de 1820.

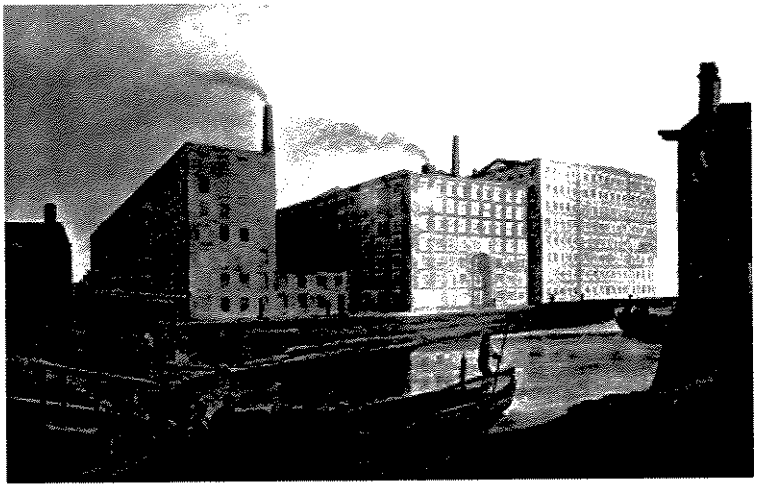


fig. 26 Tecelagem McConnel & Kennedy's, 1820. As grandes dimensões aliadas à uma arquitetura prática e despojada tornaram-se um modelo de construção fabril adotado por outros países, como a Alemanha.

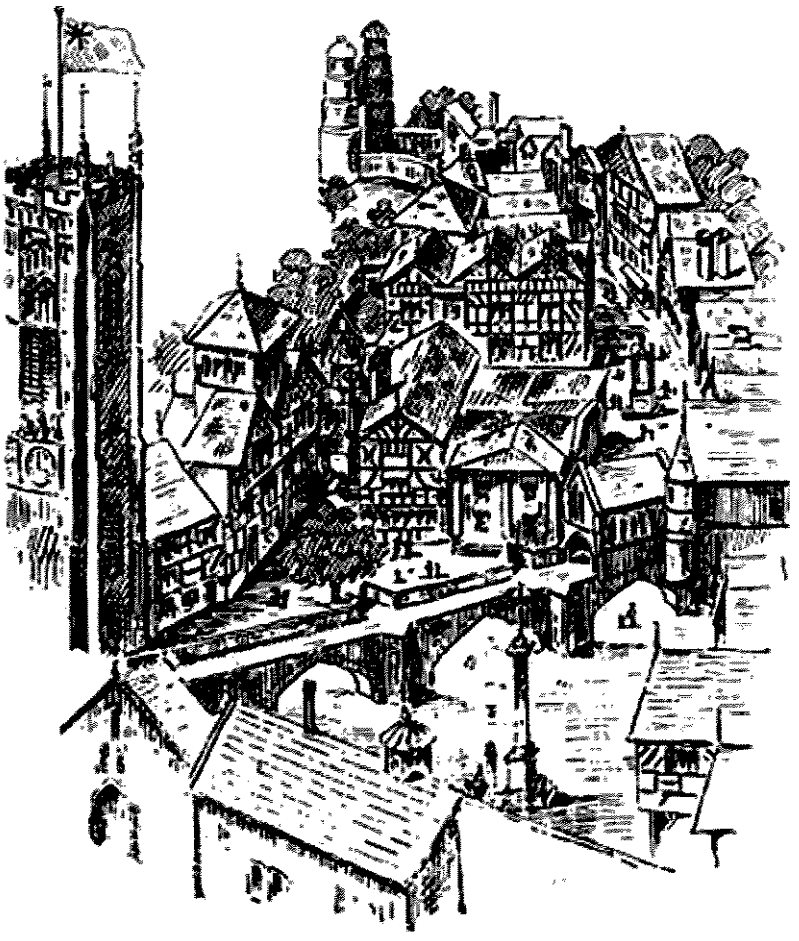


fig. 27 " Velha Manchester e Salford", construída para o Royal Jubilee. Xilogravura publicada no jornal *Manchester Guardian*, guardada no livro de recortes do arquiteto Alfred Darbyshire.

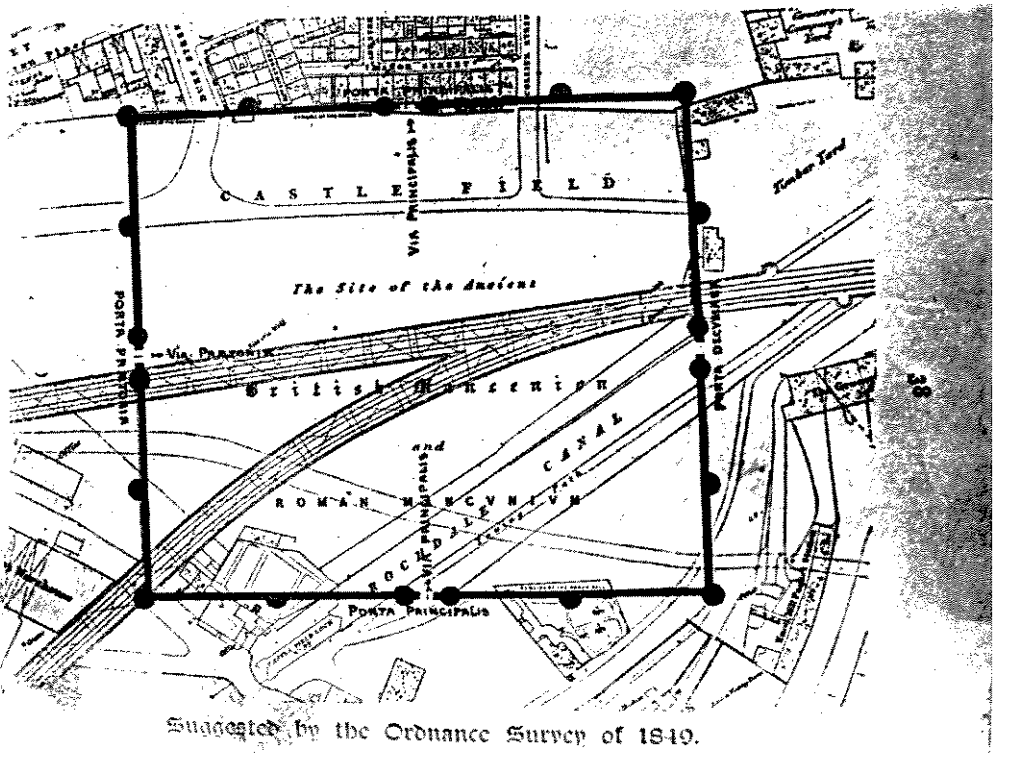


fig. 28 Delimitação da região das ruínas (Manchester romana) conforme o *Ordnance Survey* de 1849. A partir dessa localização, recria-se o passado romano para a cidade industrial.



fig. 29 Mural na região de Castlefield, "celebrando" a presença dos romanos na região (foto - 1995).

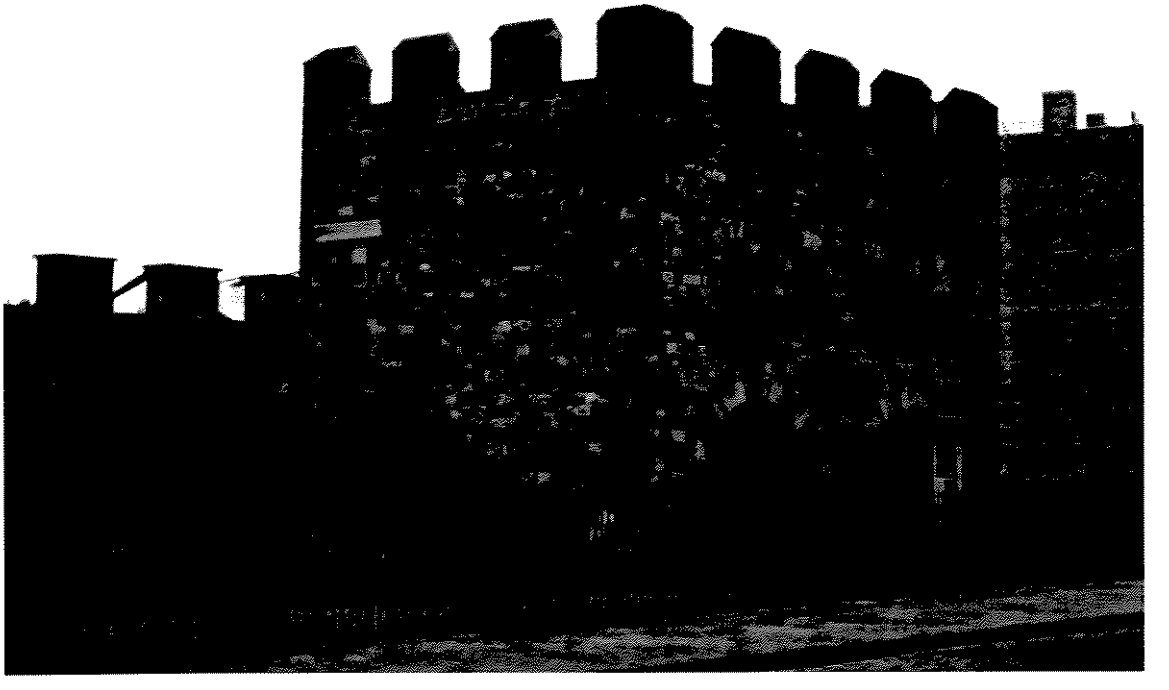


fig. 30 Reconstrução da muralha romana, Castlefield, Manchester (foto -1995). A justificativa da anterioridade histórica investe no "centro" da cidade e transforma-se em atrativo turístico.

"Se algum dentre meus leitores decidisse, dentro de suas possibilidades, lançar-se ao revival *de uma saudável escola de arquitetura na Inglaterra, e quisesse saber em poucas palavras o que deveria fazer, a resposta seria clara e simples. Primeiro, vamos deitar fora tudo relacionado à arquitetura grega, romana ou renascentista, seja em princípio ou em forma. Toda a arquitetura fundada nos modelos gregos ou romanos, segundo os quais nos habituamos a construir nos últimos três séculos pelo menos é fundamentalmente desprovida de vida, virtude, honradez ou capacidade de fazer o bem. É torpe, inatural, infértil, desagradável e ímpia. Pagã em sua origem, orgulhosa e irreligiosa em seu* revival, *paralisada por velhice e ainda assim a predadora de todas as coisas boas e vivas plenas de juventude ao seu redor, como o moribundo e desesperado rei que, dizem,* (...) *alimentava suas esgotadas veias com o sangue de crianças* (...), *uma arquitetura que* (...) *faz de seus arquitetos meros plagiadores, de seus trabalhadores meros escravos, e sibaritas de seus habitantes; uma arquitetura de intelecto ocioso, onde a invenção é impossível, mas na qual todo luxo é recompensado e toda a insolência é fortalecida* (...). *O que quer que tenha ligação com as cinco ordens, ou com cada uma delas – seja dórica, jônica, toscana, coríntia ou composta, de estilo romano ou grego; o que quer que revele qualquer respeito pelas leis vitruvianas ou conformidade com a obra palladiana – não o suportaremos mais.* (...) *Só assim transformaremos nossa prisão em um palácio.*

Do mesmo modo que a arquitetura grega ou romana é desprovida de vida, não traz ganhos e é não-cristã, nosso gótico antigo é vivo, útil e fiel. É adaptável a qualquer fim, resiste ao tempo, instrui os corações, é honrado e sagrado em todos os ofícios. (...) *Serve à entrada do casebre e do castelo* (...), *é uma arquitetura que toca cada faculdade de seu trabalhador, e se remete a cada emoção daquele que a vê; nela, cada pedra colocada nas solenes paredes eleva o coração humano um passo mais próximo ao Paraíso* (...) *e em todas as suas formas é símbolo da Cristandade.* (...) *Vamos utilizá-la em nossos edifícios domésticos e públicos* (...) *e acredito ser possível, não apenas nos igualarmos, mas superarmos, em alguns aspectos, qualquer gótico jamais visto nos países do Norte.* (...) *Quando tivermos aprendido a aceitar a lida do mais simples dos trabalhadores, seremos recompensados ao notar como tornaram-se habilidosos* (...), *mal se pode imaginar qual será o esplendor de edifícios projetados nas formas do gótico inglês e francês do século XIII com o refinamento e detalhe da arte italiana* (...).

Deixe esse ser o objeto de nossa humilde ambição (...) *e a Londres do século dezenove poderá se tornar Veneza sem seu despotismo, ou Florença, mas com paz."*

Ruskin, *As pedras de Veneza*, cap. IX

Capítulo II – O neogótico

1. O neogótico como *revival* e a historiografia do movimento

Quando escreveu "A natureza do gótico", talvez o mais importante capítulo de *Pedras de Veneza* (publicado em 1851), teria John Ruskin previsto o alcance e a influência que essas poucas e vibrantes páginas teriam, não apenas na onda do *revival* europeu, mas em movimentos posteriores, como o *Arts and Crafts* de William Morris e o *Wiener Werstätte* de Hoffman e Moser?[1]

Para William Morris, "A natureza do gótico" deveria ser lido por todos. Ele o considerava um capítulo com vida própria dentro da obra e o reeditou como panfleto pela Kelmscott Press em 1892, para distribuí-lo em suas palestras aos trabalhadores e, mais tarde, nas reuniões da Liga Socialista. No prefácio que então preparou, afirmou que aquele texto *"seria considerado no futuro uma das poucas e necessárias declarações do século* [e que] *parecia a nós, quando o lemos pela primeira vez, que se apontava para um novo caminho que deveria ser trilhado no mundo"* (Morris, 1993: 367). Morris comparava Ruskin a Owen e Fourier e o considerava superior a eles, por ter percebido que a arte era a expressão do prazer do homem em seu trabalho, o que deveria ser perseguido pela política, até então um mero jogo vazio (*idem*: 368). O neogótico se afigurava como a verdadeira manifestação, não apenas da arte medieval, mas dos valores mais nobres e genuínos; e como um estilo nacional, cristão e incorrupto. Significava igualmente a recuperação da capacidade artística do trabalhador. Afinal, a definição ruskiniana de neogótico implicava uma inseparável ligação entre as formas externas (arco ogival, rendilhado, arcobotante) e, especialmente, as forças que as animavam e que incluíam a fantasia e a liberdade dos

[1] O "*workshop* de Vienna" (Wiener Werstätte) foi estabelecido em 1903 como uma associação (ou cooperativa, como se autodenominava) de Artes e Ofícios, na produção de objetos de vida cotidiana regidos pelo uso de formas geométricas e estilizadas. O movimento derivava da Secessão Vienense (Sezession) do século XIX e seus fundadores, Josef Hoffmann e Koloman Moser, conseguiram reunir cerca de 100 artesãos, já em 1905. Cf. Cumming e Kaplan, 1993: 198-200.

artesãos que realizavam grandes obras. O gótico para Ruskin indicava o domínio da arte na vida comum e, assim, constituía uma proposta para a sociedade de sua época.[2]

No século XIX inglês, o movimento estético e arquitetural conhecido como *gothic revival* (revivalismo gótico) foi um dos mais pujantes em termos dos debates estéticos e morais que alinhou e, paradoxalmente, considerado um dos momentos mais empobrecidos da história da arquitetura segundo as análises posteriores, em especial as fundamentadas nos princípios do movimento moderno. Opções estéticas, religiosas e sociais pertencentes ao *revival* foram assim descartadas como um equívoco, ingênuo ou intencional, de uma época que não criou o novo e sonhou recuperar uma ordem medieval já não mais existente.

Pode-se afirmar que a Inglaterra foi solo privilegiado para a ocorrência do movimento neogótico, tendo como principais defensores Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) e John Ruskin. A *villa* de Horace Walpole nos arredores de Londres (Strawberry Hill, em Twinckelman, 1770) é considerada pela historiografia um marco inicial do movimento, por ser uma das primeiras edificações assumidamente neogóticas. John Britton (1771-1857) pode ser considerado uma terceira força do movimento, pois, ao lado de Augustus Charles Pugin (*circa* 1769-1832, pai de A.W.N. Pugin), foi um dos maiores divulgadores do estilo, especialmente nas páginas da *Gentleman's Magazine*. Autor de *Architectural Antiquities* (5 volumes, entre 1807 e 1826) e *Cathedral Antiquities* (4 volumes, 1814-1830) e patrono do trabalho de Augustus Pugin e E.J. Wilson (*Specimens of Gothic Architecture*, 1821 e 1825). Britton forneceu ao estilo antes "imaginado" uma detalhada série de pranchas, estudos de

---

[2] Infelizmente a edição nacional (Martins Fontes), baseada na tradução para o francês (!), assim como aquela, exclui o capítulo "A natureza do gótico" (capítulo IV da Parte II no original). É forçoso admitir que o próprio Ruskin, quando preparou uma versão menor de seu clássico, em 1877, que ficou conhecida por *Traveler's edition* (uma espécie de guia turístico), omitiu o capítulo sobre o gótico. No entanto, esse tornou-se um dos mais importantes textos para a compreensão do pensamento e da estética vitorianos. A edição preparada por Frederick William Roe editada por Charles Scribner's Sons em 1918 e a preparada por J.L. Links, publicada em 1960, devolveram o capítulo sobre o gótico para a apreciação dos leitores.

edifícios, fachadas, cortes e detalhes visando fornecer correção arqueológica ao gótico (Crook, 1978: 53 *et seq.*).

De seus primórdios inspirados pela estética romântica do setecentos ao entusiasmo trazido pela construção das Casas do Parlamento – para a qual o governo *"sancionara um esquema louvável para tornar tal edifício um monumento ao estado das artes no país"*[3] – o neogótico expandiu-se e concretizou-se em várias obras como as quase 40 catedrais e pequenas igrejas de Sir George Gilbert Scott (1811-1878) ou outros monumentos de sua autoria como o Albert Memorial (1864-72) em Londres.[4]

Ao buscar seu vocabulário na arquitetura religiosa, cujos espécimes ainda existiam, por exemplo, em Paris e ao norte da França, incluindo Saint-Denis e Chartres, a partir do século XIX o neogótico transformou-se numa espécie de cruzada moral em favor das virtudes cristãs consideradas superiores e representadas pela arte e pela arquitetura medievais. O uso do arco ogival, de abóbadas em nervuras criando teias de pedra e de vitrais recuperavam a atmosfera de um passado cristão. Do mesmo modo, o neogótico configurava-se como uma cruzada nacionalista, ligada à busca de origens. Em breve, o movimento ganhou força em outros países do norte da Europa, como a França e a Alemanha. Encontrou ressonância também em países jovens como os Estados Unidos, concretizando-se, por exemplo, na Trinity Church (1840-46) de Richard Upjohn, na Grace Church e em prédios circundantes de James Renwick (1843-46), bem como na Saint Patrick Cathedral (1858-79), todas na cidade de Nova York. Na França, a forte influência da arquitetura racional por muito tempo afastou a estética própria ao gótico da maior parte dos edifícios. Mas, acompanhando o gosto

---

[3] Essa ainda era a opinião quando o prédio entrava na fase de ornamentação. "Decorations of the House of Lords" mencionado em *The Builder*, 27 setembro 1845.

[4] A competição para a construção das Casas do Parlamento londrinas em 1835 se seguiu à destruição do palácio de Westminster por um incêndio em 1834, que desfigurara a casa usada então desde a época medieval (com exceção do Westminster Hall). O Palácio de Westminster (comumente denominado Casas do Parlamento) foi residência dos reis da Inglaterra entre os séculos XI e XVI. A única parte medieval do edifício a sobreviver ao incêndio de 1834 foi o Great Hall, datado do século XI e construído sob Guilherme II, reconstruído por Ricardo II na década de 1390. Sob Henrique VIII o local passou a ser a sede do Parlamento (Cf. Port, 1976).

pela pintura medievalizada Troubadour, ligada a um renascimento do catolicismo, num misto de cena íntima e pintura histórica, recorrendo a temas medievais retratados com o traço primitivo (Richard e Révoil, 1980: 17-24). No século XIX a burguesia ascendente patrocinou, assim como ocorreu na Inglaterra, a busca por um esplendor medieval-feudal em uma época de agitação social intensa. Em Paris a grande influência no século XIX foi a Escola de Belas-Artes, cuja tendência historicista (ou eclética) foi transmitida a todo o país e para as Américas – incluindo o Brasil.[5]

Desse modo, o termo "gótico", usado pela primeira vez durante a Renascença italiana para caracterizar de maneira depreciativa os monumentos da Idade Média como produtos dos bárbaros (godos) sem qualquer conteúdo artístico, firmou-se no século XIX como referência ao período medieval e às suas manifestações artísticas; e foi compreendido como um estilo contemporâneo, uma resposta às identificadas lacunas da época (religiosidade e valorização do trabalho do homem) e com suas exigências (praticidade e utilidade). A adoção do termo "gótico" para caracterizar essa arquitetura conviveu com as expressões "arquitetura de arco ogival" (*pointed arch*), "estilo cristão" e "estilo inglês". Por exemplo, a Sociedade dos Antiquários adotava o termo "inglês primitivo", depois celebrado por Rickman em seu *Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture* de 1819, no qual o autor, ao estabelecer para os prédios uma progressão dentro de estilos cronologicamente identificáveis, validou a

---

[5] Sobre esse tema específico, que tem recebido maior atenção, mas que ainda carece de estudos libertos da suposição de que a arquitetura nacional (assim como a cultura de modo geral) funciona na dual negação ou cópia dos modelos estrangeiros tão depositária da gasta expressão de "idéias fora do lugar", *vide* Fabris, Annateresa (org.), 1987. No caso francês, pode-se escolher como símbolo para essa recuperação do passado a Ópera de Charles Garnier (1861-1874), símbolo do Segundo Império napoleônico, com seus estilos históricos combinados aleatoriamente, ou a biblioteca Saint-Geneviève concebida por Labrouste, próxima ao Panteão (criada entre 1838-9 e executada entre 1843-50), cuja fachada em estilo renascentista plena de inscrições (ligada ao que Victor Hugo, em seu "Notre-Dame de Paris", de 1832, defendera como a arquitetura entendida como forma de escrita) contrasta com seu interior em arcos, que mais lembra um refeitório medieval. Do mesmo modo, a sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris (1859-1868), também criada por ele, traz longelíneas colunas rumo ao teto em arco criando o efeito de "copa de árvores" tão admirado no gótico.

arquitetura gótica e lhe trouxe reconhecimento.[6] O termo "estilo inglês" foi talvez o de maior longevidade e, por essa razão, o que melhor revela a imediata identificação entre o gótico e o estilo genuinamente nacional.

De modo geral, o estilo originou em solo inglês uma profusão de catedrais e prédio públicos como escolas, *halls*, bibliotecas e mansões. Paralelamente, seus seguidores tiveram participação ativa nas restaurações realizadas em edifícios medievais.

Cumpre localizar, de início, os assim considerados primórdios do *revival* gótico, em relação de continuidade (ou não) com o século XVIII, para, em seguida, observar a historiografia do movimento que, dos contemporâneos do *revival* aos trabalhos mais recentes, trilhou um difícil percurso para que o movimento fosse, enfim, historicamente compreendido.

Embora as origens do *revival* sejam de difícil determinação – o que levou vários autores a afirmar que na Inglaterra o gótico jamais cessou de existir (por exemplo Clark, 1995; Hitchcock, 1993 e Pevsner, 1996) – a voga pelo *gothik* (ainda pouco estudado), pelo pitoresco e pelo sublime no século XVIII sugere não uma proposta fechada, a partir da qual o *gothic revival* se desenvolveu, mas uma evidente inspiração tributária dos conceitos de irregularidade e emoção extrema, ainda que estudada. Nesse sentido, o *revival* gótico ligava-se às opções estéticas do final do século XVIII simultâneas ao estabelecimento sem precedentes da sociedade industrial urbana (Argan, 1985).

---

[6] Rickman criou uma divisão bastante simples que, provavelmente por esse motivo, tornou-se referência. Dividiu os estilos entre *Early English* (o gótico primitivo ou Alto gótico); *Decorated* (uma segunda fase do gótico) e *Perpendicular*, ou gótico tardio, existente do início do século XIV até o início do século XVI. Por *Perpendicular* ele entendia um forte linearismo vertical das colunas ladeando as grandes janelas e as paredes do edifício, bem como a propensão pelas abóbadas em leque. A mesma distinção foi adotada por John Carter (*Views of Antique Buildings*) e por Britton (*The Architectural Antiques of Great Britain*). Para detalhes, cf. Koch (1994) e Crook (1978). Essa divisão em estilos é, de modo geral, baseada nas janelas; no caso do *Early English*, refere-se às janelas altas e estreitas (*lancet windows*); decoradas com rendilhados no gótico *decorated* e, no caso do gótico *perpendicular*, na presença de abóbadas em leque, algo que só pode ser observado em território inglês (cf. *Oxford Illustrated Encyclopedia of Arts*, 1992). Já o uso do termo de estilo "*pointed*" (ogival) como o referente ao estilo mais puro, qual seja, o do século XIII, foi por muito tempo associado a A.W. Pugin. Pugin, embora o mais importante divulgador do termo, não foi seu criador, visto que o termo fora adotado por Hosking na *Encyclopaedia Britannica* já em 1831 (JRUL).

As poéticas do pitoresco, *grosso modo*, viam a natureza como um ambiente acolhedor que recebia alterações pontuais por parte do homem, enquanto o sublime implicava um ambiente hostil que transcendia as dimensões humanas.

Como o disse Ruskin, poucas palavras foram tão utilizadas e receberam tantas diferentes interpretações quanto o termo *pitoresco.*[7] Do *pittoresco* utilizado para descrever a pintura italiana ao *picturesque* em voga na Inglaterra a partir do início do século XVIII, conformava-se uma associação estética e cultural vinculada à apreciação da natureza, do passado e das ruínas arquitetônicas.

O pitoresco (à maneira do pintor) deixava evidente que a maneira como um pintor retratava a realidade era diversa da maneira como o senso comum retratava a mesma realidade. No posfácio à obra de William Gilpin sobre o tema, Conan (1984) considera o pitoresco um fenômeno cultural, sendo utilizado por Gilpin, em 1768, no sentido do belo que pode causar um bom efeito em um quadro, e por Uvedale Price, em 1794, como uma definição rigorosa que transforma o pitoresco em uma cultura do olhar (*idem*: 122).

Já o sublime, que reúne sob o mesmo termo experiências tão diversas quanto as *tours* arquiteturais, a poesia sentimental, a visita a cemitérios e ruínas e a predileção por emoções fortes como o horror, foi teorizado por Uvedale Price como um prazer estético que atua imediatamente sobre os sentidos, agitados por meio de efeitos planejados. O sublime dá uma dimensão de belo ao terror, conforme analisara Edmund Burke, gerando um certo deleite incitado pela idéia de prazer e perigo iminente o qual se manifesta, por exemplo, no uso das grandes dimensões na arquitetura (Burke, 1994: 58, 81). O instinto de conservação é acionado pela dor ou pelo perigo e, tanto o belo como o sublime são, para Burke, aspectos não racionais da atividade humana.

---

[7] No capítulo "Lâmpada da memória" de seu *Seven Lamps of Architecture*, Ruskin descreve exemplos de pitoresco na pintura, na escultura e na arquitetura. Ali, tudo o que era sublime podia se tornar, igualmente, pitoresco: as linhas angulares, vigorosos contrastes entre luz e sombra e entre cores que lembram a natureza *"nas rochas, montanhas, nuvens e ondas de uma tempestade"* (1890: 344-345).

Os objetos do pitoresco, de menor dimensão, reduzem o impacto que desorganiza os sentidos, tornando a emoção suportável. Os jardins ingleses foram por excelência sua forma de manifestação; neles, transformava-se a reação a objetos naturalmente repulsivos (*grotesquerie*) num apaziguado culto a objetos exóticos. A planejada ameaça à autopreservação, como Burke a compreendia, era articulada por artifícios mecânicos – morros artificiais, rios serpeantes, bosques com árvores irregularmente agrupadas, cascatas, cavernas, vulcões. Desse modo, o jardim pitoresco negava os jardins geometrizados, considerados monstruosidades contrárias às artísticas formas da natureza. Sua definição estava fortemente ligada à produção do imprevisto; mistérios e emoções necessariamente faziam parte de um passeio pelo jardim arquitetado pela mão do homem. Tudo era pensado para que

> *"as colinas, os riachos, os grupos de árvores, as pequenas construções espalhadas* (...) *dêem ao lugar uma aparência de "agradável desordem", de "controlada confusão", de forma que* (...), *por caminhos tortuosos ou envolventes, deparemos, como que por acaso, uma vista particularmente bela ou qualquer outro objeto agradável".* (Morris, 1993: 16)

O "jardim inglês", assim exportado para o continente, imitava a "agradável desordem" da natureza.

As ligações de continuidade ou de ruptura do neogótico em relação às teorias estéticas do sublime e do pitoresco permanecem um terreno fértil que em muito ultrapassa os objetivos aqui estabelecidos. Vários autores, desde Charles Eastlake – que em 1870 escolheu como subtítulo para sua obra "*uma tentativa de mostrar como o gosto pela arquitetura medieval que se manteve na Inglaterra nos últimos dois séculos tem sido encorajado e desenvolvido*" –, até Kenneth Clark, ao escrever em 1928, sugeriram que o termo mais apropriado para o *revival* gótico seria *survival* (sobrevivência). Clark afirmou que o neogótico era uma sobrevivência residual, um tênue fio que jamais se partira desde a Idade Média, mas que ganhara volume no século XVIII, recuperado pelos antiquários e literatos. Ou seja, a utilização

da linguagem medieval nos edifícios do século XIX não era uma recuperação mas uma continuidade de um estilo que jamais desaparecera.

Revival ou *survival*? Foi o neogótico no século XIX uma derivação (ou empobrecimento) de um debate próprio ao século XVIII ou constituiu um movimento em si? Propõe-se, inicialmente, comentar essa questão para em seguida localizar a pujança com que ocorreu o neogótico na Inglaterra, e seus sentidos mais imediatos, freqüentemente subanalisados, visto ser esse estilo considerado um exemplo "menor" na arquitetura.

Mourdant Crook (1978) vê uma profunda distinção entre o gótico do século XVIII, ligado aos efeitos do pitoresco (que ele denomina de "gótico pitoresco"), e aquele que o sucede no tempo, a partir de 1830, quando a filosofia do pitoresco e sua liberdade imaginativa cederam espaço a um gótico estudado, baseado em fontes arqueológicas, este sim merecendo ser considerado um *revival*. Considerar o gótico como sobrevivência implica afirmar que, de um modo ou outro, os ingleses sempre tiveram conhecimento das especificidades do estilo medieval, o que pode ser dito sem maiores prejuízos de qualquer outro país que possuísse edifícios no mesmo estilo em seu território. Implica também aceitar o próprio discurso que se articula em torno do estilo, considerando-o uma imemorial sobrevivência de artes genuinamente nacionais. Considerar que o gótico, mesmo enfraquecido, jamais fora abandonado por completo, assume a própria imagem que a fase inicial do *revival* criou para si.

O bispo Warburton, ao editar a "Epístola a Lorde Burlington" de Alexander Pope, em 1751, fez uma espécie de história das origens da arquitetura gótica, posicionando-se contra os ideais clássicos e defendendo que os góticos possuíam "*noções mais exatas e viris que a moderna imitação da magnificência grega e romana*" (*apud* Schama, 1996: 236). Na argumentação de Simon Schama, a paisagem surge ligada à memória e o ambiente natural é compreendido em sua forma mais ampla, incluindo a interferência e a recriação do ambiente natural pelo homem e para seus propósitos. A imaginação urbana concebe o espaço verde como uma Arcádia (*et in arcadia ergo*), idílica ou agreste, produto da mente organizada que evoca e corrige as formas naturais (*idem*: 520). Como já visto, os projetos de

jardins para as *villas* até o século XVIII são prova desse apreço por locais nos quais verde, água e pedra se coadunam em formas míticas ou sensuais.

Embora não os cite longamente, Schama considera os escritos de Warburton como o primeiro grande estudo de historiografia sobre a questão, exatamente por afirmar que a arquitetura gótica possui uma origem mais nobre que a clássica. Para uma idéia mais precisa, vale recuperar as afirmações de Warburton:

> *"quando os godos conquistaram a Espanha, e o calor do clima e a religião de seus antigos habitantes atilou seu ânimo e inflamou sua equivocada fé* (...) *eles criaram uma nova espécie de arquitetura, desconhecida na Grécia e em Roma; com base em princípios originais e idéias muito mais nobres do que as que haviam dado origem à magnitude clássica. Para esse povo do Norte, acostumado durante o paganismo a venerar a divindade em GRUTAS* (...), *quando sua religião necessitou de edifícios, eles engenhosamente os projetaram para se parecerem a grutas, tão próximos quanto permitia a arquitetura* (...), *com uma avenida de grandes árvores entrecruzando seus galhos* (...). *Essa foi a ARQUITETURA GÓTICA. Não traria nenhum descrédito aos mais dedicados admiradores de Jones e Palladio aceitar que ela possui seus méritos. Eles devem ao menos confessar que ela teve um nascimento mais nobre, embora de pais mais humildes, que a ARQUITEURA GREGA E ROMANA".* (*apud* Rykwert, 1997: 95-97, grifos no original.)[8]

Schama aponta para a ligação que a religiosidade primitiva adquire quando ligada à arquitetura gótica, seja pelo fato de o cristianismo ter reutilizado a ligação pagã entre fé, mata e árvores, seja pela crença de que esse tipo de arquitetura expressava a religiosidade mais genuína e imemorial (veremos adiante, como o queriam os defensores do neogótico). Por sua vez, o historiador da arte Karl Oettinger já observara que as formas arborescentes e vegetais em pórticos, púlpitos e coros transformavam uma catedral em um jardim paradisíaco. Quando a legitimação para esse raciocínio era necessária, recorria-se a Vitrúvio, que em seu *De architectura* fizera um longo arrazoado sobre como a arquitetura evoluíra a partir da

---

[8] Joseph Rykwert, em seu notável estudo, analisa o mito da cabana primeira (e primitiva) nas origens da arquitetura.

cabana primitiva, ou seja, a partir do abrigo feito com galhos, folhas e barro. Para Vitrúvio, os homens, naturalmente dotados pela capacidade de erguer-se sobre os pés e utilizar as mãos e dedos,

> *"iniciaram a construir abrigos. Alguns os fizeram de ramos verdes, outros cavaram cavernas nos lados das montanhas, e alguns, imitando os ninhos das andorinhas e sua maneira de construí-los, fizeram seus refúgios com lama e galhos. Em seguida, observando os abrigos dos outros e adicionando novos detalhes aos seus, passaram a construir melhor e a preparar melhores abrigos com o passar do tempo. E como eram de natureza imitativa e disposta a aprender, diariamente mostravam uns aos outros seus resultados, gabando-se por suas novidades; e com seus dons incentivados pela competição, seus padrões melhoraram diariamente".* (Vitrúvio, 1960: 38-39)

A arquitetura gótica era, assim, lançada para antes da Antigüidade clássica. De fato, a precedia ao ter evoluído naturalmente de uma arquitetura do entrelaçamento de galhos; era, como apontava Oettinger, uma eliminação das fronteiras entre arquitetura e natureza, inscrevendo o organismo definitivamente no edifício. Friedrich von Schlegel em seu *Características da arquitetura gótica* (*Grundzüge der gothischen Baukunst*) declarou que *"a essência do gótico está no poder de criar, como a própria natureza, uma infinita multiplicidade de formas e ornatos florais. Daí os inexauríveis e incontáveis detalhes decorativos, daí o elemento vegetal"* (*apud* Schama, 1996: 143).

O tema da arquitetura gótica como a primeira arquitetura existente foi amplamente recuperado a partir do século XVIII. Não deve nos surpreender que o mesmo Stukeley, antes mencionado quando da descrição das ruínas do forte de Manchester, e na mesma obra *Itinerarium*, comente as origens arbóreas do gótico. As experiências de sir James Hall, que trançou arcos vegetais aguardando que os brotos evoluíssem espontaneamente de tais formas (em busca do método original dos primeiros arquitetos) talvez seja a face mais bizarra dessa argumentação. Hall era presidente da Royal Society da Escócia e fez sua "cabana" no ano de 1797. Mas segundo Hall, os criadores da arquitetura gótica *"foram*

guiados por princípios e não, como muitos alegaram, por fantasia ou capricho" (*apud* Rykwert, 1997: 87). Schlegel não compreendeu a postura de Hall ("*como devem ser estranhamente organizados os cérebros de certas pessoas*", teria afirmado a seu propósito) e o criticava por acreditar que o gótico derivava da natureza e das rudezas da vida, em vez de ser uma manifestação de um lúcido "espírito gótico" (*idem*).

Tem-se aqui delineados os argumentos que sustentam o estudo da arquitetura gótica nos séculos XVIII e XIX: sua anterioridade ao estilo clássico, sua indiscutível ligação com a natureza e a religião primitiva, sua orgânica derivação de formas naturais. Interessa reter que, diferente de um ato de civilização e razão percebido no estilo clássico, o gótico se afigurava como uma evolução da natureza; uma arquitetura que podia crescer espontaneamente, seguindo seus próprios desígnios para, em seu evoluir, revelar os desígnios divinos. Resta deslindar a questão que permanece: *revival* ou *survival*?

Os adeptos da explicação baseada no *survival* acreditam que o gótico deriva da prática do pitoresco jardim inglês e da construção esporádica de mansões e *villas* e, portanto, afirmam que no caso inglês o estilo gótico jamais desapareceu de fato.

Uma postura conciliatória é adotada por Worsley (1995), que defende a existência de uma "tradição gótica continuada" e não de uma "sobrevivência gótica". Desse modo contesta a idéia de *revival*, que lança o estilo como uma corrente marginal, em favor de uma contínua linhagem na arquitetura inglesa. O *revival* do século XVIII, uma vez colocado em contexto, lança luzes à construção discreta mas constante nesse estilo num fluxo contínuo desde o século XVI (*idem*: 206). Para Worsley, a simetria dominou mesmo os edifícios góticos do século XVIII como a Strawberry Hill de Walpole. "*A assimetria não foi a intenção original*", afirma, pois foi meramente derivada da reutilização do edifício já existente (*idem*: 307). Ao retornar a Strawberry Hill como edifício fundador do neogótico e descaracterizar sua assimetria como intencional, Worsley recupera uma tendência, compartilhada por outros autores, de ver o *design* de Walpole como um acidente de percurso.

Simon Schama, por sua vez, repete o julgamento de que a casa de Walpole não passava de um amontoado de "*ninharias e bobagens*" (1996: 237) na qual detalhes decorativos estavam distribuídos num pavilhão convencionalmente clássico. Schama parece não admitir a importância que teve essa casa em sua época como uma declaração de fé, e tampouco recupera o fato de que o mesmo Walpole era o autor de uma história da criação de jardins (*History of the modern taste in gardening*), na qual ridicularizava a regularidade dos jardins de Versalhes em benefício das selvas rústicas e dos parques pontilhados de templos e obeliscos à moda da Arcádia de Virgílio. Por outro lado, Schama se detém longamente nas ninharias e bobagens proferidas por Sir James Hall sobre a união bizarra entre a ornamentação que espontaneamente imitava as formas naturais, em seus experimentos para criar arcos góticos que floresceriam, como visto, em busca do método original dos primeiros arquitetos góticos.[9]

Hoje parece difícil acreditar que Strawberry Hill tenha sido um mero acidente gótico. As inúmeras descrições deixadas por Walpole e pelos visitantes, as pranchas que ele e Bentley criaram ao copiar exemplos de arquitetura gótica com fidelidade adaptando-as para o uso doméstico indicam a intenção por um estilo que, ademais, o próprio Walpole celebraria em termos literários ao produzir o romance *Castelo de Otranto* (*Castle of Otranto*, 1764). A *villa* de Walpole é, sem dúvida, exemplar – mas não isolada, pois o mesmo pode ser dito da mansão *Lee Priory* em Kent (por James Wyatt, 1785), que Walpole denominaria "*filha de Strawberry mas mais bela que sua mãe*" (*apud* Clark, 1995: 63). Aliás, o trabalho dos arquitetos Wyatt e Nash em sua ampla aceitação da assimetria permite já no século XVIII uma popularização do gótico, não mais utilizado apenas como técnica de restauro, mas possuindo um valor intrínseco comparável ao valor da arquitetura clássica. Em 1796 Wyatt construiu para o literato W. Beckford a residência *Fonthill Abbey* que, conforme queria o proprietário, deveria ser "*um edifício ornamental que tenha a aparência de um convento meio em ruínas, mas que contenha alguns cômodos ao abrigo das*

---

[9] Blondel, na França, também se dedicou à hipótese das "origens silvestres" do arco ogival em seu *Architecture française* de 1752 (*apud* Lanson, 1926: 33).

intempéries" (*apud* Benevolo, 1994: 84). Henry-Russel Hitchcock (1993) faz uma apreciação amarga a respeito dessa construção, a de que foi construída de forma tão inferior que se despedaçou menos de uma geração após ser construída, sendo conhecida apenas por livros e gravuras da época.

O grande elogio ao gótico no século XVIII, porém, consiste na descrição da catedral de Estrasburgo por Goethe, em sua ode ao mestre Erwin von Steinbach, o arquiteto criador da mesma (fig. 32). Em sucessivas visitas realizadas à catedral na década de 1770, Goethe confessou sua perplexidade perante a catedral, conforme descreveu em sua autobiografia:

> *"O que eu não podia compreender, das primeiras vezes, é que eu considerava aquele milagre como algo monstruoso, que deveria me aterrorizar, salvo se fosse tornado compreensível para mim por sua regularidade* (...). *[Mas] quanto mais eu estudo a fachada* (...) *mais a primeira impressão de que aqui o sublime se aliou ao prazeroso fica mais forte e profunda* (...).
>
> *Quando eu primeiro fui à catedral, minha mente estava cheia de noções gerais sobre o gosto. Eu celebrava, por assim ouvir dizer, os princípios da harmonia das massas e da pureza das formas, e era o inimigo declarado dos caprichos confusos do ornamento gótico. Sob a palavra gótico, como se num verbete de dicionário, eu compilava todos os equivocados sinônimos que passassem pela minha cabeça relativos a indefinido, desordenado, inatural, emendado, remendado e sobrecarregado. Não mais sábio do que as pessoas que chamam de 'bárbaro' tudo o que não conhecem no mundo, eu chamava gótico tudo o que não se encaixava em meu sistema. Não fazia distinção entre as máscaras e os ornamentos com que nossa nobre burguesia enfeita suas casas das impressionantes relíquias de nossa antiga arquitetura alemã."* (*apud* Bann, 1995: 82-83)

Goethe sentia-se tão inundado pelos bons princípios de regularidade que considerou, em sua primeira visita, a catedral um verdadeiro monstro. Para ele, a progressiva valorização da irregularidade decorre de um complexo processo que une os ideais românticos e nacionalistas à compreensão da beleza como não oriunda da razão, como afirmara Burke. O entendimento da Catedral de Estrasburgo não é para Goethe uma experiência racional, mas uma revelação, no amplo sentido da

palavra: "*uma imensa e total impressão inundou minha alma – pois ela* [a Catedral] *era composta de mil detalhes em harmonia que eu podia experimentar e apreciar, mas não reconhecer nem explicar. O júbilo no Paraíso – dizem – é assim*" (*apud* Rykwert, 1997: 88). Os ecos dessas visitas a Estrasburgo se fariam presentes nas visitas de Ruskin à Catedral de Amiens, e, por sua vez, nas visitas de Marcel Proust, admirador e tradutor de Ruskin, que repetiu suas peregrinações em busca das mesmas emoções ante as pedras frias e as grotescas esculturas da mesma catedral (Proust, 1987: 14).

Autores como René Lanson explicaram a mudança de foco e o novo prezar pelas catedrais na época de Goethe afirmando que esses edifícios jamais haviam perdido seu lugar na imaginação das pessoas que, de um modo ou outro, sempre os haviam amado. "*Os turistas jamais cessaram de visitar os monumentos da Idade Média* (...), *o povo sempre amou suas catedrais*" (1926: 32). É difícil aceitar tal afirmação, sem nenhuma evidência por base, ainda mais se considerarmos que o novo prezar do gótico não se embasava em uma tradição popular de longa data, mas numa reavaliação de padrões estéticos e de glórias nacionais. Goethe não estava interpretando valores populares longamente acalentados, mas contemplando uma catedral então sendo "restaurada" (palavra temível como veremos adiante) e acrescida de lojas em estilo "neogótico". Apenas se Goethe tivesse uma firme noção do que constituía a arquitetura gótica ou a noção moderna de restauro, poderia julgar a aparência física do edifício de forma a se escandalizar com as alterações e adições nele realizadas (Bann, 1995: 87-88).

Pode-se dizer mais: para Goethe a não-apreciação da catedral medieval não se devia a um erro de julgamento estético, mas a uma falha na consciência nacional alemã. Ao voltar várias vezes a Estrasburgo e ao escrever vários textos sobre esse tema, Goethe afirmava uma arquitetura alemã original, numa busca de sentido de caráter nacional: o objeto catedral ganha uma existência ideal, independente de todos os acréscimos e das reformas sofridas até aquele momento. Longe de estar criando um reino histórico imaginário, Goethe estava criando novos símbolos acessíveis por

meio dos quais a experiência concreta da história podia ser lida e compreendida (Bann, 1995: 88). Seu esforço imaginativo reconstrói a seu modo a catedral, dando-lhe uma visibilidade renovada.

Um dos resultados da análise goethiana se concretiza nos artistas do século que representaram a ligação entre a natureza e a afirmação do orgulho do povo alemão: catedrais fantasmagóricas surgiam em meio à floresta. A arquitetura gótica afirmava-se como fruto da natureza e a floresta, como berço da autenticidade do povo e de sua mítica.[10] As várias imagens concebidas nesse sentido por Caspar David Friedrich explicitam tal relação com clareza: a simbiose catedral, floresta e montanha; a montanha escalada como uma catedral, em ode à criação da natureza; e a catedral como uma montanha, por sua perenidade. Sobre as montanhas, Ruskin declarou: "(...)*essas grandes catedrais da terra, com seus portões de rocha (...) coros de pedra e quedas d'água, altares de neve e tetos de púrpura atravessados por estrelas*".[11]

Uma última conseqüência das visitas de Goethe à catedral de Estrasburgo a ser apontada é o início ao culto da figura do arquiteto como o mestre que, na Idade Média, planejava e construía a catedral com as próprias mãos. Goethe descreve cada parte da catedral como se se dirigisse ao mestre-arquiteto Erwin von Steinbach (a quem ele – erroneamente – lamenta não haver nenhum marco ou monumento). Estabelecia a mítica de que o arquiteto medieval não era o artista especializado, mas o homem simples e crente que conhecia cada pormenor de sua obra; imagem essa continuamente utilizada por pensadores vitorianos como Ruskin ou William Morris em sua defesa do artesão e do saber necessário ao arquiteto.

De todo esse percurso que observa o neogótico, a partir do século XVIII, como uma complexa escolha estética e política, é importante perceber que existe uma especificidade da transição para o neogótico inglês do século

---

[10] Curiosamente, em sua obra, Rykwert (1997) aponta para como o simbolismo da floresta está ausente dos textos medievais. O simbolismo da árvore da vida ou da árvore de Jessé eram constantes, mas não para o caso dos edifícios, ou seja, a leitura da catedral gótica como floresta tem a dizer apenas da sensibilidade do século XIX.

[11] "The Mountain Glory", *Modern Painters* cap. 20 *apud* vol. IV, cap. 20 in Roe (ed.), 1979: 56).

XIX; especificidade essa aclarada pelo investimento no passado, nas origens, no nacionalismo, na construção de um espírito nacional para uma Inglaterra internamente convulsionada, de uma escolha estética num país em que a arquitetura renascentista aportara tardiamente.

Fosse esse um trabalho com objetivos de um manual de arquitetura, e sem dúvida dedicaria as próximas páginas a uma descrição cuidadosa de todos os elementos que determinam a arquitetura neogótica: o uso do arco ogival, do estilo perpendicular, das abóbadas em nervura, dos vitrais, da ornamentação em pedra, mesmo que para isso devesse ignorar o que Ruskin declarou: que não há como entender a forma sem entender o que a move, e vice-versa. Sendo esse trabalho, outrossim, uma incursão histórica, propõe-se aqui uma descrição das formas pelas quais o neogótico foi compreendido, ou seja, como foi classificado por seus contemporâneos no século XIX e como foi classificado desde então pelos estudiosos de arquitetura. Tal esforço, mais que um mapeamento, mostra-se especialmente frutífero no que revela do (in)voluntário esquecimento de um estilo assim chamado historicista e das concepções estéticas e políticas que alimentaram a idéia do neogótico como recuperação da nação e da história.

Os contemporâneos não foram indiferentes ao neogótico. Pelo contrário, várias obras de "história da arquitetura" produzidas durante o auge desse estilo se detiveram sobre o mesmo, para criticar, elogiar, descrever, comparar. Na Inglaterra foi pioneiro o trabalho de Charles Eastlake (1836-1906), *Gothic Revival*, escrito em 1870 e publicado dois anos mais tarde. No início do século XX, a obra *The Gothic Revival* (publicada em 1929) de Kenneth Clark (1903-1983) reapresentou o *revival* gótico como tema digno a ser estudado, a despeito das dúvidas confessadas pelo próprio autor em sua introdução. Clark foi seguido de perto por Henry-Russell Hitchcock, também em 1929 (*Modern Architecture*), embora sua leitura amarga do neogótico não tenha contribuído para avançar o estudo do estilo em particular, o que faria apenas em suas obras na década de 1950 (*Early Victorian Architecture*, de 1954 e *Architecture: 19th e 20th Centuries*, de 1958).

As obras de Eastlake e Clark não foram obras isoladas mas, ainda assim, têm sido continuamente apartadas de outras obras, em meio a um

mar de comentários apressados, ansiosos por ver o historicismo como o empobrecimento da arte e da história. Em 1963, Nikolaus Pevsner constatou o esquecimento a que haviam sido relegados os arquitetos vitorianos e lamentou *"não existirem biografias escritas no século XX de Barry, Scott, Street, Butterfield, Burges, Brooks, Bodley, Pearson. É uma desgraça"* (in: Ferriday (org.), 1963: 21). Embora na década de 1970 o interesse pelos arquitetos do *revival* tenha renascido, em grande medida, pela leva de estudos vitorianos, apenas nas últimas décadas os historiadores passaram a atentar para as implicações políticas e estéticas do revivalismo medieval, desdobrando o debate estético em um amplo debate cultural.

Gothic Revival de Eastlake coincidiu com as últimas edificações no estilo, a saber, o *Albert Memorial* de G. Gilbert Scott e as Cortes de Justiça (*Royal Courts of Justice*) em Londres, por G.E. Street (1824-1881). Num momento de transição, em que o grupo do *Arts and Crafts* adentrava uma nova fase de seu movimento, desligando-se do revivalismo, muitos contemporâneos não perceberam a abrangência e o *timing* do estudo de Eastlake. Mesmo os periódicos voltados para a análise da arquitetura, como *The Builder*, *The Athenaeum* e o jornal *The Times* resenharam ou comentaram a obra de maneira discreta, embora o *The Builder* o tenha classificado como *"um livro de hoje para hoje"*.[12]

A abordagem de Eastlake incluía a análise de nada menos que 343 edifícios em estilo neogótico construídos entre 1820 e 1870, de maneira bastante técnica e, paradoxalmente, repleta de pequenos erros. Eastlake não era um historiador da arquitetura mas sim um jornalista que coletava seus dados de forma quase despreocupada, na forma de questionários a serem preenchidos pelos arquitetos consultados. Recusas, como a de Philip Webb, ou esquecimentos por parte do autor, como em relação a Edward Buckton Lamb, fazem de sua obra uma narrativa lacunar, e talvez por essa característica, um vero exemplar do exercício de escrever a história de um estilo recente. *The Gothic Revival* foi por muito tempo utilizado como manual, mas apenas reeditado em 1970 em decorrência, como se disse,

---

[12] *The Builder*, 14 junho 1872.

mais da então recente valorização de temas vitorianos do que por seu valor como referência arquitetural.

Entretanto, diferente do que se costuma afirmar, o interesse pelo *revival* não entrou em longo desuso sendo que "*após Eastlake* (...) *o estilo só foi tratado novamente* (...) *com The Gothic Revival de Kenneth Clark*" (Dicionário Oxford de Arte, 1996: 375). Essa afirmação bastante banalizadora dá a idéia de que não houve investimento historiográfico ou analítico sobre o tema ainda em sua época, o que está bastante longe da verdade se considerarmos outras publicações ou a longa querela entre o estilo clássico e o medieval ao longo do século XIX, batizada de "Batalha dos Estilos", à qual se faz referência adiante.

Já no ano seguinte à obra de Eastlake, Thomas G. Jackson lançou seu *Modern Gothic Architecture* (1873). "*Por que fazer reviver o gótico? Porque uma nova arte deve surgir de uma antiga... O verdadeiro fim do Revival Gótico é fazer reviver não o gótico mas a arte; é um meio, não um fim*" (*apud* Patetta (org.), 1984: 228). Em 1878 Robert Kerr (1823-1904) fez uma conferência para o Royal Institute of British Architects, depois publicada nos Anais do próprio Instituto, em que comentava a aparente insustentabilidade da tensão criada entre neoclássicos de um lado e neogóticos de outro. Defendia porém que o principal mérito do *revival* gótico consistia no

> "*princípio medieval de uma fiel articulação* (...) *entre a razão do projeto e a razão da construção que o sustenta. Os partidários do gótico afirmavam com uma boa dose de razão que os estilos renascentistas estavam viciados, de modo quase irremediável, pela imitação; enquanto o estilo medieval não tinha nada a esconder. Esse constituía um grande passo na direção certa, porque falsa arquitetura não pode constituir arte verdadeira*". [*Idem*: 229)

Os trabalhos de Eastlake e Jackson e a análise dos periódicos especializados do século XIX abriram espaço para o trabalho de Kenneth Clark em 1928. Ao buscar uma compreensão histórica, Clark lançou um olhar límpido para o estilo. Ainda assim, o prefácio de seu *The Gothic Revival* mais se assemelha a um acadêmico pedido de desculpas pela escolha do tema, o que indica que o neogótico adentrava a sua fase negra.

Clark chamava o *revival* de um "*daqueles poucos estilos que não conseguimos engolir*" e de "*exemplo de como uma época pode se expressar de forma muito sincera mas muito insatisfatória*" (1995: 8-9). Entretanto Clark criou uma chave explicativa para o *revival* que unia literatura, artes plásticas, religião e o trabalho dos antiquários, que persiste ainda hoje como o panorama mais completo do fenômeno. Tinha, além disso, certa "intuição" de historiador ao defender que os edifícios no estilo, ainda que em sua opinião não contivessem nenhuma beleza, deveriam ser estudados pois haviam suprido as demandas da imaginação da maioria dos ingleses, o que lhes conferia importância inegável.

Henry-Russell Hitchcock, um pioneiro historiador do movimento moderno na arquitetura, foi um dos primeiros a sustentar, no campo da historiografia do movimento, a idéia da pobreza estética e de princípios do estilo neogótico. Quando lançou seu *Modern Architecture: romanticism and reintegration* em 1929 já conhecia o trabalho de Kenneth Clark e até o indicava para os interessados no revivalismo gótico, "*um movimento tão pouco produtivo em termos de bons prédios originais*" que "*hoje mal conseguimos nos aproximar da arquitetura romântica mais típica sem desgosto ou, na melhor das hipótese, sem nos divertirmos – e ela foi projetada para proporcionar as mais nobres emoções* (Hitchcock, 1993: 65 e 14).

Os comentários acima já revelam a postura de Hitchcock perante os *revivals* clássico e medieval; para ele, os revivalistas clássicos, autores de inúmeros projetos conhecidos em livros e gravuras e jamais construídos possuíam um valor artístico real, enquanto os edifícios góticos de fato construídos pelos arquitetos tinham algo de amadores e provavam apenas a expansão de um gosto pouco cultivado (1993: 30). Os primeiros geraram bons edifícios, e os segundos, restritos à Inglaterra, são, no limite, um equívoco. Segundo Hitchcock, tanto Eastlake quanto Clark não puderam encontrar quase nada de elogioso a ser dito dos edifícios, mesmo os mais cuidadosamente construídos. Para Hitchcock, o *medieval revival* (conforme a expressão que elege) é uma das faces do "romantismo na arquitetura" e essa nova tradição na arquitetura, ligada ao ecletismo de estilo, é

amplamente romântica, no sentido não-histórico do termo. O autor caracteriza de "*longa noite do ecletismo do gosto*" o momento em que vários estilos são utilizados contemporaneamente mas cada edifício é construído exclusivamente em um estilo; e de "*ecletismo de estilo*" o momento em que vários estilos são utilizados em um mesmo edifício (1993: 5-6). Como a arquitetura do romantismo expressa um ponto de vista – ou vários pontos de vista aparentemente contraditórios –, e não um estilo ou uma fase de um estilo, seus movimentos individuais, dentre os quais ele classifica o *gothic revival*, só têm significado como ilustração de tendências gerais. Para Hitchcock, os projetos fantásticos no papel resultaram em edifícios desprovidos de valor, cujas virtudes eram mais simbólicas que arquiteturais, ou seja, as energias românticas foram muito mais eficientes no campo da escrita. Citando Christopher Hussey, Hitchcock afirma que, quando Burke estabeleceu que paixão e emoção eram produtos da percepção estética, tornou possível "*a grande poesia e a vil arquitetura do século dezenove*" (*idem*: 7).

Sob a influência de Hitchcock e de grande parte da produção de Nikolaus Pevsner, a apreciação do movimento neogótico por bastante tempo permaneceu atada unicamente a uma certa impaciência para com a utilização de formas do passado e à defesa de que a quebra desse padrão era condição *sine qua non* para o surgimento do movimento moderno na arquitetura.

Na década de 1950, paralela à percepção crescente de que o movimento moderno enfrentava sua primeira crise, o estudo dos estilos históricos do século XIX ganhou certa força, embora reduzida. Pode-se afirmar que o mesmo pré-julgamento não ocorreu nas obras de história, desobrigadas de mostrar bom gosto, que perceberam o neogótico como uma questão ampla e que desperta novo e acentuado interesse. As obras produzidas sobre o tema, entretanto, ainda são muito poucas. Dentre estas, *The Return to Camelot* (1981), de Mark Girouard, faz uma notável análise de como o *revival* medieval alia-se a uma recuperação dos códigos dos cavaleiros, associados à bravura, à honra e ao sacrifício, criando códigos de conduta nobre (*chivalry*). Segundo seu estudo, apreciar os torneios,

colecionar armaduras e construir edifícios em estilo gótico para abrigá-las indicam que se entende o período medieval como um período de valores a serem recuperados. Tais valores são reelaborados pelos ingleses, por exemplo, no ideal do *gentleman* e nas narrativas jornalísticas ou nas memórias sobre a atuação dos soldados britânicos na Primeira Guerra Mundial.

De um ângulo diverso, Michael Bright em *Cities Built to Music* (1984) se lançou à empresa de compreender os princípios teóricos que fundamentam o *revival* gótico, detendo-se em explicações estéticas e de gosto para compreender a popularidade do movimento em sua época. Ao admitir que, por hábito, os vitorianos comparavam a arquitetura a outras artes (música, poesia) e utilizando as categorias estéticas do expressionismo, mimese e pragmatismo (prazer, instrução e fruição), Bright almeja uma "*explicação etiológica para o gothic revival*" nos termos de seus princípios teóricos, e não históricos ou descritivos (Bright, 1984: 5). Algo equivocado no que se refere especialmente à obra de K. Clark, Bright ainda assim declara ser sua obra um estudo de história das idéias com a difícil tarefa de determinar o quanto a forma influencia a idéia e vice-versa. Tendo por base a necessária aceitação de que o gótico era um estilo agradável para os vitorianos, Bright observa que foi por intermédio da arquitetura que os vitorianos expressaram com clareza seu apreço pelo período medieval. Sua explicação para o neogótico, porém, é estética e abre mão das hipóteses do peso religioso e literário do *revival*.

Por fim, Charles Dellheim publicou em 1982 um estudo inspirador sobre a preservação do passado medieval na Inglaterra vitoriana. É aparentemente o único longo estudo a apontar a busca por um estilo medievalizado nas cidades do Norte da Inglaterra, mais especificamente em Manchester, fundamentado em uma análise das sociedades locais de arqueologia e de exemplos específicos de restauro nas cidades de Leeds e York. É original também ao verificar que a preservação da herança medieval foi uma maneira marcante de retrabalhar o passado por parte dos vitorianos.

Tudo leva a crer que uma revalorização do estudo do neogótico prosseguirá dentro dos estudos históricos e igualmente dentro da crítica arquitetural. Essa última, com raras exceções (como as obras de Mourdant Crook) por muito tempo contentou-se em repetir as avaliações feitas no passado sem retornar às fontes que as originaram. Não obstante, como notado por Patetta (1987), a necessidade de se criar condições para a preservação do patrimônio urbano relativo ao século XIX e a percepção da falência do urbanismo moderno, em comparação às cidades de qualidade almejadas pela cultura eclética, têm levado a historiografia arquitetônica, especialmente na Europa, a estudar e reavaliar os estilos e arquitetos do século XIX (*idem*: 11, 24-25).

Se a constatação do vigor histórico expresso pelo *revival* gótico apenas recentemente vem recebendo a devida atenção, cumpre no presente trabalho destacar que vagar entre as idéias de "ressurreição do gótico" e "historicismo" é perder a complexa compreensão do movimento. O neogótico não é um mero efeito do romantismo. Urge redimensionar historicamente afirmações como a de que o neogótico é um "*movimento que não dá origem a um novo estilo* (no qual) *as formas arquitetônicas dos estilos precedentes são realçadas e classificadas. Como num jogo, seus elementos são extraídos das construções e recompostos em novos edifícios*" (Koch, 1994: 62).

O neogótico não é uma bricolagem desinformada de estilos, como se fosse uma brincadeira de gosto duvidoso de uma época sem personalidade própria. Não é um "*movimento na arquitetura e em artes afins que buscou reviver o estilo gótico*" ou "*mais que uma moda, mas não mais que um gosto de classe*" (respectivamente, Dicionário Oxford de Arte, 1996: 374 e Jordan, 1985: 288). Tampouco é um "*movimento essencialmente ideológico*", "*uma subcorrente por toda a parte exceto na Inglaterra onde não produziu nenhum monumento como os da tradição barroca* (...) e onde se deu "*com extrema intransigência*" (Hitchcock, 1993: 52-53). Nem mesmo Leonardo Benevolo, dono de uma análise bastante completa da arquitetura e do urbanismo modernos, furtou-se a comentar que "*os estilos medievais* (...) *são apreciados não como um sistema de regras que substituam as clássicas, mas, antes, porque se supõe que não possuem regras e derivem do*

predomínio do sentimento sobre a razão (...). [Constituiriam assim] *uma massa confusa de pequenas torres, pináculos, estantes entalhadas, abóbadas tenebrosas e luzes filtradas por vitrais multicolores*" (Benevolo, 1994: 84).

Segundo Hitchcock, o movimento moderno permitia ver o passado "*como um todo*" e "*não como uma série de sistemas contraditórios*". Segundo sua concepção, o edifício do *revival* era tradicional, e não oferecia efeitos em escala suficiente para incluir a engenharia contemporânea; tratava-se de uma arquitetura reintegrada. Para ele, "*o que os românticos construíram para ser 'pitoresco' foi, no geral, apenas exótico; o que construíram para ser 'sublime' foi, no geral, apenas absurdo* (...). *Apenas a Nova Tradição pode trazer uma arquitetura mais 'pitoresca' do que qualquer coisa da era romântica (...). Sublimes são os arranha-céus*" (Hitchcock, 1993: 92). Assim, a Nova Tradição realizara o que o período romântico apenas prometera; era sua evolução, sua etapa superior.

Hitchcock, seguido de perto por Nikolaus Pevsner, reforçou uma longa tradição de ver resultados medíocres, grosseiros ou risíveis na arquitetura romântica. A partir de que lugar está falando? Certamente de uma busca por "pioneiros" da arquitetura moderna, os que buscam o ecletismo de estilo com a intenção de criar uma maneira racional e integrada (Hitchcock, 1993: 90). O estilo moderno afigurava-se como um estilo mundial em que todos os problemas seriam solucionados, "*um estilo tremendo apesar de suas falhas*", "*vigoroso ao mais alto grau*" (Jordan, 1985: 337). A última citação, de um manual "facilitador" ou divulgador de arquitetura interessa-nos tanto mais por ser exatamente o indicativo de como as idéias, de fato, se solidificam, vulgarizam e circulam.

Intrigante: é a exigência pelo "novo" o único parâmetro de qualidade em arquitetura? Mas havia vontades claras igualmente associadas ao revivalismo clássico. Logo, não cabe ignorar os textos teóricos e os manuais de arquitetura em profusão a partir do século XVIII em seu esforço para, por meio da observação de exemplares do gótico, estabelecer as regras da arquitetura gótica. Tampouco cabe ignorar o minucioso trabalho arqueológico que fornece a justificativa e as imagens para uma arquitetura

considerada glória dos antepassados, como a tentativa de Batty Langley, erroneamente ridicularizado por Eastlake (cf. p. 52 *et seq.*), de estabelecer "ordens góticas" em seu *Gothic architecture, improved by rules and proportions* (1742).[13] Como ignorar *Specimens of Gothic architecture consisting of doors, windows, buttresses...* de Frederick Mackenzie (1825) ou, especialmente, *Specimens* do pai de Pugin e *Contrasts* do próprio Pugin? E todas as análises do gótico italiano de Ruskin, em *As Pedras de Veneza* e *As sete lâmpadas*? Não eram esses manuais de arquitetura diligentemente consultados para se erigirem novos edifícios ou para justificar o restauro dos já existentes, indicando um profundo comprometimento da época com o mapeamento e o estudo de formas do passado?

Como já deve estar evidente, o presente trabalho, mesmo atento para os desdobramentos das questões estéticas e políticas pertencentes ao século XVIII, opta pela utilização do termo "*revival*" ao referir-se ao gótico do século XIX. Tal opção ocorre em duas frentes; a primeira, e mais imediata, é que esse é o termo exato com que os contemporâneos descrevem sua arte, após uma breve indeterminação quanto à opção pelos termos "arquitetura normanda" ou "saxônica". A segunda justificativa prova-se um pouco mais árdua, pois implica dar preferência ao termo em detrimento de "historicismo". O primeiro estudioso a recusar o termo *revival* em benefício da designação "historicismo" foi o historiador alemão Hermann Beenken, em 1928, quando utilizou a palavra em sua análise positiva da arquitetura romântica alemã (Lampugnani (org.), 1989: 148). O historicismo nesse sentido abarcaria uma série de disposições arquiteturais em relação à história, e não o empréstimo de estilos pelo qual ficou marcado o ecletismo. O conceito, originariamente utilizado na história da arte, alcançou um uso mais geral. O restante da história é conhecido: quando a arquitetura do século XX passou a se autodefinir como em plena emancipação dos elos históricos com o passado, numa fusão real entre forma e função, o historicismo passou a ser visto como um apego ao passado e o ecletismo a

---

[13] De fato, Langley chegou a estabelecer (cinco) ordens para o gótico. Cf. *The Builder*, 8 agosto 1846.

ser associado com uma má arquitetura ou, ao menos, uma arquitetura que sofria de má consciência.

Ao recuperarmos o sentido amplo e histórico de *revival*, resgatamos a complexidade do termo neogótico. Deixa de ser a ressurreição ou o reavivamento de um estilo – palavras bizarras várias vezes escolhidas pelas traduções para a língua portuguesa. Cumpre recuperar a complexidade do *revival* que ultrapassa sobremaneira a definição de um mero reviver de formas fantásticas ou grotescas, da fantasia delirante de alguns arquitetos. Tais imagens nascem de uma atitude historicamente desatenta.

Em sua obra, Hitchcock faz uma breve ironia com os confessos compromissos morais assumidos pelos teóricos do movimento neogótico. Afirma que "*no meio do século* [XIX] *torna-se difícil saber se se devia construir em estilo gótico porque se era católico romano ou anglicano ou se porque a necessidade de trabalhar em edifícios clássicos transformara os trabalhadores em miseráveis*" (1993: 63). Mas são exatamente as implicações históricas e morais dos estilos – entendidos como manifestações mais complexas que valores artísticos relacionados a massa, volumetria ou ornamento – que interessam ao presente trabalho. É necessário o olhar de historiador também para compreender textos como o de Hitchcock, que fala de uma promessa do modernismo. Somente com o *parti-pris* de que o historicismo descreve o século XIX como um todo, pôde a arquitetura moderna proclamar uma nova forma, abstrata e técnica, e negar como atraso a evidente permanência do historicismo ao longo de todo o século XX. Muitas décadas passariam até que o Estilo Internacional, como resultado da revolução moderna contra o historicismo, fosse considerado, em si, um mito da história da arquitetura. No mais, sabemos o quanto a palavra historicismo pode ser perturbadora a um historiador.

Como visto até aqui, o gótico do século XVIII não pode ser considerado uma regressão ignorante ou uma linha jamais partida, mas deve ser entendido como uma deliberada escolha estilística. Considerar que o estilo neogótico está em simples continuidade com o momento anterior, contra a asserção de que pertence ao século XIX, deixa-nos novamente sem saída, visto que para compreendê-lo não basta desautorizar suas origens.

Tampouco o movimento neogótico do século XIX foi uma irrupção imprevista ou inédita. Em franca batalha contra o estilo clássico, pode ser compreendido como a reinterpretação e a cristalização de forças que, ligadas aos impulsos românticos na literatura e nas artes e à redescoberta do ritual religioso, proporcionaram campo para a arquitetura. Ainda assim, saliente-se, o fato de que se construía no estilo, de que se prezava a heráldica, o culto aos cavaleiros e à rainha durante o reinado de Elizabeth indica uma corrente de símbolos e técnicas à qual se podia recorrer, mas não diminui a singularidade que o neogótico assume no século XIX. Nesse momento, o estilo *de* arquitetura não é, paradoxalmente, um estilo *da* arquitetura. Ocorre em várias frentes, abrindo espaço para um novo conceito, que compreende o movimento de valorização do passado nacional como ainda mais amplo: o de medievalismo.

2. O medievalismo inglês no século XIX: religião, arte, literatura e ciência histórica

Uma das artes da memória histórica é, ao lançar seu olhar para o passado, inventá-lo. Seja com intenções cívicas, de glorificação, ou como justificativa para os tempos contemporâneos, o passado vem em socorro do presente, portando características tão imediatas e reconhecíveis quanto esse presente. Responde às perguntas do agora com a autoridade da origem e estabelece uma reconfortante continuidade.

O conceito de medievalismo permite ampliar sobremaneira a definição do gótico estético ou arquitetural. Ocorrido na Inglaterra a partir da década de 1820, o medievalismo constituiu um dos momentos mais marcantes em que se recriou um passado, estético e político, em meio a um presente que parecia volátil e caótico. Nutriu-se em relação ao passado uma postura ambivalente: pela ciência, engenharia e indústria cabia superá-lo e esquecê-lo; como valor moral e estético, cabia recuperá-lo e idolatrá-lo. As transformações vividas na Inglaterra na época vitoriana já foram objeto de estudos diversos, muitos dos quais grandes clássicos, seja em termos das relações de produção e trabalho, da urbanização ou da modernidade vivida como experiência de descentramento.[14] A conjunção das riquezas da potência naval aplicadas internamente, fundamentadas pelo calvinismo como estímulo ao lucro, a intensificação dos processos de cercamentos e a transformação urbana sem precedentes do país constituem a descrição já célebre da Revolução Industrial e de seus efeitos, comentada no capítulo anterior. Coube em grande parte às artes expressar, condenar ou reverter esse movimento, como recuperação de um passado específico. Entretanto, o neogótico inglês foi dotado de uma dimensão muito mais ampla em termos culturais e estéticos do que parte da historiografia tradicional admite quando o classifica de artisticamente inferior, pois, para além de sua

[14] Cf., dentre outras obras de importância que estudam também o caso de Manchester, E.P. Thompson, 1985 e 1998; Hobsbawm, 1981 e 1989. Especificamente sobre cidades, Hammond, 1995; Briggs, 1990 e Benevolo, 1983.

dimensão na arquitetura, esteve presente na literatura e nas artes plásticas, fundamentado pela religião e pela ciência histórica. E, como toda tendência cultural, a idéia de "influência" aqui não se restringe a um universo unívoco e sim determina a estética, a crença, as questões morais e culturais de seu período.

Um primeiro aspecto a ser destacado são as ligações indiscutíveis do "medievalismo" que esteve em voga no século XIX com a religião, especialmente na procura por uma religiosidade mais genuína, como aquela que se acreditava existir no período medieval.[15] Na Inglaterra, duas manifestações são evidentes: o movimento de Oxford (*Oxford Movement*) e a Camden Society, sendo que essa segunda teve participação ativa no restauro de edifícios medievais.

O movimento de Oxford visava reformar a *Church of England* e foi iniciado na Universidade de Oxford em 1833 por John Keble, John Henry Newman e Richard Hurrell Froude, membros do Oriel College cuja lealdade à Igreja e cuja insatisfação com a interferência do governo inglês nos assuntos da mesma somavam-se a seu interesse por escritos patrióticos e pelos rituais da Igreja da Alta Idade Média.

A publicação dos *Tracts for the Times* por John Henry Newman (considerado o mais importante teólogo vitoriano), com destaque para o último e talvez o mais controverso, o *Tract 90* (1841), exigia que os ingleses se voltassem à verdadeira Igreja, entendendo-a como orgânica e independente e não como submetida ao Estado. Os *tractarians*, como ficaram conhecidos, advogavam que se unisse o catolicismo romano e o evangelismo, e seus princípios encontraram eco entre anglo-católicos, socialistas cristãos e liberais. Manning, por exemplo, um defensor dos ensinamentos sociais do Papa Leo XIII (cuja encíclica *Rerum Novarum* de 1891 tratava das condições dos trabalhadores no mundo moderno e

[15] Adotam-se aqui algumas das chaves explicativas concebidas por K. Clark (1995), como a religião e a literatura, às quais acrescentam-se outras.

defendia os princípios de negociação coletiva e salários justos)[16] atuou intensamente durante a grande greve nas docas de Londres de 1889.

A difusão do *Tract 90* obrigou Newman a retirar-se de circulação e a, por fim, ingressar na Igreja Católica Romana, que o ordenou cardeal no ano de 1846. O movimento de Oxford, em sua série de doutrinas incentivando a espiritualidade e os rituais da Igreja, seduziu muitos dos que advogavam um retorno ao gótico por prezar uma Igreja medieval mais pura e ritualizada, que atendesse às necessidades espirituais e estéticas dos fiéis.

Paralelamente, a Cambridge Camden Ecclesiological Society, fundada em 1839 pelos alunos de graduação de Cambridge John Mason Neale e Benjamin Webb, propunha a revitalização da Igreja anglicana e a restauração física das igrejas medievais, consideradas a verdadeira expressão dos valores puros cristãos. Basta mencionar que A. Welby N. Pugin, o grande teórico do neogótico, foi membro dessa Sociedade, divulgando, a partir de 1841, os princípios de uma arquitetura medieval para o século XIX nas páginas do periódico *The Ecclesiologist*, órgão de divulgação da Camden Society. Os "eclesiólogos" (*ecclesiologists*), como se autodenominavam, defendiam que a arte e a emoção tinham papel fundamental na fé. Desse modo, seguindo o mesmo caminho que os *tractarians* de fé católica, advogaram que a ênfase no ritual e nos

---

[16] As palavras iniciais (e o título) da Encíclica por Leo XIII em 15 de maio de 1891 dizem da Condição do Trabalho, discorrendo sobre os direitos e deveres de patrões e trabalhadores nas condições modernas. A Encíclica inicia com uma descrição dos sofrimentos das classes trabalhadores, porém defendendo a propriedade privada contra o que classifica como falsas doutrinas socialistas. A solução para os males dos trabalhadores seria alcançada em comum acordo pelo Estado (que possui o direito e o dever de intervir para o bem do indivíduo e da sociedade), pela Igreja (pelos aspectos morais da questão) e por patrões e empregados (que têm o direito de se organizarem em associações de ajuda mútua e proteção). Diz o texto: "*Concordamos que um empregado e um patrão devem, via de regra, fazer seus acordos e, particularmente, concordar quanto aos salários; entretanto, há um preceito da justiça natural mais antigo e imperioso do que qualquer barganha entre homens, o de que a remuneração deve ser suficiente para manter quem vive de salário de forma razoável e em moderado conforto. Se por necessidade ou medo de um mal pior o trabalhador aceita condições severas porque um empregador não faz o melhor que pode, ele é então vítima da força e da injustiça*" (p. 453).
O fato de a Igreja ter se pronunciado abertamente sobre uma delicada questão social teve grande impacto e, por mais tradicional e atada a preceitos imemoriais que a doutrina pareça ao ser lida hoje, foi em sua época uma clara declaração da injustiça da sociedade industrial (*The Catholic Encyclopedia*, 1953, vol. XII, Biblioteca FEA, USP, São Paulo).

sacramentos conforme ocorria na Idade Média salvaria a *Church of England* de sua ruína (White, 1976).

As sociedades das universidades, como a Camden Society, e os que se autodenominam "eclesiólogos" ocuparam as páginas dos periódicos constantemente exigindo o restauro de edifícios. "*Nenhum sinal de nossa degenerescência religiosa parece maior que o do abandono de nossas igrejas anterior ao movimento em favor da arquitetura cristã*".[17] A prática dos restauros patrocinados pela Camden Society (com o que Pugin não concordava), conforme se verá no próximo capítulo, foi bastante desastrosa em termos de preservação do patrimônio arquitetônico, visto que em sua desenfreada busca pelo *design* original dos edifícios, aliada a seu conhecimento bastante superficial do gótico, originou um estilo de restauro combatido pela geração posterior de arquitetos neogóticos, os quais estremeciam ao som da palavra "restauro", por associá-la à descaracterização definitiva dos edifícios que sofriam intervenção. Ainda assim, muitos artistas foram seguidores ou simpatizantes do movimento *tractarian* e dos *ecclesiologists* ou da idéia da recuperação da fé, e a estética vitoriana que refletiu esse fato com mais clareza foi a pintura pré-rafaelista.

No século XIX, a pintura inglesa era dominada pela academia, com ênfase para a pintura histórica e a atenção às normas da boa pintura que, entre outros elementos obrigatórios, pregavam o grupo piramidal de figuras (a atenção para uma figura central) e a presença de uma fonte de luz de origem determinada banhando um lado do quadro, deixando a parte restante em sombras. O estilo pré-rafaelista contrapunha-se a tais regras e afirmava uma forma de representação mais simples e, conforme acreditavam seus artistas, mais verdadeira.

A Fraternidade Pré-rafaelista (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), surgida em Londres em 1848 e desfeita em 1853, possibilitou que a arte de pintores como William Holdman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti

---

[17] *The Builder*, 6 janeiro 1844. Carta assinada "um eclesiólogo".

influenciasse definitivamente a representação vitoriana.[18] Os jovens pintores (na época, o mais velho de todos, Hunt, contava com 21 anos) jamais lançaram um manifesto formal com seus objetivos, mas pode-se conhecer parte de seus ideais por meio dos quatro números de sua revista mensal, *The Germ* (a partir do terceiro número batizada de *Art and Poetry*). Nessa publicação figuravam poesias dos membros da sempre crescente Fraternidade assim como textos teóricos sobre as artes: os pré-rafaelistas defendiam que o artista deveria por vezes abandonar o pincel e buscar outras formas artísticas de expressão como poemas, contos e ensaios.[19]

De fato, o verdadeiro manifesto estava contido na Exposição da Academia Real em 1850, que contou com várias obras do grupo, levando a crítica e o público a se dividirem quanto aos temas e formas de retratá-los. Dickens foi um dos mais severos críticos dos pintores, execrando o tipo de realismo que fazia o pai de Cristo ser retratado como um carpinteiro de unhas sujas secundado pela Virgem Maria como uma mulher comum (referindo-se à obra de Millais – *Christ in the House of his Parents*, 1849-50) (Rose, 1979: 81). Considerava uma atrocidade a menção ao sacrifício de Cristo prenunciado em sua infância e os traços realistas, em vez de divinos, concedidos à Sagrada Família, com suas roupas gastas e seus rostos comuns. A imprensa encampou o ataque. No *Times* de 1851, os artistas foram classificados como "*uma classe juvenil de artistas com uma estranha desordem nos olhos, ou na mente*".[20] Ruskin veio ao socorro dos jovens artistas, com duas cartas para o jornal e, mais tarde, com um pequeno livro sobre eles.

A desvalorização que a arte pré-rafaelista sofreu no cenário das artes a partir do século XX, talvez explicada pela possante valorização dos impressionistas franceses que, de certo modo, tornou rarefeito o acesso a

---

[18] A Fraternidade (ou "Irmandade", conforme a tradução mais usual) contava com sete membros. Os mais notáveis eram John Everett Millais (1829-96) e William Holman Hunt (1827-1910), estudantes da Academia Real, e Dante Gabriel Rossetti (1828-82), poeta e pintor filho de um imigrante italiano. Os demais membros eram o irmão de Rossetti – William Michael (1829-1919), que se tornaria o primeiro historiador do movimento; e os amigos James Collison (1825-81), Thomas Woolner (1825-92, escultor e poeta) e Frederic George Sthephens (1808-1907), que se tornou crítico de arte.

[19] Cf. *The Germ*, n. 1. London: Aylott & Jones, janeiro 1850. JRUL.

outros movimentos artísticos a eles contemporâneos, não faz jus ao relevo que tiveram no século XIX. Inversamente conhecidos hoje ao que o foram em sua terra natal na era vitoriana, os pré-rafaelistas eram donos de uma opção estética própria, com temas voltados para uma evidente revalorização do passado por meio de uma técnica específica, terreno explorado por especialistas da arte mas ainda pouco trilhado por historiadores, aos quais se oferece um grande leque de interpretações.

Unidos por sua desaprovação à arte acadêmica e ao estilo neoclássico, e contra aquilo que consideravam ser a fonte de uma abominável tradição acadêmica iniciada com Rafael, também sua arte almejava voltar-se a uma visão pura da arte gótica e pré-renascentista e por temas religiosos, históricos e literários. Recorriam à inspiração bíblica, à inspiração histórica de Roma e Grécia ideais, às peças de Shakespeare e aos temas medievais. Nas obras, observam-se cores fortes, detalhes em profusão, simbolismo complexo, uma predileção por traçados curvilíneos e arabescos e um ideal de beleza feminina exemplificado nas obras de Rossetti, com mulheres com fartos cabelos de cor avermelhada, olhos grandes e narizes afilados.[21]

Buscando o efeito dos afrescos italianos, pintavam sobre uma camada ainda molhada de tinta branca. O resultado final eram composições praticamente sem relevo ou tridimensionalidade, quase como a pintura mural umbra que tanto admiravam. Também representavam os objetos com minúcia fotográfica, sem diferenciar, dentro da mesma obra, temas centrais de temas menores. O ideal não era inédito, uma vez que o grupo dos pintores alemães sediados em Roma, conhecidos por nazarenos, já havia realizado semelhante incursão pela pintura de afrescos inspirada pela fé cristã.[22] Os pré-rafaelistas, ainda assim, causaram espécie e sua influência sobre a arte britânica em muito ultrapassou a breve existência do grupo.

---

[20] *Times*, 1851. JRUL, Manchester.

[21] Sintomaticamente, a cor de cabelo *auburn* (castanho avermelhado) é associada às figuras e ao ideal de beleza pré-rafaelista.

[22] Dentre os artistas nazarenos mais conhecidos, destacam-se Peter von Cornelius (1783-1867) e Johann Friedrich Overbeck (1789-1869). O ateliê deste último em Roma contou com alunos como William Dyce, pintor dos murais das Casas do Parlamento, e Ford Madox Brown, o autor dos murais em Manchester. Cf. Treuherz, 1993.

No entanto, foi pela adoção da representação de lendas e feitos medievais que contribuíram diretamente para o revivalismo gótico e a valorização do passado. Em vez de romperem com a arte acadêmica como o faziam seus contemporâneos impressionistas franceses (que recusavam a arte retratista de batalhas), ainda às margens do século XX a arte britânica continuaria a explorar o filão épico pelo traço muralista. Note-se que o tom medievalista está presente não apenas na idéia de pré-rafaelismo, mas também na idéia de fraternidade, que exprime o antiindividualismo, anticapitalismo e evangelismo que orientavam esses artistas.[23] No mais, os pré-rafaelistas viam sua escola funcionando como uma guilda no aprendizado de uma técnica (a recuperação do artesão medieval), sem distinguir entre a arte sofisticada e o artesanato (popular e genuíno), base também do socialismo de Morris, que manteve com os pré-rafaelistas uma longa relação (Danesi in: Argan, 1977).

Algumas obras produzidas pela Fraternidade auxiliam a compreender a figuração por eles pretendida. Exibida na Academia Real em 1850, na mesma exposição onde Millais exibiu seu controverso *Cristo na Casa de seus Pais*, *The Annunciation: Ecce Ancilla Domini* 1849-1850, de Dante Gabriel Rossetti foi uma das obras de tema religioso que mais causou escândalo em sua época. Rossetti rompia com a tradição renascentista de mostrar a Virgem como um ser superior, já divino (fig. 34). O compromisso com "pintar a verdade" e com a interpretação literal da descrição bíblica[24] o levou ao extremo de retratar a Virgem como uma frágil jovem de olhar doentio, que recebe com perplexidade as novas trazidas pelo anjo. Note-se

---

[23] Uma certa atmosfera de mistério em torno da associação foi intensificada pela sigla PRB assinada diligentemente em cada quadro. Referindo-se às iniciais da Fraternidade, essa atitude foi fortemente ridicularizada por contemporâneos que publicavam em jornais que significavam *please ring bell* (por favor toque a campainha), entre outras ironias um pouco menos inocentes. Curiosamente, uma pesquisa sobre as cartas trocadas pelos artistas indicam que eles de fato cogitaram afixar uma placa com PRB à frente de uma casa em comum, tendo eles mesmos iniciado a brincadeira do *please ring bell*. Vale perceber que a Fraternidade, assim, ambicionava um funcionamento em espaço comum, como já mencionado, nos moldes da comunidade de artistas concebida por William Morris. Cf. Bruckmuller-Genlot, 1994: 46.

[24] *"E, entrando o anjo onde ela estava, disse: Alegra-te, muito favorecida! O Senhor é contigo. Ela, porém, ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs-se a pensar no que significaria esta saudação"* (Lucas 1, 28-29, grifo meu).

igualmente o uso das imagens achatadas e a quase ausência de perspectiva. *Lady of Shallot* de William Holman Hunt (1886-1905) levou mais de 20 anos para ser concluída e retrata os temas medievais tão ao gosto dos pré-rafaelistas: condenada a ver a vida apenas por meio de reflexos, Lady of Shallot decide olhar pela janela (quando vê Sir Lancelot) e por tal desobediência é punida com a morte (fig. 35). Considerada uma das últimas grandes pinturas pré-rafaelistas, nela surge não apenas o tema medieval como também o predomínio da figura feminina de traços característicos – cabelos ruivos e abundantes, feições enigmáticas, corpo em torções.

Por fim, *A Coign of Vantage*, 1895, de Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), representa uma visão idílica do passado clássico, conforme empreendida pelos pré-rafaelistas (fig. 36). Alma-Tadema dedicou-se a representações de um passado idealizado, como a vida cotidiana da Roma Imperial. Utilizava sua técnica de detalhes e luminosidade para dar uma aura de perfeição fotográfica a seus quadros. O objetivo era retratar o cotidiano ocioso das classes ricas, tão ao gosto da burguesia que se acreditava o equivalente moderno dos patrícios romanos. O hedonismo mesclava-se à idéia de que a riqueza merecida, conseguida com trabalho duro, deveria ser apreciada. Já a jovem dama representada por John William Goodward (1861-1922) em *Dolce Far Niente*, deitada tranqüilamente, porta vestes clássicas; a mulher em si surge como o ornamento supremo do lar do burguês rico. De fato, a segunda geração de artistas pré-rafaelistas (como Leighton, Poynter, Alma-Tadema e o próprio Goodward) dedicou-se a imagens de mulheres gregas ou romanas em cenas íntimas, como banhos, de forma que, ao satisfazer a sexualidade reprimida da sociedade vitoriana – como o entende Peter Gay (1988) –, o fazia de maneira aceitável, como um registro histórico do passado. A história que "inventavam" com seus pincéis era uma história apaziguada, de lazer e tranqüilidade. Parece evidente que, ao retratarem os ricos gregos e romanos, aludiam à vida tranqüila das senhoras burguesas, a seu ócio e atividades banais; e não foram poucos os ricos burgueses que adquiriram

esses quadros, vendo a linha de sua fortuna em direta ligação com a dos nobres homens do passado.

No que tange à medievalização, esse gênero de pintura empreendia uma análise romântica da Idade Média que contribuiu para que esta recebesse os atributos de uma era de mistério, magia, cavaleiros, magos e donzelas. Especialmente Rossetti e Millais, mas também Ford Madox Brown destacaram o tema da superioridade moral dos personagens do passado medieval britânico, como nas imagens da série *The Knights and the Briar Rose* (1869, de Edward Burne-Jones), uma grande favorita do público que narrava a história de bela princesa que vive presa em meio a uma floresta cujos ramos de roseira aprisionam os cavaleiros que tombam em sono profundo, exceto o herói (Hilton, 1993: 42). A atmosfera medieval, de galantaria, mistérios e feitiços é realçada pela imagem difusa do quadro, semelhante a de um sonho (fig. 37). Com esse tipo de imagem, os ingleses sentiam que se aproximavam de um passado considerado genuíno, o passado medieval.

A crítica de arte tem sido pouco generosa para com o estilo. A mais comum, reiterada por Gombrich, por exemplo, é a de que "*uma coisa é admirar a perspectiva ingênua e espontânea dos 'primitivos'* (...) *e outra coisa é um artista esforçar-se por obtê-la. Pois essa é uma virtude que a melhor boa vontade do mundo não pode ajudar-nos a atingir*" (Gombrich, 1993: 404). O "beco sem saída" visto por Gombrich, porém, esconde outras motivações que, como vimos, devem ser entendidas historicamente, e não a partir de cânones alheios a elas.

A arte pré-rafaelista de certa maneira resolvia a equação entre a pintura de ruínas nos moldes de Hubert Robert e a arte romântica de um Caspar Friedrich, com suas paisagens esmagadoras de conteúdo religioso e oculto. A reconstrução de maneira arqueológica (que nunca se admitiria amadora) dos edifícios, termas e salões dos períodos retratados e a busca dos efeitos de mural (contrárias à abolição do segundo plano realizada por Friedrich para dar às suas personagens humanas a dimensão de sua pequenez) solucionavam, para os vitorianos, a tensão entre uma arte

imbuída de religiosidade, patriotismo e ao mesmo tempo porta-voz de um novo estilo, elucidativo.

A arte pré-rafaelista pode ser filtrada também levando-se em conta o lado pedagógico dos quadros. A arte surgia como um alívio para as classes trabalhadoras e a penosa vida urbana. Como os filantropos consideravam que a arte vinha para alimentar as carências espirituais, proliferavam as galerias nos bairros pobres das grandes cidades. Em Manchester, instalou-se o Manchester Art Museum, concebido na década de 1870 e instalado em um salão do bairro operário de pobreza mais marcante da cidade – Ancoats – em 1886. A Exposição de Arte de Manchester (*Manchester Exhibition*) foi anunciada nos jornais como uma vitória na luta para tornar a arte acessível aos trabalhadores: "*A exposição de arte em Manchester foi visitada, em 14 horas, por 5300 membros da classe trabalhadora, pagando 20 centavos (2 dimes) cada*".[25]

Em Salford, distrito operário vizinho a Manchester, a Art Gallery localizava-se no Peel Park, adjacente à Biblioteca Pública. O mesmo ocorria com o museu de Ruskin próximo a Sheffield (distrito de Walkley em 1878) e com a célebre South London Art Gallery. Tais galerias raramente recebiam uma audiência de classe média, salvo em missões filantrópicas, sendo que a oferta de atividades de lazer educacional para as classes urbanas operárias já foram comparadas a missões dos colonizadores em terras remotas (Waterfield, 1994: 23). No caso da South Art Gallery em Londres, as portas permaneciam abertas aos domingos e à noite, assim como na galeria de arte de Salford. A grande preocupação do acesso do público a esses divertimentos pode ser acompanhada na publicação periódica, pelo *The Builder*, de tabelas indicando as datas em que museus funcionavam com entrada franca.[26] O jornal *The Builder* comentava: "*A avidez com que a multidão busca exibições de obras de arte e antigüidades foi evidente na*

---

[25] *The Builder*, 12 novembro 1853.

[26] Nessa lista, figuram o British Museum, a National Gallery, o Sir. J. Soane's Museum, o East India House Museum, bem como prédios públicos ou religiosos, como Hampton Court Palace, as Salas de Estado do castelo de Windsor, a Society of Arts e as catedrais de St. Paul e de Westminster (*The Builder*, 18 fevereiro 1843).

metrópole no último feriado (...) ontem fomos ao British Museum, à Vernon Gallery e outras mostras, e encontramos multidões em todo lugar".[27]

De certo modo, ocorria a transição de coleções, em sua origem privadas, para instituições completamente públicas, sob o mote da melhoria do gosto popular em suas funções civilizadoras, o que reforça a comparação colônia-metrópole. Com a apreciação do gótico em termos arquiteturais acontece o mesmo, já que saber apreciar uma ruína ou uma nova igreja em moldes medievais implica uma "ascensão" do gosto popular a padrões aceitáveis.

A literatura foi das principais divulgadoras da estética das ruínas, tendo conhecido a voga pelo passado medieval com o romance gótico, de estilo misterioso e sobrenatural. O estilo gótico literário fez-se presente, já no início do século XVIII, primeiro na poesia de Milton e Spenser e, um pouco mais tarde, com Pope e Mallet (Clark, 1995). A atmosfera gótica dos poemas transparecia na descrição de ruínas, cenário para estados extremos de melancolia ou desespero vividos pelo poeta romântico. Em termos de romance, entretanto, considera-se que Horace Walpole, com seu *Castle of Otranto* em 1764, seja o originador, ou o grande propagador, do estilo. Sua interpretação pessoal do vocabulário medieval em sua *villa* Strawberry Hill fundia-se assim com sua atividade de literato. No início Walpole divulgou seu romance como se fosse apenas uma tradução por ele realizada de um original impresso em Nápoles em 1529. Mais tarde veio a revelar sua autoria cuidadosamente disfarçada no prefácio com sentenças como "*nossa língua fica a dever aos charmes do italiano, tanto em variedade quanto em harmonia* (...) *é pena que* [o autor] *não aplicou seus talentos para aquilo que evidentemente os contempla, o teatro*" (Walpole, 1966: 2).

Em *Castle of Otranto*, Walpole fundamenta o estilo gótico como uma reação aos ambientes domésticos, tendo por cenário o mundo medieval, onde ruínas de castelos e abadias abrigavam paixões avassaladoras e a presença do mal e do irracional ameaçavam a civilização. Conforme diz em seu prefácio, os principais incidentes da trama levam a crer que se está nas

---

[27] "Editorial" *The Builder*, 6 janeiro 1853.

eras mais negras da Cristandade; mas a linguagem e a condução do romance não têm nada que lembre tal barbarismo:

> *"[a história deve ter se passado] entre 1095, a era da primeira cruzada e 1243, a data da última (...). [Há] milagres, visões, necromancia, sonhos e outros eventos não naturais (...). A crença em todo o tipo de prodígio estava tão estabelecida naquelas eras de trevas que um autor não seria fiel aos costumes da época se se omitisse a mencioná-los (...) o ar de sobrenatural (...) e o Terror, a principal ferramenta do autor. O cenário evidente não poderia deixar de ser um castelo de verdade, palco para uma história fundada na verdade"* (Walpole, 1966: 2-15 *passim*).

Estavam firmadas as características consideradas fundamentais ao romance gótico. Três décadas mais tarde, *Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, tornou-se uma típica narrativa em estilo gótico em que uma heroína sofre toda a sorte de perseguições até chegar aos braços de seu amado. Esse tipo de romance foi acidamente reelaborado em *Northanger Abbey* (1818) por Jane Austen, que percebera com seu costumeiro olhar crítico os exageros do estilo.[28] Outras obras destacadas desse tipo de "horror" foram *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis e o célebre (apenas em sua época) *Melmoth the Wanderer*, do clérigo irlandês Charles Robert Maturin; além de *Vathek* (1786) de William Beckford, *Caleb Williams* (1794) de William Godwin, e os romances de Walter Scott com a utilização do romance histórico levada a seu extremo.[29]

---

[28] *Northanger Abbey* foi vendido para publicação em 1803, mas editado apenas postumamente, em 1818. Fica evidente na obra como Austen faz um certo pastiche dos romances góticos contemporâneos, ao fazer sua heroína, Catherine Morland, passar uma temporada na cidade de Bath; ao ser convidada para passar alguns dias na abadia de Northanger, ela tem seus sentidos agitados e passa dias a imagina que irá encontrar crimes terríveis e horrores inenarráveis, como nos romances dos quais é leitora assídua: *Mysteries of Udolpho* (por ela chamado familiarmente de *Udolpho*), e *The Monk* (in: Austen, 1994: 35 *et seq.*). A obra de Austen narra como todos os temores da heroína são tolos e infundados, tendo como ápice o momento em que é chamada à realidade por Henry, em uma embaraçosa reprovação: *"Se a entendi bem, a senhorita formou um cenário de tal horror que não tenho palavras para narrar (...). Lembre-se do país e da época em que vivemos. Lembre-se de que somos ingleses: que somos cristãos. Consulte sua razão, seu senso de provável (...) por acaso nossa educação nos prepara para tais atrocidades?"* (*idem*: 182).

De modo geral, o romance gótico possuía temas obscuros como reação à razão e à ordem que caracterizavam a produção do século XVIII. A abertura para o inexplicável e o sobrenatural marcaram o gênero, que evoluiu em seu estilo tardio para a descrição do embate entre a razão, a ciência e as forças do desconhecido, tão bem expressas no *Frankestein* (1818) de Mary Shelley. O subtítulo dessa obra, *Prometeu moderno*, caracteriza a criatura que sintetiza o lado incontrolável da natureza, o qual não pode ser dominado pelo homem, que erra ao ousar dominar poderes divinos.

Prova da imbricada rede de referências do medievalismo, a literatura gótica serviu de inspiração para os artistas pré-rafaelistas, fornecendo-lhes temas a serem utilizados em suas obras. A literatura foi uma importante fonte de inspiração no trabalho de William Holman Hunt, como em sua obra *The Eve of St. Agnes* (1848), inspirada pelo poema de John Keats's de mesmo título. Também a noção de irregularidade, tão presente na construção medieval, era cara à composição literária romântica. A presença das ruínas de abadias e castelos como cenário para os romances e contos (permeados de decadentismo), despertava nos leitores o interesse pelos edifícios do passado e pelo seu adiantado estado de ruína durante o século XIX. Henry-Russel Hicthcock considera justo afirmar que as ruínas, dentre todas as outras possibilidades, eram a expressão mais completa dos novos pontos de vista em que a arquitetura era subsidiária do cenário (1993: 8).

Ao lado da religião, da arte e da literatura, um renascer da ciência histórica como atividade para leigos e profissionais amplamente difundida, é a última chave para que se entendam as motivações do medievalismo inglês. Como já estudado alhures, no período do Iluminismo, a história como ciência encontrou um grande impulso na obra dos enciclopedistas e

---

[29] O estilo literário atravessou o oceano para encontrar nos Estados Unidos sua continuação nas mãos de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne (não tanto por *A letra escarlate*, mas por contos como *Rapaccini's daugther*). Embora se reconheça a importância da corrente literária, percorrer as inúmeras possibilidades abertas pelo tema não cabe à proposta do presente capítulo. Para uma extensa análise do romance gótico, ver Hennessy, 1978 e Breiler (org.), 1966. Sobre a reinterpretação de Austen do romance gótico, *vide* Southam (org.), 1968.

de autores como Montesquieu e principalmente Voltaire. Analisando o passado humano como uma marcha rumo à perfectibilidade, sempre ameaçada pela desrazão, eles estudaram povos distantes (como indianos e chineses) e procuraram dar à história um caráter de estudo dos costumes, das línguas, das tradições e crenças, diferente de uma história de grandes feitos e heróis que os precede.[30]

O período medieval, porém, era pouco tratado pelos historiadores iluministas, que ajudaram a fixar a idéia de que a Idade Média teria sido uma "idade das Trevas" para o conhecimento e a razão humanos e que, conseqüentemente, pouco poderia contribuir para o aperfeiçoamento do gênero humano. Por considerar que aquele era um período dominado pela religião, pelo obscurantismo e pelo fanatismo, Voltaire, o grande historiador desse tempo, não estudou o período medieval simplesmente por não considerá-lo histórico, e sim do reino da superstição.

Mas se os historiadores iluministas de renome pouco esclareceram sobre o período, em meados do século XVIII o trabalho dos antiquários, já iniciado no século anterior, deu um destaque inédito a esse mesmo período. Sua pacienciosa coleta de dados passou a infundir um interesse crescente pela história medieval.

O gosto literário pelo gótico e o interesse dos antiquários seguem caminhos convergentes. Em meados do século XVIII um grupo de grandes antiquários, entre eles Thomas Gray e Thomas Warton revivem o gosto pela pesquisa histórica, pelo estudo dos godos e pelo levantamento cuidadoso das antigüidades medievais na forma de abadias e ruínas. Walpole, por exemplo, recorreu várias vezes a Gray para aconselhamento e notas a seus escritos, especialmente para seu *Anedoctes of Painting*. O domínio erudito de Gray diferenciava-se do que até então fora escrito; por sua vez, Warton viajou por muitos anos pela Inglaterra, catalogando e desenhando edifícios de interesse, que jamais conseguiu reunir em uma publicação, mas que serviram de material aos historiadores que vieram posteriormente (Clark, 1995: 34 *et. seq.*).

---

[30] O fato de a história buscar novas fontes e possuir um olhar que ressalta a diferença ao voltar-se para o passado é, também, privilégio bem anterior à obra dos *Annales* no século XX. *Vide* Meneguello, 1997.

No século XIX, os antiquários ingleses iniciaram uma ampla divulgação de seus achados em periódicos, fazendo os conhecimentos sobre o período alcançarem um público maior. Uma dessas publicações, o *Art Journal*, recebeu contribuições de Thomas Wright, F.W. Fairholt e Edward Lewes Cutts, entre outros. Seus artigos, como na série "Cavaleiros da Idade Média" ou "Hábitos domésticos dos ingleses durante a Idade Média", descreviam a vida e os modos medievais, jogos, passatempos destinados às mulheres, hábitos alimentares, maneiras à mesa etc., baseados em manuscritos e ilustrados com gravuras copiadas com uma fidelidade quase ingênua (Landow, 1979), o que, igualmente, servia como fonte de inspiração aos artistas vitorianos.

Os historiadores antiquários e os que ilustravam seus textos procuravam não alterar suas fontes inspiradoras. Logo, o público do periódico *Art Journal*, entre outros, tinha seu primeiro contato com a estética simples e plana da gravura medieval, a alternativa ao estilo realista que então imperava. Tais gravuras recusavam o mero encanto medieval *per se*, procurando o detalhamento fiel às imagens do passado, o que exigia conhecimento histórico dos artistas e obrigava público e artistas a adotar um olhar arqueológico em relação à pintura retratada.

De todo modo, concebiam seus temas como impregnados dos valores presentes no pensamento romântico: o medievalismo, a imaginação, o culto às emoções fortes, o subjetivismo, o fascínio pela natureza, pela mitologia e pelo folclore, além de certo exotismo. O *revival* gótico afigura-se assim, compreendido como medievalismo, mais do que uma expressão arquitetônica, pois percorre o campo da religião, das artes plásticas, da literatura e do conhecimento histórico. Não é um fenômeno isolado de arquitetos numa era sem estilo próprio; é talvez a expressão mais acabada de sua época.

Essa expressão, como se viu, não se restringia a um fenômeno de estilo. Por outro lado, podemos passar a entender estilo como uma categoria que transcende a questão estética. Questões do âmbito do imaginário político estão igualmente presentes na construção do imaginário medieval. Não se pode minorar o impacto que a Revolução Francesa teve em termos

da dissolução de uma estrutura tradicional, a violência que adquiriu, e a reação contra a mudança que provocou entre os ingleses. Mesmo políticos que haviam iniciado suas carreiras como partidários da reforma, como Burke ou mesmo Pitt, voltaram-se rapidamente para outra direção. As *Reflexões sobre a Revolução em França* de Burke são por demais conhecidas, especialmente fundamentando a idéia de que as instituições existentes eram oriundas de uma sabedoria coletiva e que mudanças relativas à Coroa, à Igreja ou às leis deveriam ser graduais. Pitt, por sua vez, uniria os *tories* aos *whigs* (com inclinações mais à direita) para formar aquele que se tornaria o Conservative Party (Girouard, 1981: 23).

O rei George III escolheu Wyatt (o mesmo autor dos projetos de Fonthill e de Lee Priory, a "filha de Strawberry Hill") para seus próprios projetos, todos em estilo gótico. A região central de Londres (a City), mesmo a anterior ao grande incêndio de 1666, jamais teve reunidos tantos edifícios medievais como a partir da década de 1850, com uma profusão de igrejas neogóticas, casas comerciais, prédios de embaixadas, Corte de Justiça e passagens cobertas. Torna-se evidente que não existe uma causa única para a relação estabelecida com o passado medieval; por vezes, a adoção de seus temas e motivos coexistia com um discurso contrário aos vestígios do feudalismo; para muitos arquitetos, encapsular os edifícios dentro de um esquema medieval mascarava obras que, de fato, eram o resultado de produção em massa e da tecnologia moderna.

Historicamente, o medievalismo apoiava-se na questão, difundida a partir do século XVII, de que, antes de 1066, os saxões haviam vivido nas terras britânicas como cidadãos livres, em igualdade, protegidos por instituições justas; e desse modo, a conquista normanda fora a responsável pela destruição de liberdades ancentrais (Simmons, 1980, cap. 1). Essa teoria do jugo normando (*Norman yoke*) afirmava que um rei e senhores proprietários foram resultado da conquista normanda. No século XVII, os *levellers* utilizaram a idéia para questionar os direitos de propriedade existentes (Hill, 1987). Disputas parlamentares refletiram o mesmo mito de uma substituição autoritária despótica, ao compararem os Stuarts aos reis normandos e o Parlamento, aos anglo-saxões (Kenyon, 1994; Delheim,

1982); os radicais do século XVIII usaram a mesma idéia para questionar a legitimidade da monarquia; e os radicais do século XIX a usaram em seus discursos pela democracia, e os discursos dos radicais Richard Cobden e Jihn Bright na *Anti-Corn-Law-League* equiparavam sua luta contra a aristocracia com aquela dos burgos medievais pertencentes à Liga Hanseática. Liberais como Edward Freeman e James Bryce faziam em suas falas várias referências à Idade Média. Quando Freeman escreveu *The Growth of the English Constitution* em 1870, referiu-se a um longo desenvolvimento das liberdades ancestrais dos britânicos; desse modo, a democracia não seria uma importação de um ideal estranho, mas a recuperação da vida em comunidade anglo-saxã perdida no século II.[31]

Como substrato a essa tendência de discurso legitimador, paralela às demais tendências que aqui se optou por ver enfeixadas – religião, artes, literatura, antiquarismo – permanece a produção do conhecimento histórico, conforme comentado. O mesmo movimento de reinterpretação do passado foi observado para o caso francês por René Lanson nos anos 1920. Em texto hoje célebre, ele argumentou que a ressurreição da Idade Média, há muito atribuída aos românticos, dera-se de fato antes da Revolução (1926: 7).[32] Para Lanson, dentre as causas da ressurreição da Idade Média estavam sobrevivências literárias e estéticas como os romances de cavalaria popularizados pela Bibliothèque Bleue; a influência intelectual da Inglaterra sobre a França, observável na difusão da leitura de Shakespeare, na tradução do poema épico *Ossian* por Letourmer e na transformação na arte dos jardins (*idem:* 11). No caso francês (e o mesmo pode ser dito do caso inglês), o crescimento do conhecimento erudito e das pesquisas sobre o período medieval e a voga por romances de cavalaria estabelecem um liame entre a erudição, a literatura e o teatro. Para Lanson, a vulgarização realizada magistralmente por La Curne em seus "*quadros da vida medieval*

---

[31] Não gratuitamente William Morris chamava os arquitetos restauradores de catedrais de "*normandos da era das ferrovias*" ("The restoration of antique buildings", *The Builder*, 28 dezembro 1878: 1354).

[32] Sou grata a Ana Claudia Brefe pela indicação desse texto, bem como pelas indicações relativas à pintura Troubadour na França.

(...) deformava o passado para torná-lo aceitável aos contemporâneos"(*idem*: 15).

É certo, porém, que a historicidade do século XIX não pode ser subsumida no trabalho dos antiquários; o pensamento histórico é característica vital do romantismo. Foucault indicara em *As palavras e as coisas* que o homem do início do século XIX é "desistoricizado" e que

> *"os valores imaginários que o passado então assumiu, todo o halo lírico que cercava, nessa época, a consciência da história, a viva curiosidade pelos documentos ou os vestígios que o tempo pôde deixar atrás de si – tudo isso manifesta, na superfície, o fato nu de que o homem achou-se vazio de história, mas que já se entregava à tarefa de reencontrar, no fundo de si mesmo e em meio a todas as coisas que pudessem ainda lhe devolver sua imagem (...) uma historicidade que lhe estivesse ligada essencialmente"* (Foucault, 1987: 386).

Aqui, entretanto, vale reter a notável inversão por ele proposta para a compreensão do discurso histórico dentro de um quadro que retrata a ambigüidade de tal historicidade e a então recente irrupção do homem como tema das ciências humanas. A preocupação do século XIX de tudo historicizar e de escrever sobre cada coisa uma história geral foi constante. Para Foucault, as "histórias da história" insistem em ver a história anterior ao século XIX como *"pura crônica dos acontecimentos, simples memória de um passado povoado somente de indivíduos e de acidentes"* (*idem*: 387) e não regida por leis gerais de devir. De fato, o "século da história" parece tê-la, se não inventado, ao menos habilitado, tornando-a explicativa.

3. A "batalha dos estilos"

Em 1843, um hesitante estudante de arquitetura manifestou sua confusão de espírito perante os dois estilos em voga, o grego e o gótico (*greek* e *gothic*). Escrevendo ao editor de *The Builder*, ele revelava sentir-se

> *"vacilante entre vários impulsos e confuso quanto ao caminho que deveria escolher (...). Tenho dedicado minha atenção a todos os estilos indiscriminadamente e (...) minhas opiniões estão abaladas pelas idéias e críticas conflitantes dos dois grandes professores do momento: Leo Von Kleuze e Augustus Welby Pugin. O primeiro dos cavalheiros afirma que a arquitetura grega é superior a todas as outras e que deverá finalmente se tornar não apenas a única arquitetura da Europa, mas de todo o mundo civilizado! enquanto o segundo trata com desprezo as obras gregas e afirma que a arquitetura gótica é infinitamente superior a qualquer outro tipo e que deveria ser universalmente adotada em detrimento das demais para todos os usos (...). Se eles divergem, quem pode decidir?"*

Finalizava pedindo ao editor de *The Builder* que o auxiliasse, em suas páginas, a "*criar uma opinião e a escolher um caminho para a excelência e a perfeição*".[33]

O modo como esse estudante se sentia perdido nos dá a exata dimensão da "batalha dos estilos" que atravessa o século XIX britânico, em parte como um fenômeno de criação da arquitetura, em parte um fenômeno relatado e reproduzido pelos periódicos. De um lado, os partidários do estilo clássico, especificamente do *revival* grego (*greek revival*), que viam como obediente a princípios imemoriais de simetria e composição e adequados aos mais diversos usos; de outro, os partidários do *revival* gótico, que acreditavam em um arquitetura nacional, genuína e aberta à ornamentação.

O *revival* grego (assim denominado por se inspirar em templos gregos do século V, então recém-estudados e fartamente ilustrados, da

---

[33] *The Builder*, 15 abril 1843. Carta de George Walheim. Grifos no original.

valorização do Parthenon em Atenas e do interesse pelos mármores de Elgin) era uma das traduções possíveis de um espírito neoclássico que dominara os primeiros anos do século XIX inglês.[34] Por um lado, o *revival* grego baseava-se amplamente nos elementos de arqueologia e geometria. Por outro, divulgava entre suas vantagens sua simplicidade e baixo custo em direta analogia aos modernos sistemas construtivos, além de sua adaptabilidade aos mais diversos usos, o que, defendia-se, o tornava superior ao gótico. Esse era o principal argumento, com poucas variações, de grande parte dos arquitetos que adotaram o estilo neoclássico ou mais especificamente o *revival* grego, do fim do século XVIII até a década de 1870, embora o movimento tenha perdido grande parte de sua força na década de 1840 (Crook, 1995: 135 *et seq.*).[35] Defensores do *revival* clássico uniam ao mesmo tempo um crescente conhecimento das formas clássicas e uma pitada de imaginação, inspirados por viagens para a Itália, nas quais arquitetos e diletantes cobriam seus cadernos com croquis de edifícios das mais diversas épocas do passado. Se na França o resultado foi uma espécie de "renascimento do Renascimento", na Inglaterra, menos presa a regras rígidas, figuras como Sir John Soane (1753-1837) fizeram uma interessante utilização dos cânones clássico e das ordens.

Contra os "revivalistas gregos", que haviam dominado a arquitetura (e os concursos para edifícios públicos) nas primeiras três décadas do século XIX, insurgiram-se os partidários do estilo medieval, também defendido como o mais adequado a todos os tipos de uso. Em um primeiro momento, grande parte dos arquitetos ingleses de renome já havia obtido fama com suas interpretações do assim chamado estilo italiano e defendia-

---

[34] Como exemplo, o Bank of England de Sir John Soane e o Downing College, de William Wilkins em Cambridge (1806-11). O primeiro grande edifício em *revival* grego em Londres fora de Smirke, o Convent Garden Theatre (1809). Irlanda e Escócia também têm exemplares no estilo e Edinburgo chegou a ser nomeada de "A Atenas do Norte" – Royal High School, 1825, Thomas Hamilton e Royal Institution (hoje a Royal Scottish Academy) por William Henry Playfair. Em Glasgow, o trabalho de Alexander ("Greek") Thomson foi prova da duração do *revival* (Caledonia Road Free Church 1856-57).

[35] Dentre os arquitetos mais significativos a construírem no estilo do *revival* grego, mencione-se Robert Adam, Sir William Chambers, "Athenian" Stuart, Thomas Harrison, james Wyatt, Sir John Soane, John Nash, Sir Robert Smirke, C.R. Cockerell, "Greek" Thomson e William Wilkins. Para detalhes, cf. Crook, 1995.

se dizendo que voltar ao estilo medieval seria como declarar que se deveria voltar às roupas e ao modo de vida medievais (o que, para Ruskin ou William Morris, não era necessariamente fora de propósito).

De sua parte, os defensores do gótico declaravam que tinham em suas mãos o verdadeiro estilo inglês – nacional, genuíno, fiel à verdade e à natureza. Os ataques de Pugin contra o estilo, embora constantemente turvados por suas contínuas acusações contra a "arquitetura pagã", denunciavam, por exemplo, o copismo automático, a monotonia e, em flagrante inversão de argumentos, a inadequação ao uso. No mesmo tom que mais tarde seria adotado por Ruskin, enfatizando a não-adaptação do estilo ao clima e aos usos dos países do Norte, denunciava enfaticamente a repetição monótona de efeitos.

Quando Pugin visitou Fleetwood (uma das primeiras cidades planejadas para o lazer operário no condado de Lancashire, cujas fachadas seguiam o *revival* grego), escreveu:

> *"Fleetwood... é de uma abominável desolação; uma cidade grega moderna é algo bem insuportável. Estou sentado em um café grego em um hotel grego com uma mesa de mogno grega próxima de uma lareira de mármore grega sobre a qual há um espelho grego e para aumentar meu horror, o garçom trouxe meu café da manhã numa espécie de bandeja grega com uma porção de manteiga decorada por uma infernal voluta grega. Não há um arco ogival em milhas. Tudo novo e tudo bestial".* (*apud* Crook, 1995: 135).

Os que contratavam os serviços dos arquitetos e o público em geral, como observou Pevsner, sentiam-se minimamente tranqüilizados pelo fato de que, ao menos, podiam dizer com clareza quando um edifício era em um ou em outro estilo (Pevsner, 1951). Se em fins do século XVIII a construção de *villas* e mansões rurais inglesas em estilo gótico era bem aceita, gerando diversos exemplares, imperava a idéia de que "*para fins civis, públicos ou privados, para a prefeitura, a bolsa ou o senado, é universalmente aceito que os estilos grego, romano e italiano devem ser aplicados*" (Goodwin, 1862: 15). Assim se expressava Francis Goodwin – o mesmo arquiteto que projetara o primeiro Town Hall de Manchester, substituído pelo prédio neogótico de

Waterhouse – dando voz a uma grande e determinada parcela de arquitetos. Prova da batalha dos estilos, o mesmo Goodwin projetara para Manchester a St. George's Church (1826), em estilo gótico, a alguns passos de St. Wilfrid's, obra de Pugin (1839), ambas no bairro de Hulme, Manchester.

A atuação de uma geração de arquitetos "góticos", a partir da década de 1830, igualmente informada pela arqueologia e inspirada pelos escritos de Pugin, acabou por enfraquecer o *revival* clássico, deixando o caminho livre para o que muito mais tarde Hitchcock classificou como "*ecletismo de gosto*" e "*anarquia do final do século XIX*" (1993: 38, 51).

O mais notável na batalha dos estilos, ao longo de todo o século XIX, é o quanto ela incorporava dos debates sobre a primazia e a adequação do estilo gótico para os países do norte da Europa, em detrimento de uma arquitetura mediterrânea; e o quanto os estilos, embora defendidos como irreconciliáveis, muitas vezes se confundiram, no gosto e nas edificações. Clientes dos arquitetos optavam ora pelo estilo clássico ora pelo gótico, não sendo raro que um arquiteto sugerisse para o mesmo fim dois projetos, um em cada estilo (Pevsner, 1951: 91).[36] Para Pevsner, porém, a coexistência de estilos no início do reinado de Vitória explica-se pelo gosto pouco apurado dos clientes que estavam encomendando os edifícios: o industrial, o banqueiro ou o comerciante que não haviam recebido educação de gosto e de olhar. Para eles, os detalhes arquitetônicos pouco importavam e bastava que um clube se assemelhasse a um *palazzo* florentino para evocar a idéia de príncipes mercadores; que um teatro fosse em estilo Luís XIV para proporcionar idéias de alegria e frivolidade; que uma universidade fosse em estilo grego para lembrar Sócrates e Platão, ou, ainda, no caso dos novos prédios em Oxford e Cambridge, que o neogótico expressasse a devoção (*idem*: 92). A esse argumento questionável, Pevsner acresce outro: o de que o século XIX dedicou-se amplamente ao estudo do passado e, assim, não procurou criar nada de novo, por "*falta de autoconfiança*". Logo, o conhecimento do passado experimentado no século XIX teria ocorrido

[36] Outros estilos, como a *chinoiserie* ou o hindu-gótico, adotado pelo arquiteto Charles Cockerell em sua casa de campo na região das Costwolds, o estilo "regência" ou mesmo o neo-Elisabetano não eram de todo incomuns, embora não configurassem, por seu isolamento, estilos correntes.

exatamente porque a *"época havia perdido a confiança em sua própria criação"* (*idem*: 92, 138).

Mas dentro dessa "mescla de estilos", o gótico se contrapôs e sucedeu no tempo a recuperação dos valores clássicos gregos concebidos pela arquitetura neoclássica; e parecia a seus partidários que, assim, superava-se a questão da originalidade. Como afirmou George Gilbert Scott, o mais célebre arquiteto neogótico dessa primeira fase, em seu conhecido *Remarks on Secular and Domestic Architecture, present and future* de 1858, o gótico foi a última arquitetura com estilo próprio, visto que a partir do Renascimento, centrado em sua "imitação de Antigüidade", nenhum estilo fora original. Mas Scott ia mais além, pois não se tratava apenas de uma questão de fé, mas sim de considerar o estilo bastante utilitário e econômico e, por essa razão, não deveria se restringir às igrejas mas ser utilizado também nos edifícios públicos e às habitações. Mais que isso, os arquitetos neogóticos viam com clareza uma linha que dividia a construção e a engenharia da arquitetura, e essa era para eles o embelezamento da obra, fruto de valores estéticos aplicados às estruturas. Essa idéia era bem mais ampla que a mera ornamentação, embora tenha sido esse o julgamento das análises posteriores (por exemplo, Pevsner, 1951: 139).

A reação neogótica também se insurgia contra o caráter oficial da arquitetura neoclássica, pois, no século XVIII, as grandes obras patrocinadas pelo Estado na França, Alemanha ou Inglaterra haviam optado pelos modelos clássicos como os mais harmoniosos. É certo que a definição quanto a "qual clássico" estava em jogo criara uma querela entre arquitetos, artistas e antiquários, na escolha entre a Antigüidade grega ou a romana. Tal disputa se estendeu por décadas alimentada pelo avanço e pelos revezes das descobertas arqueológicas. À diferença do período do Renascimento, em que a busca por ruínas arquitetônicas centrava-se na Itália e no que restara dos romanos, inclusive pela "redescoberta" e releitura das obras de Vitrúvio, nesse período os olhos voltaram-se para a Grécia e para além do solo italiano, como com as escavações que revelaram as cidades de Herculano e Pompéia (respectivamente em 1738 e 1748), descritas por Winckelmann em sua *História da arte na Antigüidade* (1764).

Essa obra fundamenta a teoria moderna da arte e o apreço pelo *design* grego como harmônico, nobre e ingênuo. Na mesma época, a obra *Antigüidades de Atenas* (1762), dos ingleses James Stuart e Nicholas Revett, serviu de referência obrigatória para obras de *design* público (Clark, 1995: 38).

Na França, o estilo clássico materializou-se com Sainte-Geneviève, depois denominada Panteão (Jacques-Germain Soufflot, 1764-1790), nitidamente inspirada no esplendor do panteão romano e na busca de uma amplidão racional de espaço. O que em Roma era dedicado a todos os deuses (*pan-theon*), na Paris revolucionária, dedica-se aos deuses da ciência.[37]

Também na Inglaterra, entre fins do século XVIII e início do XIX, ocorreu uma proliferação da utilização do pórtico do templo grego em grande parte das instituições de ensino (a secularização substituindo a religião), em bolsas de valores e em edifícios públicos como museus e galerias que abrigavam coleções estatais ou municipais. O arquiteto Charles Barry (1795-1860) foi um entusiasta do *revival* grego inspirado no *cinquecento* italiano. Barry, ao realizar suas viagens de aprendizado arquitetural – as *architectural travels* para a Itália, obrigatórias na formação do arquiteto de então – deixou-se impressionar pelos *palazzi* em Roma e Florença. Em 1824, ele projetou a *Royal Manchester Institution* em Manchester (atual *Manchester City Art Gallery*) nesses moldes, atendendo à grandeza almejada pelos comerciantes e industriais que identificavam a si mesmo com os Medici, e com a riqueza italiana da Renascença.[38] Que esse mesmo arquiteto tenha sido o vencedor do concurso para as Casas do Parlamento em Londres indica que também era possível "migrar" de um

---

[37] No capítulo seguinte, veremos como para Viollet-le-Duc esse edifício era exemplo de uma equivocada utilização de valores.

[38] O mesmo estilo pode ser observado nos prédios públicos de Washington, como a cúpula de Thomas Walter (1851-65) celebrando as glórias da democracia americana espelhada na Roma republicana, como, mais tarde, na Alemanha da época da restauração, o neoclassicismo traduzido em edifícios como a Gliptoteca de Munique (1816-1834) de Leo von Klenze, o arquiteto da corte a partir de 1816, baseada na forma padrão do templo grego ou o Portal de Brandeburgo em Berlim (Carl Gotthard Langhans).

estilo para outro; ou, como se disse, conceber projetos em estilos diversos para o mesmo edifício.

Essa indeterminação que oscila entre dois estilos diferentes tem sido utilizada como prova da incapacidade do século XIX de criar o novo, ou, ao menos, de ser fiel a apenas um estilo. Faz parte, entretanto, da fascinante "batalha dos estilos" que dividiu as opiniões de especialistas e leigos entre os aspectos formais, estéticos e morais atribuídos aos estilos grego e gótico.

Nikolaus Pevsner batizou de "batalha dos estilos" a um episódio em especial, o do confronto entre o arquiteto neogótico Gilbert Scott e Lorde Palmerston, então primeiro-ministro, quando do concurso para a construção da sede dos ministérios (*Whitehall government offices*), entre 1856 e 1860.[39] O *affair* é narrado por Clark (1995) e Pevsner (1951 e, com menos detalhes, 1980) e pode ser acompanhado nas páginas do periódico *The Builder*.

Conforme Scott registrou em suas *Personal and Professional Recollections*, em 1862, foi essa a sua mais dura derrota. O concurso para os dois novos edifícios ocorreu em 1856; Scott, então um arquiteto de renome tanto para prédios públicos e particulares quanto para restauros (e que tinha mais obras do que conseguia acompanhar), classificara-se apenas para um dos dois edifícios em questão e, ainda assim, em terceiro lugar. Como os vencedores eram inexpressivos, Lorde Palmerston deixou de lado a escolha dos juízes e apontou como arquiteto da obra Pennethorne. Scott protestou não tanto pela irregularidade do concurso, bastante freqüente numa época em que a profissionalização do arquiteto ainda engatinhava, mas pela escolha de Pennethorne.[40]

O projeto de Scott adotava o gótico com "pitadas" do estilo italiano, e, segundo ele próprio, com sua imodéstia habitual, "*os detalhes eram excelentes e os desenhos talvez os melhores jamais enviados para um*

---

[39] Henry J. T. Palmerston (1784-1865) foi ministro por duas vezes (1855-58 e 1859-65), e sua decisão era determinante para o aspecto que os novos prédios assumiriam. Cf. *Dictionary of British History*, 1994.

[40] James Pennethorne (1791-1871) era um dos três arquitetos do Buckingham Palace (a partir de 1826), e, classicista convicto, era arquiteto de pouca expressão. Cf. Crook, 1995.

concurso" (*apud* Watkin, 1996: 406). Com os protestos de Scott, o Parlamento envolveu-se e Lorde Palmerston afirmou ostensivamente que daria uma chance a Scott mas que não admitiria de modo algum o estilo gótico para os prédios. Scott retirou-se para Scarborough, de onde reapareceu com um projeto em estilo bizantino adaptado a usos modernos. Palmerston chamou o projeto de híbrido (*mongrel*, que também significa "vira-lata") e deu um ultimato a Scott: que utilizasse o estilo italiano ou desistisse da obra. Nas palavras de Scott, ele aceitou "*engolir a amarga pílula*" (*apud* Pevsner, 1980: 26), comprou alguns livros caros sobre arquitetura italiana e fez o projeto final, que não deixava – ao menos ele assim o pensava – nada a dever aos arquitetos adeptos do estilo clássico (fig.)

Para Pevsner (1951), trata-se de uma história de presunção, ambição e competência – ao estilo arquitetônico cabia adaptar-se às vontades da época (fig. 40). Pode-se ir além: fica clara não apenas a indeterminação dos estilos mas a maestria com que poderiam ser "produzidos", com base em um vocabulário comum e aceito que, nesse caso, considerava os estilos como roupas a serem trocadas.

Por mais paradigmática que seja essa "fábula real", o debate arquitetural do século XIX, por outro lado, indica que esse episódio foi apenas um dentre as várias cristalizações de um questionamento que fluía constantemente entre a adoção de dois diferentes estilos. Outro momento que pode ser destacado como de "batalha de estilos" foi o debate em torno da fachada do British Museum, de Robert Smirke (1780-1867), finalizado em 1847 após mais de 20 anos de construção. Para Smirke, as formas puras e racionais do *revival* grego pareciam as mais adequadas aos prédios públicos e de destaque na trama urbana; assim, seu projeto original previa uma colunata jônica com 48 colunas numa monumental celebração do *revival* grego. Porém, mesmo antes de a nova fachada ser apresentada ao público, já se especulava quanto à validade da inspiração escolhida. Numa carta para o editor do *The Builder*, um leitor urgia para que a fachada de Smirke, então desconhecida do público, fosse logo revelada, embora ele já imaginasse que seria algo no estilo grego como o prédio dos Correios ou o

Colégio de Medicina, ou mesmo St. Georges Hall em Liverpool.[41] Por muitos números, *The Builder* especulou quanto ao aspecto final da fachada, publicando diversas versões (fig. 41).

Seguiram-se várias manifestações para que Smirke fosse supervisionado por uma comissão, ou mesmo para que outro arquiteto fosse chamado em seu lugar. Embora o editor de *The Builder* considerasse tal interferência uma indignidade, a demora de Smirke em definir o aspecto final da fachada causava irritação entre os arquitetos, especialmente os afeitos ao estilo gótico como genuinamente nacional.

Em 11 de novembro de 1843, *The Builder* chamou o prédio de "coisa" e afirmou que "*à coisa, falta dignidade, caráter e tudo exceto o mais estéril e gasto maneirismo.*"[42] Outros artigos na mesma época criticaram o edifício, tanto em periódicos da área como *The Civil Engineer and Architect's Journal* e *The Engineer, Architect, and Surveyor*, como os de tema mais geral como *The Athenaeum* e *The Spectator.*[43]

O debate dava mostras de como o estilo neoclássico lentamente deixava de ser considerado o ideal para prédios públicos. O passo seguinte foi o lento degredo da arquitetura do *revival* grego rumo à Escócia, em especial no confronto com a gótica. Em 1846, próximo à finalização do British Museum, o leitor Budownik lamentava o *design* adotado para "*o mais público de nossos prédios públicos – um projeto em total contradição com o espírito que nos últimos dez ou doze anos dominou nossa arquitetura (...) O maior mérito da infeliz fachada do museu é o de ser aquela que dará o* coup de grace *na arquitetura grega, para nos tornar mais góticos do que nunca em nossos sentimentos*".[44]

A batalha dos estilos não se resumiu a eventos e ocupou espaço freqüente nos jornais da época. "*Os vitupérios trocados (...) por questões relacionadas com o passado da arquitetura e não com seu presente e futuro*" tomavam as páginas de *The Builder*, e continuariam a tomar, conforme bem

---

[41] Seção de Cartas, *The Builder*, 2 setembro 1843. O periódico voltaria ao tema outras vezes, como nos editoriais de 23 e 30 de setembro do mesmo ano.
[42] *The Builder*, 11 novembro 1843.
[43] Curiosamente, as recentes alterações no Museu causaram uma onda de indignação na imprensa geral contra um suposto ataque a um edifício de "valor nacional" e sentimental. Cf. Morrone, 1998.

previra o editorial do primeiro número de 1879.[45] Os demais periódicos da época (e eram muitos) também acompanhavam a questão do estilo clássico *versus* o gótico ou ao menos o tema da cópia e do servilismo em arquitetura.[46] O estudante que escreveu para *The Builder* em dúvida entre o estilo grego e o gótico tinha razão em sentir-se perdido.

A querela entre o clássico e o medieval ocupou as páginas dos periódicos, deu origem a livros, revelou-se nas regras para os concursos públicos, alimentou as discussões entre arquitetos e leigos. O fato de esse debate estar sendo difundido por intermédio do periódico *The Builder* traz uma nova dimensão ao argumento: vulgarização e popularização são a chave para se compreender a força do fenômeno.[47] Como identifica Eastlake, 30 anos antes de seu *History of the Gothic Revival*, um livro para mocinhas intitulado *Aulas de arquitetura da tia Elinor* (*Aunt Elinor Lectures on Architecture*) considerava imprescindível familiarizar as jovens inglesas com o estilo perpendicular e as partes componentes das igrejas, para que pudessem tomar parte de qualquer conversação (1970: 219).

The Builder foi um dos responsáveis pela divulgação dos argumentos a favor e contra as correntes grega e gótica na arquitetura e a seu modo alimentou, ou ao menos sedimentou, a rivalidade, pontuando seus volumes com grandes artigos e pequenas notas intitulados *Gothic versus Classic*, que iam dos mais pueris comentários aos mais informados raciocínios.

De modo geral, os debates e argumentos dividiam-se nos seguintes eixos: irregularidade *versus* regularidade; estilo nacional e cristão *versus* estilo estrangeiro e pagão e a questão da cópia servil na arquitetura *versus* a criação de um novo estilo ou a busca da unidade de estilo.

O tema da irregularidade (associada à arquitetura gótica) como oposta à regularidade (grega) indagava qual das duas chaves estéticas era mais fiel à natureza e qual causava sensações mais recompensadoras ao

---

[44] *The Builder*, 28 março 1846.
[45] *The Builder*, 4 janeiro 1879.
[46] A saber, a partir de 1840: *The Architectural Magazine*, *The Gardener's Magazine*, *The Artizan* (a monthly journal ot the operative arts) e *The Architect, Engineer and Surveyor*.
[47] Para detalhes sobre o periódico *The Builder*, cf. novamente Anexo.

homem. Uma nota não assinada sobre a 76ª Exposição de Arquitetura na Academia Real de Artes observava:

> *"não há um único exemplo de edifício no mundo, seja indiano, egípcio, grego, romano, que tenha sido projetado para ser irregular; tal idéia vai contra a natureza, que se deleita com a regularidade; animais deformados estão isolados como circunstâncias acidentais, e os planetas retornam aos mesmos pontos em suas órbitas".*[48]

Uma carta de leitor rebatia, algum tempo depois:

> *"Em um prédio irregular (...) sem seguir a proporção dos prédios gregos, o arquiteto está livre para usar sua imaginação e fantasia, e geralmente se produzem mais efeitos com um prédio irregular, mais arte é exposta e mais conforto é obtido do que em um prédio regular. Na natureza a uniformidade não existe; não há duas colinas, duas massas d'água ou folhagens que sejam similares, e a paisagem é tanto mais bela quanto mais variada".*[49]

Os defensores do neogótico viam monotonia onde os defensores do clássico viam harmonia. Pugin comentara que *"vemos tentativa e erro constantemente repetidos; correios, teatros, igrejas, banhos, gabinetes de leitura, hotéis, capelas metodistas e barreiras de pedágio, em todos presente a eterna mesmice do templo grego ultrajado em suas proporções e caráter"* (Pugin *apud* Crook, 1995: 135).

Assim, toda a inspiração nos modelos gregos recém-descobertos cedeu espaço, a partir da década de 1830, ao estilo neogótico. Condenou-se o aprisionamento a elementos latinos estrangeiros (leia-se italianos) em busca de uma arquitetura genuína. A Itália, que desde o Renascimento e em linha direta com a Antigüidade clássica ocupava o posto de difusora da arte e de estilos na criação arquitetural, deveria ceder espaço a países como Alemanha, Inglaterra e França, novos centros de transformações industriais e produção da arte. As fachadas medievais tornavam-se comuns na construção de indústrias, armazéns, escolas, bibliotecas públicas, hotéis, estações de trem etc. Os impulsos que levaram a Inglaterra a se voltar ao

---

[48] *The Builder*, 25 maio 1844.
[49] *The Builder*, 21 dezembro 1844.

passado explicam, por exemplo, que as chaminés das fábricas, símbolo máximo do capitalismo, fossem recobertas para se parecerem com pináculos de catedrais medievais.

Os argumentos de Pugin, que atacaram duramente o estilo clássico considerado pagão e sórdido (em *Contrasts*, 1836), foram lentamente substituídos por outros mais embasados em princípios nacionais e de construção. Ao argumento de que o neogótico era um estilo católico romano – como o defendia Pugin – os partidários do neogótico, mas protestantes como o próprio Ruskin, repisariam sempre a mesma justificativa: como dizer que o estilo era unicamente católico romano, se jamais fora adotado em Roma? (*sic*).[50] O estilo que surgia era, simplesmente, cristão.

Pugin se insurgira contra a liberdade de citar diversos estilos, acreditando que ela revelava imensa fraqueza moral. Em *Contrasts*, já em 1836, afirmara que a adoção dos estilos apenas pelo seu aspecto externo era um dos grandes males na civilização industrial. Nessa obra, ele preenche toda uma página com anúncios falsos, dentre os quais "*Ensina-se, em seis horas,* design *gótico, grego e misto*"; "*Necessita-se projetos para um mercado de peixes mourisco com uma sala de leitura, uma sala para fumar em estilo saxão e um bar em estilo baronial*"; "*A sair o livro:* Arquitetura facilitada"; "*Precisa-se: pessoa para desenhar cenários vistosos ao fundo de projetos para concursos de arquitetura*" (Pugin, 1836: 12).

Os arquitetos partidários do *revival* grego, ou, ao menos, do uso indistinto de um ou outro estilo conforme desejado, ainda protestaram em *The Builder* em defesa do estilo clássico. Diziam, entre outros argumentos, que os "eclesiólogos" ou medievalistas – no caso, referiam-se a Pugin e a Gilbert Scott – "*tinham que fazer melhor do que reiterar a lenga-lenga sobre nossos ancestrais e gritar 'não ao paganismo'*[51] ou que a adoção do estilo gótico era "*imitação e apropriação de algo que evidentemente resulta de uma arte imperfeita e infantil* (...) *de caráter bárbaro e ofensiva ao gosto*".[52] Mas os

---

[50] "Copysm in Gothic Architecture", *The Builder*, 13 abril 1850.
[51] *The Builder*, 17 julho 1852.
[52] "The architecture of the day", artigos por Samuel Huggins, *The Builder*, respectivamente 4 maio 1850: 50 e 11 maio 1850: 71.

partidários do estilo clássico protestavam cada vez menos – ou a eles foi dado cada vez menos espaço no jornal.

Na década de 1850, *The Builder* volta-se todo para o gótico. Artigos descrevendo espécimes de gótico ou expondo seus princípios filosóficos surgem em todos os números. O tema aparece também colateralmente, em breves comentários sobre "botânica arquitetural" e vitrais; em livros sobre o gótico, em desenhos para serem copiados por artesãos e pedreiros, utilizados na decoração de grades, lareiras ou peças de mobília (figs. 42-45). Também nas páginas de *The Builder*, Ruskin lança seu prêmio em dinheiro para entalhadores em estilo gótico,[53] enquanto a seção de classificados anuncia: *"Precisa-se: um desenhista em arquitetura de primeira linha, que execute rápido e esteja acostumado a trabalhar com gótico"*.[54]

Em comparação (constante) com a vizinha França, observava-se a engenhosidade inglesa em adotar o estilo gótico com perfeição. Em um artigo sugestivamente intitulado "Paris pelos olhos de Londres", C.F. Hayward (um dos raros que contribuíam para *The Builder* a assinar seus artigos) faz comparações entre os edifícios sendo erigidos em ambas as capitais ao longo do século XIX; excluídas as comparações imediatistas, a conclusão interessa:

> *"Nossos edifícios públicos e nossas ruas mostram que somos superiores aos nossos vizinhos por possuirmos a base de uma fase duradoura da arte [o gótico] (...) se em edifícios para uso doméstico estamos muito atrás deles, no verdadeiro espírito do* revival *gótico e na compreensão e bem-sucedida realização da arte medieval, não temos rivais."*[55]

Mesmo o arquiteto Cockerell, conhecido por ser afeito ao estilo clássico (seus projetos para a competição do Parlamento em Londres foram em estilo desafiadoramente clássico, contrariando as indicações do próprio

---

[53] "A chance for artist-workmen". *The Builder*, 26 maio 1855.
[54] *The Builder*, 20 agosto 1853.
[55] "Nineteenth century architecture; Paris seen with London eyes". *The Builder*, 15 dezembro 1855: 604-605. No ano anterior, o tema já fora estudado e esse era provavelmente resultado de um movimento mais amplo: o Conselho da Society of Arts deliberara que *"como seria de grande vantagem para o público contrastar o estado arquitetural de Paris com o de Londres, um Comitê seria apontado para fazê-lo"* ("Architectural contrast of Paris and London". *The Builder*, 12 agosto 1854: 429).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

edital), paulatinamente cedeu aos argumentos favoráveis ao estilo gótico (que jamais adotou, porém) em suas aulas na Royal Academy nos anos de 1845-46.[56] Assim, se em 1843 Cockerell afirmara que as proporções na arquitetura gótica eram "*fruto de capricho*" e "*não submetidas a nenhuma ordem ou regularidade*" e que a apreciação dos trabalhos da Idade Média, entendidos como um "*amor pelo fantástico*" era "*perigosa, pois o exagero era o primeiro sinal de uma mente indiferente ao valor, à beleza e à verdade e sinal de uma mente privada de julgamento*",[57] nas aulas da Royal Academy dois anos mais tarde, Cockerell admitiria que na arquitetura medieval "*havia princípios de* design *dignos de explicação* (...), *não feitos ao acaso ou caprichosamente*" e que "*era importante encontrar um sistema para melhor adaptar essa arquitetura aos tempos modernos*".[58]

Um dos impulsos por essa revalorização do estilo pregava o reconhecimento de verdadeiros exemplares do gótico no próprio território britânico. O editor de *The Builder* ressaltava que o estudante não deveria se limitar a copiar as pranchas de Britton e Pugin, mas sim viajar pelo país vendo a inserção dos edifícios em sua localidade. "*Os edifícios parecem ter sempre sido projetados para a localidade e não (...) para serem transportados para algum outro lugar (...) todo amante do gótico tem que ser um bom caminhante.*" Esse caminhante deveria levar em sua mochila o *Archaeological Journal* e o livro *A Few Hints on the Practical Study of Ecclesiastical Architecture* ("algumas dicas para o estudo prático da arquitetura eclesiástica"), ambos publicados pela Camdem Society; material para consertar botões, uma boina, bengala na mão (com cinco pés de comprimento para utilizar em medidas), mapas, bússola, caderno de anotações, instrumentos para desenhar e copiar. "*Com a bengala na mão e o caderno para esboços debaixo do braço (...), com o coração leve e pouca*

---

[56] O profissional que ocupava a cadeira de arquitetura na Royal Academy apresentava seis aulas ao longo de um ano, nas quais tratava um tema em particular da forma mais aprofundada e, ao mesmo tempo, mais original. Palestras na Royal Academy contavam com cerca de 50 a 80 alunos ("Royal Academy lectures on Architecture", *The Builder*, 6 março 1852) . A última aula geralmente consistia da apresentação de um projeto, inédito, como prova às idéias defendidas. *The Builder* era um dos veículos de comunicação a publicar essas aulas.

[57] *Athenæum*, 1843.

bagagem, deixa Londres para trás".[59] À parte o tom quase juvenil voltado aos estudantes de arquitetura, percebe-se o reconhecimento de uma arquitetura nacional, a ser redescoberta em território inglês. Como se verá no próximo capítulo, essa é uma das motivações para o surgimento das sociedades de preservação do patrimônio preocupadas com as antigüidades medievais.

Em janeiro de 1850 o leitor J.W.H. pediu a *The Builder* que criasse uma coluna "*aberta para formas e idéias originais em arquitetura (...). Tais detalhes originais, sejam eles gregos, romanos, ingleses ou em outra arquitetura, seriam coletados e publicados.*"[60] É uma pena que a sugestão não tenha sido acatada, pois nesse caso se teria mais um elemento para ver a tensão entre novo, passado, e o novo surgindo do diálogo com as formas do passado. Afinal, a partir da década de 1850, a batalha dos estilos evoluiu em duas direções: a primeira, a procura por uma justa medida entre o uso de ambos os estilos, clássico e gótico; a segunda, um questionamento sobre a originalidade da arquitetura do século XIX.

Em um primeiro momento, a batalha dos estilos foi substituída por uma negociação diplomática. "*Não devemos julgar a arte grega pelos padrões da arte gótica, mas aprender a apreciar cada uma por seus méritos intrínsecos e suas belezas (...). Por que rejeitar a uva por ela não possuir o sabor da pêra?*" [61]. O arquiteto Samuel Huggins (1811-1885) foi um dos mais participativos nesse debate, defendendo uma "terceira saída" para o impasse gótico *versus* grego. Criticando os edifícios em *revival* grego erigidos em Liverpool (onde atuava), Huggins lamentava que "*um templo grego para funções municipais, no coração de uma cidade industrial, é um solecismo (...) se cada época não criar algo novo, algo peculiar a si (...) o progresso humano será só um sonho*".[62] Em outro artigo, continuou, dessa vez referindo-se ao outro estilo:

---

[58] "A commentary upon the lectures of Professor Cockerell". *The Builder*, 4 abril 1846.
[59] *The Builder*, 7 junho 1845.
[60] "Original forms in architecture". *The Builder*, 2 fevereiro 1850.
[61] "Remarks on Mr. Ruskin's Lectures on Domestic Architecture and Modern Painting". *The Builder*, 31 dezembro 1853.
[62] *The Builder*, 8 dezembro 1849.

> *"Não importa qual o mérito que a pura arquitetura medieval possa ter, é impossível para a mentalidade inglesa moderna estar de pleno acordo com ela. (...) o que a história é para o político – a maior forma de experiência humana, os espécimes de arquitetura são para o arquiteto (...) em vez de serem reproduzidos, devem ser submetidos aos poderes de solução e combinação da mente. A arquitetura é uma arte imaginativa."*[63]

Huggins criticava grande parte de seus contemporâneos que julgava criar edifícios dos séculos XIII e XIV e não de sua época. *"(...) Ainda se lida com a arquitetura gótica, é estranho dizê-lo, com um espírito muito arqueológico. Muito tempo e talento são gastos com distinções entre estilos e períodos (...); pouco se diz de invenção, composição,* chiaroscuro *e cor (...)."* Para Huggins, o arquiteto era comparável a um poeta que não pode, sozinho, inventar uma linguagem só sua, mas que pode criar metáforas e figuras de linguagem antes não utilizadas.

Robert Kerr, arquiteto e crítico, adotou a mesma postura conciliatória, aconselhando os futuros arquitetos a estudar invariavelmente os dois estilos [64]. Mas Kerr foi um dos primeiros a unir o tema da conciliação de dois estilos à busca por um estilo novo, como nas séries de "cartas" que Kerr iniciou, como "Páginas do diário de um arquiteto" e "Jovens arquitetos da Inglaterra por um deles" para o *The Builder*, ainda anônimas ou assinadas apenas "R.". Esses artigos são provavelmente uma das fontes mais significativas para a compreensão do debate arquitetural vitoriano.[65] *"Não defendo que Michelangelo seja 'um homem de péssimo gosto*

---

[63] "The career in Great Britain of revived gothic". *The Builder*, 7 setembro 1878.
[64] "Copysm in Architecture". *The Builder*, 16 novembro 1850.
[65] "The Young Architects of England, by One of Themselves", publicadas em *The Builder* entre 11 de julho e 5 de setembro de 1846. Os artigos originaram-se de uma reação ao editorial de *The Builder* de 4 de julho de 1846, no qual conclamava-se jovens arquitetos a visitar Roma e Atenas e a não "torcer seus narizes" para as ordens, mesmo tendo – assim como aquele jornal – a mais sincera admiração pela arquitetura medieval; pois isso, no limite, resumia-se à presunção (*self-conceit*).

em arquitetura' (...) *mas tampouco concordo que os godos estejam errados ao imaginar a arquitetura de seu país como a mais perfeita."*[66] Considerava:

> *"já fomos copistas do grego assim como somos agora do gótico (...) há algo de podre no reino da crítica da arquitetura (...) moda após moda irão se suceder nos anos vindouros, como ocorreu nos anos passados (...) nunca antes tivemos a multiplicidade de estilos tão bem explicada e cada período da história da arquitetura (...), e com todos esses materiais não faremos nada? (...) devemos estar abertos às impressões da beleza, não importa onde se encontrem, não importa o estilo que pratiquemos".*[67]

O reconhecimento de que o domínio amplo dos estilos do passado não estava levando a uma "evolução" dentro da arquitetura encerrava, assim, a batalha dos estilos em favor da busca por um novo estilo nacional que se relacionasse com o passado, mas que não possuísse existência prévia. Para alguns, a criação do novo realmente parecia impossível: *"Nossa era não vai produzir uma sexta ordem na arquitetura ou um novo estilo eclesiástico"*, resumiu um leitor de *The Builder*.[68] Os arquitetos vitorianos haviam deparado com a seguinte dúvida: o estudo dos estilos permitia o "estudo informado do passado", conforme a expressão então corrente, ou causava a completa inibição de um estilo novo, original, ou criativo? *"Os arquitetos devem apenas copiar?"* A questão, apresentada pela primeira vez por Edward Buckton Lamb em 1843, alimentou um longo debate nas páginas de *The Builder*, que se estendeu por alguns anos. Em 1850, ou seja, sete anos mais tarde, artigos assinados por Pugin, Gilbert Scott e pelo historiador da arquitetura James Fergusson (1808-1886) receberam o mesmo título *"Are architects only to copy?"* e prosseguiram no mesmo tema da cópia em arquitetura.

Em especial, o debate Gilbert Scott *versus* Fergusson, travado em reuniões do Instituto dos Arquitetos e em outros periódicos, aportou em *The*

---

[66] *The Builder*, 11 julho 1846. O aqui ainda anônimo Kerr está se referindo respectivamente a Hosking (*Treatise on Architecture*) e Hutcheson (*Inquiry concerning Beauty and Virtue*).
[67] "Leaves From An Architect's Diary n. III". *The Builder*, 5 julho 1846.
[68] "Modern Architectural Practice". *The Builder*, 26 janeiro 1850.

Builder na década de 1850. "*Protesto contra designar o* revival *da arquitetura ogival como copismo*" afirmava Gilbert Scott:

> *"Não estamos prestando uma cega servidão. Se revivemos um velho estilo sabemos por que o fazemos, o que é mais do que fazem os que fazem cópias exatas (...) de partes de templos pagãos e outros edifícios com os quais não tem nada a ver (...). Tínhamos uma arquitetura que foi em dado momento a origem de nossa raça, clima e religião; mas fomos atraídos para longe dela por um estilo exótico (...). Uma mudança (...) 'espontânea e inconsciente' abriu nossos olhos, trazendo um sentimento profundo intenso e que deve permanecer. "Selecionamos a arquitetura ogival como o núcleo a partir do qual propomos construir a arquitetura do futuro (...) reviver esse estilo inteiro e sem adições seria, porém, o auge do absurdo (...) as mais simples combinações devem ocorrer. Idéias nascem de velhos exemplos (...), eu não os copiaria, mas tentaria capturar o espírito da idéia para reproduzi-lo liberalmente, com as variações que permite – fazendo-o, de fato, nosso."*[69]

Para Scott, o *revival* era o estilo da "arquitetura cristã da raça teutônica". A resposta de James Fergusson ("J.F.") não tardou, cobrando que os arquitetos do século XIX "*se expressassem em uma linguagem do século XIX, o que a época exigia deles*".[70] Um mês mais tarde, após extensa troca de artigos, Fergusson escreveu em seu artigo que abandonava a discussão, concluindo que a escolha pelo estilo clássico se devia ao fato de os homens educados nas escolas públicas e universidades se dedicarem somente à literatura grega e latina, assim como o *revival* gótico era resultado da escola romântica. Ao reivindicar a tríade vitruviana para substituir a cópia grega e gótica, Fergusson deixou sua receita por uma nova arquitetura:

> *"1) projete um edifício completa e somente para seu propósito, sem a menor referência a qualquer era ou estilo passados; 2) construa-o utilizando o melhor material à disposição (...), o ornamento da maneira (...) mais apropriada, mais elegante, jamais ocultando ou disfarçando a construção e o material (...) e sem referência a nenhum*

[69] "Copysm in Gothic Architecture". *The Builder*, 13 abril 1850.
[70] "Copysm in architecure". *The Builder*, 20 abril 1850.

> *estilo, sem jamais olhar para trás, mas sempre para a frente – procurando ultrapassar tudo o que já foi feito".*[71]

Huggins, que anteriormente buscara a conciliação entre os estilos, ingressou na busca pelo novo estilo com uma série de artigos intitulada "Da natureza e extensão da originalidade em arquitetura", na qual identificava uma crise na arquitetura britânica.[72] Já Fergusson defendia, em sua série em *The Builder* intitulada "*The architecture of the day*", que para ser original não era necessário criar um novo estilo, mas utilizar o estilo horizontal (clássico) e o vertical (gótico) em busca de inspiração para o novo. Ele desenvolveu tais idéias em sua obra posterior *History of the Modern Styles of Architecture,* de 1862. Parecia a Fergusson que, desde o Renascimento, a arquitetura deixara de ser uma arte para se tornar um elaborado baile à fantasia, no qual os caprichos particulares ditavam a moda; a evolução de estilos verdadeiros cedera vez para os estilos de imitação e a arquitetura tornara-se uma paródia de si mesma (Crook, 1995: 89). Mas a solução de Fergusson, em sua diminuta prática de arquiteto, para a batalha dos estilos em busca de uma solução que não fosse nem clássica, nem gótica, recaiu em um estilo de Renascimento italiano, como ele mostrou em seu próprio projeto (Marianne North Gallery, Kew Gardens, 1882). O historicismo era, sim, o estilo vitoriano.

O arquiteto Alfred Bailey cerrou fileiras no mesmo debate sobre a originalidade:

> *"A arquitetura é a expressão do pensamento cotidiano, tornado tangível pela imaginação (...) e deixado à posteridade para ilustração (...) como podemos ficar apenas com um estilo? Parece coerente combinar as belezas do passado para tornar o mundo de hoje mais perfeito. Por que, então, o efeito é tão insatisfatório? (...) Um anacronismo num*

---

[71] "The question of copysm". *The Builder*, 4 maio 1850.

[72] "On the nature and extent of originality in architecture", por exemplo, *The Builder*, 28 junho 1850 e 6 julho 1850. Dentre as soluções buscadas, aventou-se até mesmo a adoção do uso do concreto, conforme o relato do encontro do Institute of Architects em 27 maio de 1850, em que James Thomas Knowles (1806-1884) defendeu enfaticamente que um novo estilo nasceria somente pelo uso desse material. Naquele momento, arquitetos de renome como Donaldson e Barry o admoestaram por não notar que "*o concreto é esteticamente um péssimo material*". *The Builder*, 27 maio 1850 e 1 junho 1850.

> *romance histórico é quase tão ofensivo quanto um na realidade. Parece impossível que qualquer composição feita de velhos estilos possa dar prazer. É como um poema escrito em várias línguas, todas mortas (...). A doença do estilo se entranhou tanto no sistema, que não pode ser arrancada nem à faca (...). Nossos clientes (...) geralmente escolhem um estilo para nós, e devemos obedecer. Felizmente nossos empregadores nem sempre são tão cultivados, e muitas coisas podem ser tanto góticas quanto italianas (...). Acima de tudo, vamos parar de clamar por um novo estilo: não queremos um novo estilo, queremos cem; isso é o que distingue nossa época de todas as anteriores (...). Pense nas demandas – as novas demandas, as intelectuais, morais que surgiram em nossos dias (...) como devemos criar [os edifícios] para atendê-las? Talvez não exista nada de errado em que a arquitetura de nosso presente mostre alguns traços da arquitetura do passado, pela simples razão que o passado é em si sempre parte do presente (...)* [mas] *vamos encarar os estilos antigos apenas como partes insignificantes do vigoroso caráter moderno (...)."*
>
> *"(...) Com poucas exceções, nossos prédios são imitações, geralmente admiráveis e belamente acertadas em seus detalhes, mas busca-se em vão a originalidade do pensamento. Com meios de estudo imensamente superiores aos das épocas anteriores, somos incapazes de fazer algo além de imitar seus trabalhos (...) fomos despertados para a beleza dos monumentos que nos legaram, mas estamos tão perdidos de admiração que não temos coragem de emular sua originalidade (...) nossa construção é uma realidade original, nossa arquitetura uma imitação falsa."*[73]

A questão da imitação e da originalidade ocupou as mentes dos que pensavam a arquitetura britânica a partir da segunda metade do século XIX de uma maneira que raras vezes a crítica posterior reconhece. Crook já observara que descartar o século XIX como um interlúdio revivalista – e, portanto, necessariamente uma era de declínio – é perverter todo o processo de julgamento histórico (Crook, 1995: 144-145).

Pode-se afirmar que na cidade vitoriana em geral, em termos de sua arquitetura e de seus planos urbanísticos, há a constante tensão entre os dois estilos arquiteturais (gótico e clássico), em que um não substitui o outro em um mero "modismo", mas na qual ambos convivem divulgando

---

[73] *The Builder*, 26 novembro 1853: 712-713, por Alfred Bailey, e "Modern imitative architecture", *The Builder*, 15 dezembro 1855: 605-606, do mesmo autor.

uma idéia de espaço público. Enquanto o revivalismo gótico expressa um desejo de retorno às supostas origens mais puras da arquitetura inglesa – e conseqüentemente um retorno ao passado permeado de nostalgia rural –, a opção pelo estilo clássico divulga com clareza o objetivo da burguesia ascendente do século XIX, qual seja, ser identificada e legitimada como composta de novos "mercadores venezianos". Como se viu, a tensão entre os estilos explica o repertório dos pintores pré-rafaelistas, que criaram em suas imagens o eco dos valores burgueses em sua recuperação do mundo antigo ou medieval em confortáveis ambientes. O investimento na arte legitimava a riqueza, muitas vezes privada de poder político, como no caso dos industriais das cidades do norte da Inglaterra.

Conforme a tendência da crítica de arquitetura nos últimos anos, o *revival* gótico lentamente deixa de causar o desconforto dos teóricos, que não mais voltam os olhos para o século XIX em busca do que pode ser considerado prenúncio para o movimento moderno. Como se viu, não é mais possível descartar movimentos marcados pela nostalgia, pela busca da forma rebuscada ou pela citação do passado como em atraso ou como tradicionalistas em relação à sua época. Ver o movimento neogótico como "em atraso" porque opta por imagens do passado é de ingenuidade semelhante (talvez maior) a acreditar na possibilidade da volta de uma época de ouro apenas pelo poder de sua reapresentação; ou ainda, como vigorou no começo do século XX, a acreditar que o movimento moderno era o destino inescapável da arquitetura, como se o passado se dividisse em fases preparatórias para o moderno e que seus momentos retrógrados devessem ser ignorados. Não é a demonização da máquina e de seus benefícios a outra face da mística da máquina, que resulta nas promessas de bem-estar a um consumidor da mecanização, as quais jamais se realizam?[74]

Porém, a permanência da visão dos *revivals* como "atrasos" chega a ser surpreendente. Em um catálogo de exposição recente, no ano de 1999, sobre o *revival* gótico inglês, pode-se ler que o neogótico foi possibilitado por

---

[74] Uma curiosa argumentação nesse sentido pode ser encontrada em um artigo de Osbert Lancaster, *The Listener*, 18 de outubro de 1951.

uma ainda existente recusa dos ingleses à cultura estrangeira derivada do "*aspecto reacionário*" britânico e por seu natural conservadorismo, ainda observáveis em questões atuais como a resistência da Inglatera em ingressar na Comunidade Européia, mantendo-se eurocéptica (*sic*) (Wainwright, 1999: 11-12).

É necessária uma visão dos *revivals* dentro de um campo de positividades. Caso contrário, não se consegue empreender uma análise de uma época em si, mas apenas compreendê-la em referência às outras. Assim, em vez de buscar entender porque para o século XIX foi importante a redescoberta de seu passado medieval, e quais os valores que buscava afirmar, corre-se o risco de ver esta etapa como uma "involução", como se fosse possível ao homem do século XIX pensar com base naquilo que viria depois, ou seja, a nossa própria época. Perceber as motivações do passado, analisando com vagar as suas obras, liberta-as da pecha de imitação grosseira. Há uma vitalidade que anima a imitação, pois a imitação em si já é a criação de algo novo, já é criar um terceiro objeto, nem fiel ao antigo, nem puro em si mesmo, mas uma terceira ordem de referência.

A valorização do estilo gótico, porém, apontou para mais uma direção: a recuperação da habilidade do artesão e a valorização do trabalho como um fim em si. O socialismo de William Morris derivou de suas leituras de Ruskin, que ressaltou, como valor maior do gótico, a alegria do artesão em realizar seu trabalho. Nessa visão, concebia-se uma sociedade justa como aquela baseada na arte, na vida cotidiana e no trabalho como recompensa em si. Pugin, Ruskin e William Morris vão, dentro do espírito medievalista, dar ao gótico um caráter mais amplo, de uma religiosidade primitiva, de requalificação do trabalho e da vida urbana e de inserção da arte na vida cotidiana.

4. A redescoberta do ornamento e da habilidade do artífice

As figuras de Augustus W.N. Pugin, John Ruskin e William Morris cristalizaram, cada um a seu tempo, a defesa de uma medievalização para a realidade industrial. Unidos em sua admiração pelo estilo gótico e pela preservação do passado relacionada ao medieval (embora Morris apenas tenha conhecido Ruskin incidentalmente e este, por sua vez, jamais tenha gasto uma linha para reconhecer a importância de Pugin), esses autores defenderam que quer fosse pela adoção do *design*, quer pelos valores religiosos, por meio do planejamento das cidades ou da recuperação da habilidade dos artífices, o passado medieval (especificamente, o século XIV) trazia todas as respostas de que necessitava o presente.[75]

Para os autores românticos, a predominância do mercado envenenava o corpo social assim como a fumaça das fábricas envenenava o ar das cidades (Löwy, 1995: 54). Era, assim, a responsável pela dissolução dos valores e laços humanos qualitativos em favor de uma uniformização da vida, subjugada por máquinas e indústrias, vistas como locais infernais – os *satanic mills*. Carlyle em *Sign of the Times*, em 1829, caracterizou a era em que vivia como a era mecânica, em que a maquinaria era a nova religião e os seres humanos meros autômatos. Para ele, se o cristianismo, as cruzadas e a Revolução Francesa foram criados por forças dinâmicas, sua época era fruto de forças mecânicas dentre as quais a política moderna era, ela própria, um sistema mecânico, artificial, inorgânico. O fato de o Estado moderno fundar-se sobre o individualismo, a propriedade, o contrato social e a burocracia faz dele um tecido impessoal, alheio aos seres humanos que controla de forma artificial (Quesne, 1993: 61-82).

---

[75] Dar conta de toda a originalidade e das múltiplas facetas das obras de tais autores seria tarefa incompatível com o presente trabalho. A obra construída e os escritos de Pugin, os escritos e desenhos de Ruskin e a obra política, de *design* e escrita de Morris são por demais ricos e vastos para serem resumidos. O presente texto se atém, assim, a algumas ligações entre essas três personalidades no que tange à questão do *revival* gótico e da preservação do patrimônio edificado.

Para Pugin, Ruskin e William Morris, o abandono das tradições cobrara um preço alto demais, como a falta de sensibilidade ao ritual, a perda da capacidade artesanal, o egoísmo da vida moderna e a exploração do outro em nome do *laissez-faire*. Para esse autores, o mundo medieval parecia dotado de tudo o que se havia perdido: uma sociedade plena em fé e caridade, em que o bom artesão tinha seu trabalho recompensado de forma justa e na qual as lideranças eram capazes de atos de heroísmo. Nesse sentido, os símbolos do passado medieval reinterpretado surgiam como contraponto ao moderno: a era dos cavaleiros e seu código de conduta, o trabalho artesanal, as guildas etc. Os esforços de William Morris para produzir no sistema de guilda nas décadas finais do século XIX são um exemplo evidente.

É certo que o medievalismo se presta a várias interpretações, até mesmo a de que era um modo de a aristocracia proprietária de terras reclamar privilégios feudais ao sentir-se ameaçada por uma burguesia emergente; ou, no lado oposto, a de que era uma reação crítica ao *ethos* utilitarista de uma sociedade progressivamente racionalista e mecânica, oscilando entre o paternalismo e o socialismo. Mas se assim o fosse, mais uma vez, o medievalismo permaneceria apenas uma escolha aliada aos conservadores românticos. E mesmo se, por um momento, fosse possível ignorar o apressado rótulo de conservadores atribuído a pensadores como Carlyle ou Ruskin (um assíduo leitor de Carlyle), ainda assim, o medievalismo não seria mera manifestação do conservadorismo britânico.

Pugin foi o primeiro a ressaltar a importância do período gótico em termos artísticos e morais, publicando suas idéias no periódico *The Ecclesiologist* e em suas obras *Contrasts* (1836), *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) e *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843) e também o primeiro a estabelecer que a adesão ao gótico era mais do que uma opção estética; tratava-se de uma questão religiosa e moral, oposta ao decadentismo da civilização industrial.

Os contornos míticos de sua biografia, de arquiteto que enlouqueceu e veio a falecer muito jovem, findaram por obliterar sua decisiva participação nas origens do movimento neogótico, como crítico da

arquitetura vitoriana, como arquiteto, como autor de modernas definições da preservação do patrimônio.

A formação de Pugin já o inclinava para o medieval. Convertido ao catolicismo, via as igrejas protestantes como, acima de tudo, uma depauperação da arte. Em 1827, aos 15 anos, Pugin auxiliou seu pai – um refugiado da Revolução Francesa e autor, como se viu, de dois tratados sobre a arquitetura gótica – a produzir *Picturesque Views of Paris*, o qual ele ilustrou cuidadosamente com desenhos hoje famosos da Catedral de Notre-Dame. Um pouco mais tarde, em 1834, quando sua opção pelo gótico já estava feita, criticou ferozmente o trabalho do restaurador Wyatt, "*esse monstro de devassidão arquitetural*", afirmando estar convencido de que a "*Igreja Católica Romana* [...] *era a única verdadeira, e a única na qual o estilo do grandioso e do sublime da arquitetura de igrejas podia ser recuperada*" [*apud* Trappes, 1933: 18].

Em *Contrasts* (1836), o título é auto-explicativo: "Contrastes: ou um paralelo entre os nobres edifício dos séculos XIV e XV e seus correspondentes nos dias atuais, mostrando a atual decadência no gosto". Pugin apresentou seus argumentos, acompanhados de uma série de pranchas ilustrativas das construções do passado e do presente, comparando igrejas (enfatizando a riqueza e o detalhamento das medievais) e a nobreza das cidades do passado, em relação às atuais. Sua visão romântica e sentimental dos tempos medievais associa-se à sua visão dos tempos modernos como pagãos e cruéis, como no modo pelo qual retrata as *workhouses*. Em uma das pranchas mais conhecidas, comparando uma cidade no ano de 1440 a uma cidade industrial, os paralelos são levados a um extremo didático: onde antes havia as espirais das catedrais góticas, agora sobem ao céu as espirais de fumaça lançadas pelas chaminés das fábricas (o dinheiro substitui a fé ou é a nova fé); onde antes havia uma *common* – uma terra comunal –, há um asilo para loucos nos moldes do panóptico de Bentham; onde erguia-se uma pequena igreja de aldeia, em estilo gótico, simples e honesto, ergue-se agora um edifício de péssima execução, estilo clássico; onde havia a muralha da antiga cidade, agora estão as *warehouses* recebendo matéria-prima e descarregando produtos.

(fig. 46) Os paralelos são muitos; em todos, a descaracterização da cidade (mas não seu adensamento) é acompanhada de símbolos da degradação de uma civilização do mercado. Em outras pranchas da mesma obra, Pugin retrata, no passado, um hospital contíguo a uma igreja, em estilo gótico e, no presente, uma moderna penitenciária da qual sai carregado um caixão no qual se lê "para dissecação". Em seus escritos, o gótico aparece certamente como o único estilo cristão e fiel ao país; mas aparece também como o estilo condizente ao clima, como o mais barato, e que não esconde seus princípios construtivos mas os torna belos, como no caso dos arcobotantes.

Pugin voltou a comentar os paralelos estabelecidos em *Contrasts* em seu *Apology for a work entitled Contrasts*. Nesse texto afirmou que tudo o que era grandioso, edificante e nobre na arte era o resultado de sentimentos produzidos pela religião católica na mente humana. Desse modo, a destruição da arte e a não-reverência em relação à religião, o desprezo pela autoridade e pelas figuras da Igreja e a perda completa de todas as percepções mais nobres da humanidade eram resultado do protestantismo. Assim, o degradado estado em que se encontrava a arte no país devia-se à ausência do sentimento católico entre os que a ensinavam (Pugin, 1843: 1).

Como membro da Ecclesiological Society, Pugin teve oportunidade de tomar parte dos primórdios do debate sobre a preservação e o restauro das anitgüidades medievais na Inglaterra, e desenvolveu um profundo conhecimento sobre o estilo gótico. De posse desses conhecimentos, construiu numerosas igrejas, especialmente sob a proteção do conde de Shrewsbury, recentemente convertido ao catolicismo.

Sua participação na ornamentação e na construção das Casas do Parlamento é ainda tema bastante controverso. A historiografia da arquitetura até os anos 1940 conferia a Pugin uma ampla participação no projeto e na execução das Casas do Parlamento; essa postura lentamente se arrefeceu e hoje cita-se sua atuação como apenas "*responsável pela decoração*" do Parlamento. Trappes, após ampla pesquisa, afirmou em 1933 que Pugin teria sido o verdadeiro autor do projeto que deu a vitória da competição a Charles Barry, tendo em troca recebido 400 guinéus (um

ótimo pagamento para um "*ghost architect*").[76] Tal informação foi duramente contestada por outros autores que insistiram na tese da vitória de um Barry que, não mais tão afeito ao estilo clássico, teria então convidado Pugin a auxiliá-lo.

Parece bizarro acreditar que Pugin fosse preferir vender projetos a executar o seu próprio. Por outro lado, é difícil entender por que motivos ele próprio não participou do concurso que exigia a adoção de um estilo no qual era, provavelmente, o único grande especialista. Outros especialistas especulam que Charles Barry teria sido capaz de conceber o projeto vencedor da competição e insistem que, por ser um neoclássico, Barry se recusara a cumprir as exigências do concurso e assim teria recorrido a Pugin para auxiliá-lo na ornamentação do edifício cuja planta, efetivamente, segue os padrões neoclássicos (Breitling *et alii*, 1996: 46). De fato, a planta do Parlamento inglês revela que Barry apenas adaptou uma roupagem medieval a um prédio completamente clássico. O efeito final (e externo) é de uma estrutura medieval, com torres diferentes entre si criando um efeito de assimetria e de ausência de "reflexo de espelho", reforçado pela presença de detalhes heráldicos por toda a fachada. A tendência atual é conferir a autoria do edifício a ambos os arquitetos. Por exemplo, no manual *A história da arte* de Gombrich, a legenda para a fotografia das Casas traz: "*projeto de C. Barry e A.W.N. Pugin*" (1993: 395). Na época da construção do edifício, também a autoria de Barry era dividida com Pugin. Entre as décadas de 1840 e 1860, talvez ele fosse o único a poder cumprir a tarefa de uma decoração – interna e externa – única e inventiva, que recusava aquela feita em série (Patetta, 1987: 155).

Em seu *True Principles of Pointed (...) Architecture*, de 1841, Pugin estabeleceu o argumento de que a arquitetura gótica era a única nacional. O gótico era o estilo nacional, cristão e funcional e o classicismo dizia respeito apenas ao Mediterrâneo. Em um artigo publicado na *Dublin Review* em 1841 Pugin comentava que os prédios católicos não podiam mais ser considerados bárbaros e que era errônea a idéia de que a arquitetura gótica

---

[76] Trappes sustenta inclusive que, estudando-se a correspondência de Pugin e os desenhos e os relatórios do comitê julgador, Pugin pode ter sido o autor também do projeto de Gillepsie Graham, outro dos competidores (1993).

não era econômica, visto ser adaptável a qualquer material, dimensão ou localização. Os prédios medievais, para ele, não eram dotados de nada artificial, não enganavam nem promoviam espetáculos: sua beleza era natural. Para Pugin, a arte do país é reflexo de seu estado espiritual; ou seja, a decadência vivenciada desde a época da reforma se fazia sentir na maneira como se construía e como se protegia o que já fora construído.

A dedicação de Pugin à Idade Media não era como a admiração por um período remoto que se pode amar à distância, mas como o único tipo possível de vida (Clark, 1995: 146). Por isso nas 19 pranchas que ilustram *Contrasts*, o contraste mais evidente é, sempre, dos males modernos em comparação com a boa vida da comunidade medieval. Em toda sua obra, diferentemente do que ocorreu mais tarde com Ruskin, ele pôde mesclar a atividade de crítico e propagador de um estilo com a de arquiteto, e procurou exercer o que defendia no plano das idéias. A imagem com a qual Pugin ilustrou a página de rosto de seu *Apology for the revival of Christian Architecture* resumia esse impulso: 22 igrejas e capelas reunidas em uma gravura, mais simbólica do que instrutiva visto que não se pode observar detalhes, e que se busca causar um efeito feérico pelo uso do sol poente (que, estranhamente, não deixa sombras) como numa recriação de uma Jerusalém, dessa vez neogótica.

Como se viu no item anterior, Pugin era um crítico amargo do uso aleatório de estilos do passado, e defendia que se adotasse para a Inglaterra um e apenas um – o estilo gótico. Quando Pugin lançou seu *Apology* em 1843, dedicado ao conde de Shrewsbury, que financiava seus projetos, descreveu a arquitetura contemporânea como um grande e equivocado baile de máscaras. Para ele, a arquitetura de sua época

> *"(...) pode, de fato ser apropriadamente denominada de carnaval arquitetural: os que a praticam estão enlevados nos disfarces de todos os séculos e nações: os turcos e os cristãos; os egípcios e os gregos, os suícos e os hindus andam lado e lado e se mesclam; e alguns destes cavalheiros, não satisfeitos em assumir uma personagem, aparecem em dois ou três fantasias na mesma noite (...). Essa arquitetura de nossos tempos, se acreditarmos que será sólida o suficiente para durar, deixará para a*

> *posteridade uma chave ou guia para o sistema no qual foi construída? Certamente não. Ela não é a expressão de opiniões ou circunstâncias existentes, e sim uma confusa mistura de estilos e símbolos emprestados de todas as nações e períodos."* (Pugin, 1843: 12).

A vida produtiva de Pugin durou apenas 16 anos; em 1852, ele adoeceu seriamente (uma crise de profunda loucura, conforme diagnosticado em sua época), supostamente por sofrer ataques tanto por parte dos católicos, que rejeitavam seus livros e obra, quanto dos protestantes, a quem atacara diretamente. Após um breve tratamento, ele retornou à sua casa, onde, após uma série de convulsões, veio a falecer em 14 de setembro do mesmo ano. Em seu breve período produtivo, porém, Pugin construiu mais de 100 prédios, dentro de um espírito de *revival* que objetivava uma arquitetura correta para um país cristão do norte. Para ele, o gótico não era apenas um estilo, mas um princípio; verdadeiro, porque era resultado do uso honesto dos materiais e, conseqüentemente, a estrutura seria exposta e a função, demonstrada (Watkin, 1996: 404).

Quando finalizou sua igreja na cidade de Cheadle (distrito ao sul de Manchester), St. Giles, Pugin referiu-se a ela como "*o único lugar – exceto pelo hospital em Alton – em que tive a oportunidade de mostrar um revival REAL*" (carta de Pugin para o conde de Shrewsbury datada de março de 1842, *apud* Stanton, 1952: 40). Quando o conde sugeriu que fosse acrescida uma galeria à sua igreja, Pugin se desesperou e, no mesmo mês, respondeu ao "mecenas" e amigo:

> *"(...) construir uma galeria no ÚNICO REVIVAL PERFEITO jamais conseguido (...), que destino miserável espera o arquiteto nesse país miserável. Vivi para ver quase todo edifício ao qual me dediquei de coração ou alterado ou arruinado e, agora, uma galeria em Cheadle, PERFEITA CHEADLE, Cheadle meu consolo em todas as minhas aflições!" (idem).*

O conde retirou sua sugestão e após seis anos de construção, a igreja católica romana de Pugin foi consagrada (31 de agosto de 1846),

ocasião em que recebeu uma longa descrição de todos seus detalhes em *The Builder*. Nessa descrição, havia o comentário revelador de que Pugin pudera contar com o trabalho de seu mestre de obras, senhor Denny, *"cuja admiração pelo estilo arquitetural gótico e cuja familiaridade com seus mínimos detalhes fez da construção desse edifício uma obra de amor, o mesmo valendo para os artesãos (pedreiros e carpinteiros) locais sob sua supervisão"*.[77] Surgia, assim, a figura do artesão na construção medievalizada, que foi fundamental para o pensamento de John Ruskin relativo ao neogótico.

A obra de Ruskin (1819-1900), no contexto do pensamento romântico, é fundamental para a compreensão de todos os valores relacionados ao *revival* gótico. Pouco interessam, aqui, os detalhes pitorescos de sua vida, como a anulação de seu casamento, o processo movido contra Whistler em 1878 ou seu distúrbio mental. Já em seu inaugural *Modern Painters* estabelecia a natureza como sinônimo da verdade e da beleza e, em sua viagem para Lucca e região na Itália, concebeu sua visão de arquitetura e da relação entre arquitetura e sociedade: Ruskin encantou-se com os prédios da Itália central, que possuíam uma variedade e uma assimetria quase orgânicas, naturais, como que "brotando" sem observar fórmulas, o que lhe pareceu a chave para um novo estilo nacional (Landow, 1985: 109-111). O pensamento de Ruskin é de difícil definição; freqüentemente mudava de idéia, caía em contradição, e parecia ter prazer em declarar-se socialista entre conservadores e conservador entre radicais; dizia-se afeito aos peixes, que, como ele, nadavam sempre contra a corrente (Löwy; Sayre, 1997: 196-197).

Suas tentativas para vencer o abismo entre trabalho intelectual e manual, que tão fortemente inspiraram Morris, iniciam-se com sua participação em trabalhos pesados para limpeza de vias urbanas e reparação de uma estrada e com a criação da Guilda de São Jorge, lançada em 1871 (e levada a cabo até 1880) em trabalho cooperativo e artesanal. Os membros dessa guilda disponibilizavam parte de seus proventos para adquirir em comum terras cultiváveis e pequenas fábricas. A onda

---

[77] *The Builder*, 19 setembro 1846: 447-449.

revolucionária que varria a Europa, segundo Ruskin, devia-se *"não porque os homens são mal alimentados, mas porque não sentem prazer no trabalho que é seu ganha-pão"* (*apud* Löwy: 207). Ele explorou essas idéias principalmente em *The Seven Lamps of Architecture* (1849); *Stones of Venice* (primeiro volume em 1851, segundo e terceiro em 1853) e em suas *Edinburgh Lectures* (1854).

Resumidamente, as "sete lâmpadas" – os valores arquiteturais cardinais – podem ser apresentados conforme segue[78]: a primeira, a lâmpada do sacrifício – a necessidade de custear a construção de igrejas e de prédios públicos, no renascer de um espírito de sacrifício medieval, do particular em benefício do público; a segunda, a lâmpada da verdade, qual seja, a honestidade e a sinceridade na construção e nos materiais. As terceira e quarta lâmpadas, interligadas, são as do poder e da beleza, que remetem imediatamente à idéia do sublime da natureza para a arquitetura (montanhas e precipícios) e da beleza que reside na delicadeza e na pequenez .[79] A quinta lâmpada, a da vida, refere-se à natureza e à variedade orgânica presente na assimetria das formas, seguida da lâmpada da memória, que pressupõe a continuidade histórica e a tradição da arquitetura como razão para a proteção dos edifícios do passado, que, como se verá no próximo capítulo, deveriam ser protegidos mas não restaurados no sentido de "melhorados". Por fim, a lâmpada da obediência, que indica que a batalha dos estilos era fútil, já que mais premente era perceber que a industrialização estava desgarrando o homem de sua capacidade de criação. Urgia que ele recuperasse sua capacidade artesanal, o uso das mãos e do intelecto, e não de técnicas industriais.

Na definição do caráter gótico, tema de fundo do capítulo "A natureza do gótico" (em *As pedras de Veneza*), Ruskin exercitou, como se disse, as ligações entre o medieval, o prazer no trabalho e a habilidade do artífice. Nesse capítulo em especial, Ruskin almeja estabelecer o que faz com que um edifício seja gótico, aquilo que, mesmo que intuitivamente reconhecido (a catedral de Westminster é gótica, St. Paul não o é), precisa

---

[78] "Lâmpada" tem sido a tradução corrente para "*lamp*", embora "lanterna" ou mesmo "luz" sejam termos mais condizentes com o texto de Ruskin.
[79] Uma clara referência a Edmund Burke e à sua análise do sublime (1994).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ser definido. De onde a máxima: "*arcos ogivais não constituem o gótico, nem abóbadas, nem arcobotantes, nem esculturas grotescas; mas todas e algumas dessas coisas, e muitas outras com elas que, quando juntas, ganham vida*" (1960: 158). Ruskin compara a análise do gótico à atuação de um químico que analisa um mineral: externamente, vê-se uma forma cristalina, com solidez e brilho; internamente, pode-se analisar a proporção e a natureza de seus átomos. No gótico, as formas externas são o arco ogival, o arcobotante etc.; mas os elementos internos são as tendências mentais dos construtores, que se expressam como fantasia, amor pela variedade e pela riqueza. Se elementos e formas externas não estiverem unidos, "*não temos o direito de denominar* [os edifícios] *de góticos. Não basta ter a forma, se não tiver poder e vida. Não basta ter o poder, sem a forma*" (1960: 159).

Desse modo, o que compõe a alma do gótico são características que podem ser encontradas separadamente em outras arquiteturas mas que, uma vez todas presentes, definem o estilo: selvageria, variação, naturalismo, grotesco, rigidez e excesso.[80]

No campo da forma, essas características se dão a conhecer para o construtor da seguinte maneira: à selvageria corresponde a rudeza; à variação, o amor à mudança; ao naturalismo, o amor à natureza; ao grotesco, a imaginação perturbada, à rigidez, a obstinação, e ao excesso corresponde a generosidade. A selvageria (ou caráter de bárbaro), termo que também Ruskin imputa ao olhar decadentista do Renascimento, não deve, para ele, ser substituída por outra palavra, mas compreendida como uma verdade profunda, a de que a arquitetura do Norte é selvagem e rude, e por isso merece reverência. Imaginando a si mesmo voando mais alto que um pássaro, Ruskin, numa vigorosa passagem de seu texto, vê o Mediterrâneo rodeado de promontórios ancestrais descansando ao sol. Vê frutas a serem colhidas e tranqüilas paisagens ensolaradas; animais pastando e movendo-se lentamente e, aqui e ali, uma trovoada. Conforme seu vôo volta-se rumo ao norte, e para as montanhas escarpadas, lufadas de ar frio e nuvens

---

[80] No original *savageness, changefulness, naturalism, grotesqueness, rigidity* e *redundance*.

passam a acompanhar sua viagem, e ele presencia uma diferença que não causa ofensa e sim é compreendida, uma "*fraternidade de montanha, entre a catedral e os Alpes*" (1960: 164); um poder robusto, de homens cujos dedos congelam de frio e os olhos tentam ver através da névoa; que têm de quebrar pedras para conseguir seu pão, abrir a floresta para ter fogo e que, "*mesmo naquilo que fazem por prazer, devem mostrar os duros hábitos do braço e do coração que neles se criou conforme usavam o machado e o arado*" (*idem*).

A noção de variação (ou variedade) refere-se ao trabalhador que não está escravizado a regras de perfeição que obrigam cada parte do edifício a ser idêntica a cada outra parte. Partes similares de um edifício mostram, para Ruskin, o quanto é degradado o homem que nele trabalhou. Para ele, o amor pela ordem é uma "característica inglesa" que auxilia no comércio, na política e na moral; mas "*amor à ordem não é amor à arte*" (1960: 165). Ruskin diz que os arquitetos nos informam, com ar grave, que existem quatro operações na aritmética, cinco ordens na arquitetura, uma correta maneira do Coríntio e do Jônico. Em tudo isso podemos acreditar, e até nos sentirmos satisfeitos com um edifício assim concebido, orgulhosos de seu porte, de sua correção, de sua conveniência e simetria.

> "*Mas não sentimos nenhum prazer* [pois] *nossos instintos não podem ser enganados (...). A grande arte, seja em palavras, cores ou pedra, NÃO diz a mesma coisa de novo e de novo (...); o mérito da arquitetura, assim como de todas as outras artes, consiste em dizer coisas novas e diferentes (...) repetir a si mesmo não é característica de um gênio (...) devemos exigir de um arquiteto não apenas que seja correto, mas que seja interessante.*" (1960: 166)

E arremata: "*Não é racional copiar capitéis e modelos de Fídias e nos chamarmos de arquitetos, assim como não o é copiar cabeças e mãos de Tiziano e nos chamarmos de pintores*" (1960: 167).

Percebe-se nessas considerações toda a idealização ruskiniana de homens do século XIX que prezam o pitoresco e a fuga das cidades, rumo aos imprevistos cenários naturais. Assim como para Pugin, para Ruskin não há mérito na monotonia e a arquitetura gótica contraria todo o espírito

servil e inventa novas formas, é capaz de *"perpétua inovação"* (1960: 167) – como nas infinitas variações permitidas pelo arco em ponta. Os construtores do gótico pareciam livres de convenções: abriam janelas e faziam contrafortes conforme deles necessitassem, ousando interromper a lógica da aparência externa. *"No melhor do gótico, uma janela inútil seria aberta para criar uma inesperada surpresa mas jamais uma janela necessária seria proibida por causa da simetria"* (Ruskin, 1960: 169).

O amor à natureza, a terceira característica apontada por Ruskin, diz respeito à sinceridade, dentro dos princípios de amor à verdade e de flagrante humildade cristã. É a mesma franqueza que faz os escultores do gótico introduzirem em sua obra os temas familiares e as cenas mais simples, os incidentes da vida comum, o que as torna não apenas *"o retrato dos grandes homens, mas numerosos registros de todos os costumes domésticos e artes"* (1960: 172). A predileção pelas formas da vegetação é, também, expressão desse amor pela natureza. Para Ruskin, uma civilização que observa as árvores sem ter em mente somente as lanças para as batalhas que pode fazer com elas tem uma doce existência.

O elemento do grotesco liga-se ao deleite obtido no fantástico e no lúdrico. Esse elemento é examinado por Ruskin apenas em seus capítulos sobre a Renascença, na terceira parte de *As pedras de Veneza* (capítulos VI a VIII). Esses capítulos, diferentemente do que a crítica apressada várias vezes imputou, não são uma declaração de anti-Renascimento. Ainda assim, Ruskin diferencia a imaginação fantástica medieval do falso grotesco do Renascimento, e insiste que o trabalhador do Renascimento, colocado numa ordem inferior, tem como resultado um trabalho igualmente inferior.

A rigidez, quinto elemento da divisão proposta por Ruskin, refere-se à força entre os elementos que compõem o edifício: não a força dos edifícios gregos, em que uma pedra apóia-se por sobre a outra, mas a rigidez de ossos em um membro ou de galhos de uma árvore – uma tensão elástica que comunica a tensão a cada outra parte.[81] O ornamento assim não

---

[81] Trata-se do mesmo argumento adotado por Viollet-Le-Duc, de que o gótico revelava um novo princípio estrutural na arquitetura, em que os pesos verticais, as forças oblíquas e as relações de equilíbrio dotavam tal estilo de um valor racional, e

adorna a superfície, mas brota e faz parte do corpo do edifício, assim como, para Ruskin, a força de vontade, a autoridade e a declarada independência que caracterizam as "tribos do Norte".[82] O excesso (ou redundância), para ele o efeito menos importante no gótico, é adquirido por certa repetição do ornamento. Seu maior mérito é revelar a humildade, esse traço vital da arquitetura gótica, que se mostra na imperfeição da repetição, que mostra o trabalhador simples, cuja vida ia se escoar antes que a decoração da fachada da catedral fosse terminada e que seria substituído pelos próximos trabalhadores, que prosseguiam incluindo alterações em seus ornamentos. A obra final era, portanto, dotada de elementos "*imaginativos e morais*" (1960: 177). Ruskin finaliza seu capítulo sobre a natureza do gótico com uma série de regras que permitem ao observador identificar um edifício gótico genuíno, não alterado; e com uma série de características técnicas (arco, rendilhado etc.) que ele ilustra cuidadosamente.

A intensidade de seu texto e a insistência em redescobrir no período medieval a capacidade artesã ameaçada pela era industrial foi criticada por conter "*erros históricos (...) e uma recusa quase cômica ao senso comum*", criando ilusões de que seria possível perceber a vida do trabalhador medieval pelo resultado de seu trabalho (Unrau, 1981: 33-34).

Tais críticas, porém, perdem de vista o fantástico desdobramento a que "A natureza do gótico" conduz seu leitor: Ruskin traz para aquele que concebe o edifício as características que dão vida às formas frias da arte. Nega assim a arquitetura presa a fórmulas clássicas que excluem o trabalhador comum do ofício ou a fórmulas que criam regras para a realização e para a percepção da arquitetura.

A reabilitação do artífice é um ponto vital para a compreensão da valorização do estilo gótico em pleno século XIX. A crítica severa que Ruskin nutre em relação à Renascença, e que inspirou muitos de seus seguidores, inclusive o *Arts and Crafts Movement* liderado por Morris, não se priva de admirar as realizações arquiteturais do período renascentista, mas

---

a beleza provinha das técnicas. Esse tema é mais bem explorado no próximo capítulo do presente trabalho.

estabelece esse período como o da decadência da arte genuína e popular. Assim, a grande crítica de Ruskin recai sobre aquilo que comumente se preza nas histórias da arte e da arquitetura, ou seja, a elevação do arquiteto à categoria de artista. Isso, para ele, equivaleria a "*deixar de buscar a verdade*". O pintor deixa de narrar um fato religioso quando passa a ser considerado o grande inventor de uma idéia.

> "*A fé proporcionava ao pintor realmente religioso uma emoção verdadeira e uma grande simplicidade e expressão. Ele era com freqüência menos culto, porém mais original em sua franqueza do que um grande pintor incrédulo (...). É impossível avaliar a imensa perda de forças devida, nos tempos modernos, ao método e à ciência impostos à arte. (...) no estado atual de nossa sociedade (...) enquanto um homem não tiver passado pelos estudos acadêmicos, enquanto não puder desenhar, conforme o método aperfeiçoado, com giz francês, enquanto não conhecer as reduções, a perspectiva e não tiver uma noção de anatomia, não será admitido entre os artistas. O mais grave é que acreditamos poder fazer dele um artista ensinando-lhe a anatomia e o manejo do giz, enquanto os dons que ele tem são completamente independentes dessas habilidades. Tenho certeza que há, na Europa, muitos lavradores e camponeses dotados de uma imaginação de primeira ordem que nunca servirá para nada, porque só admitimos considerar o que passou pela ordem legal e científica. Mais de um pedreiro de aldeia representaria com uma fantasia grosseira, mas original, temas bíblicos ou outros, mas somos arrogantes demais para deixá-lo fazer ou para aceitar sua obra executada, e o pobre sujeito continua polindo os cantos das suas pedras, enquanto nós construímos nossas igrejas com pedras quadradas, lisas, e acreditamos ser sábios.*" (Ruskin, 1992: 73-74)

A partir da Renascença, "*os operários mais humildes esmeraram-se no método e no apuro; em troca, perderam sua alma*" (*idem*: 113). O "*orgulho de casta*" dos artistas (para utilizar a expressão de Ruskin) introduzido pela Renascença é visto como o grande mal que incide sobre a arquitetura. Viu-se como também os artistas pré-rafaelistas acreditavam na pureza do artista, tendo em Ruskin um grande defensor. Afirmavam que a ciência não

---

[82] Ruskin refere-se por essa expressão aos ingleses, franceses, dinamarqueses e alemães.

faz o artista, que não necessitaria conhecer seus princípios para realizar uma obra de arte na qual estivesse expressa a alegria dos contornos do homem comum.[83] A mesma idéia já fora explorada em "A natureza do gótico", em que Ruskin avalia que o *ornamento servil* (grego, egípcio) é aquele no qual a execução ou o poder do trabalhador estão totalmente sujeitados ao intelecto de seu superior. O mestre grego não suportaria a aparência da imperfeição, deixando a seus subordinados meras formas geométricas a serem obtidas com réguas. Davam a seus trabalhadores apenas temas que pudessem ser executados com perfeição, e podiam ser comparados aos assírios, que davam a seus trabalhadores temas que iriam executar de forma imperfeita, mas dentro de um padrão de imperfeição. Em ambos os casos, eram escravos, não muito diferentes, conforme Ruskin anota, no rodapé de seu texto, do trabalhador do Renascimento (1960: 180).

Diferentemente, no sistema de ornamentação medieval ou cristão a escravidão fora abandonada, visto que tanto nas pequenas quanto nas grandes coisas há o valor individual de cada alma, cuja imperfeição é confessa, exortando a que se "*faça o que se pode, e se confesse com franqueza o que não é capaz de fazer; não deixe seu esforço ser diminuído por medo da falha ou sua confissão silenciada por medo da vergonha*" (1960: 221). Como as escolas góticas de arquitetura aceitavam o trabalho das mentes inferiores, a partir de "*fragmentos cheios de imperfeição e traindo essa imperfeição a cada toque*" emergia um todo. Quanta diferença da mente do inglês moderno que preferia a perfeição da natureza inferior à imperfeição da superior...

> "*Frieza, perfeição de forma, incapacidade de emoção, falta de simpatia pela fraqueza das classes inferiores, presunção altaneira, inflexível – tais são as características que aparecem claramente em todas as obras da Renascença. As outras arquiteturas fizeram alguma concessão aos gostos simples da humanidade. Ofereceram o pão cotidiano ao apetite da multidão, alguma prova de simpatia aos espíritos e corações médios. O gótico desenvolveu uma fantasia delicada, uma rica decoração, o fausto da cor. Mostrou por sua rudeza de execução que, para agradar aos outros, não temia deixar transparecer sua*

[83] *The Germ (Art and Poetry)*, n. 3. Março 1850.

> *ignorância. A Renascença deu provas de uma essência contrária, fria, rígida, inflexível, incapaz da menor concessão. Nela, tudo é refinado, cheio de altivez e erudição. O arquiteto sabe que não trabalha para as inteligências médias; ele diz claramente: "Vocês só compreenderão minha obra se tiverem estudado Vitrúvio. Não lhes ofereço nem alegria de contornos, nem graciosas esculturas, nada que possa torná-los felizes, porque sou um homem de ciência que não trabalha para o vulgo, mas unicamente para a Academia e para a Corte".* (Ruskin, 1992: 136)

A depauperação da arte que se identificava à época industrial era, assim, prova de que o trabalhador não mais encontrava alegria em seu trabalho. Em agosto de 1861 ocorreu em Antuérpia um Congresso de Artes que debatia, entre outros temas, por que o século XIX não possuía estilo arquitetônico definido. Afinal, a Exposição Universal de 1851 trouxera em seus pavilhões, de modo geral, ecletismo, individualismo, artificialismo, em suma, um "carnaval arquitetural" (Bright, 1984: 6). Sim, o Palácio de Cristal enfureceu teóricos do porte de Pugin e Ruskin, que respectivamente o descreveram como "*monstro de vidro*" e "*pepino*" (*apud* Pevsner, 1994: 13). Mas é um erro repetir que foi a estrutura em ferro e vidro que ofendeu os contemporâneos, uma vez que era freqüente na indústria, nas estações ferroviárias, nas pontes e nos edifícios comerciais. A grande questão em torno da Exposição Universal de 1851, como Pevsner a recupera, era a qualidade e o *design* dos produtos apresentados. Tudo o que era produzido pela indústria parecia grosseiro, feio e apressado.

Foi nesse sentido que a firma de Morris, fundada em 1861 em conjunto com o arquiteto Philip Webb e os pintores pré-rafaelistas Ford Madox Brown, Rossetti e Burne-Jones, insurgiu-se em defesa da capacidade "industrial" do artesanato.[84] As idéias de Morris de que o trabalhador da Idade Média era um homem comum, que trabalhava na bigorna e na madeira com um sorriso nos lábios (*apud* Pevsner, 1994: 20), eram uma derivação das que Ruskin defendera. Também Morris via uma grande desonestidade e falta de simplicidade no que era produzido em massa, sendo a honestidade e a simplicidade suas grandes soluções para a

[84] A firma recebera o nome de Morris, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals.

vida moderna. Pela mesma razão afirmou que os únicos utensílios que obedeciam a essas características podiam ser encontrados nas cozinhas das casas.

A influência do pensamento de Ruskin sobre Morris é flagrante: "*Foi através de Ruskin que aprendi a dar forma a meu mal-estar... À parte o desejo de produzir coisas belas, a principal paixão de minha vida foi, e continua sendo, o ódio à civilização moderna*" (*apud* Löwy, 1997: 216).[85] A firma de Morris e sua experimentação pessoal como artesão, gravador, marceneiro, produzindo papel de parede, mobília, tecidos e louças deram a justa dimensão para o que defendia, assim como Ruskin – a recuperação do artesão. É inevitável perceber os ecos dos defensores do estilo neogótico: em primeiro lugar, o edifício concebido como um todo – não havia Waterhouse, ao projetar o Town Hall de Manchester, desenhado também a louça, os móveis, os cinzeiros? Em seguida, a recuperação e a revalorização da capacidade artesanal e de uma era pré-industrial não exatamente pela distinção social (visto que a arte se torna para poucos na era industrial, quando antes era de todos), mas em termos de uma democratização do belo. Isso fica evidente nas considerações de Ruskin sobre a arquitetura gótica embelezando a vida cotidiana: no capítulo "São Marcos" em *As pedras de Veneza*, afirmou que tal estilo trazia o belo de volta à vida cotidiana, já que as obras medievais não obedecem a motivações exclusivamente religiosas ou superiores:

---

[85] Bernard Shaw, quando questionado se sua orientação revolucionária devia-se a Marx, respondeu simplesmente: "não, a Ruskin" (*apud* Löwy, 1997: 217).

> *"quando essa obra foi empreendida, estava cercada de construções não menos fantasistas e não menos belas; (...) cada casa de moradia, na Idade Média, era enriquecida pelas mesmas figuras grotescas que decoravam os portais e animavam as gárgulas das catedrais (...) era a continuação natural de um estilo arquitetônico familiar aos olhos, que o encontravam em cada rua, em cada vereda (...). Destruímos a bela arquitetura de nossas cidades para substituí-la por uma outra, desprovida de beleza e de significação, e raciocinamos sobre o efeito estranho que produzem em nós os fragmentos conservados, por felicidade, em nossas igrejas".* (Ruskin, 1992: 67)

Segundo esse autor, as pessoas deveriam se dar conta de que o estilo gótico não é exclusivamente eclesiástico. A própria Igreja se beneficiara desse comum engano para afirmar que a beleza do passado era parte da obra dedicada a Deus e às doutrinas romanas (especificamente o catolicismo). Desse engano Ruskin queria livrar seus contemporâneos, para que entendessem que

> *"onde a arquitetura das igrejas cristãs foi boa e bela, ela era simplesmente o perfeito desenvolvimento da arquitetura utilizada, na época, para a construção das habitações. Quando a ogiva foi empregada nas ruas, também o foi na igreja, assim como se fizera com o arco redondo; quando a janela do sótão foi encimada por um pináculo, colocou-se um pináculo na torre do campanário(...)".* (Ruskin, 1992: 68)

Assim, conclui Ruskin, não há nada de sagrado num arco, numa ogiva, arcobotante ou num pilar, pois *"(...) as catedrais eram apenas a manifestação acabada de um estilo universal e se elevavam no meio da cidade, como um grande carvalho se eleva no meio de uma mata de mesma substância, mas que ele domina por sua altura e pela bela simetria de seus galhos poderosos"* (*idem*: 69). Logo, ao mesmo tempo que temas vulgares figuram em parte das catedrais góticas, especialmente do Norte (carrancas, ou cenas camponesas bizarras), também as simples moradias adotavam o costume de um nicho acima da sua porta de entrada para a imagem de Nossa Senhora, de Cristo ou de cenas narradas nos Testamentos.

Ruskin inspirou Morris na busca pelo ornamento e pela assimetria na vida cotidiana, nas habitações dos homens. Não haveria arte da vida moderna

> *"enquanto nossas ruas contiverem paredes de tijolo, enquanto nossos olhos só virem nos quintais da vida cotidiana objetos feíssimos, de um desenho sem consistência nem significação (...). O estilo renascentista romano é essencialmente grosseiro, nós só o suportamos quando ele nos abre largas janelas em vastos cômodos; assim que essa questão de conforto é posta de lado e que esse estilo penetra numa igreja, vemos sua beleza desaparecer. O gótico e o bizantino, ao contrário, convêm às igrejas e às habitações. Só foram levados à sua perfeição quando serviram a esse duplo emprego".* (Ruskin, 1992: 70-71)

Não por outra razão *News from Nowhere* de Morris, um romance "utópico" em que um homem acorda na Londres do futuro que vive como se fosse no almejado período medieval, a arte, finalmente, voltara a fazer parte da vida cotidiana, expressa nos menores objetos, nas vestimentas e nas moradias. Morris elaborou esse argumento dentro do pensamento socialista, e em suas palestras sustentava que *"a questão da arte popular é uma questão social, envolvendo a felicidade ou a miséria da maior parte da comunidade (...). É a questão do terrível golfo entre a riqueza e pobreza"*.[86]

O debate sobre a importância da beleza e do *design* nos objetos de uso cotidiano também começava a ganhar destaque nos periódicos. Os argumentos de Ruskin e Morris começam a ser citados aleatoriamente, para se afirmar que *"no período gótico da arquitetura inglesa (o século XIV) o bom*

---

[86] Morris diferenciava *wealth* e *riches* (riqueza e fortuna), sendo que a civilização criara a segunda quando deveria ter criado a primeira; a fortuna só poderia existir baseada na pobreza e na escravidão. Cf. *The Manchester Quarterly*, 8 de março de 1883. Morris esteve diversas vezes em Manchester a partir de 1882, quando abriu uma filial de sua firma de *design* para marcenaria e tapeçaria na rua John Dalton n. 34 (Cf. Frow, 1996: 8). De início, a firma se expandiu e até aumentou seu espaço, mudando-se para a central Albert Square, onde se anunciavam como decoradores, *designers*, fabricantes de produtos para decoração etc., sendo fechada apenas em 1887. Em sua segunda visita à cidade, Morris veio como um palestrante socialista, e, nos anos seguintes, como convidado de Charles Rowley, o fundador do Ancoats Recreation Committee (1882) na região de Ancoats, a mais degradada da cidade, na qual viviam milhares de trabalhadores.

gosto e o princípio correto norteador do design *eram perseguidos com detalhes (...). O bem-estar e mesmo a existência desse país dependem da elevação das vastas massas populares em termos de gosto e conhecimento da arte*".[87]

O mérito de Morris reside em ter dado forma aos sentimentos relativos aos debates estéticos e aos males sociais na forma de uma nova linguagem e forma de produção concretizada, por um lado, pelo *arts and crafts* e, de outro, pela Liga Socialista; alguns autores chegam a mencionar que, para Morris, as guildas eram as precursoras dos sindicatos (Frow, 1996: 15).

Para Morris, restabelecer o valor das coisas cotidianas era uma questão de consciência social; e suas críticas aos arquitetos de seu tempo eram exatamente por não estarem projetando as casas do homem comum, e sim grandes edifícios púbicos e igrejas. Por essa razão, o pensamento de Morris inspira o *English Domestic Revival* (a busca pelos detalhes e pela sinceridade arquitetural no campo da construção doméstica, na qual atuaram arquitetos como Philip Webb e Richard Norman Shaw), e que seria o estilo adotado nas cidades-jardim inglesas, por exemplo.[88]

Ao propor a firma de *design* e o trabalho dos moldes da guilda prezando o *revival* gótico, Morris, de certa maneira, fecha um ciclo iniciado em Pugin e propagado por Ruskin. Morris, por haver estudado em Oxford e por haver, em 1855, juntamente com o pintor pré-rafaelista Edward Burne-Jones, viajado pelo norte da França visitando catedrais medievais; pela influência recebida de Ruskin quanto à superioridade do artesanato perante a produção em massa e quanto ao prazer derivado do trabalho de criação, redimensionou o *revival*. Assim, é difícil concordar com a afirmação de que "*Morris não admirava a arquitetura do* revival *gótico*", que Clive Wilmer fez ao comentar *News from Nowhere* (1993: 411, nota 14). Na palestra que

---

[87] *The Builder*, 17 setembro 1853: 591-592. Artigo anônimo.

[88] Pevsner observa a aparente contradição entre, na Inglaterra, a casa da classe média tornar-se, na arquitetura de Webb e Shaw, o reduto do arquiteto progressista do século XIX, para o qual jamais houve problema em utilizar formas e estilos do passado (1994). Mas o argumento de Pevsner é que o estilo *Art Nouveau*, profundamente inspirado por Morris e pelos pré-rafaelistas foi, ao mesmo tempo, uma das forças que eliminou o historicismo na arte e na arquitetura.

Morris apresentou na Arts and Crafts Exhibition Society em Londres em 1889, intitulada "Gothic Archiecture" (publicada pela Kelmscott Press em 1893), observa que uma obra de arquitetura é uma harmoniosa obra de arte, fruto de um trabalho de cooperação (Morris, 1993: 331), em muito superior aos equivalentes clássicos, pois "(...) *na presença das assim chamadas obras-primas do New Birth, do* revival *do estilo clássico em edifícios como St. Paul's em Londres (...) acho difícil aceitar tal obra como um substituto, nem que para o último e pior prédio gótico*" (*idem*: 344). O valor do medieval consistia também em que, no Renascimento,

> *"artistas não eram mais os mestres de sua arte, porque o povo deixara de ser artista; e seus novos mestres eram pedantes (...). A Europa começara a transformar o grande exército de artistas-artesãos, que haviam produzido a beleza de suas cidades, igrejas, mansões e casebres, em um imenso estoque de máquinas humanas, que não possuíam nenhuma chance de ganhar seu sustento se se demorassem sobre suas ferramentas para pensar sobre o que estavam fazendo, que não eram ordenados a pensar, não eram pagos para pensar e nem deveriam fazê-lo".* (1993: 345)

A comparação com as afirmações de Ruskin é inevitável. Morris, ainda, descreve a inadequação do estilo grego e romano, sua falta de paixão, sua obsessão pela simetria e pela correção e afirma que a arquitetura gótica prova ser a única arte viva "*capaz de se adaptar às condições mutáveis da vida social, do clima e assim por diante (...).* E conclui: "*no futuro, nosso estilo deverá ser o da arquitetura gótica*" (Morris, 1993: 346).

De modo geral, o *revival* gótico parecia a cura para uma época desprovida de noções de ordem, fé e significado; trazia as características nacionalistas e particularistas do romantismo aliadas a uma carga revolucionária. Em termos arquiteturais, era a resposta às palavras de Pugin quando se referiu aos arquitetos como convivas que, na mesma noite, apareciam com dois ou três trajes diferentes. O medievalismo era mais do que objeto de curiosidade, como hoje é mais do que um objeto curioso para o historiador: o apreço pela arte e pelas instituições medievais é fundamental para compreender a imaginação (histórica) vitoriana.

Estabelece-se assim que na Idade Média a arte era mais verdadeira, porque exercida pelo homem simples e pio, e não pelo aval do conhecimento científico; e que por isso mesmo era mais bela do que as pedras quadradas e lisas das igrejas da modernidade.

Desse pensamento naturalmente evoluiu a importância das ruínas medievais e de sua manutenção para a sociedade moderna, sendo esse um dos grandes impulsos para o nascimento do movimento de preservação do patrimônio e das primeiras sociedades para proteção de edifícios antigos, que, segundo Choay (1992), servirão de inspiração para movimentos semelhantes na França e na Alemanha. A experiência do vandalismo revolucionário e da destruição de monumentos na França, aliada às profundas transformações trazidas pela Revolução Industrial, explica, para Choay, como o ataque sofrido pela Catedral de Saint-Denis – que reunia no mesmo espaço os restos mortais da monarquia em solo sagrado – fez emergir na Inglaterra romântica o temor da destruição dos traços do passado (1992: 132 *et seq.*). Entendidas por esse prisma, as ruínas, mais que a afirmação do passado nacional, proporcionavam um sentido necessário de ordem.

Além disso, como os edifícios não são admirados por suas características puramente formais mas pelas associações que despertam, sentir-se subitamente atilado pela visão de ruínas, mas logo em seguida decepcionado pela revelação de que se tratava de ruínas artificialmente criadas, conforme observa Clark (1995: 40), traz o item de verdade à ruína que, conforme observado no primeiro capítulo, lhes conferiu a dimensão histórica e arqueológica: "*Somos incapazes de isolar a sensação e o desfrutar de um efeito dramático sem a interferência da verdade*" (*idem*: 57). O romantismo move-se rumo a uma posição ética em relação à ruína e ao passado. A necessidade por preservar e proteger essas marcas do passado acentua-se a partir da segunda metade do século XIX, para além de um certo diletantismo religioso que era a propulsão do movimento dos eclesiólogos ou da Camden Society.

Aliava-se a este o fato de os países do norte da Europa, como a França, possuírem uma série de exemplos de arquitetura medieval, ainda

que em mal estado de conservação. Com o advento da Reforma a partir do século XVI na Inglaterra, edificações góticas foram abandonadas e se apresentavam no início do século XIX como ruínas. Como visto, para os defensores do movimento, havia similitudes entre as ruínas físicas da Igreja e seu estado de decadência quanto à religiosidade de seus fiéis, e um dos motivos principais da novela gótica era exatamente a questão da decadência e da ruína.

Dentre os objetivos imediatos do *revival* gótico, havia a possibilidade de corrigir as errôneas alterações e reformas então aplicadas às catedrais medievais. Já em 1818, ao destinar um fundo para a construção de novas igrejas, o *Church Building Act* promulgado pelo Parlamento estabeleceu que as mesmas seriam todas em estilo neogótico (Patetta, 1987: 22 *et seq.*). Essa lei manifestava uma preocupação pela falta de igrejas nas cidades do norte do país, as quais cresciam rapidamente assim como os subúrbios de Londres, e destinava a vultosa soma de um milhão de libras para a construção de igrejas; alguns anos mais tarde, mais meio milhão (Pevsner, 1976: 39). O paralelo com as igrejas existentes, a serem recuperadas e protegidas, era imediato.

Foi raramente explorada, entretanto, a relação entre ese *revival* dos valores e da estética do passado e o nascimento da noção moderna de preservação do patrimônio. Mas foram os mesmos idealizadores do retorno ao *medievo* a advogar a preservação (*versus* o restauro, então compreendido como reforma descaracterizadora) das construções do passado e a advogar um planejamento urbano voltado a valores humanos e antiindustriais. O mesmo impulso que leva à uma organização como a firma de Morris está presente na concepção de como deveria viver nas cidades o homem reabilitado pelo conhecimento do passado.

À parte alguns estudos que anunciam a questão (Fawcett, 1976; Dellheim, 1982 e Kain, 1985), o liame contínuo entre arquitetura neogótica, medievalismo, ruína e preservação do passado, agenciada como uma disciplina, raramente foi explorado.

Portanto, o que se afigura claramente aqui é o passo seguinte no presente trabalho: neogótico, medievalismo e ruína imbricam-se na

intrincada rede de representações que proporcionam o nascimento dos empreendimentos oficiais, fossem particulares ou do Estado, para a preservação dos bens do passado; e a justificativa para que o novo fosse reconstruído inspirando-se nesse mesmo passado, fosse esse novo o edifício em estilo antigo, fosse a comunidade como se acreditou haver existido na era medieval.

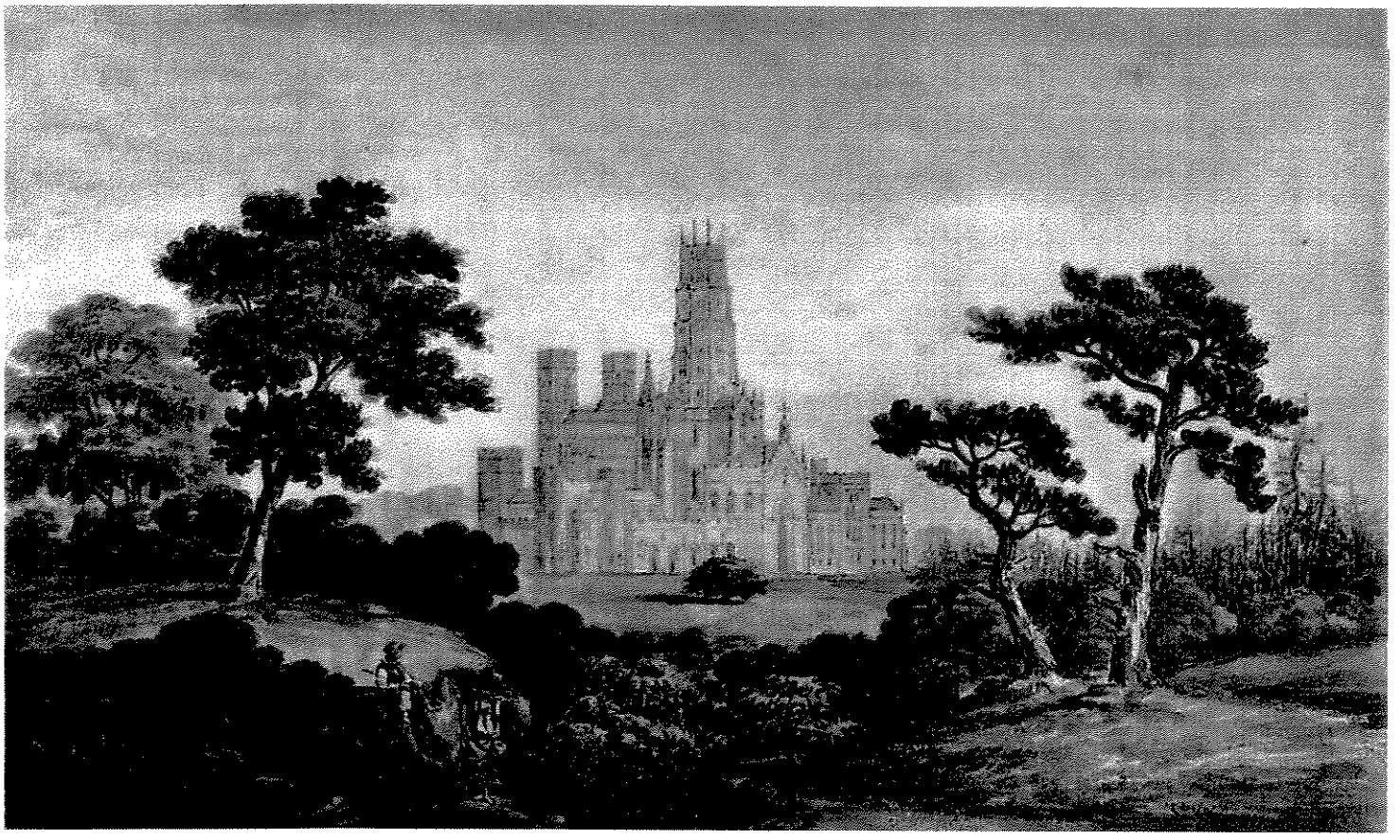


fig. 31 Vista de Fonthill Abbey, por F. Darnby (1813-14), construída por James Wyatt entre 1796-1807 para William Beckford, comerciante e colecionador de arte medieval. A torre central, que contava com cerca de 80 metros, ruiu em 1825.

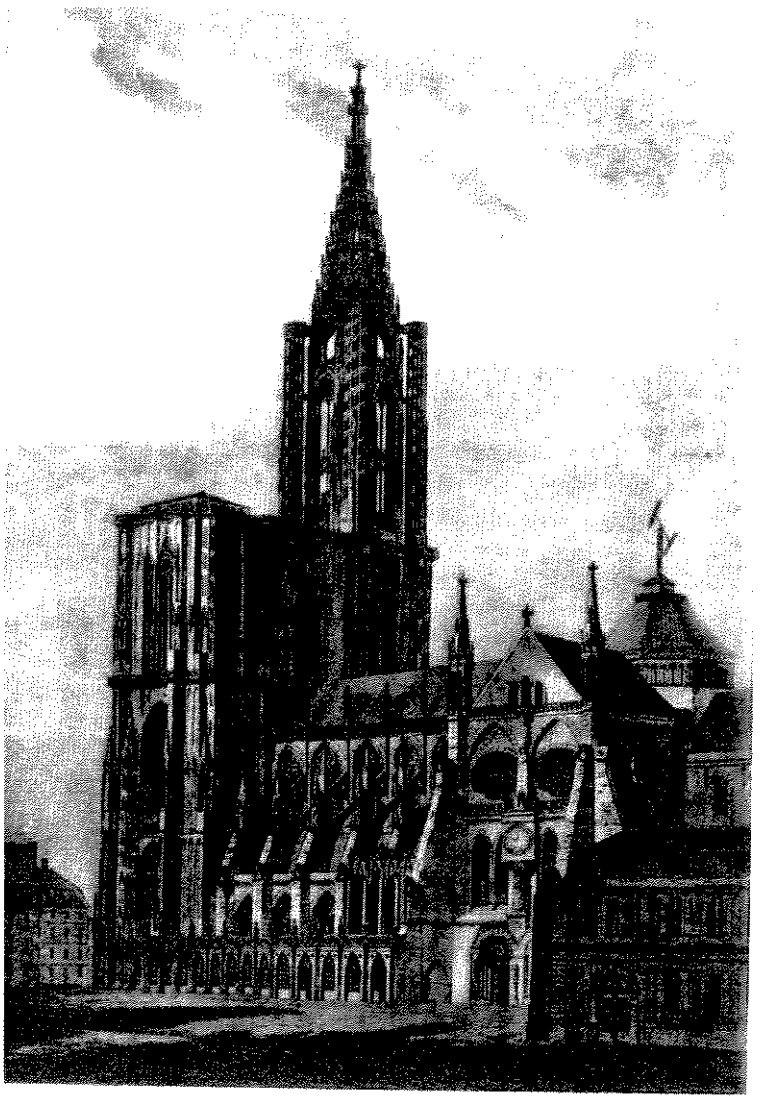


fig. 32 Catedral de Estrasburgo (em gravura do final do século XVIII), conforme Goethe a conheceu. Observar no alto do octágono um sinalizador de telégrafo, e lojas modernas acompanhando a lateral.

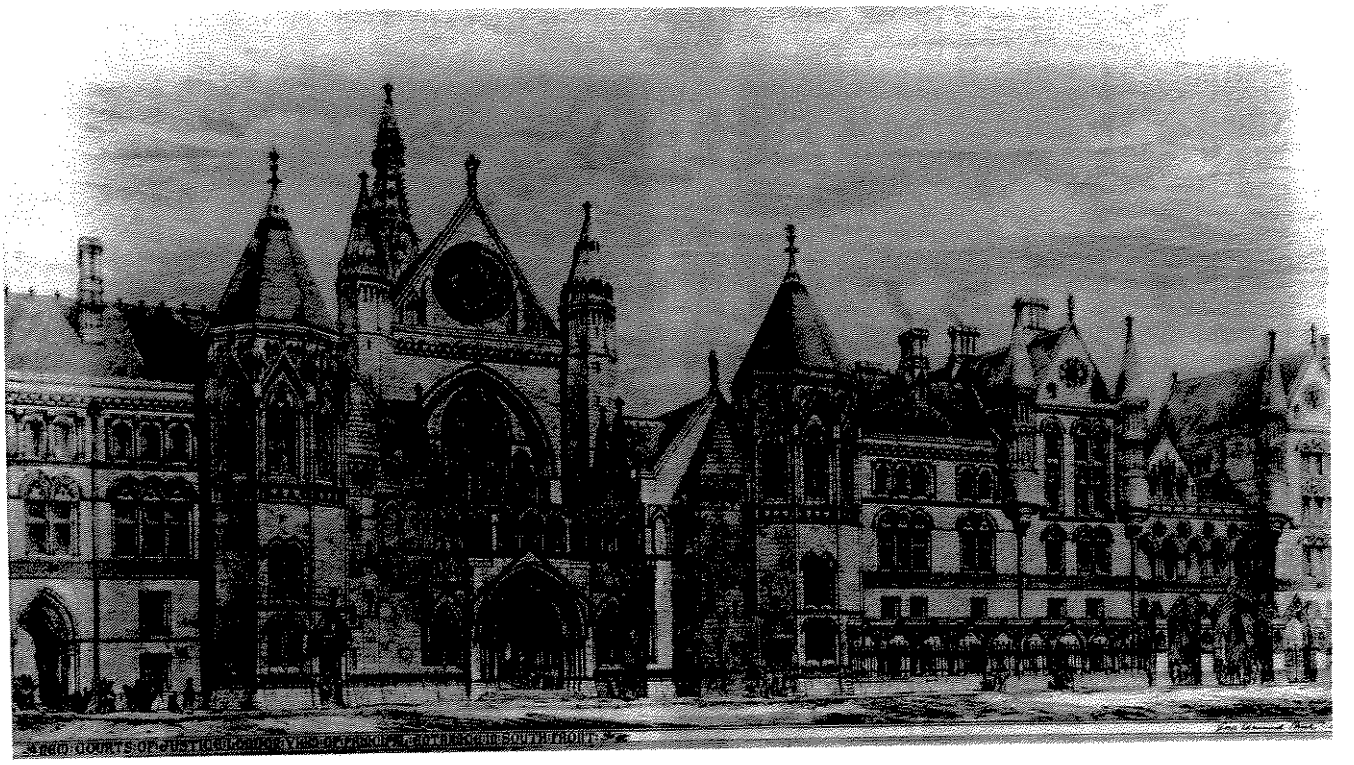


fig. 33 Desenho (1866) para as Cortes de Justiça (*Law Courts*, 1874-82), de George Edmund Street. Considerado o último grande edifício público em Londres no estilo neogótico.



fig. 34 Dante Gabriel Rossetti. *The Annunciation: Ecce Ancilla Domini* (1849-50). Rossetti exibiu esse quadro na mesma exibição da Royal Academy em 1850 em que Millais e Hunt haviam exposto sua visão pouco ortodoxa de temas cristãos.

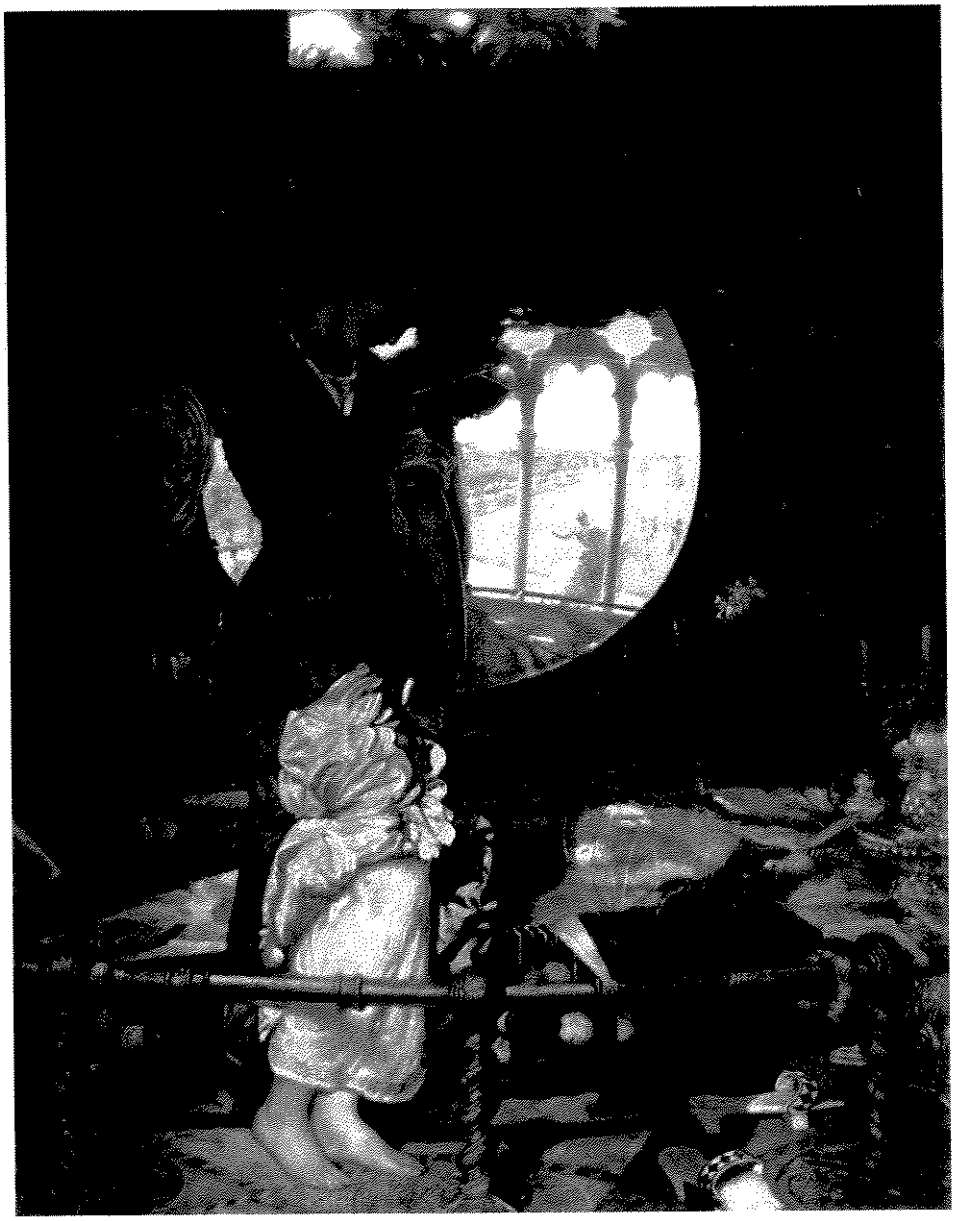


fig. 35 William Holman Hunt. *Lady of Shallot* (1886-1905). Hunt baseou-se no poema *The lady of Shallot* de Tennyson para criar essa que foi considerada uma das últimas pinturas no estilo pré-rafaelista.



fig. 36 Lawrence Alma-Tadema. *A coign of vantage* (1895), Manchester City Art Gallery.



fig. 37 Edward Burne-Jones. ***The Knights and the Briar Rose*** (1869). Obra também inspirada por poema de Tennyson (" The day dream") e pelos romances medievais de Sir Walter Scott. The Guildhall Art Gallery, Londres.



fig. 38 John William Godward. ***Dolce far niente*** (1898). Coleção particular.



fig. 39 Casas do Parlamento, Londres, Charles Barry e A.W. Pugin (1840-1888). O complexo retangular é composto por diversas seções assimétricas. A fachada oeste, junto ao Tâmisa, é marcada pela torre Victoria e aface norte pela torre do Big Ben. As decorações verticais de Pugin marcam toda a superfície do edifício, concebido para representar o estágio das artes e indústria do país.

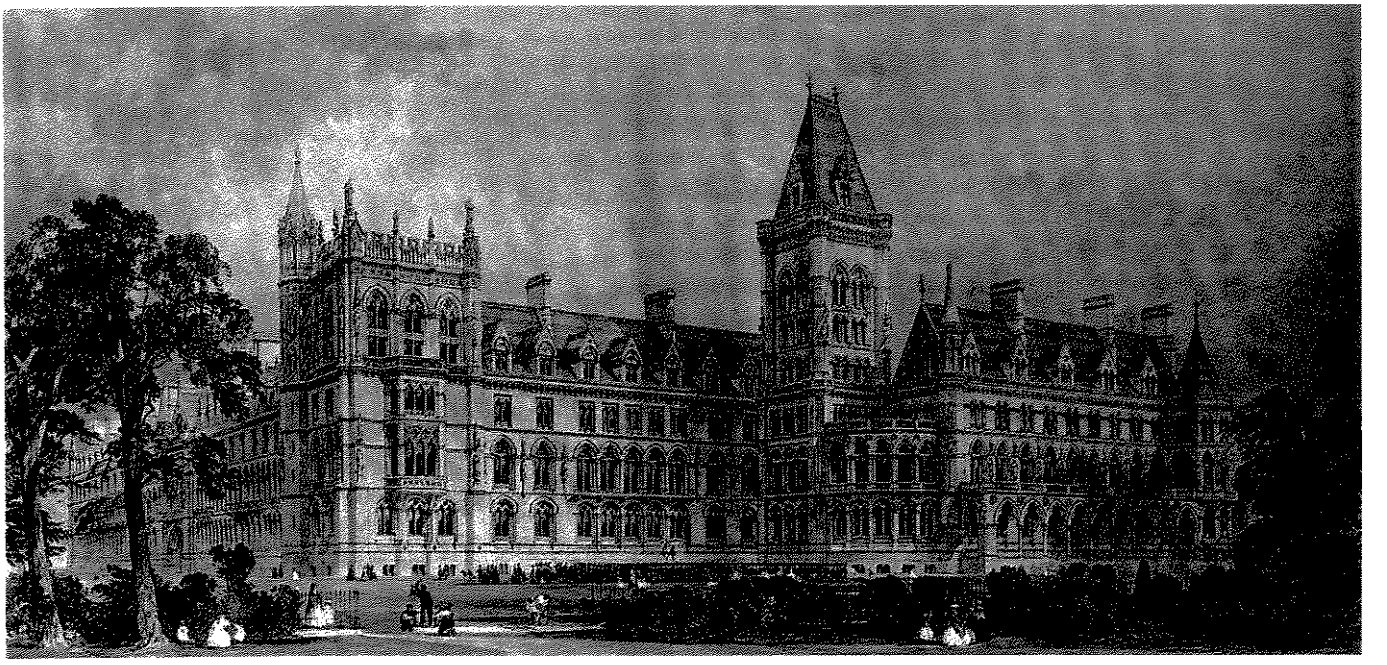


fig. 40 Projeto de G. Gilbert Scott em estilo italiano para o *Foreign Office*, Whitehall, Londres (1863-1868).

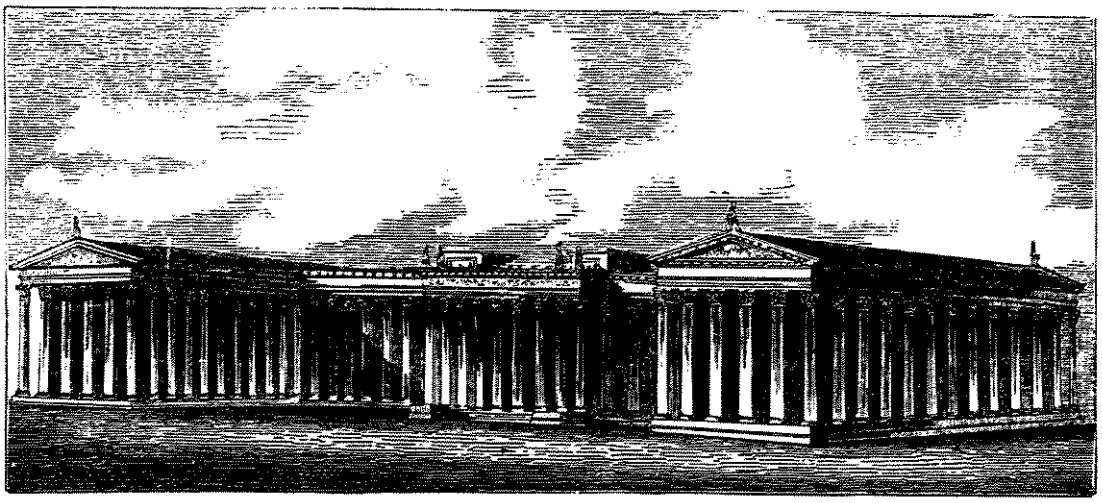
BRITISH MUSEUM.

TO THE EDITOR OF THE BUILDER.

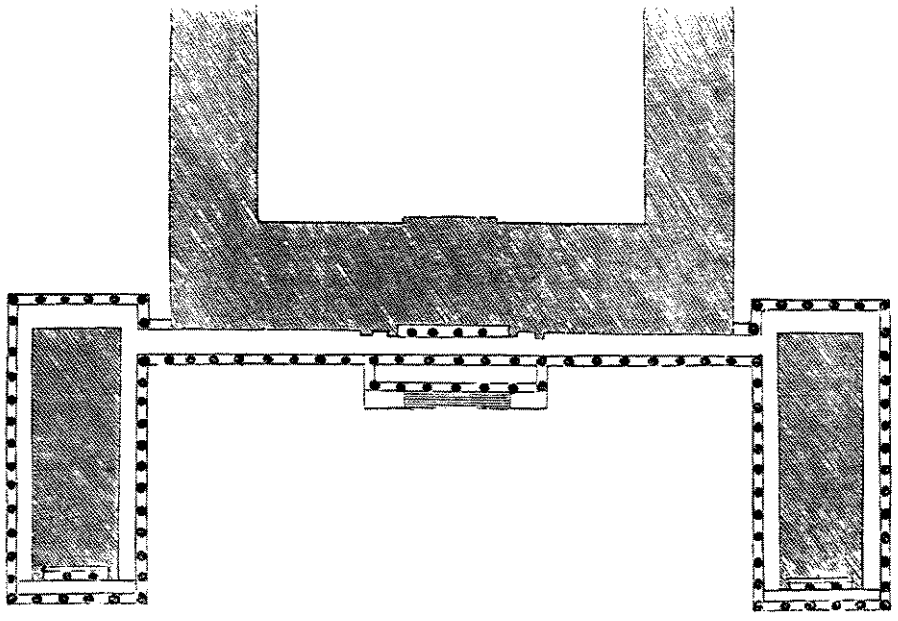
SIR,—In answer to a hint thrown out in THE BUILDER of last week, I venture to send you a hasty sketch of what might, in my opinion, be made of the façade of the British Museum, not greatly disturbing the arrangement. The plan is drawn to half the scale of that in THE BUILDER, and which, I presume, was taken, as mine is, from the plan published by authority in 1838. It will be seen that I have carried the wing five intercolumniations farther on each side from the centre, leaving the latter the same; the wings, also, are brought forward five more intercolumniations, and they are terminated by pediments, instead of placing one in the centre, where it would not agree with the practice of the best ancient examples. I would prefer the Corinthian to the Ionic order. In the published plan, apartments for the officers are placed in buildings on each side of the columnar arrangements: in mine they would form part of the latter. A space of forty feet would still be left between the wings and Great Russell-street. I would flute the front columns and leave the shafts plain of those behind; an instance of the good effect produced by this practice may be seen at the Bank. If you think the inclosed worthy of notice, it is quite at your service.

I remain, your well-wisher,

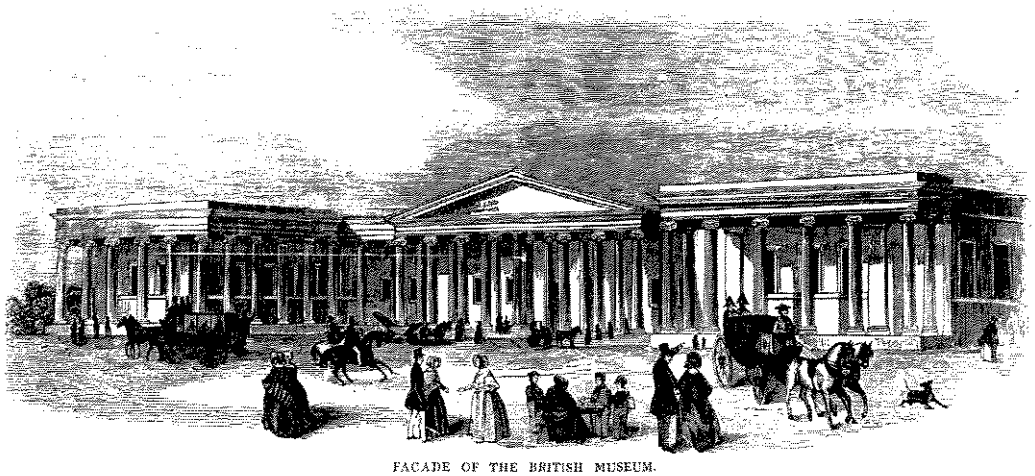
Monday, 27th November, 1843. G. R. F.



Elevation.



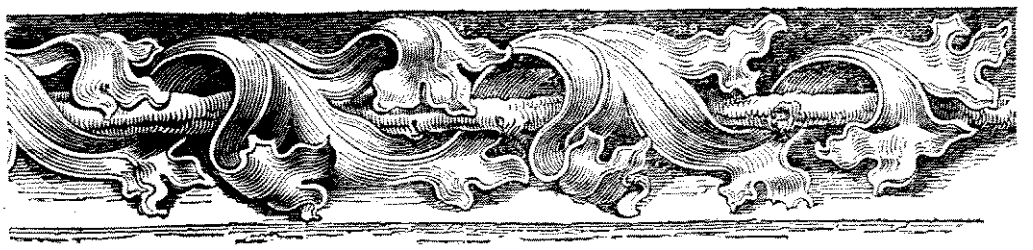
Ground Plan.



FAÇADE OF THE BRITISH MUSEUM.

THE BUILDER.

fig. 41 Fachadas do *British Museum*, conforme publicadas em *The Builder*, 16 dezembro 1843.



Figs. 7.



Fig. 9.

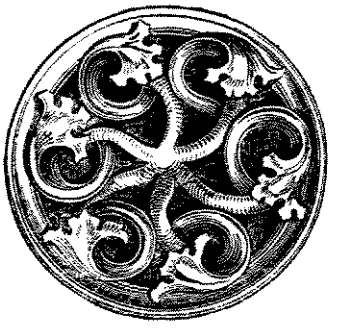


Fig. 6.

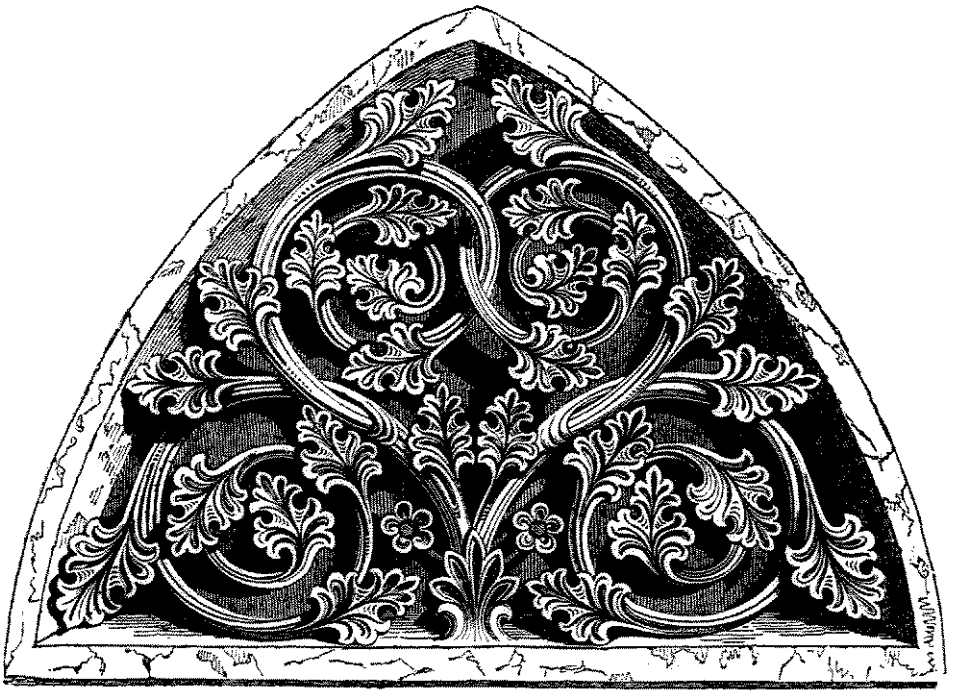


Fig. 5.

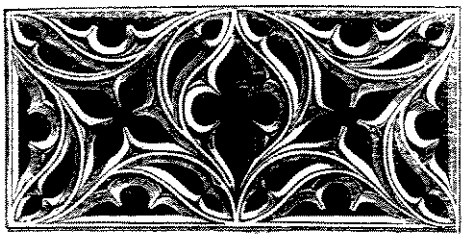


Fig. 8.

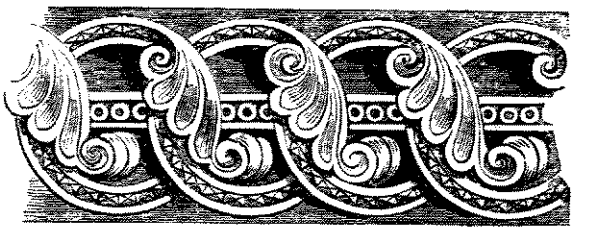


Fig. 4.

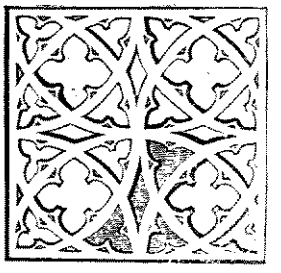


Fig. 10.

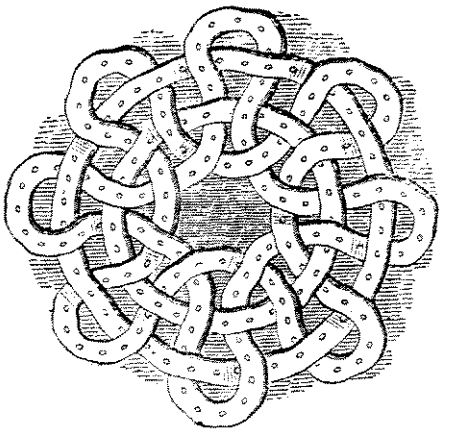


Fig. 1.

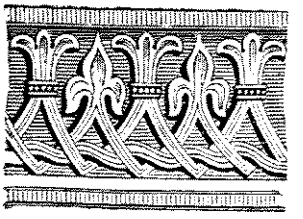


Fig. 3.

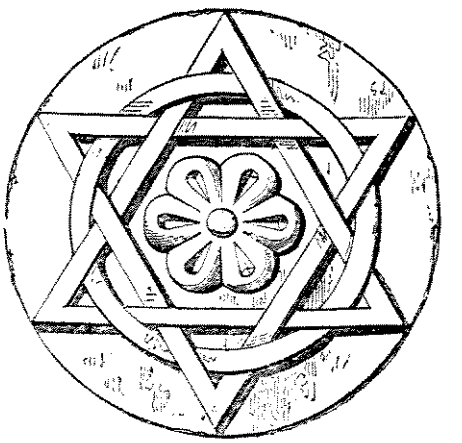


Fig. 2.

fig. 42 Página de *The Builder* trazendo modelos de ornamentos (4 outubro 1845). O periódico divulgava *designs* baseados em edifícios existentes, fornecendo um repertório a seus leitores.

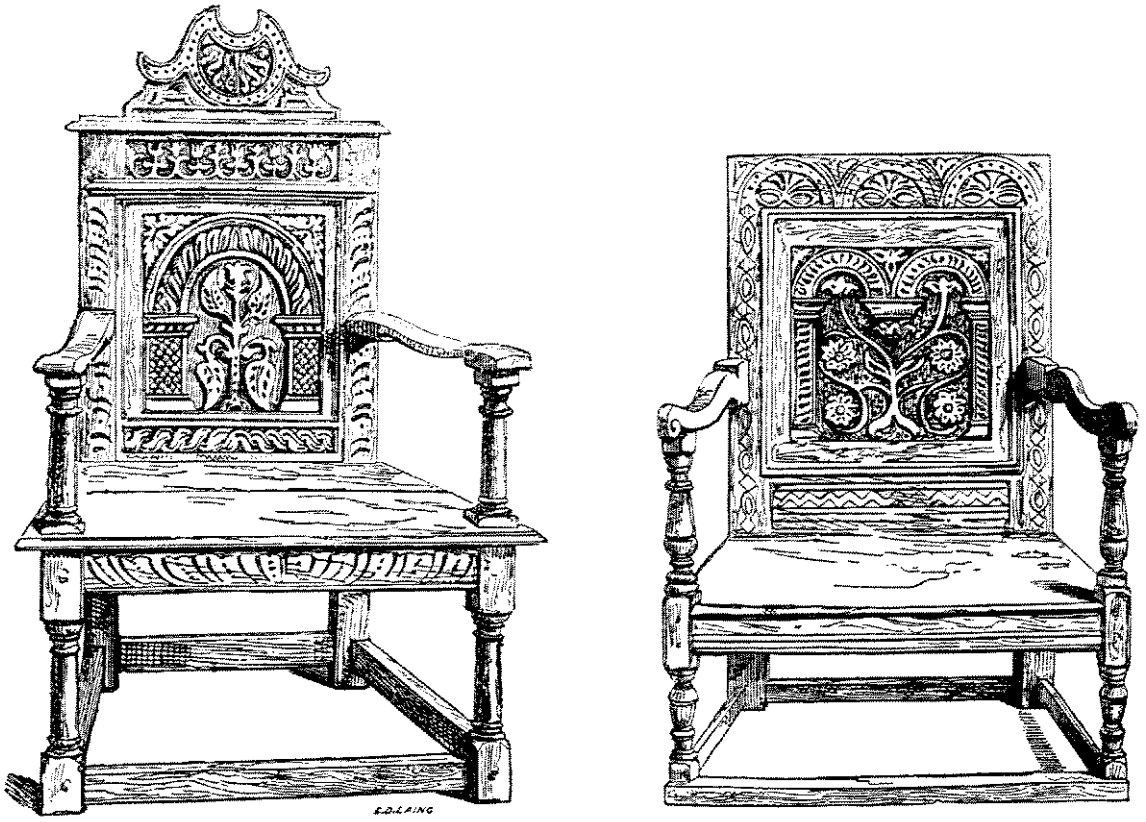
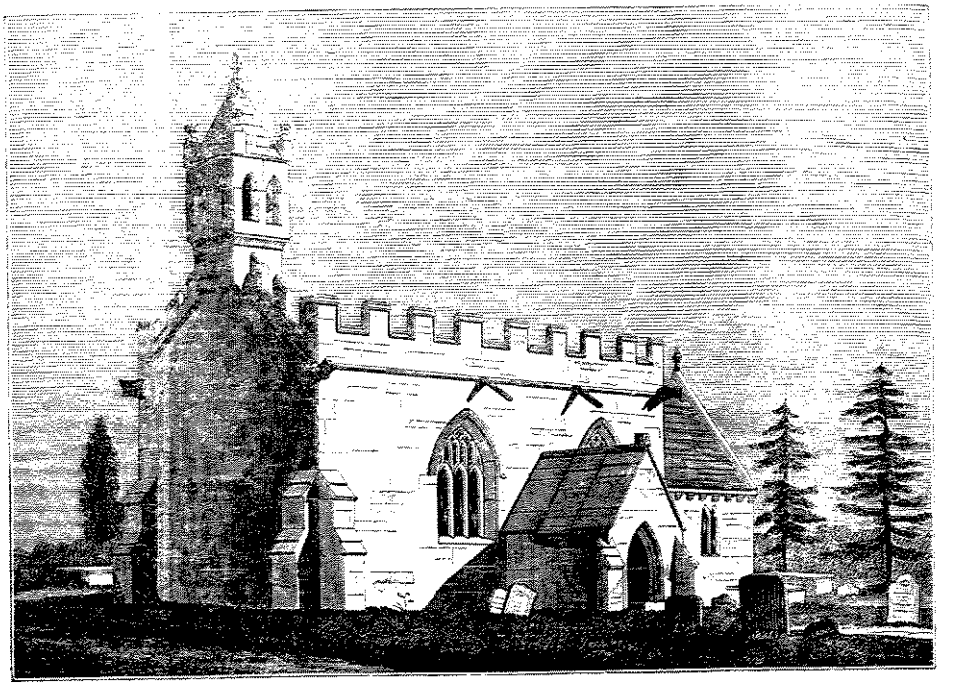


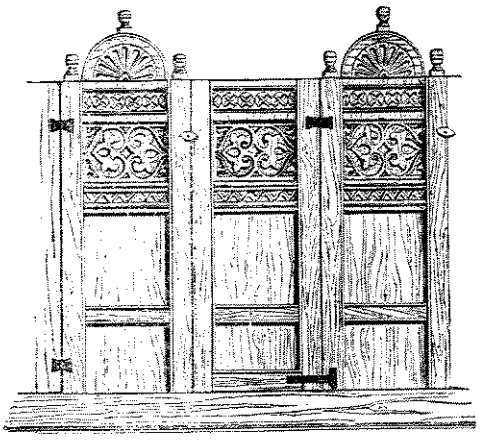
fig. 43 Exemplos de mobiliário medieval. *The Builder*, 21 dezembro 1844.



fig. 44 Detalhe da página de classificados de *The Builder*. Observar o anúncio ao centro, indicando o alcance do gosto medievalizado (01 maio 1852).



CHILTHORN DORMER CHURCL



PEWING.



PISCINA.

fig. 45 Exemplo de imagem comumente encontrada em ***The Builder***, com divulgação de edifícios religiosos e de seus detalhes internos (16 setembro 1853).

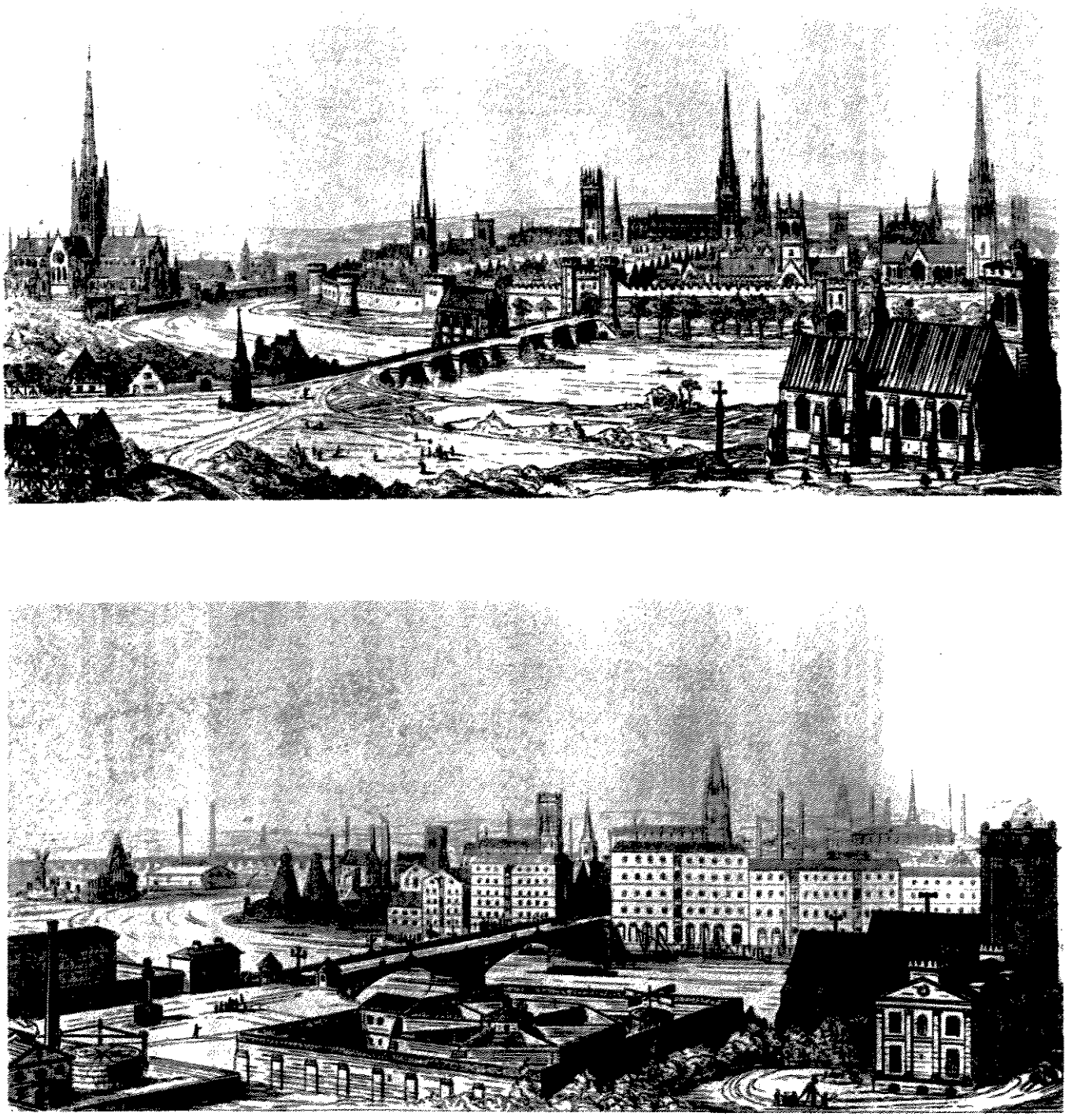
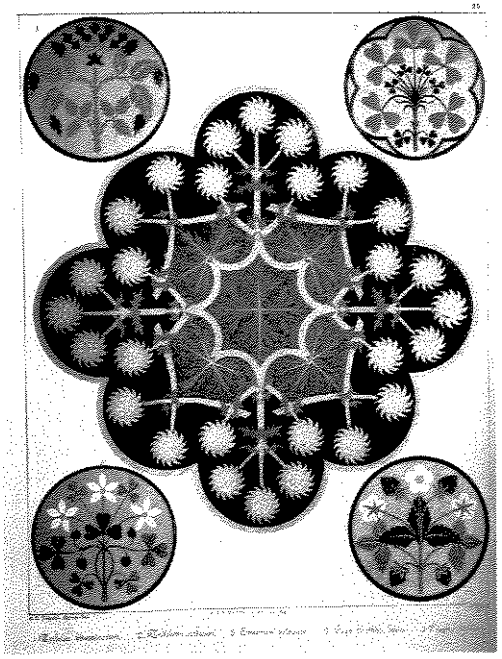


fig. 46 A.W. Pugin. *Catholic town in 1440. The same town in 1840.*
Pugin criava, para sua obra *Contrasts,* a comparação arquitetônica - e moral - entre a comunidade medieval e a degradada civilização industrial.



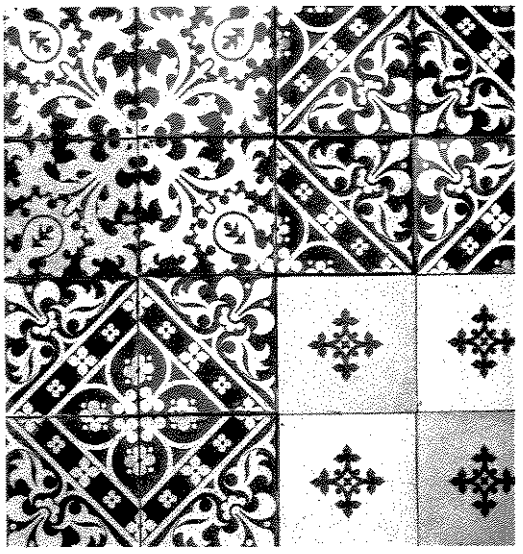


fig. 47 (esquerda) Ilustração de ***Floriated Ornament***, de A.W.N. Pugin (1849). O ornamento floral, concebido a partir da pesquisa de Pugin com a inspiração da natureza sobre a arte medieval encontra continuidade em Ruskin e grande proximidade com os padrões de ***design*** adotados por Morris a partir da década de 1870.
(direita) Pisos para as Casas do Parlamento, por A.W.N. Pugin (cerca de 1850), fabricados por Herbert Minton.

Capítulo III – Passado e futuro

Comunidades industriais e preservação do patrimônio

1. A cidade industrial e seu reverso

1.1. A comunidade ideal

"Seus pés já caminharam no passado?
E pelos verdes montes da Inglaterra
Seus pés já caminharam no passado?
Nos aprazíveis prados da Inglaterra
O cordeiro de Deus foi avistado?"

William Blake[1]

Quando Blake, em resposta ao *Paraíso* de Milton, reafirmava estar no solo inglês a possibilidade de reencontrar o passado – os pés que caminharam no passado são os de Cristo, segundo a lenda de que Jesus teria visitado a Inglaterra, logo após a sua Ressurreição, acompanhado por José de Arimatéia, de certa forma, unia a ode ao passado com a constatação do progresso desenfreado. Afinal, o poema prossegue fazendo referência aos *dark satanic mills* cantados por Milton, à industrialização e ao racionalismo mecânico, tão avessos à literatura da sensibilidade.

"E o Semblante Divino iluminou
As névoas destes morros e caminhos?
Jerusalém foi construída em meio
a estes negros Satânicos Moinhos?
(...)
Minha espada não vai dormir na mão
Nem no campo mental eu cesso a guerra
Até erguermos enfim Jerusalém
Nesta verde e aprazível Inglaterra."

(*Idem*)

---

[1] William Blake, 1993: 101 (trad. Paulo Vizioli).

De modo geral, os textos que tratam da questão da utopia como uma localização possível de uma boa sociedade, aceitam uma organização "imaginada" a partir de um marco zero. Destarte, estabelecem uma "marcha para trás", num retrocesso irrefreável que pode chegar ao próprio Jardim do Éden como a primeira utopia humana. As paradas consagradas dessa "marcha" usualmente ocorrem na *República* de Platão, na *Utopia* de Thomas More ou na *Cidade do Sol* de Tommaso Campanella, para culminar nas utopias socialistas do século XIX ou mesmo em cidades imaginadas do século XX, como a cidade *radieuse* de Le Corbusier ou a industrial de Tony Garnier.

Em uma lista interminável, esses "locais" possuem em comum sua essência – são não-lugares ou bons lugares (*eu-topos*) – e o projeto de comunidade ou sociedade ideal, cujos princípios são refletidos na organização espacial.

Aristóteles, em *A política* (Livros II, VIII), narra como o arquiteto Hippodamos de Mileto fez o plano de uma cidade ideal, as leis que a regem e as funções de seus habitantes. Inaugurava, assim, a descrição do lugar ideal que une a organização política e o domínio do espaço como a forma mais eficiente de se obter a ordem social desejada. Do mesmo modo, Platão narra a comunidade ideal de Atlântida e o nascimento da cidade ateniense. A idealizada *República* de Platão (sobre a qual discorre em *Leis*, Livro V), criticada por Aristóteles, traz uma discussão da natureza da justiça que evolui para uma definição de comunidade política ideal. Se a justiça consiste em cada um seguir a função mais apropriada que possui na natureza (as funções são divididas e realizadas por diferentes grupos), cada um de seus cidadãos executaria as funções para as quais estaria mais apto. *"(...) a natureza não fez todos os homens iguais, mas diferentes em aptidões e aptos para esta ou aquela função"* (Platão, 1997: 55). Quando todos esses elementos estão de acordo (inclusive para cada indivíduo, que deve chegar ao mesmo equilíbrio para cada parte de sua alma), atinge-se o domínio de si e a harmonia gerais, que passam a reger a vida em sociedade. A tirania é

abolida e o domínio sobre si se espalha para toda a sociedade (Platão, 1996).

Não havia uma detalhada descrição do espaço físico para acompanhar o espaço político. Mas, na descrição de Platão, as relações sociais, as trocas econômicas e as atividades dos habitantes não são episódios paralelos, mas a própria sustentação do sistema político e social que se manifesta na cidade. O desenvolvimento de tais ideais, associados ao espaço que reflete a organização social, aliado ao isolamento insular (a utopia concebida como afastada do mundo existente, seja na Lua, numa ilha ou no campo), originou uma série de narrativas utópicas que são constantemente reapropriadas por uma literatura específica, profundamente envolvida com a questão do planejamento da cidade e da moradia.

Três utopias do período moderno, porém, afirmam definitivamente no campo literário e, mais importante, no pensamento político, a descrição de um local de vida aprazível e de governo possível: *Utopia*, de Thomas More (primeira edição em latim, 1516); *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella (primeira edição em latim, 1623) e *Nova Atlântida*, de Francis Bacon (primeira edição em inglês, 1627), todas exemplares do pensamento humanista do Renascimento (Szacki, 1972; Imaz, 1987 e Jean, 1994) e, igualmente, todas presentes na recuperação empreendida pelos vitorianos.

Em assumido diálogo com o texto de Platão – *"(...) ao Estado de Platão vou-me igualar, ou superar, pois ao que era só palavra, infundi vida"* (More, 1993: 180) – *Utopia* de More descreve uma comunidade ideal, em "lugar-nenhum", conforme a palavra criada por More. Dividida em duas partes, a obra inicia com um diálogo criticando as condições econômicas e sociais da Europa contemporânea, especialmente a guerra, os cercamentos – que tornaram os carneiros "devoradores de homens" (*idem*: 27), a opressão, os impostos e as leis injustas contra os pobres. Dessa parte do diálogo, More participa com um tom algo incrédulo, operando um deslocamento entre o autor, o More personagem e Rafael Hitlodeu, o viajante português que visitou, após se perder do grupo de Américo Vespúcio, a ilha de Utopia. Sua viagem é descrita no Livro II, assim como a

comunidade ideal, sua religião, governo, educação, economia, guerras, leis e costumes: a propriedade privada inexiste – como afirmara Hitlodeu no Livro I, "*não vejo como se possa pensar em justiça ou prosperidade verdadeiras enquanto existir a propriedade privada*" (*idem*: 57); o ouro é desprezado "*utilizam a prata e o ouro para a fabricação de (...) urinóis. Também usam correntes e grilhões de ouro para prender os escravos e todos os que praticam crimes realmente graves são forçados a usar anéis de ouro nas orelhas e nos dedos (...)*" (*idem*: 92) e há uma vaga tolerância religiosa "*todos ficam livres para imaginar a sua divindade da maneira que melhor lhes aprouver* (*idem*: 154); afinal, More escreveu antes da Reforma.

Desde sua publicação, *Utopia* foi interpretada de diferentes maneiras como uma sátira contra a corrupção de sua época, como uma visão cristã de um paraíso para humanistas (poupados das atividades mais pesadas) ou até mesmo, a partir do século XIX, como um manual comunista. De forma geral, *Utopia* ataca as condições desiguais da Europa de seu tempo e descreve um Estado ideal baseado na razão. O espaço-objeto da ilha é eternamente assegurado pelas atividades temporais de seus cidadãos. A forma urbana é clara, e um artefato fruto da vontade humana (o rei Utopos cria a ilha artificialmente, reforçando seu caráter de isolamento). Embora More descreva apenas a capital – Amaurot – todas as demais 54 cidades da ilha são semelhantes: "*nelas todos falam a mesma língua, têm os mesmos hábitos e vivem sob as mesmas leis e instituições. Um mesmo projeto orientou a construção de todas (...) quem conhece uma de suas cidades, conhece todas*" (More, 1993: 65, 68). O aspecto de regularidade e repetição das cidades de Utopia será resgatado posteriormente, por outras narrativas utópicas, assim como a importância do cultivo do solo e o uso dos bens em comum em um mercado central. As ruas são alinhadas com casas de dois andares e um jardim ao fundo. Por sistema de sorteio, a cada dez anos os habitantes deixam suas casas e mudam-se para a casa de seus vizinhos. Como não há posses, todo o mobiliário e conveniências necessárias ficam na casa; do mesmo modo, cada habitante deve por dois anos trabalhar no campo, a base de sustento da cidade. Mas toda essa organização é mantida com rigor; os criminosos são punidos com a

escravidão ou o degredo e a política deve apenas ser debatida no espaço do Senado, sob pena de morte.[2]

A *Cidade do Sol* de Campanella segue o padrão de cidade radial, em progressivas muralhas nas quais, nos moldes enciclopédicos, repousa todo o conhecimento da comunidade na forma de desenhos usados para a instrução das crianças. A narrativa serviu de inspiração imediata para a criação de Palmanova na Itália, próxima a Veneza, e para a Cosmópolis, de Medici.[3] O Sol é símbolo do calor, da força, da virilidade, da autoridade e do sexo masculino; as palavras de ordem são poder, sabedoria e amor. Sete torres de fortaleza, cada qual com o nome de um planeta, protegem a cidade. Há, como em *Utopia*, a distribuição dos bens em um mercado comum. Na *Cidade do Sol*, porém, não existe a vaga tolerância religiosa observada em *Utopia*, visto que os planetas regem a vida das pessoas e até a escolha das uniões, numa espécie de eugenismo cosmológico (mas não de "ocultismo", como muitas vezes afirmado, visto que a astrologia nada mais é que a manifestação de Deus na natureza).

Já Bacon, ao imaginar sua ilha ideal de Bensalem em *Nova Atlântida* recorre ao uso da ciência e da idéia da perfectibilidade humana e da sociedade de modo geral. A Casa da Ciência e a Casa de Salomão são os locais mais importantes da ilha, nos quais se desenvolve o conhecimento. A utopia inacabada de Bacon prevê, diferentemente das anteriores, a propriedade privada, o casamento e a família como bases da sociedade. Notavelmente, os sábios são o coração da sociedade e suas descobertas científicas alimentam a comunidade: navegação, cirurgia, máquinas voadoras, uso da energia hidráulica etc., na busca de ampliar o domínio do homem sobre a natureza. Buscam prolongar a vida, curar doenças, alterar os frutos e as flores realçando sua cor e seu sabor, cruzam espécies diversas para criar híbridos, obtêm luz de diversos corpos, gravam sons, criam autômatos, navegam por debaixo d'água e voam pelos céus (Bacon,

---

[2] F. Choay parece desconsiderar essa questão ao comparar a Inglaterra (e a Europa de maneira geral) à ilha de Utopia, mencionando que a aplicação da pena de morte vigia apenas nos espaços "reais". Cf. Choay, 1985, p. 166.

[3] Cosimo I de Medici concebeu a cidade fortaleza de Portoferraio, na ilha de Elba, a ser chamada de Cosmópolis (cidade do mundo e cidade de Cosimo). Cf. Rosenau, 1959.

1976: 62-73). Certos comentaristas argumentam que Bacon, de certo modo, inaugurou a utopia da ficção científica ao dar poderes máximos à ciência perante a realidade (Jean, 1994: 51). De todo modo, os experimentos por ele cuidadosamente descritos foram ridicularizados por Swift em *Viagens de Gulliver*, numa reação à ciência como a base de toda a harmonia possível.[4]

No século XVIII, a tradição das descrições utópicas prossegue e, simultaneamente, muda. Conforme observa Baczko (1978, cap. 5.), a cidade revolucionária é monumento e cenário, obcecada pelo simbolismo do centro, isomórfica em relação aos projetos utópicos que a antecederam. A cidade não se reduz a uma cópia atenta de modelos anteriores, mas é testemunho da imaginação histórica em busca da conquista do espaço urbano, no qual o urbanismo e a arquitetura podem realizar as promessas de um quadro social, das cerimônias e das festas revolucionárias. Em sua obra, Baczko oferece várias descrições das cidades imaginadas no século XVIII, notando em todas pontos em comum. Sévariade é descrita por D. Veiras em *Voyages imaginaires* (editada em Amsterdam, 1787): capital do reino de Sevarambes, é "*a mais bela cidade do mundo*", com número limite de habitantes, protegida por uma imensa muralha e concebida sobre um plano racional e rigorosamente aplicado que faz dela também a cidade mais regular do mundo. Gasta-se uma hora para ir da periferia ao centro, onde estão o palácio, o templo do sol, o anfiteatro para as festas públicas e o lago, um dos principais ornamentos da cidade. O palácio em mármore branco possui portas enfileiradas na mesma direção, para que todo o palácio possa ser visualizado de um lado a outro. A entrada principal, colossal, forma um portal com 44 colunas de bronze, e todas as normas de arquitetura são bem observadas. Conforme conclui Baczko, as utopias urbanas do século XVIII aliam o simbólico à idéia da transparência total da cidade e, ao mesmo tempo, da sociedade. Ambas são legíveis em todos os seus níveis, e cada parte dá a conhecer o todo.

Baczko ainda comenta que se o autor de Sévariade conhecesse o jargão urbanístico, diria que o espaço urbano da cidade está disposto

[4] Ao visitar a cidade de Lagado e sua academia, os homens sábios são retratados como idiotas em experimentos absurdos como guardar raios de sol em vidros ou construir casas começando pelo telhado (Cf. Swift, 1964: 161-202).

segundo a "unidade fundamental de habitação" – a "*osmasie*" – uma unidade tanto de mensuração quanto de valoração socioeconômica dos habitantes, que, mais uma vez, não possuem propriedade privada, trabalham em comum e levam o fruto de seu trabalho para um armazém geral onde tudo é dividido. As *osmasies* em que vivem são habitações quadradas de quatro portas, quatro andares e construídas em mármore ou pedra branca, com um grande corredor entre as construções. Cada uma forma um quarteirão fechado em si mesmo (um jardim forma-se no corredor interno) e aberto para a cidade. A cidade é concebida para o bem-estar de seus habitantes: como faz calor, há fontes, sombras e verde por todas as partes. Ecoando *Utopia*, todas as outras cidades dos Sevarambes são como a capital. Os jardins estão nas ruas, sustentados por construções de ferro, e dentro das habitações. Um sistema engenhoso permite a circulação e a abundância de água, evitando incêndios e trazendo frescor, além da possibilidade de lavar as ruas.[5]

O século XIX terá à sua disposição as narrativas utópicas anteriores, às quais fará referência com freqüência. Ao mesmo tempo, o caráter de experimentação será determinante para a reconceitualização da utopia (Sczacki). Ao lado de narrativas literárias, planos a serem executados são lançados, propagandeados em jornais (como os paralelogramos de Robert Owen ou o *Allons en Icarie* de Cabet). Procuram realizar, a partir do local, uma ampla transformação social.

Pode-se afirmar que o olhar transformador da cidade existente em favor de uma comunidade em pequena escala, que valoriza simultaneamente o homem e o trabalho, possui ligações evidentes com as concepções de Ruskin e de Morris para uma sociedade futura. Não se tratava, porém, de impossibilitar o futuro pelo apego ao passado, mas de transformar o passado em um tempo futuro. Desse modo, a valorização do

---

[5] Note-se aqui a importante relação com a água, não apenas presente em outros tratados muito anteriores, como na descrição da cidade renascentista de Sforzinda por Filarete, na qual um reservatório central de água podia ser aberto periodicamente para lavar todas as ruas, em ligeiro declive em relação ao centro (Cf. Filarete, mimeo, s.d.). Ou seja, une-se os primórdios das concepções de higiene e circulação ao pavor dos incêndios tão presente nos séculos XVI e XVII (Cf. Sennett, 1997, cap. "Corpos em movimento".)

passado e de seus vestígios e ruínas torna-se indissociável de uma nova comunidade baseada em princípios solidários.

Nas utopias, o retorno (ou avanço) rumo à Idade de Ouro lida com uma memória que não é individual, mas que pertence à memória da história, assim reconstituída, na inflexão, na transformação e na seleção que faz o ato da memória. Esse passado nunca foi de fato conhecido,

> *"seu poder evocador é o de um modelo, de um arquétipo, modelo e arquétipo a que a emergência fora do tempo decorrido parece por definição dar um valor suplementar de exemplaridade... Como quer que seja, a cada modo de sensibilidade – ou de pensamento – político corresponde, assim, uma certeza forma de leitura da história, com seus esquecimentos, suas rejeições e suas lacunas, mas também com suas finalidades e devoções, fonte jamais esgotada de emoção e de fervor"* (Girardet, 1987: 98).

Girardet analisa especificamente o caso francês, em que a busca por mitos no passado leva, já na segunda metade do século XVIII, ao estado de natureza e ao passado que contém a dupla força da pureza e da inocência assim como da amizade, da solidariedade e da comunhão. Na recuperação política que se faz do "mundo de dantes" imperam os modelos de organização coletiva, e, no caso da recuperação do passado medieval, uma evidente reação ao individualismo liberal e ao estadismo totalitário. Para Rousseau, a imagem da cidade antiga fundamenta o *Contrato social* e a agitação e a degeneração da vida na cidade ganham contornos exemplares. Conforme observa Raymond Williams, em *Emílio* de Rousseau a cidade concentra as energias fundadas nas leis de mercado; é a "*sentina de todos os vícios*", abismo da espécie humana, o amontoamento da canalha (1990: 70).

No pensamento político, permanece o duplo movimento de carregar o passado como um peso e de, ao chorar sua perda, suspirar pelo seu retorno. A vontade política, não de uma volta, mas de um renascer do passado explica a mitologia política da Idade de Ouro que pode estar presente tanto atrás como à frente na linha do tempo.

As utopias literárias ou, nas palavras de Choay, as "*organizações textuais arquetípicas*" (1985: 239) são continuamente reiteradas pela

cultura ocidental e, desse modo, fica evidente sua funcionalidade em que a estrutura da versão canônica é acrescentada de variantes, mas mantida em sua integridade. Corre-se o risco de anacronismo quando se classifica sob o mesmo prisma momentos tão diversos como o século XVI de More, as utopias socialistas, as cidades projetadas por patrões industriais, as cidades-jardim do século XIX e a cidade ideal de Le Corbusier. Ainda assim, são propostas de sociedades ideais, cuja perfeição é refletida na disposição urbana; assim, nem o caráter de impossibilidade nem o de fantasia conceituam a utopia, mas, no que tange ao século XIX, a conceituação de experimentação utópica com objetivo de ser, dentro de uma dada sociedade, um germe de mudança que pode ou não afetar toda a sociedade.

A (falsa) sensação de que é possível entender os temas do urbanismo utópico no século XIX como um bloco pode derivar do fato de a própria utopia não se compreender como delimitada pelo tempo, de ser atemporal. Ao mesmo tempo, os experimentos do século XIX são sempre apresentados como "imaginados" e em seqüência direta, por exemplo, com as utopias renascentistas. Mas, diferentemente do que ocorria no Renascimento, quando o espaço ideal localizava-se sempre no Novo Mundo (terras mágicas e longínquas que a literatura das viagens e navegações não cessava de narrar), as utopias do século XIX não possuem *a priori* um espaço dado, um local, pois mesmo quando imaginadas a partir de um local conhecido, ocorrem em um momento não existente, como a Londres do futuro de William Morris em seu *News from Nowhere*, de 1891.

Novas de nenhum lugar – a utopia vitoriana recita a linhagem que a antecede. Repete fórmulas (línguas entendidas por todos os povos, divisão de tarefas e do fruto do trabalho, cidades com conformações ideais, igualdade nas construções, desapego ao dinheiro etc.), e assim estabelece, ela mesma, uma linha de continuidade em relação ao passado.

"*Senti-me como se estivesse vivendo no século XIV*": essa é a impressão do Morris-narrador em *News from Nowhere* (1993: 61). Morris recria na Londres do futuro os ideais de trabalho e arte que acreditava existirem no século XIV, data a que faz menção em várias partes do texto (1993: 46, 53, 61 e 226). Seu anfitrião, o rapaz Dick, um barqueiro que o

leva por toda a Londres do futuro e também Tâmisa acima, traja "*roupas* [que] *não eram em nada parecidas com as modernas roupas de trabalho, mas* [que] *ficariam bem em um quadro da vida no século XIV: de tecido azul escuro, simples, mas de bela traja, sem nenhuma mancha*" (*idem:* 46) – ficariam igualmente bem em um quadro pré-rafaelista. A utopia no tempo, como a classificaria Szcaki (1972), se dá rumo ao passado.

Após a grande revolução que levou ao fim do domínio da máquina e da exploração do trabalhador (que para Morris ocorreria em 1953, conforme a primeira edição do livro, e 50 anos mais tarde, na edição seguinte), os homens vivem em uma sociedade na qual os ideais comunitários vigoram e o prazer e o trabalho são indissociáveis. Não há pobres, não há propriedade, o Tâmisa é limpo, não há fábricas mas locais de convívio para pessoas que querem trabalhar juntas e a idéia do dinheiro ou de ser pago por realizar alguma função causa espanto ou arranca gargalhadas dos habitantes da Londres do futuro (Morris, 1993: 50).

A cidade reflete os princípios dos que nela habitam: há pontes mais belas que a Ponte Vecchio em Florença (*idem*: 48); a arquitetura une "*as qualidades do gótico da Europa do Norte às do sarrracênico e bizantino, sem contudo copiar nenhum desses* estilos" (*idem*: 62). O século XIX, que Ruskin já chamara de "Idade das Trevas" em notável inversão ao termo utilizado na Idade Média (*apud* Löwy, 1997: 202), é julgado pelo tribunal da história. Dick comenta: "*Vi nos livros do século XIX (...) a estupidez daquela época, que desprezava todos que <u>podiam</u> usar suas mãos!*" (Morris, 1993: 58). Quando Morris-narrador ganha um lindo cachimbo (visto que nada pode ser comprado) e se compraz com a arte que preside os menores objetos do cotidiano (*idem*: 80-81), vem a saber que "*a arte, como costumava ser chamada, não tem esse nome entre nós, porque se tornou uma parte necessária do trabalho que todo homem produz*", explica seu anfitrião (*idem*: 160). "*O trabalho é um prazer que tememos perder, e não uma dor*" (*idem*: 122).

Na narração utópica do século XIX as especificidades são imediatas, e dialogam com o momento de rápida desaparição dos traços da cidade, do nascimento da questão da preservação do patrimônio, da redescoberta do

passado e das raízes. Vale recuperar a historicidade do estudo da utopia urbana que surge no bojo da Revolução Industrial – tanto a cidade projetada para os operários pelo seu patrão, em contraposição aos terrores da vida nas bairros operários, como as cidades-comunidades, em que se poderia realizar o sonho do socialismo e do viver comunitário.

Inspiradas por narrativas modernas, as comunidades dos socialistas utópicos e as cidades dos industriais vão se definir como dependentes da produção industrial e localizar-se nos arredores das grandes cidades, com as quais estão em constante relação. Georges Jean divide as possibilidades da utopia em quatro: estão "antes da história", "do lado de fora da história", "dentro da história" ou "após a história" (1994: 12). A utopia que antecede a história remete ao Jardim do Éden, a uma Idade de Ouro que antecede a nossa, conforme descrita por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*. Ou seja, uma época sem vicissitudes nem necessidades, em que o homem não necessitaria do suor de sua fronte para obter seu sustento. A utopia "fora da história" faz referência a todas as narrativas que antecedem o final do século XVIII, quando, como visto, se concebe no Novo Mundo a localização da cidade utópica. As utopias de "após a história" são similares à empreendida por Le Corbusier e outros seguidores do movimento moderno, em que a idéia de um estilo e de uma prática internacionalizados ultrapassaria as fronteiras geográficas e temporais, em busca de uma realidade total para a raça humana.

Restam, assim, as utopias do século XIX – as que estão na história. Jean aceita uma definição semelhante às de Szacki (1972) e Manheim (1972), em que as utopias ocorrem com um plano de realização concreta que inclui a transformação da sociedade dentro das próprias condições dessa sociedade. Tais utopias, entretanto, mesmo quando efetivamente construídas e postas em funcionamento, são freqüentemente retratadas como fracassos, pois a data de sua extinção é assinalada e utilizada para aferir a possibilidade, ou não, da concretização do sonho utópico. Os experimentos do século XIX podem ser compreendidos como "o reverso" da cidade industrial e, simultaneamente, como parte obrigatória da mesma, sem a qual ela não pode ser definida.

2. Comunidades operárias do século XIX

2.1 O owenismo como o "marco zero" dos experimentos utópicos

Viu-se no primeiro capítulo o diagnóstico da cidade caótica em que a moradia existe apenas em razão do trabalho e da manutenção do trabalhador sub-remunerado. De modo geral, a habitação operária tem sido entendida como a marca, ou a prova viva, da degradação industrial, e sobre ela, no exterior e no Brasil, há inúmeros trabalhos publicados.[6]

Nas cidades industriais inglesas os trabalhadores foram de início alojados em casas familiares, em que cada quarto era alugado para uma família; a construção de novas casas por especuladores utilizava plantas e materiais de construção inferiores. A pequena casa do tipo "fundos contra fundos", ou seja, sem circulação ou iluminação, vigorou, e as inovações técnicas de alto custo foram evitadas no caso das acomodações operárias. Médicos e outros visitantes a Manchester, conforme visto, alarmavam-se com a falta de condições de higiene. O "Relatório sobre o estado das grandes cidades e dos distritos populosos" de 1845 narrava como em um bairro de Manchester sete mil habitantes compartilhavam 33 sanitários, ou seja, uma privada para, em média, mais de 200 pessoas (*apud* Mumford, 1991: 500).

Para Mumford, a arte do saneamento ou da higiene pública definiu a si própria como "contra-ataque" a esse tipo de cidade. Aqui, porém, interessa voltar a atenção para outro ponto: foi para responder a essa realidade que as cidades planejadas por industriais definiram seu padrão de distribuição de ruas, casas, e de distribuição interna dos cômodos como um espaço de habitação salutar, moral e ideal.

---

[6] Tanto, e algumas vezes tão bem já se escreveu sobre as condições habitacionais das classes trabalhadoras, que se torna difícil indicar todos os textos mais importantes. Cf. por exemplo os trabalhos imediatamente inspirados pelos escritos de Engels sobre a questão da habitação, como as obras dos Hammond (1995) nas primeiras décadas do século XX; análises abrangentes como Cherry, 1993; Gaskell, 1987 e Daunton, 1983. Para o Brasil, dentre uma ampla e competente produção sobre o tema, destaquem-se Blay, 1985; Rolnik, s.d.; Correia, 1998 e Bonduki, 1998. Convém ainda ressaltar que o periódico *The Builder* é uma rica fonte de estudo para a questão da habitação social, visto que Godwin, seu editor, dava ao tema um enfoque central. Uma coleção de seus escritos surgiu na década de 1850 sobre esse tema: *London Shadows: a glance at the homes of the thousands* (1854) e *Town swamps and social bridges* (1859) (*apud* Cherry, 1993: 37).

Médicos, engenheiros, administradores públicos, industriais e homens de letras em geral viram a grande cidade industrial do século XIX – com suas dimensões aterradoras e com as condições aviltantes de sua classe trabalhadora – como uma ameaça à paz social, à continuidade da vida e da propriedade, como berço de sedição, descontentamento e de doenças do corpo e da alma. "*A aglomeração excessiva da cidade* (era vista) *como fonte de perigos sociais: desde a perda dos sentimentos humanos comuns até o acúmulo de uma força poderosa, irracional e explosiva*" (Williams, 1989: 293).

Os efeitos causados pela vida na cidade – ou seja, os efeitos do meio sobre o homem – incluíam a mesquinhez dos habitantes, o embrutecimento dos sentimentos, o entorpecimento dos sentidos. De certo modo, a habitação dos operários reuniu em torno de si todas as questões da higiene e da "boa" pobreza *versus* a "má" pobreza. A aglomeração em ambientes sufocantes gerava a promiscuidade e a irracionalidade atribuídas às multidões (Bresciani, 1985). A fuga para o mundo rural idílico parecia ser uma solução; o estreitamento das relações entre os senhores e seus empregados, perdidos no anonimato do trabalho insano das fábricas, outra solução: as duas conjugadas originaram a idéia das cidades de industriais. O reordenamento dos espaços foi, para seus idealizadores, a solução para o modo de vida e o contato com o industrial benfeitor. O exemplo proporcionado por sua benevolência, por seu interesse pelos seus operários e por seu modo de vida traria, em si só, as melhorias almejadas. Assim, diferentemente dos médicos, higienistas e sanitaristas que buscaram controlar a trama urbana já existente e prover a cidade dos equipamentos urbanos e públicos essenciais para seu funcionamento, as "comunidades" operárias se definiram em contraposição à cidade constituída.

Benevolo (1993), baseado nos exemplos francês e inglês, reafirma essa polarização entre tentativas "a partir do zero" com novas formas de convivência (as utopias de Owen, Saint-Simon, Fourier, Cabet, Godin) e as propostas dos higienistas, que vêem que a urbanística (e parte da política), como necessária para a concretização de qualquer programa (o que vale

tanto para Owen quanto para Chadwick), tese com a qual ele concorda.[7] Enquanto os inconvenientes da pobreza pré-industrial não eram discutidos, parecendo imutáveis, as novas condições habitacionais eram compreendidas como fato novo e inaceitável. Por esse motivo Benevolo, ainda, identifica com o nascimento da urbanística moderna o discurso que defende a extensão para todas as classes sociais dos benefícios potenciais da Revolução Industrial.

A narrativa dos experimentos utópicos na Inglaterra do século XIX geralmente se inicia com Owen e sua experiência em New Lanark (Benevolo, 1993; Choay, 1979; Jean, 1994, para mencionar alguns), considerada a primeira tentativa de reconstruir o ambiente para determinar a sorte dos indivíduos visando a uma sociedade melhor. Robert Owen, tendo se casado com a filha de David Dale (1771-1858), o fundador de New Lanark, após trabalhar para ele como administrador, comprou a fábrica e as moradias de operários em 1799, as quais submeteu a importantes alterações de acordo com as teorias de Thomas Spence (1750-1814), de que vale a influência do ambiente e de que o *self-made-man* é uma abstração.

Owen estabeleceu melhores remuneração, horário de trabalho e casas para os operários de New Lanark e criou, em 1816, o "Instituto para a Formação do Caráter", em que a filantropia e o ideal educacional se uniam numa proposta que poderia ser ampliada para contemplar as *Poor Laws*. Para proporcionar emprego para os trabalhadores sem barrar o progresso ilimitado, Owen sugeriu seu paralelogramo, divulgado nas páginas dos jornais londrinos em 1817 (fig. 49). Assim, a comunidade ideal de Owen se distribuiria em prédios que abrigariam cerca de 1200 pessoas, rodeados por cerca de 1000 acres, divididos em paralelogramos. O prédio central

---

[7] Benevolo tem o ponto de partida, discutível, de que a história da urbanística se inicia com "simples fatos", apenas com o tempo problematizados: o aumento da população com diminuição na taxa de mortalidade e aumento na de natalidade, cercamentos na Inglaterra e invenção das fiadoras para desenvolvimento da indústria têxtil agora concentrando-se em oficinas, sendo que os progressos técnicos traziam avanço industrial e deslocamento para as cidades, com a conseqüente criação de novas cidades e crescimento desmesurado das já existentes. Pela mesma razão, Benevolo vê o massacre de Peterloo em Manchester como desprovido de conteúdo político – o que não é correto mas se encaixa na tese de que primeiro ocorrem os fatos, depois a conscientização.

possuiria, à direita, a cozinha geral, refeitórios, escolas para crianças pequenas, gabinetes de leitura e local para cultos. À esquerda, haveria a escola para as crianças mais velhas e salas para adultos, além da biblioteca. Os três lados de cada um dos quadrados habitados seriam alojamentos para casados, obrigatoriamente com quatro cômodos (para o casal e duas crianças que, conforme indicavam os relatos médicos da época, deveriam dormir separados se fossem de sexos diferentes). O quarto lado do quadrado abrigaria crianças com mais de três anos que excedessem o número de dois filhos em uma família. Em uma extremidade ficaria a enfermaria e, na outra, um prédio para forasteiros que viessem visitar a família ou os amigos.

Nesse sistema, as funções estavam também divididas por sexo: as crianças deveriam comer no refeitório e dormir em seus próprios dormitórios "*sendo que os pais podem, é claro, vê-las e falar com elas durante as refeições e em outros momentos apropriados (...), pois as crianças devem ser instruídas a não adquirir os maus hábitos de seus pais*".[8] As mulheres deveriam, em primeiro lugar, cuidar das crianças; em seguida, cultivar as hortas; poderiam trabalhar na manufatura, mas não mais do que quatro a cinco horas por dia; por fim, deveriam fazer as roupas, cuidar da cozinha e dos dormitórios e supervisionar a educação das crianças na escola. As crianças mais velhas teriam funções semelhantes.[9]

As teorias de Owen influenciaram bastante o movimento das cooperativas. Advogando o socialismo comunitário e rejeitando a noção de luta de classe como meio para a mudança social – pois a sociedade seria transformada por meio de comunidades experimentais –, Owen não encarava as comunidades como ocasionais ou ineficientes, mas como um modo de pôr em prática uma teoria coerente de transformação social. Um sentido de comunidade seria o elemento das relações humanas, ausente no início do século XIX na Inglaterra, a ser recuperado (Harrison, 1971). No mais, segundo seu objetivo educacional de "formação de caráter", Owen

---

[8] Owen, "A view of a plan of the agricultural and manufacturing villages of unity and mutual co-operation", *Morning Post*, 7 agosto 1817.

[9] Note-se a impressionante semelhança entre essa descrição e a narrativa de Eugene Sue em seu *O judeu errante*, algumas páginas adiante.

propunha um ambiente favorável longe das influências corruptoras da sociedade. Tal construção poderia se dar imediatamente, sem recorrer a "estágios"; a seus contemporâneos, a idéia parecia radical, mas possível; parecia nova, mas não inédita, e, assim, teve campo para aceitação.

Os planos de Owen de educação e reforma no trabalho fabril amadureceram entre 1816 e 1820, baseados na melhoria de condições de trabalho e de vida que concebera para New Lanark. Em seu *Report to the Committee of the Association for the Relief of the Manufacturing and Labouring Poor* de 1817, ele diagnosticou a questão do desemprego, sugerindo como solução as comunidades auto-suficientes. Seu plano estabelecia aldeias de cooperação (*villages of co-operation*) que incluiriam todas as classes, e não apenas os pobres (1991). Tal versão amadureceu em seu *Report to the County of Lanark* (1820), cujo subtítulo o dizia claramente: *Um plano para diminuir a tensão pública e eliminar o descontentamento, ao proporcionar emprego permanente e produtivo aos pobres e às classes trabalhadoras, sob arranjos que fundamentalmente elevam seu caráter e melhoram sua condição, diminuindo os gastos com produção e consumo para criar mercados coextensivos à produção* (Owen, 1991: 250). Ou seja, o plano que inicialmente servira para alívio do desemprego evoluiu para uma reorganização da sociedade.

Anteriormente, em seu *A sketch of some of the errors and evils*,[10] Owen já estabelecera os critérios de divisão entre a cidade industrial existente e sua comunidade ideal, *também existente*: as questões do desemprego, do número limitado de habitantes e do estabelecimento de funções coordenadas entre a agricultura e a indústria. Owen prossegue com a comparação entre as duas formas de habitar: de um lado porões, de outro, casa ornamentadas distribuídas em grandes quadrados; de um lado sujeira, fumaça e ausência de um lugar belo para fixar a vista, de outro, jardins, ar puro e campos para serem admirados; de um lado, cada família

---

[10] O título, novamente, é evidente: *Um esboço dos erros e males derivados do estado presente e passado da sociedade, com uma explanação sobre algumas vantagens especiais que derivam de estabelecer as classes trabalhadoras desempregadas em aldeias de cooperação mútua limitadas a uma população de 500 a 1500 pessoas* (Owen, 1991: 159).

provê alimentos ao mercado, de outro, a produção destinada a prover a própria família, e onde, em comunidade, seis pessoas cozinham para 100; de um lado, entre 10 e 16 horas de trabalho em que não há tempo para os filhos; de outro, oito horas de trabalho num sistema em que as crianças não serão negligenciadas e receberão a educação e o treinamento necessários... (Owen, 1991: 159-169 *passim*). O que outras utopias apenas indicavam, Owen estabelecia como base para uma reforma possível.

Como o "owenismo" tornou-se um movimento anglo-americano, a idéia de comunidade ganhou força nos dois lados do Atlântico. Nos Estados Unidos existiram sete comunidades (e mais três das quais os owenistas participaram incidentalmente), das quais há pouca documentação, com exceção de New Harmony, fundada no estado de Indiana em terras compradas de rapistas, que durou de 1825 a 1828. A documentação é mais escassa para Wanborough no Illinois, que funcionou apenas no ano de 1825; a comunidade de Blue Spring, em Indiana (ano de 1826); Kendall em Ohio, no mesmo ano; e Yellow Springs também em Ohio (1825); Valley Forge na Pennsylvania (1826) e Nashoba no Tennessee (1825) (Harrison, 1971: 11).

Nos Estados Unidos, Owen enfrentou uma série de dificuldades e, de modo geral, todos os críticos às colônias existentes (não apenas as owenistas) existentes exigiam que as mesmas não funcionassem como cidades normais, ou seja, que rejeitassem os estabelecimentos comuns a qualquer cidade (bares, por exemplo) para atingir o ideal prometido. Nos Estados Unidos, depois do período de 1825 a 1829, o movimento owenista ficou dormente; renasceria num novo *boom* comunitarista nos anos 40, especialmente de inspiração fourierista, quando quatro novas comunidades foram fundadas: Promisewell na Pennsylvannia, pela chamada Society of ne-mentians (tinham esse nome por causa da frase de São Pedro para divulgação da fé "*be ye of one mind*"), Skaneateles, em Nova York, Equality em Wisconsin – esta formada por imigrantes ingleses sob liderança de Thomas Hunt, um cartista owenista de Londres) e Goose Pond, também na Pennsylvania. Pode-se afirmar que todas as comunidades são claramente owenistas, mesmo quando Owen não estava diretamente ligado a elas.

Entretanto, muitos outros experimentos comunitários, seculares e religiosos ocorreram (e muitos mais foram projetados embora nunca empreendidos). Na América antes da Guerra Civil podia-se identificar cerca de 130 comunidades com afinidades owenistas (Harrison, 1971: 36).

Os registros sobre tais comunidades "perdidas" é lacunar, pois de certo modo elas duraram poucos anos; tiveram, contrariamente a seus objetivos, um impacto pequeno sobre a sociedade e, se comparadas com outros métodos para a reforma social, podem mesmo parecer um fracasso. Certamente é o que se objetiva quando se adiciona o adjetivo "utópico" a tais experimentos.

Já na Inglaterra as tentativas de comunidades foram muitas, sendo lamentável que Owen seja comumente identificado apenas com New Lanark. Em 1821 uma cooperativa fora formada em Londres por gráficos (Co-operative and Economical Society) por gráficos, para estabelecer uma comunidade owenista, criando um sistema de produção em Spa Fields, onde os operários dividiam os custos de vida trabalhando nos mesmos empregos, com suas 21 famílias (o que fizeram até o ano de 1823). Outro esquema semelhante, a ser implantado em Motherwell (Lanarkshire) nem começou em 1822; mas aquele que o concebeu, Archibald James Hamilton, juntamente com Abram Combe, criou a Orbiston Community de 1825 a 1827, que só desapareceu com a morte de Combe. Uma substancial comunidade existiu em Talahine, Irlanda, entre 1831 e 1833, quando um jovem fidalgo, John Scott Vandeleur transformou seus 618 acres de terra em uma cooperativa sob a direção de E.T. Craig, o famoso owenista de Manchester. Craig também estava presente na comunidade de Manea Fen, em Cambridgshire, em 1838. Outra de breve duração foi a comunidade owenista de Pont Glas, em Merionetshire em 1840, por owenistas de Liverpool; além de uma comunidade galesa em Garnlwyd, Carnarthenshire, dirigida pela Leeds Redemption Society de 1847 a 1855. No entanto, o maior esforço owenista ocorreu em Queenwood (chamada de Harmony Hall) em East Tytherly, Hampshire, de 1839 a 1845 (Fabian Tract n. 166, 1920).

Tentativas semelhantes ocorreram em solo francês, onde, segundo Benevolo, as origens do pensamento urbanístico moderno estão nos anos

pós-guerra e na Restauração, em que a especulação teórica busca realizar as promessas frustradas da revolução.

Saint-Simon (1760-1825) não possuía exatamente um projeto urbano, mas, ao defender que o objetivo da sociedade é a produção, criou um funcionamento ideal para seu exército do trabalho, em que a higiene e a rentabilidade são as palavras-chave do urbanismo (Ragon, 1975: 221). Recuperando de certo modo o pressuposto smithiano de que o enriquecimento capitalista é o principal fator de progresso social, Saint-Simon defende o predomínio da ordem econômica sobre a social, uma vez que os homens não necessitam ser governados, mas administrados. Seu pensamento, porém, tem maior influência sobre a elaboração política – como o estabelecimento de escolas saint-simonistas por seus seguidores – e não origina propostas urbanas ou habitacionais, como ocorreu com Charles Fourier (1772-1837). Este, em seu tratado sobre "*uma associação doméstico-agrícola*" descreve uma cidade que seria construída no terceiro período, rejeitando a forma do tabuleiro de xadrez, com ruas serpenteadas para evitar a uniformidade, com o fundo das ruas para vistas campestres e monumentos de arquitetura pública ou privada, praças etc. (*apud* Benevolo, 1993: 69-70). Centrado na análise das paixões humanas (e não na análise econômica nos termos de Owen e Saint-Simon) e na previsão de uma sucessão de períodos para as realizações humanas, Fourier evoluiria essa primeira descrição para a proposta do Falanstério, cuja realização, embora ensaiada por vários de seus discípulos, como Victor Considerant, jamais chegou a ser realizada durante sua vida.

O Falanstério, financiado por um particular ou um soberano, seria uma associação para 1500-1600 pessoas, nos arredores de um curso d'água e afastado da cidade. Parcialmente inspirada na distribuição espacial da cidade de Arc-et-Senans, de Ledoux, cada falange em si é uma pequena cidade, composta por ruas cobertas. A comunidade é gerida pelo sistema de cooperativas de produção e consumo dos produtos, não há salário e as crianças são criadas por todos os membros.

Os mais conhecidos falanstérios realizados (e propagandeados na publicação de Considérant, *La Phalange*) localizaram-se, respectivamente,

em Condé-sur-Vesgres (1834) e Citeaux (1841), além das "tentativas" na região do Saí, no Brasil, e da União agrícola na Algéria, próximas ao fim do século XIX.[11] O familistério realizado e existente enquanto estrutura física até hoje é o de Godin, em Guisa, embora a experiência em Brook Farm nos Estados Unidos (Brisbane) seja notável, bem como tentativas na Rússia, na Argélia e na Nova Caledônia.[12] No caso de Godin, sua proposta é uma redução da idéia original do Falanstério, criando uma empresa de caráter industrial (e não agricultural), com cada família com seu espaço. Chegou em 1886 a contar com uma comunidade de 400 famílias, considerada a experiência mais feliz no século XIX pelos teóricos do socialismo, baseada na longa duração do experimento.

Uma terceira corrente do pensamento utópico francês, segundo Benevolo (1993), inicia-se com Buonarroti, que inspirou diretamente Étienne Cabet (1788-1856), quem escreveu o romance utópico *Voyage en Icarie* durante seu exílio na Inglaterra, utilizando sua vasta experiência política de um comunismo integral obtido por meio de persuasão. Tal programa político o fez publicar nos jornais o manifesto "Allons en Icarie", tendo comprado um terreno em Illinois dos mórmons, tentou criar sua Icária-Esperança (depois cindida em Nova Icária), mas seus planos enfrentaram grande número de cismas e pequeno número de habitantes (muito inferior ao projetado), o que fez com que seu plano, de uma idéia de metrópole notável, se reduzisse a aldeias rurais exíguas.[13]

---

[11] Sobre o caso brasileiro há um trabalho publicado, algo insatisfatório. Cf. Thiago, Raquel S., 1995.

[12] Brook Farm foi uma comunidade experimental fundada em 1841, que, curiosamente, atraiu os intelectuais da Nova Inglaterra. Localizada em West Roxbury, Massachusetts, perto de Boston e fundada por George Ripley, objetivava unir o trabalho físico e o mental, buscando o ideal de uma vida simultaneamente simples e culta. Todos os seus membros, fossem trabalhadores braçais ou intelectuais, recebiam o mesmo salário, e os lucros dividiam-se conforme o número de dias trabalhados por cada um. O escritor Nathaniel Hawthorne (*vide* nota 104) foi um dos primeiros a ir para tal comunidade, assim como o editor Charles Dana, ao lado de artesãos e fazendeiros.

[13] Cf. Johnson, 1974. Para esse autor, a utopia de calma felicidade de Cabet, com seu cristianismo em forma primitiva, adequava-se muito mais aos ideais dos trabalhadores que a teoria do progresso de Saint-Simon ou os complicados estágios de Fourier. Já Georges Jean (1994) salienta que foi exatamente tal experimento que originou amargas críticas, por parte de Proudhon, as quais encabeçariam a condenação de tais experimentos.

De modo geral, essas experiências podem ser vistas, *a posteriori*, como ingênuas, embora tenham sido fonte e reapropriação para o que se seguiu: a nostalgia rural de proximidade com a natureza, as propostas de unidade de habitação, de número limitado de habitantes, de instalações centralizadas, de pátios e ruas internas, todas presentes em muitas das soluções da arquitetura moderna. O número de habitantes do paralelogramo de Owen (1200) e do Falanstério de Fourier (1620) correspondem à unidade de habitação de Le Corbusier, e a densidade de Owen, um acre por habitante, é a mesma de Wright para Broadacre City (Benevolo, 1993: 73-74).

Igualmente significativas, mas geralmente negligenciadas, são as comunidades promovidas por industrias, como as cidades de Saltaire, Port Sunlight, New Earswick e Bournville, descritas (e por vezes inspiradas) por romances, como *Le juif errant* (1845) de Eugene Sue, inspiração para Saltaire; ou no *Les misères des enfants trouvés* (1851), do mesmo autor, que retoma os paralelogramos de Owen. Ainda, a localização das fábricas de Oswald Millbank descrita em *Coningsby*, de Disraeli, lembra a fiação de Styal, enquanto *Sybil, or the two nations* (1845) do mesmo autor, faz lembrar Saltaire. As cidades de industriais, ao lado de outros experimentos de comunidades, ampliam a compreensão da importância do passado nas definições dos ideais de um século marcado pelo trabalho industrial.

New Lanark permanecerá como aquela que dá origem a todas as comunidades; das propostas nos moldes de cooperativas às cidades geridas por industriais e, longinquamente, das cidades-jardim. Em todas, pode-se notar o retorno de uma dimensão de comunidade (física e social) que, assim, como a opção pelo gótico, tem por parâmetro a realidade pré-industrial. O presente trabalho propõe um breve comentário, sempre do prisma da reinterpretação do passado, a três dessas manifestações: as cidades de industriais, os chalés cartistas e as cidades-jardim – três faces de um mesmo olhar que retorna à terra e ao passado, com um plano para o futuro.

2.2. A habitação medievalizada: cidades de industriais, fazendas cartistas e cidades-jardim

Dentre as mais conhecidas cidades inglesas construídas em função de uma indústria, destacam-se os núcleos fabris de Brombourough Pool (da fábrica de velas Price's Patent Candle Company, 1853), Port Sunlight (da fábrica de produtos de limpeza Lever, 1888), Bournville (da fábrica de chocolates Cadbury, 1894), Saltaire (fiação concebida por Sir Titus Salt entre 1851 e 1876) e New Earswick (da fábrica de chocolates Rowntree, 1902).

Em seu notável trabalho, Telma Correia observa que as "cidades de companhia"[14] funcionam como aglomerações isoladas, dependentes de recursos locais (como água para operar os moinhos), inteiramente sob a direção de uma empresa que organiza o espaço ditando as regras de funcionamento, que incluem o trajeto fixo trabalho-casa (Correia, 1995: 81 *et. seq.*) e incorporando "equipamentos" em seu interior, como comércio, equipamentos para lazer, cuidados com o corpo (médicos, lavanderias, casas de banho) e proibindo outros equipamentos (*pubs*, casas de penhor ou de "má fama").

Todos os núcleos tinham em comum, além do objetivo de fugir dos grandes centros urbanos (mas próximos a eles), o de proporcionarem aos trabalhadores um ambiente de vida que influenciaria definitivamente em seu caráter (conforme o credo de Owen), os estilos de moradia que privilegiavam a habitação integrada a modernos padrões de higiene e salubridade e a presença de espaços verdes. De fato, tal questão alimenta

---

[14] Correia elege a expressão "cidades de companhia" para descrever seu objeto. O presente trabalho opta por "cidades de industriais", para evitar o termo acima, que parece cunhado especificamente para o caso americano (Cf. Garner, 1992: 3-4), sendo um modo pejorativo de se referir a cidades de mineração e fundição. Ainda segundo Garner, o tom pejorativo foi abandonado nos termos que se seguiram, especialmente para o caso europeu: "mill towns" (cidades de fiação) ou *industrial villages*. Optou-se, no presente trabalho, igualmente por evitar os termos "vilas operárias" ou "cidades operárias", que, para a argumentação, não conferem o devido realce à presença do industrial que concebe tais cidades segundo normas de funcionamento e distribuição espacial evidentes, isoladas de grandes centros, diferentes de vilas surgidas ao redor de fábricas.

quase todas as descrições e propostas – radicalizada na *Higeya*, de Richardson (1876), que tem o próprio nome da deusa da salubridade grega; mas também encontrada na cidade *Victoria* de Buckingham (1849), na *Icária* de Cabet (1840) e na *Franceville* de Julio Verne (1889). Do mesmo modo, a preocupação com a comodidade dos moradores é constante: Fourier vai imaginar ruas climatizadas, Cabet, calçadas protegidas, e tudo o que lembrasse desordem ou mal funcionamento (jogo, bebida, becos) não encontraria espaço para se realizar, pois a própria pureza do traçado da cidade impediria essa formação. Uma terceira característica a ser lembrada era a proximidade – e o conseqüente desafogamento – dos grandes centros urbanos e industriais: Port Sunlight está próxima a Liverpool e Manchester; Bournville a Birmingham; New Earswick está próxima a York, e Saltaire, próxima a Bradford. O isolamento não é tanto geográfico como da organização do espaço e de seus habitantes: refora-se a autoridade única do patrão sobre o grupo isolado, voltado para a atividade da produção. No caso das cidades de Port Sunlight (1888), Bournville (1894), New Earswick (1902) e Saltaire (1867), esse isolamento era bastante relativo, visto que a proximidade com um grande centro industrial era necessária, senão o principal motivo, para a fundação da cidade de industrial, que alivia a pressão sobre a cidade próxima. Bradford, a cidade próxima a Saltaire, teve sua população aumentada em 60% na década de 1810, novamente em 1820 e mais uma vez na de 1830 (Evans, 1986: 153). Na imagem da cidade (fig. 58), o vulto da superpovoada Bradford surge como um aviso do contraponto à ordem concebida por Saltaire.

Tratava-se de construir a Jerusalém em meio aos escuros satânicos moinhos? Fossem vilas operárias dentro de cidades ou cidades-modelo localizadas no campo, os núcleos pertenciam a uma única empresa (ou família) que organizava o espaço e estabelecia a rotina do local. A disponibilidade dos trabalhadores era garantida por uma rotina regrada de trabalho e lazer. Trazia-se, assim, para a vida do operário domínio semelhante ao que o processo fabril exercia sobre as relações de trabalho. Os muitos críticos a essa empreitada lembram que os industriais nessas

condições experimentavam um grau de controle sobre sua força de trabalho semelhante aos donos de fábrica do século XVIII (Gaskell, 1987: 53).

Em todos esses experimentos, a exaltação do trabalho e do conhecimento é marcante, em especial porque não somente a fábrica mas todos os equipamentos a ela associados – como a escola técnica, a igreja, o salão (*hall*) onde os operários assistem a aulas e palestras – mobilizam-se em torno do tema do trabalho.

O funcionamento das comunidades efetivamente postas em prática, entretanto, variava muito de acordo com a empresa; enquanto alguns núcleos funcionarem mais como abrigos, outros incluíam uma proposta paralela de educação, religião e esporte. A cessão da moradia também ia desde a cessão completa até a venda da habitação após certo tempo de uso ou o aluguel a preços módicos, se comparados com os das cidades. Um fato relevante mas poucas vezes explorado é que essas cidades não eram, por nenhuma regra estabelecida, moradia somente para os operários da firma. Na década de 1920, um livro sobre Bournville indicava expansão da cidade, iniciada na virada do século, e salientava que ao final da década de 1910 apenas 41% dos habitantes da cidade de Bournville trabalhavam na firma Cadbury (Gardiner, 1923: 146). O dado é surpreendente pois indica que se concretizava o objetivo de expansão do modelo urbano e atração da população externa, conforme desejara Cadbury.

A aplicação dos princípios de moradia em ambientes controlados ligados a uma indústria deu-se primeiro no vilarejo industrial de Bournville, iniciado em 1879, seguida de perto por Port Sunlight (1888). A seqüência foi sempre a mesma: em primeiro lugar, construía-se a fábrica, logo em seguida, as moradias. Em Bournville, os irmãos Cadbury construíram 143 casas que repassaram em um sistema de *leasing* por 999 anos (de forma a garantir a preservação da moradia e dos jardins).

As terras ao redor do estabelecimento fabril foram transformadas em ruas arborizadas que evitaram a uniformidade; as moradias, dispostas em grupos de cinco ou seis, em ruas levemente sinuosas. O arquiteto de Bournville, W.A. Harvey, declarou que era "*quase sempre melhor utilizar os contornos naturais (...) do que a linha reta*" (*apud* Gaskell, 1987: 54). Das

cidades aqui mencionadas, apenas Saltaire seguiu os moldes de grelha (figs. 50-63).

Conforme narram os biógrafos de Sir Titus Salt, o industrial concebeu Saltaire para seus operários (cerca de 400) ao lado de sua indústria têxtil, após sua experiência como prefeito de Bradford (1848) em que enfrentou de agitações cartistas a surtos de cólera. A cidade, encomendada aos arquitetos Lockwood e Mawson, deveria ter *"cada instituição que possa melhorar a condição moral, mental e religiosa dos trabalhadores"* (Bargarnie, 1877: 135). Saltaire é, em si, um forte investimento personalista: as principais ruas atestam a lealdade à Coroa (Victoria Road, Albert Road e Albert Terrace); a família está presente nas ruas adjacentes, que trazem o nome da esposa, dos filhos, netos e outros membros da família do industrial Titus Salt. O nome dos arquitetos figura nas ruas Lockwood e Mawson. Ao todo, construíram-se 23 ruas, num total de 895 residências (com três dormitórios) espalhadas por 25 acres. Casas de banho, lavanderias e um banho turco completavam os equipamentos urbanos. Havia também unidades asilares, para um total de 75 idosos e/ou enfermos, sendo dada preferência aos que houvessem trabalhado na fábrica (Ogden, 1970: 6 *et seq.*).

Os industriais, nas cidades que criavam, procuravam as soluções para os problemas sociais que descreviam. O *"sweat-system"* preocupava Cadbury (*Sweating*, s.d.) e a pobreza era o tema de Rowntree, idealizador de New Earswick (*Poverty – a study of town life*, 1901; *Industrial unrest: a way out*, 1922 e *Portrait of a City's Housing*, 1924). Os princípios da baixa densidade, depois utilizados nas cidades-jardim, garantiam as vistas pitorescas (5 a 8 casas por acre em Port Sunlight e 7 a 8 em Bournville). O desejo de variedade expressava-se em chalés de aparência rústica, alguns beirando o exagero em termos de variedade (como em Port Sunlight).

O arquiteto Harvey, que concebeu as moradias em Bournville, salientava que a beleza das moradias era obtida não pela ornamentação, mas pela simplicidade que dava às habitações o aspecto de lar. A economia na construção (telhado contínuo, escadas compartilhadas, pequena banheira recolhível no chão da cozinha) era compensada por vantagens

como fogão a gás, prateleiras e armários. Mesmo assim executados, os chalés sempre custaram mais do que os aluguéis poderiam retornar; o que os industriais, como Lever, faziam questão de enfatizar. Esse fator diminuía em muito o número dos industriais dispostos a investir em habitação social; e os experimentos foram, de fato, poucos (*apud* Gaskell, 1987: 60).

Segundo Garner (1992), nessas cidades, "*o paternalismo do proprietário se estendia além das meras necessidades arquiteturais de fábricas e minas. Casas bem projetadas, parques, escolas, bibliotecas, halls, tudo isso em um cenário atraente, representavam um grau incomum de interesse por parte do proprietário (...)*". E arremata: "*alguns industriais residentes tinham um interesse genuíno pelo bem-estar de sua força de trabalho, procurando criar um ambiente modelar*" (*idem*: 4).

Pode-se afirmar, aceitando a "positividade" histórica do paternalismo, que essas cidades são mais dos industriais que as concebem do que das indústrias: a permanência da figura do industrial e da figura benemérita de sua esposa – como Lady Lever, que batiza e inaugura a galeria de arte em Port Sunlight – aparece como uma obra de visionarismo e filantropia.

Também na literatura a figura do industrial sobressai, especialmente a de folhetins e romances baratos, que exploravam essa outra forma de se viver. *O judeu errante*, folhetim de Eugene Sue – no qual, após um clímax que levaria ao final do livro, há um incoerente recomeço da trama (exigência dos editores) – traz a descrição de um núcleo fabril nos arredores de Paris. Benevolo (1987: 116) menciona um breve trecho dessa obra, mas comete uma grande injustiça ao não explorar com mais vagar

todo o sistema de funcionamento da cidade de industrial cuidadosamente explicado em um longo capítulo. [15]

Sue descreve primeiro a habitação do trabalhador Agricola, que mostra a vila ideal para sua convidada Ângela, finalizando com um elogio ao industrial Sr. Hardy.

> *"Os prédios, com face para o sul e o leste, eram rodeados por um grande jardim de cerca de dez acres, parte com um bosque, parte com árvores frutíferas e legumes (...). Antes de continuar com essa descrição que talvez pareça um pouco como um conto de fadas, deixe-nos iniciar dizendo que as maravilhas que estamos prestes a esboçar não devem ser consideradas sonhos utópicos (...) essas maravilhas são resultado de uma especulação excelente, e representaram um investimento tão lucrativo quanto seguro (...)."* (Sue, 1990: 550-554 *passim*)

A boa habitação parece transcender a questão do paternalismo e constituir um bom negócio para o industrial. O alojamento comum para os solteiros, por um preço extremamente razoável, composto de *"uma ante-sala de quarto (...) com chão perfeitamente branco e limpo possui (...) um aquecedor de cama (...) um bom colchão e cobertas quentes (...) nas paredes havia um bonito papel, com as cortinas combinando; uma cômoda, uma mesa, algumas cadeiras, uma pequena biblioteca"*. Quando o trabalhador deixa seu quarto, pode atravessar corredores limpos e ouvir sons alegres vindos de todos os quartos; em uma oficina trabalham as esposas e filhas de trabalhadores que, não empregadas na fábrica, produzem a roupa de cama e mesa. Com sua convidada, Agricola visita a cozinha comum, onde

---

[15] Aliás, quando se menciona a obra de Sue, geralmente se repete o recorte feito pelo próprio Benevolo. Na verdade, o livro foi publicado em formato de folhetim nos anos 1844-45, competindo com Alexandre Dumas com seus famosos *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*. A segunda das maiores séries criadas por Sue (a primeira fora *Os mistérios de Paris* (1842-43), *O judeu errante* procede, ao longo de suas centenas de páginas, em uma trama por vezes confusa e contraditória, a comparar de forma alegórica a sina dos trabalhadores com a maldição legendária depositada por Jesus no Judeu Errante (não por menos a Companhia de Jesus é a grande vilã da história). Comparada aos *Pickwick Papers* de Dickens, essa série foi logo traduzida para o inglês, e alguns afirmaram que a descrição da cidade ideal do industrial Mr. Hardy teve profundas influências sobre industriais britânicos como Sir Titus Salt, o criador de Saltaire, e lembra notavelmente a descrição já apresentada das habitações propostas por Owen.

crianças alegres e concentradas em seu trabalho realizam tarefas nas horas vagas de escola. O segredo do Sr. Hardy está nas palavras *Associação – Comunidade – Fraternidade.* Os trabalhadores, bem alimentados, agasalhados, e com seus produtos adquiridos em sistema de [illegible] podem chegar, efetivamente, a produzir tanto quanto os trabalhadores ingleses (*idem*: 555-562 *passim*).

Há, logicamente, uma celebração do papel paternal do empresário, mas é exatamente a recuperação de como foi construída essa figura, e não seu obscurecimento, que permite compreender o funcionamento de tais cidades ou comunidades.

Pode-se considerar, como o fez Benevolo, o papel assumidamente benevolente de experimentos como o de New Lanark, ou aceitar dados que indicam condições de vida efetivamente superiores em tais locais (Garner, 1992: introdução). Mas toda a literatura que aborda essas cidades confunde de bom grado o personalismo patente dos industriais que as conceberam com o funcionamento das cidades em si, como se, nelas, os trabalhadores não tivessem criado suas próprias sociabilidades e modos de viver. Nesse sentido, as cidades de industriais são mais do que os industriais que as concebem. Tais considerações, porém, parecem menos importantes do que perceber que a definição de paternalismo industrial para a compreensão desse tipo de experimento generaliza diferentes relações sociais e experiências e limita-se a entender o paternalismo como uma permuta de concessões, por um lado, e obediência, de outro. (Correia, 1998: 179). Certamente esse sistema que engloba todos os serviços, do aluguel das moradias à saúde, à educação e ao lazer, busca proteger-se da ingerência estatal sobre os próprios negócios. Para Gueslin, a fórmula tripartida que explica esse tipo de paternalismo é a noção de estarem cumprindo um dever pessoal eivado de princípios religiosos – do mesmo tipo que alimentou a filantropia nas grandes cidades; a reabilitação da indústria, que pode reverter aos seus trabalhadores o lado positivo do sistema fabril; e uma forma de conter o movimento socialista, evitando tanto o contato com as idéias perigosas, quanto a necessidade de medidas extremas ao proporcionarem uma "boa vida" a seus operários (*apud* Correia, 1995: 179).

Ainda assim, o paternalismo é uma relação, e só pode se realizar em via dupla. Cada caso tem um diferente nível de adesão por parte do operário, naquilo que Perrot classificou como uma política mútua de interesses materiais, de segurança, e uma aceita convivência com o patrão (Perrot: 1991, 307 *et.seq.*).

O fato de que os industriais em pouco alteraram o amplo problema da habitação social na Inglaterra não significa que sua contribuição nos padrões de moradia não tenha sido importante. Como seus ideais iam da melhoria condição de vida das classes trabalhadoras até a expressão em arquitetura dos conceitos de uma vida em comunidade, findaram por criar uma série de soluções urbanas às quais permanentemente se recorre.

Os ideais de retorno à terra encontraram uma especial materialização com a proposta de criação de pequenas fazendas associadas ao movimento cartista, ocorrida nas décadas de 1840 e 1850. Nesse caso, uma aparente irreconciabilidade entre a defesa da propriedade da terra e o retorno a atividades não-industriais foi desafiada pelo famoso radical Feargus O'Connor, que fundou a *Cartist Land Company* em 1845 (depois fechada por ordem do Parlamento, em 1851).

Sua companhia visava o movimento de saída da cidade rumo ao campo, com o fito de estabelecer famílias oriundas de cidades fabris onde não podiam mais se manter, e estava baseada numa loteria, da qual qualquer um podia fazer parte, que estabelecia como prêmio uma casa em dois ou quatro acres de terra. Um lado menos explorado do movimento cartista (com exceção da obra de Hadfield, 1970), esse experimento encontrou toda a sorte de resistência em sua época, fosse por parte do Parlamento, que julgava esse tipo de associação ilegal, fosse pelos participantes do movimento cartista, que o encaravam como uma conformada aceitação do valor da propriedade privada e do advogar em causa própria.

Os loteamentos cartistas estabeleceram-se em cinco áreas, com 250 casas ao todo, em Heronsgate (condado de Hertfordshire), Minster Lovell (condado de Oxfordshire), Lowbands e Snigs End (em Gloucestershire) e Great Dodford (Worcestershire), todos ao sul da Inglaterra, relativamente

próximos de Londres. Em seu livro, Hadfield (1970) analisou os relatórios do Parlamento que, em 1848, examinaram os negócios da companhia, além de outras fontes contemporâneas; mas a iniciativa de O'Connor pode ser acompanhada nas edições do jornal *Northern Star* a partir de 1838, onde ele lança a idéia e por intermédio do qual consegue as inscrições para seu esquema de "loteria" para a distribuição das moradias. É também em *The Northern Star* que O'Connor defende sua idéia contra as investidas do Parlamento e do movimento cartista.

Como se disse, para os líderes do movimento cartista esses chalés representavam uma dissipação de energia de combate em benefício da propriedade privada. Outros jornais truncavam as declarações de O'Connor para alertar que ele estava incitando os trabalhadores a "*se apossarem de terras*",[16] numa espécie de "*digger revival*". William Lovett, talvez o mais importante cartista, trazia uma longa animosidade contra Feargus desde os tempos de movimento radical e o acusava de "auto-idolatria" e de desejo de ser líder de trabalhadores que dispensavam tal liderança .[17]

Quando o irlandês O'Connor mudou-se para o norte da Inglaterra iniciando seu jornal *Northern Star* (com o mesmo título do jornal em que trabalhara seu tio), em 1838, estabeleceu uma circulação de dez mil cópias vendidas por semana. Assim, no mesmo ano o jornal tornou-se o órgão cartista por excelência; acompanhando toda a "radicalização" do movimento experenciada ao norte da Inglaterra. Quando a *Carta do Povo* (*People's Charter*) foi apresentada à House of Commons em 1839, então rejeitada por 235 votos contra 46, o jornal, por meio do discurso inflamado de Feargus O'Connor, custou-lhe o aprisionamento por 18 meses em York, "*condenado por publicar libelos sediciosos*" (Hadfield, 1970: 40). Da prisão, O'Connor enviava uma carta semanal que era publicada em seu jornal.

Quando a nova petição ao Parlamento foi recusada, em 1842, O'Connor aventou a hipótese, em seus editoriais, de criar uma comunidade de trabalhadores. Hadfield (1970) localiza em 27 de maio de 1843, no *Northern Star*, o que considera ser um primeiro ataque à maquinaria e uma

---

[16] "*Get possesion of the land*". *Mercury*, 13 maio 1843, editorial. WCML.
[17] Cf. o prefácio de Asa Briggs à reedição da obra *Chartism* de Lovett e Collins, 1969.

proposta de estabelecimento dos trabalhadores na terra. Porém, já em 14 de maio de 1842 pode-se observar Feargus declarando que havia dois modos de se conseguir poder político: aliar-se à burguesia ou criar um projeto em que cada um, alojado em suas próprias terras de pequeno porte, pudesse se qualificar para o voto distrital.[18] Ao longo de 1843, ele publica suas "cartas", afirmando que a vida no campo, em seu próprio chalé e com sua própria porção de terra, era a vida de real liberdade, na qual o homem não precisaria mendigar por salários ou por um teto com o qual cobrir sua cabeça; essa, sim, era a maneira de escapar dos malefícios da sociedade industrial. O'Connor explicitava os detalhes: 20 mil acres poderiam sustentar cinco mil chefes de família, com quatro acres por família, em 40 loteamentos. Cada loteamento seria provido de um centro comunitário, escola, biblioteca e hospital; a propriedade e o controle seriam individuais. Quanto ao restante, pelo voto, o governo obedeceria ao povo.[19]

Para O'Connor – e, conforme ficou provado nos congressos cartistas, a partir de um certo momento apenas para ele – a identidade entre essa proposta e a *Carta do Povo* era evidente, visto que a possibilidade da participação política seria solucionada *pari passu* à recondução do trabalhador à terra. Mas, comparado ao esquema de O'Connor, o libelo *O cartismo,* dos radicais William Lovett e John Collins, ainda que estabelecesse todas as normas de funcionamento para a Associação Nacional dos Trabalhadores, possuía apenas planos para um tipo de edifício, o District Hall, um salão que contaria com salas de aula, situado ao lado das bibliotecas circulantes (Lovett e Collins, 1969: 42-63).

Em janeiro de 1843, o *Northern Star* publicou o segundo artigo da série *"A terra – única salvação para os trabalhadores famintos"*.[20] Nesse longo artigo, O'Connor desenvolve as idéias de que não há outra saída para o trabalhador adulto do que novamente colocá-lo na terra, possibilitando que dirija suas energias para a produção de comida e de abrigo para si mesmo. Esse sistema seria muito mais razoável do que o sistema

---

[18] *The Northern Star*, 14 maio 1842, editorial. WCML.
[19] *The Northern Star*, v. VI, n. 283, 15 abril 1843.
[20] "The Land – the only means of salvation to the starving workmen". *The Northern Star,* 21 janeiro 1843.

"experimental" de posse e uso coletivos da terra (criticavas a descrição que saíra no *Chronicle* da semana anterior sobre o experimento owenista Harmony Hall, em Hampshire, próximo a Broughton). Para O'Connor, aquela proposta provinha de socialistas que passavam parte do seu tempo se fartando com lautos jantares, e seu único aspecto positivo era a idéia do uso da terra pelo trabalhador.[21]

Em abril, O'Connor se dirige "*aos produtores de riqueza e a todos os que vivem da terra*".[22] Seu raciocínio é transparente: não está o trabalhador enjoado de ouvir sempre que produz a riqueza e que deve conseguir a *Carta do Povo* para resolver tudo? Ele, pelo contrário, vê essa solução na terra, propondo que cada trabalhador plante em quatro acres, com uma escola, estabelecimento médico etc. Não é o poder político que proporciona a felicidade – na terra, o trabalho pode ser aplicado de forma individual e ainda assim ser bem-sucedido, e até a maquinaria pode atuar a seu favor. Prossegue: "*as circunstâncias exigem mudanças! A maquinaria demanda mudanças! Que devem ser trazidas pelas nossas mãos ou nos declararemos uma nação de escravos*".[23] Essa, e não a trazida pela violência, seria a transformação ideal.

No livro que escreveu sobre as fazendas cartistas em 1843, O'Connor retomava os detalhes de seus planos. Após uma breve introdução na qual explica os abusos aos quais o trabalhador é submetido, ele se lança para "o cultivo nas fazendas", por ele epigrafado por Sheakspeare para mostrar a beleza do homem dono de seus próprios recursos:

> *"um verdadeiro trabalhador ganha o que come; consegue o que veste; não merece o ódio de nenhum homem; não inveja a felicidade de ninguém; alegra-se com o bem de outrem, conformado com suas privações, e tendo o maior orgulho dos modestos confortos permitidos por sua condição"*. (1847: 23)

---

[21] *The Northern Star and Leeds General Advertiser*, vol. VI, n. 270, 14 janeiro 1843. Sugestivamente, o jornal dedicava-se "*aos que têm casacos de fustão, mãos calejadas e queixos não barbeados*".
[22] *The Northern Star*, 15 abril 1843.
[23] *The Northern Star*, 22 abril 1843.

O'Connor indica que há muitas terras inaproveitadas no país, e que o grande erro estava em haver imensas fazendas, erro esse surgido quando a população agrícola fora levada "*do mercado natural para o artificial, o que em muito aumentara as moléstias nacionais*" (*idem:* 28); trata a questão do aluguel, do esterco, do leite etc., constituindo um verdadeiro manual para reconduzir o homem à terra. Propunha, de certo modo, uma agricultura irlandesa, de pequenas propriedades (*idem*: 97).

O livro foi solenemente ignorado no congresso cartista de 1843 em Birmingham, que se centrava nos seis pontos da *Carta do Povo*; o jornal tampouco ia bem, tendo se mudado de Leeds para Londres. No congresso cartista de 1845, que teve uma parca audiência, Feargus O'Connor fundou a sua *Chartist Co-operative Land Society.* O plano era levantar cinco mil libras para comprar 120 acres de terra arável a pouco menos de 19 libras o acre, dando a 60 cultivadores dois acres, e utilizando o dinheiro restante para construir chalés e fazer estoque. Esses chalés seriam alugados pela companhia para os moradores a 300 libras por ano, dinheiro suficiente para dali a 20 anos comprar novas terras para mais 72 famílias; com o aluguel desses, novas terras seriam compradas e assim por diante.

Foi grande o desconforto entre as frentes cartistas pois, agora, em vez de reforma e igualdade política, falava-se em felicidade social por intermédio de loteria e compra de chalés. Inabalável, Feargus passou o restante do ano de 1845 viajando para conhecer a administração de terra em pequenas propriedades, visitando a França e a Bélgica e se encontrando com Engels e Marx que, aliás, declararam-se absolutamente contra os planos do irlandês, pois a posse de terra, fosse em grandes ou pequenas porções, representava uma barreira às transformações necessárias à sociedade (*apud* Hadfield, 1972: 48). No mesmo ano O'Connor esteve presente no congresso cartista de Manchester, fazendo de seu "Land Plan" o tema principal. Naquele momento ficou claro que o movimento cartista via o plano como um desvio dos reais objetivos cartistas. Deixando a cidade rumo a Londres, O'Connor fundou sua companhia no Soho, conseguindo com seu advogado de Manchester, William Prowting Roberts, as primeiras medidas legais necessárias. Mas todas as possibilidades à sua disposição para

realizar os trâmites legais não eram compensadoras: sua Land Company não seria uma Friendly Society – visto que estas não podiam possuir propriedades[24] – nem uma companhia de ações [*joint stock company*], pela qual teria que pagar muito. Desse modo, a companhia funcionou, por 12 meses, apenas com uma declaração de intenções de negócio; decorridos esses 12 meses, o prazo legal para tal indeterminação, os problemas voltaram a surgir. Sua última possibilidade, obter um Act of Parliament particular permitindo a criação da companhia, também apresentou problemas pois nesse caso, além de necessitar de uma grande quantia de dinheiro, O'Connor teria de enfrentar a resistência de muitos membros do parlamento que, diferentemente do movimento cartista, viam tais colônias como perigosamente cartistas.[25]

A solução adotada por O'Connor, e que lhe trouxe toda a sorte de problemas, foi ignorar a lei, aceitando as inscrições – enviadas ao *Northern Star* – para seu sistema de compra e distribuição de terras. Já em janeiro de 1846, por exemplo, o jornal angariava cerca de 200 libras por semana.[26] A organização era simples e funcionava sem diretores, reuniões ou atas. A circulação do *Northern Star* crescia, registrando o nome dos interessados e suas doações. Assim, em maio de 1846 a companhia já possuía a inscrição de 1487 pessoas, e filiais em várias cidades.[27] Foi o que o possibilitou que O'Connor comprasse a primeira propriedade cartista em março de 1846 (Heronsgate ou Herringsgate), próxima a Rickmansworth, Hertfordshire. No *Northern Star*, ele registrou orgulhoso que "*muitos homens haviam abandonado o* pub *para economizar dinheiro para sua companhia*".[28]

A ilegalidade da Land Company foi ficando mais evidente com seu sucesso; enquanto registrada provisoriamente, adquirira mais terras, e alterara seu título para The National Co-Operative Land Company. Quando

---

[24] As *Friendly Societies* possuíam igualmente uma série de benefícios, como seguro doença, desemprego ou para funerais, de que a companhia, em seu sistema de loteria, não pretendia dispor.

[25] Os "Atos" ou "Leis" do Parlamento [Acts of Parliament] são estatutos ou leis que derivam de petições, ou para causas particulares (geralmente partindo de autoridades locais, ou, no caso, de O'Connor) e causas que, por atingirem todo o país, transformam-se em leis públicas (geralmente apresentadas por ministros).

[26] *The Northern Star*, 17 janeiro 1846, editorial.

[27] *The Northern Star*, 19 maio 1846, editorial.

O'Connor anunciou a fundação de um banco – o Land and Labour Bank – em fins de 1846, atraiu contra si uma investigação legal.[29]

Ainda assim, 1847 foi o ano memorável da Land Company, quando contou com mais de 600 filiais na Inglaterra, na Escócia e no País de Gales, incluindo, como se vê na lista dos inscritos no jornal, pessoas de todas as profissões e origens, nem todas oriundas de cidades industriais. Por conta desse projeto, O'Connor iniciou o jornal mensal *The Labourer*, que circulou do início de 1847 a fins de 1848, tornando públicas as atividades da companhia.[30]

Em julho de 1847 O'Connor foi eleito para o Parlamento como representante de Nottingham e na ocasião prometeu atuar como o cartista radical que sempre considerara ser.[31] Enquanto isso, fechava a companhia existente e, mais uma vez, criava uma nova, com novo nome, em 19 de fevereiro de 1848. Em maio do mesmo ano a Câmara dos Comuns criou um comitê para analisar esse novo empreendimento. Os debates parlamentares, acompanhados com atenção pela obra de Hadfield, registram que Feargus declarou-se contra o comunismo e o socialismo e a favor da existência de um lugar onde todo homem pudesse apreciar o valor de seu trabalho, trabalhar a própria terra e dormir na própria cama, e não numa *workhouse* (Hadfield, 1972: 59 *et. seq.*).

Os relatórios da Câmara indicavam que o comitê havia se impressionado com as boas condições de vida encontradas em Snigs End e Lowbands, em Gloucester (figs. 64-65), mas salientava laconicamente que, embora as "esperanças humanas" manifestadas no projeto fossem louváveis (*sic*), não se poderia criar uma lei para uma companhia totalmente de posse de O'Connor, com registros e contas mal mantidos, quase todos ilegais. Desse modo, após 1847, começou a lenta derrocada de Feargus e de sua iniciativa. Em 1851 a companhia foi à falência, em 1852 Feargus vendeu o *Northern Star* e, gradativamente, tornou-se insano.

---

[28] *Idem.*
[29] *The Northern Star*, 17 dezembro 1846.
[30] Cf. Hadfield, 1972: 32. Não foi possível ter acesso a exemplares de *The Labourer*.
[31] *The Northern Star*, 18 dezembro 1847.

Do projeto das fazendas cartistas, restam algumas casas espalhadas em propriedades particulares, muitas delas pertencentes às mesmas famílias que adquiriram os lotes na época de O'Connor. Em 1995, um senhor aprumou-se em um *pub* e declarou animadamente: "*quer conhecer os chalés cartistas? – pois eu moro em um*". Perdidas em um local não-turístico, a origem das propriedades é narrada de modo informal, ou recuperada nos exercícios das escolas primárias locais. De modo diferente das cidades de industriais, esse experimento levou a idéia de retorno à terra a seus extremos, oferecendo uma alternativa agrícola ao então saturado trabalho industrial. Tudo isso vindo de um importante membro do movimento cartista só poderia parecer uma traição aos esforços dos contemporâneos. Foi, entretanto, posta em prática como um dos grandes sonhos de retorno à terra que acompanhou a explosão urbana e industrial do século XIX.

O projeto antiindustrial das fazendas cartistas investiu muito mais em um retorno à agricultura que nos aspectos arquiteturais das casa. Estas adotaram um comedido estilo de chalé, com linhas retas e alguns traços medievalizados, com o emprego da pedra e a presença do pórtico. O passado, aqui, ganhou a face de "volta para a terra" no qual os que eram servos nas cidades passavam a ser senhores no campo.

Os ideais urbanos e, no caso das cidades de industriais, também os ideais de arquitetura expressos nesses experimentos tiveram um influência permanente na moderna noção de urbanismo.

As cidades-jardim britânicas são compreendidas como as últimas herdeiras, em termos de urbanismo, das cidades "ideais" ao longo do século XIX. São igualmente herdeiras de padrões ambicionados pelas cidades de industriais. New Earswick, da fábrica Rowntree, foi projetada por Unwin e Parker, seguindo os moldes de Letchworth. O arquiteto do Arts and Crafts Movement, William Owen (1846-1910), projetou todos os chalés de Port Sunlight, e quando Parker e Unwin produziram seu livro *The Art of Building a Home* (1901), fizeram-no inspirados em William Morris, que afirmara que as casas deveriam ser projetadas "de dentro para fora", ou seja, com cômodos grandes o suficiente para serem habitados, saudáveis e

confortáveis (*apud* Cumming e Kaplan, 1993: 62). Os congressos que lançaram a Garden City Association, sintomaticamente sediados em Bournville (1901) e Port Sunlight (1902), contaram com o total apoio (e doações) dos industriais Cadbury e Lever.[32] Sistemas para manutenção dos jardins, como os existentes em Cadbury, foram inicialmente adaptados nos regulamentos internos das cidades-jardim. Por exemplo, em Bournville, os moradores eram responsáveis pela manutenção dos jardins, pois, acreditava-se, delegar completamente essa função a outros fazia com que os moradores não pudessem apreciar o valor dos jardins nem ter o prazer de lidar com a terra. Mas havia um "Departamento de Jardins" que emprestava ferramentas aos moradores, vendia sementes, supria a biblioteca com livros sobre jardinagem, ministrava aulas para homens e garotos e promovia uma exposição anual de flores (Gardiner, 1923: 180).

Em *News from Nowhere*, o viajante para o futuro observava, encantado: *"A Inglaterra é agora um jardim"* (Morris, 1993: 105). E as propostas para se transformar a cidade em jardim, tendo como objetivo reestruturar o ambiente em padrões especificamente rurais, traduzem-se tanto na criação dos subúrbios quanto nos planos de cidades ideais. Mas as propostas de arborização, de ajardinamento, ou mesmo de "*bombear o ar puro do campo por uso de canos até o centro de Londres*" (*sic*) indicam somente a face mais imediata de tais propósitos (John Hogg, *London as it is*, 1837, *apud* Hulin, 1979: 16). Sabe-se que Ebenezer Howard, iniciador do movimento das cidades-jardim, cogitara nomear seu projeto "Rurisville" ou "Unionville", antes de optar por "*garden*" (Buder, 1988 :62). O "caminho pacífico" para a reforma é o ponto forte de seu pensamento: uma comunidade que servisse como exemplo para uma reforma geral na sociedade e em seus princípios.

Como se disse, tornou-se clássica a conclusão de que os ideais das cidades utópicas desembocaram nas cidades-jardim do século XX,

---

[32] Uma vez que o tema das cidades-jardim constituiria um trabalho em si e que a bibliografia sobre o tema é bastante vasta e pertinente (Cf. por exemplo Fishman, 1977; Buder, 1990 e Beevers, 1988), é apenas desse prisma de continuidade (continuidade essa almejada na própria constituição das cidades-jardim) que tais cidades são destacadas no presente texto.

inspiradas pelas idéias de Howard. Conforme ele mesmo narrou, foi extremamente influenciado pela leitura de *Looking Backward* de Edward Bellamy (publicado em 1888 nos Estados Unidos) e pelos textos de Peter Kropotkin publicados entre 1888 e 1890 no jornal londrino *The Nineteenth Century* (Beevers, 1988). Sua concepção de cidade-jardim como uma comunidade urbana auto-suficiente, circundada por um cinturão verde tanto para a manutenção dos alimentos, lazer e qualidade do ar dessa comunidade quanto para a determinação dos limites do crescimento da cidade, baseava-se num vago sentido de "*socialismo senso comum*" (Buder, 1988: 76).

Para Howard, as cidades comuns atraíam como um ímã as pessoas em busca de altos salários, atividades sociais e conforto proporcionado pelos equipamentos urbanos etc.; mas as repeliam em virtude de fatores como as longas distâncias que separam as pessoas de seu trabalho, a sensação de isolamento experenciada em meio a multidões, os cortiços, a falta da luz do sol, a sujeira. O campo, em contrapartida, atrairia por sua beleza e ar puro e repeliria pela falta de divertimentos e atividades sociais, em uma vida aborrecida marcada por salários menores. Seu projeto de cidade-jardim buscava reunir o lado "atraente" (aqui utilizado em seus dois sentidos) dos aspectos pertencentes à cidade e ao campo.

Howard, assim, ecoava a noção de que uma sociedade melhor estava contida em um ambiente urbano melhor. Um bom planejamento urbano, como uma entidade autocontinente, com princípios específicos em seu projeto, traria por si só a reforma social necessária.

Apenas em 1903 Howard teve a chance de pôr em prática o que teorizava, iniciando a construção da cidade de Letchworth (Hertfordshire, não muito distante de Londres). Em 1920, ele estabeleceu a cidade de Welwyn, também no condado de Hertfordshire. A ampla influência de suas cidades, visitadas em peregrinação por delegados de outros países, e a divulgação (e internacionalização) de seus projetos indicavam que sua proposta urbana era compreendida como exeqüível. Em 1931 a cidade de Manchester fundou, baseada em suas teorias, uma cidade satélite denominada Wythenshawe, projetada por Barry Parker. Nos anos

subseqüentes, as assim denominadas Cidades Novas pipocaram por toda a Inglaterra, unindo um esforço de reconstrução do pós-guerra aos princípios professados pelo movimento das cidades-jardim. A Garden-City Association criada por Howard se ampliou sendo transformada em International Garden Association e depois em International Housing and Town Planning Federation (Fishman, 1977: 84). O caráter internacional dos empreendimentos vem, na linha do Estilo Internacional, pregar a aplicabilidade dos projetos e soluções sociais aos mais diversos contextos históricos ou sociais. Na Europa, nos Estados Unidos (cidades de Radburn, Nova Jersey (1929), cidades envoltas por cinturões verdes como Greenhills, Ohio (1936-38), ou mesmo bairros-jardim como os implantados em São Paulo pela Cia. City (Bacelli, 1992) incorporavam os mesmos princípios.

Os aspectos das cidades-jardim, evidentemente, indicam as diferenças projetuais entre Howard, Barry Parker e Raymond Unwin. Em 1903, quando a companhia de Howard optou pelos serviços da firma de Parker e Unwin para projetar Letchworth (ambos seguidores do *Arts and Crafts* e dos preceitos de William Morris), tal escolha determinou que a visão medievalizada de cidade fosse a preponderante (Fishman, 1977: 67). Desse modo, os diagramas rígidos de Howard foram substituídos pelo uso estratégico de colinas, riachos e mesmo de uma velha estrada romana; um "Palácio de Cristal" gigantesco foi substituído por uma sinuosa rua de lojas; e nas casas foi utilizado o estilo tradicional, de forma a criar uma sensação de comunidade equalitária, glorificando o que se acreditava ser a cidade mais verdadeira que a Inglaterra já conhecera: a cidade do século XIV (*idem*: 69). Unwin declarou esperar que a cidade-jardim de Letchworth "*desse vida àquela ordem, àquela estrutura cristalina que havia nos tempos feudais*".[33] O urbanismo originador do moderno, assim, revelava a sua clara face de comunidade medieval. Ruskin já defendera, em *Sesame and Lilies*, que as casas deveriam ser construídas de maneira forte e bela, agrupadas

---

[33] "On the building of houses in the Garden City:, Garden City Tract n. 8, London, 1901: 4. Reproduzido em Fishmann, 1977: 286. Fishmann, porém, lamenta tais comentários como "reacionários", não atentando para a importância da comunidade medieval imaginada nesse movimento considerado de urbanismo revolucionário ou, ao menos, originador do urbanismo moderno.

em pequeno número, em suave proporção com as ruas, evitando os subúrbios e rodeadas pelo verde (Ruskin, 1905: 40). Poderia ser uma descrição de Port Sunlight, de Bournville, ou das posteriores cidades-jardim.

Os modelos variam, mas a idéia do patrão esclarecido como exemplo de conduta aos operários subsiste nesses espaços modelares que vão além das *workhouses* ou das cidades-casernas, modelo de cidades das minas nas quais os operários têm seu cotidiano todo regulamentado (Bresciani, 1985). São o que Choay compreendeu como uma hiperespacialização da utopia – comunidades em que o privado e o comum são descritos e encarados com toda a minúcia (Choay, 1985: 253).

Enfim, essas criações permanecem no outro pólo das propostas de alteração urbana desses projetos de habitação comunitária. Simultaneamente à análise e à reforma das condições existentes, geralmente são apresentadas as correntes que propõem um novo início, com novas formas de convivência comunitária, ou seja, as utopias. Da experiência inicial de Owen em New Lanark (na qual alterações foram realizadas em um *mill* já existente) às colônias de sectarismo religioso exportadas para o Estados Unidos já no nascer do novo século, acreditou-se que, se as condições ambientais determinam a sorte dos indivíduos, o ambiente deve ser reconstruído.

O juízo que o movimento marxista expressa sobre os movimentos utópicos é o de que estes desperdiçavam importante energia, procurando atingir os objetivos da reforma social pelos meios pacíficos das experiências em pequena escala. Benevolo também considera que as soluções sugeridas por tais grupos para o problema da cidade

> *"são abstratas e esquemáticas, na medida em que falta uma avaliação realista dos vínculos entre os programas urbanísticos e o desenvolvimento geral das relações econômicas e sociais, facultando a ilusão de que a ordem urbanística e a ordem social se identificam entre si, e a segunda pode ser construída com os tempos e os métodos da primeira".* (1993: 93-94)

Fica evidente que ele concorda com a postura de Engels de que o Estado ou o empreiteiro, ao cederem uma casa ou fazerem com que seja comprada pelo sistema de poupança, não livram o operário da exploração capitalista; isso apenas permite ao capitalista extrair do salário o que corresponderia ao aluguel e diminuir a mobilidade do trabalhador, ou seja, sua autonomia perante o que é estabelecido por aquele que o emprega. Assim, os *slums* eram apenas deslocados pelas tentativas filantrópicas, e não eliminados.

Para Benevolo, todas essas as experiências levam à experiência recente da urbanística, sendo fundamental absorver a questão da habitação dentro da questão social, pois,

> *"tal como as propostas técnicas dos utopistas puderam ser dissociadas das inovações sociais e utilizadas pelo reformismo paternalista para conservar precisamente a ordem social ameaçada pela revolução, também as iniciativas promovidas pelas forças conservadoras, uma vez traduzidas em realidade, puderam ser desenvolvidas em sentido contrário à motivação política de partida, e em seguida transformadas em armas para derrubar o sistema conservador".* (*Idem*: 154)

Engels o dissera com clareza: um "(...) *socialismo eclético e medíocre (...) uma mistura extraordinariamente variegada e cheia de matizes, compostas de desabafos críticos, princípios econômicos e (...) imagens sociais do futuro*", sendo necessário, para converter o socialismo em ciência, "*antes de tudo, situá-lo no terreno da realidade*" (Engels, 1975: 37). Mesmo parte do romance social, quando menciona esses experimentos, pouco confia neles como a solução dos problemas. A fábrica do industrial Mr. Trafford, no texto de Disraeli, localizada na zona rural, é descrita como salubre, assim como a pequena cidade adjacente – suas casas, seus pequenos jardins, a sociedade de horticultura de competição (assim como em Saltaire). Mas o personagem

Morley afirma que "*não são todos os homens que vão agir como o Sr. Trafford* (...) *isso exige um sacrifício de si que não é natural. Não é a influência individual que vai renovar a sociedade; mas algum novo princípio que vai reconstruí-la*".[34] Por certo, Disraeli não tinha em mente nenhuma nova ordem social, como revela mais adiante dizendo que a solução para Mowbray estava em reavivar a bela catedral gótica e reencontrar o Deus agora tão desconhecido. A personagem *Mary Barton*, de Gaskell, encontra um final diferente: casada com Jem Wilson, trabalhador fabril como ela, parte para uma nova vida no Canadá. A promessa de felicidade estava em outro lugar, no Novo Mundo. Assim como Disraeli, Gaskell utiliza uma personagem, Job Legh, para preconizar que a solução era que patrões e empregados buscassem pacificamente o interesse comum, dentro do espírito cristão. Até mesmo Dickens em seu *Tempos difíceis* finaliza a obra afirmando que enquanto os homens não aprenderem a amar uns aos outros, o aterrador poder de Coketown persistirá.

Contrariamente, a definição de utopia já tornada célebre por K. Manheim estabelece a utopia como algo mais que uma incongruência voltada para objetivos que não existem na realidade. As utopias são orientações que, uma vez transformadas em condutas, podem abalar parcial ou totalmente a ordem das coisas (uma função revolucionária que abala o *status quo*). Ou seja, todas as idéias que não correspondem imediatamente à ordem concreta dos fatos podem receber a denominação de utopias, uma vez que, segundo Manheim, a utopia é irrealizável apenas do ponto de vista de uma dada ordem social vigente, o que não significa que seja inviável em qualquer ordem. Afinal, a realidade considerada não é aquela em si mas a "*concreta, histórica e socialmente determinada, que se acha em um constante processo de mudança*" (Manheim, 1972: 222).

De fato, parece que o pensamento que classifica esse experimentos ainda se vê turvado pela idéia de que em todo Éden há uma serpente que pode trazer seus esfacelamento. Assim, os problemas internos, de gerenciamento, de dinheiro – e até outros acontecimentos como os

---

[34] Do mesmo modo, o personagem que retorna à sua aldeia após muito tempo não consegue se adaptar aos moldes da nova cidade (o conservatório) em *O trabalho* de Emile Zola, descrita dentro dos princípios saint-simonistas.

freqüentes incêndios que prejudicaram as colônias americanas – parecem todos fazer o papel do mal infiltrado no sonho utópico. Essa aproximação, com certeza, prejudica o entendimento da questão. Como afirmado, classificar *a posteriori* tais experiências como ingênuas impede observar como seus princípios foram, e são, reapropriados dentro da disciplina do urbanismo.

Entretanto, dentre todas as utopias exaustivamente sonhadas e que ficaram apenas em páginas de livros – talvez de onde provenha a pecha de irrealidade – estas cidades efetivamente foram criadas, habitadas à sombra das empresas e subsistem até hoje, habitadas, porém visitadas como locais turísticos e consideradas como um "espaço-santuário" rodeado por cidades vorazes e modernas. Concebidas como a continuação edificada do industrial e de sua família, por sua vez engrandecidos pelo investimento, prosseguem sendo, em termos de condições de habitação, absolutamente diversas das demais cidades. Certamente os efeitos duradouros que o "reformismo paternalista" surtiu merecem ser mais bem analisados.

De modo geral, a comunidade ideal planejada como contraponto à cidade industrial recai não apenas na comparação física das habitações ou no regramento das atividades, mas na possibilidade do desenvolvimento de uma vida moral, saudável e realizável.

Todo o debate que envolve a casa do operário criada pelo industrial parece seguir sempre o mesmo percurso: a descrição do local, de seu funcionamento, coroado pela denúncia dos objetivos de controle social e moral inerentes ao "patrão", transformado em um capitalista inteligente que consegue lucrar com o tipo de moradia estabelecido e, ao mesmo tempo, criar a imagem de filantropo esclarecido tão cara às classes médias do século XIX. É certo que a questão do controle faz parte evidente da criação desses núcleos (com suas regras estabelecidas, como o álcool banido em Saltaire ou o incentivo quase uma obrigação, à apreciação das artes em Port Sunlight). É preciso estar atento, porém, para que, com essa denúncia, não se repita um discurso já da época, qual seja, a do patrão que utiliza todos os meios para controlar seu trabalhador. Isso parece impingir a essas comunidades o que seus idealizadores obviamente jamais procuraram

estabelecer: que houvesse alguma possibilidade de minar o capitalismo ou a realidade industrial.

Todos os projetos de vida comunitária em função de uma empresa investem exatamente na capacidade produtiva de seu trabalhador e na capacidade de venda e manutenção da empresa. As comunidades operárias industriais aceitam a realidade da Revolução Industrial e buscam "humanizá-la" em termos de padrões de vida e de trabalho contrapostos aos horrores tão minuciosamente descritos da vida nas grandes cidades. O retorno à pequena aldeia, também ligado à nostalgia medievalista do período, está mais fortemente baseado na idéia da guilda que na do comunismo. Comunitários, ou amplamente compartilhados, seriam os parques, os produtos da horta, a tarefa de educar as crianças, mas não os resultados – e o salário – obtidos na lida diária. Os objetivos de uma educação mais ampla e do acesso aos textos clássicos existiam não apenas nessas cidades, mas também nos grandes centros industriais por meio das Fraternidades de operários, esclarecidos por meio de *lectures*, promovidas até mesmo pelos movimentos de trabalhadores e movimentos sindicais os mais combativos.

Acusar os empresários idealizadores dessas cidades de assim as conceberem, como se fora sua obrigação apontar para a saída do socialismo em contraposição ao socialismo utópico, parece uma via absurda muitas vezes trilhada pelos comentários sobre esses experimentos. A cidade utópica, comunidade ideal ou *model village*, é o reverso da medalha em um momento caótico de organização do trabalho e do espaço urbano. Surge como sonho possível, que ainda alimenta o urbanismo de inspiração inglesa (as cidades-jardim) de um lugar que, diferentemente do sugerido pelo "não-lugar" (*utopia*), pôde de fato ser criado e habitado, apesar de interesses e resultados conflitantes.

Ao se salientarem três tipos de solução urbana para a habitação, especialmente a habitação das classes trabalhadoras, pode-se observar o retorno ao campo e o uso das benesses trazidas pela industrialização. Mesmo no caso dos chalés cartistas, em que as terras estavam voltadas para a agricultura e a criação de animais, a atividade econômica visava

abastecer os mercados das grandes cidades circunvizinhas. Nesse sentido, o quadro não é o de um passadismo que recusa as transformações trazidas pela Revolução Industrial, mas uma busca de vida salutar em que se possa efetivamente viver confortavelmente do próprio trabalho – obter felicidade por intermédio do trabalho, como interpretara Morris e parte do marxismo.

Curiosamente, não foi apenas na época de seu funcionamento original que os núcleos de cidades de industriais e cidades-jardim receberam inúmeras visitas de industriais e políticos interessados em implantar essas soluções em suas cidades ou países. As cidades-jardim de Letchworth e Welwyn sediaram vários congressos, sobretudo durante a reconstrução pós-guerra, como "modelo vivo" de soluções possíveis. A imprensa da época, assim como as associações de turismo de hoje, todas destacam continuamente a sapiência de seus idealizadores, e os prazeres de nelas se habitar. Essas cidades-modelo continuaram sua expansão, especialmente as que criaram *trusts* para administrar a terra, as novas moradias e a manutenção das áreas verdes. Protegido o núcleo original, continuaram a crescer; por exemplo, Bournville, que em seus primórdios possuía 113 casas, contava em 1993 com cerca de 25 mil moradores (Henslowe, 1993). Hoje, uma casa em Bournville ou em Welwyn é disputada como local agradável para moradia. Transformadas em um espécie de "condomínio sem luxo" acrescido de valor histórico, esses locais são ressignificados. Não representavam, simultaneamente, a agradável vida pré-industrial, só que dessa vez liberta de suas necessidades porque utilizando do lado benfazejo da produção? Não traziam a vivência comunitária em número controlado de habitantes, como nas cidades do passado? E não proporcionavam uma tranqüilidade da posse da própria moradia, ainda que paga ao longo de anos de trabalho, medidos pelo crescimento da pequena árvore no fundo do quintal?

Pela comunidade perdida suspiraram Ruskin, Morris, os conservadores, os arquitetos das cidades-jardim e os *land chartists*, como, antes deles, suspiraram os *diggers*. [35] De certo modo, essa apreensão não se dissocia das motivações dos pensadores românticos. Sua visão crítica os faz simpatizar com os despossuídos e com suas necessidades; essa mesma visão os leva a advogar a volta de um passado específico. Exatamente por possuírem esse olhar voltado para o passado criticam com tanta acuidade e realismo seu presente.

Como observam Löwry e Sayre (1997), isso permite que o romantismo possa ser tachado simultaneamente de revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, individualista e comunitário, retrógrado e utópico, republicano e monarquista, democrático e aristocrático, abrangendo simultaneamente correntes artísticas, pensadores políticos e reformadores sociais.

A possibilidade de ver o romantismo como crítico da modernidade da qual faz parte é especialmente apresentada em *Cultura e sociedade*, de Raymond Williams, e *William Morris*, de E.P. Thomspon. Para Williams, por exemplo, autores como Burke, Carlyle, Blake, Shelley, Dickens, Ruskin e William Morris defendem valores e capacidades humanas ameaçados, e lutam para salvar esse modo de vida específico. Não implica, porém, como já se explorou em vários momentos, um retorno ao pré-industrial. Para Ruskin, não eram os resultados da industrialização o objeto de seu ódio, mas a mecanização do processo de trabalho, conforme atestava a qualidade dos produtos (Rykwert, 1997: 36). Assim, o romantismo não se configura como uma mera resposta burguesa à Revolução Francesa: se o romantismo

---

[35] O programa concebido por Gerrard Winstaley (1648-49) declarava que "*aquele que trabalha para outrem, seja em troca de salários ou para pagar-lhe um foro, faz um trabalho sem justiça... mas os que se resolvem a trabalhar e comer juntos, fazendo da terra um tesouro comum, unem as mãos a Cristo para libertar a Criação e purificar todas as coisas da maldição original*" (*apud*: Hill, 1987: 137).

é essa "*reação ao modo de vida da sociedade capitalista (...), ele coexiste com o próprio capitalismo.*[36]

Na oposição de valores românticos e modernos, o romantismo critica a sociedade e a civilização engendradas pela Revolução Industrial, a propriedade privada dos meios de produção, a divisão do trabalho – com a conseqüente incapacitação do trabalhador – e a urbanização voraz. Tal nostalgia mitologiza o passado, e volta-se para um futuro que o evoca. Pode ser o mundo medieval do romantismo alemão; o olhar para as sociedades primitivas, a Antigüidade grega e romana, a Renascença inglesa. A busca por reencontrar ou recriar esse mundo perdido é constante, seja pela proposta de um estado fantástico ou sobrenatural em oposição à alienação reinante; seja pela transformação imediata do ambiente. A experiência utópica é seu símbolo mais evidente; o abandono das cidades rumo ao campo ou rumo ao passado que reside no futuro, como no romance de William Morris, sua concretização.

O tema da cidade operária ideal, seja em sua forma inicial da cidade concebida pelo industrial, seja em sua forma tardia da cidade-jardim rodeada por um cinturão verde, indica uma concepção de forma de vida comunitária que nos devolve à linha que vimos perseguindo ao longo de todo o texto: a das recuperações do passado.

A relação entre neogótico, medievalismo e ruína é indissociável dos empreendimentos oficiais, fossem particulares ou do Estado, para a preservação dos bens do passado. O estilo neogótico – em sua justificativa para que o novo fosse reconstruído inspirando-se no passado – e a busca pela comunidade ideal, conforme se acreditou que existisse na era medieval, são traços inseparáveis do nascimento das modernas concepções de preservação do patrimônio.

---

[36] Cf. Löwy, 1995: 30. Para os autores, utilizando a expressão de Nerval, o romantismo pode ser compreendido como aclarado pela dupla luz da estrela da revolta e do sol negro da melancolia.

"Para o antiquário e o amante do belo na arte, não há reflexão mais melancólica que a de que 'melhorias' e destruição caminham lado a lado."

(*The Builder*, 12 abril 1845)

"Podemos viver sem a arquitetura, e crer sem ela, mas não podemos nos lembrar sem ela. Como é fria toda a história, como são sem vida todas as imagens comparadas às que a nação escreve e o mármore incorruptível mantém! – Quantas tantas páginas de registro duvidoso não poderíamos ter economizado por algumas poucas pedras umas sobre as outras!"

(John Ruskin, "Lâmpada da memória")

"A restauração, no sentido literal da palavra, de um antigo monumento é impossível; e se sua reconstrução for por qualquer razão necessária, envolve uma perda de arte e de seu caráter genuíno tão total quanto pintar por sobre um antigo quadro."

(Carta de William Morris para
William Ewart Gladstone, 5 maio 1879)

3. A preservação do passado medieval: o *gothic revival* e as sociedades de preservação do patrimônio

3.1. Ruskin *versus* Viollet-le-Duc? O restauro na Inglaterra

Por comodidade, dedução ou fé, as modernas concepções de patrimônio e restauro têm sido entendidas como oriundas de duas teorias de conservação em permanente embate, reduzidas, algo inadvertidamente, aos modelos inglês e francês. Tal dualidade entre a noção de restauro francesa propagada por Viollet-le-Duc e a inglesa, concebida por Ruskin, embasa-se em duas aporias de relação com o passado e definição da conservação, bastante aceitas e pouco analisadas.

Françoise Choay, em seu *L'allégorie do patrimoine* (1992), admite que as duas teorias de conservação – de um lado, a intervencionista (bem representada por Viollet-le-Duc mas também presente em grande parte dos países europeus), de outro, a antiintervencionista (representada por Ruskin e típica da Inglaterra), definem as duas possíveis apreensões do patrimônio no século XIX. Segundo essa autora, para os românticos ingleses, as marcas do tempo impressas nas construções históricas faziam parte de sua essência: todo evento histórico pertence ao passado, é indelével, e deve ser respeitado com igual valor. Destarte, as "recriações" do passado levadas a termo por Le-Duc eram, para os ingleses, um ataque tão sério aos monumentos quanto seria sua demolição. Para Ruskin e William Morris, o passado estava vivo, com todas as marcas dos anos que se passaram, e assim os monumentos históricos eram relíquias. Para Le-Duc, conforme ele afirmara em seu *Dicionário*, "*restaurar um edifício é devolvê-lo a um estado completo que pode jamais ter existido*" (1964: 80). O passado estava morto, e por isso poderia ser alterado pelo presente.

Logo, se para Le-Duc o edifício só pode ser considerado histórico ao explicitar a intervenção ocorrida, ou seja, quando evidencia que pertence simultaneamente a dois mundos irreconciliáveis, para Ruskin, o edifício é histórico se for preservado, não como era no momento em que foi concebido

ou planejado, mas com todas as marcas que traz em si das diferentes épocas que testemunhou.

Mas são de fato irreconciliáveis as posturas de John Ruskin e Viollet-le-Duc em relação ao passado? Em primeiro lugar, é evidente que a divisão entre os autores adotada por Choay é tributária à divisão "intervencionista e antiintervencionista" criada por Pevsner em seu livro *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the appreciation of gothic architecture*, embora a autora apenas o cite marginalmente.[37] Nessa conferência publicada em 1969, provavelmente inspirado por Renato de Fusco (1976), Pevsner elegeu essas duas personagens para nelas personificar os dois modelos existentes, embora seu objetivo fosse investigar o caráter inglês e francês referenciados na apreciação da arquitetura gótica.

Ruskin e Viollet-le-Duc foram contemporâneos; Le-Duc nasceu em 1814 e Ruskin em 1819; e embora Le-Duc tenha falecido bem antes que Ruskin, esse último ingressou na fase mais grave de suas crises de loucura a partir de 1889, o que deu aos dois aproximadamente o mesmo período produtivo. Ambos eram profundos conhecedores da arquitetura, dedicados às *architectural travels* para a Itália e admiradores da natureza expressa nas grandes montanhas, como os Alpes, que ambos visitaram, ou o Mont Blanc – sobre o qual Le-Duc escreveu um livro, algum tempo após Ruskin ter proferido sua palestra "Mountain Glory". Obras como *The seven lamps* e *As pedras de Veneza* de Ruskin, além de grande parte de suas incontáveis palestras ou, no caso de Le-Duc, o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* e *Entetiens sur l'architecture*, além de sua série *Histoire*, em que dissemina seu saber sobre os edifícios históricos franceses e suas técnicas de construção, entre 1873 e 1879, atestam o profundo envolvimento de ambos com os temas da arquitetura de seu tempo. Enquanto Le-Duc foi engenheiro e arquiteto e pôde, pelo cargo que ocupava, empreender uma série de restauros e novas construções, as energias práticas de Ruskin

---

[37] Observe-se também que praticamente todas as citações sobre Ruskin nesse livro de Choay fundamentam-se nas páginas de um único número de *The Builder* (22 junho 1861).

foram direcionadas para a criação da guilda St. Georges e para o trabalho junto aos *levellers* de Hicksey.

Ambos eram apreciadores declarados do estilo neogótico, que consideravam o mais importante do século XIX.[38] Para Pevsner, as semelhanças começam a minguar exatamente a partir desse ponto, pois, segundo ele, Ruskin adotava uma postura bastante emocional em relação ao gótico e à religiosidade que nele via expressada, enquanto Le-Duc via no gótico a expressão de uma arquitetura racional e intelectual. Le-Duc era um confesso agnóstico que afirmou certa feita que "*é ridículo fingir que há um Deus e é impertinente afirmar que não há*" a cujo enterro nenhum sacerdote estava presente, e que doou seus restos mortais para a Sociedade de Autópsias e seu cérebro para um museu (conforme narra seu primeiro biógrafo, Paul Gout, *apud* Pevsner, 1969: 16).

Ainda para Pevsner, o modo como Ruskin e Viollet-le-Duc compreenderam diversamente a arquitetura gótica fica claro na própria maneira como estudaram seus princípios. As sete lanternas de Ruskin falam de sacrifício, verdade, poder, beleza, vida, obediência e memória; já o dicionário de Viollet-le-Duc divide-se em verbetes de caráter técnico: altar,

---

[38] Ruskin conhecia Viollet-le-Duc e em mais de uma ocasião reconheceu o mérito de seu *Dicionário* e de seus conhecimentos da arquitetura gótica. É algo surpreendente, ainda mais se lembrarmos que os escritos de Ruskin lhe davam reconhecimento internacional, que Le-Duc jamais o tenha mencionado, nem quando viajou para a Inglaterra em 1850, viagem a partir da qual publicou uma obra sobre as habitações naquele país. A partir de 1850, *The Builder* menciona os restauros em Notre-Dame de Paris ou as reuniões da Societé Française pour la conservation des monuments historiques. Viollet-le-Duc, sobretudo com seu *Dicionário*, exerceu influência na Inglaterra, na medida em que os ingleses estavam atentos para o que ocorria em termos de preservação de edifícios antigos em solo francês, como o *Comité Historique des Arts e Monuments* fundado por Guizot ou a *Societé Française pour la Conservation des Monuments* estabelecida por M. de Caumont em Caen, em 1836. "The preservation of national antiquities", *The Builder*, 19 abril 1845.

balaustrada, catedral (ao qual dedica mais de cem páginas) etc. Conforme explicara De Fusco, a ênfase de Le-Duc recaía nos princípios construtivos da Idade Média, fundamentados no equilíbrio dinâmico e que davam à catedral gótica uma planta liberta de paredes de sustentação, com a estrutura tornada leve pelo uso de abóbadas em nervura, arcos ogivais, pilastras, arcobotantes e contrafortes externos. Enfim, o que encantava Le-Duc no gótico era a possibilidade de um novo princípio estrutural em arquitetura (De Fusco, 1984: 25).

A essa contraposição entre "emocional" de um lado e "racional" de outro, adicionam-se os modelos adotados para preservação nos dois países: na Inglaterra, os esforços primam pelo particular, em associações voluntárias, enquanto na França a preservação torna-se da alçada do Estado. Ao reafirmar a mesma divisão entre Ruskin e Viollet-le-Duc, de certo modo Françoise Choay (1992) sedimentou essa análise bipartida, que passa a visitar todas as introduções sobre estudos de patrimônio, também aqui no Brasil. A título de exemplo: "*o modelo anglo-saxônico, com o apoio de associações civis, voltado para o culto do passado e para a valoração ético-estética dos monumentos, e o modelo francês, estatal e centralizador* (...) *de forma planificada e regulamentada, visando ao atendimento de interesses políticos do Estado*" (Fonseca, 1997: 62-63). Aceita-se, por inferência, que o modelo de política de preservação do patrimônio na França não segue preceitos estéticos ou morais, e que não há regulamentação por parte do Estado inglês dos tombamentos, o que, como se verá em seguida numa análise da legislação britânica, não pode ser afirmado dessa maneira.

Outra conseqüência do modelo que presume duas teorias em embate reside na compreensão do devir histórico subjacente a essa separação artificial é bem explicitada, ainda, por Choay: enquanto na França, país predominantemente rural, o processo de industrialização é compreendido como uma tomada de consciência da modernidade e de seus efeitos, em que a marcha da história e do progresso são constatações que devem coexistir com a defesa do passado, na Inglaterra, o real *locus* das transformações industriais, acontece o apego às tradições e a volta ao passado com uma força inédita que jamais terá em solo francês (1993: 106).

Os franceses atingem efetivamente a memória histórica enquanto os ingleses chegam apenas à memória afetiva e piedosa (*idem*: 124). Ao levar adiante a esse esquema, a autora recai na fórmula de que os ingleses exigiam uma volta ao passado e a reversibilidade da história – como visto no presente trabalho, o *revival* gótico inglês era bem mais complexo do que a simples equação de retorno ao passado por a sugerida por ela. A afirmação de que Ruskin e Morris "*jamais perderam uma ocasião de vilipendiar Viollet-le-Duc*" parece também algo vaga, visto que baseada em uma descrição de uma reunião da Ecclesiological Society relatada pelo *The Builder* de 1878 que, a rigor, não tinha nada a ver nem com Morris, nem com Ruskin. As conclusões da autora são: "*o que podia a tese sentimental do deixar envelhecer (e perecer) (...) contra o projeto racionalista e espetacular de arquitetos e historiadores intervencionistas? A Europa inteira estava pronta a aceitar as idéias de Viollet-le-Duc*" (*idem*: 125). Para Choay, Camilllo Boito virá contra Ruskin e Morris, e por Le-Duc.

É possível acompanhar as distâncias entre os dois autores nos termos acima e que, em alguns textos, surgem como "dois extremos". Mas é preciso, nesse momento, abandonar por um instante a dualidade expressa nas obras de Fusco, Pevsner e Choay, para perceber um certo artificialismo presente na oposição Ruskin *versus* Viollet-le-Duc.

De personalidade talvez tão contraditória quanto a de Ruskin, Viollet-le-Duc condenava com veemência a imitação e incentivava o estudo do passado. Defendeu o uso do ferro para edifícios não-religiosos, seguindo os exemplos de Labrouste com a Biblioteca Ste. Geneviève (1843-1850), e as técnicas de se produzirem estruturas na oficina e não no canteiro (uma vantagem que Paxton já observara ao fazer seu Palácio de Cristal). Mais, para Le-Duc, era impensável dar a uma fachada janelas idênticas se elas abrigavam cômodos com diferentes funções. Do mesmo modo acreditava ser um absurdo dar a uma prefeitura o aspecto de uma igreja (imagina-se o que pensaria do Town Hall de Manchester) ou dar a uma igreja um exterior que contradiga seu interior (como acreditava ser o caso da Madeleine).

Ruskin acreditou que o que animava os edifícios era a vida, e não seu caráter técnico, mas ainda assim dedicou boa parte de sua obra à

descrição dos edifícios e de suas técnicas construtivas. Por sua vez, Viollet-le-Duc enumerou em seu Dicionário as qualidades que o agradavam nos mesmos, e não eram apenas princípios construtivos.

No plano da idéia de patrimônio e de restauro há outras aproximações possíveis. As definições de restauro de Le-Duc são algo incongruentes, pois o fazem afirmar ao mesmo tempo que "*devem-se respeitar escrupulosamente todos os vestígios*" e que "*não se devem substituir as partes retiradas senão por outras, executadas com materiais melhores, mais duráveis e perfeitos*" (Le-Duc, 1996: 19-20). Mas é vital observar as duas estratégias de patrimônio que engendram, cada um a seu modo, em uma contraposição que soa muito simples: se, para Le-Duc, "*restaurar um edifício não é apenas preservá-lo, repará-lo ou remodelá-lo, é trazê-lo e volta a um estado completo tal qual ele talvez jamais tenha estado em nenhum dado momento*" (1996: 20), para Ruskin "*restauro significa a mais total destruição que pode sofrer um edifício*" (1890: 353). Para o primeiro, "*o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, retornando ao mundo, lhe fossem dados os mesmos programas que nos são apresentados*" (1996: 26). Para o segundo, o espírito do edifício era dado pela mão e pelo olhar do trabalhador, e, assim, era evidente que adições modernas ou a remoção da superfície ou alterações no acúmulo dos anos seria a morte do edifício. "*O espírito dos trabalhadores mortos não pode ser chamado e comandado a guiar outras mãos e outros pensamentos*" (1890: 200).

Na prática, essas posturas diferentes implicaram que Viollet-le-Duc, mesmo um grande estudioso do assunto, tomasse a liberdade de incluir nos edifícios componentes que jamais haviam sido construídos, mas apenas projetados, como no célebre caso da agulha na Catedral de Notre-Dame de Paris; ou que escolhesse uma fachada de um período completamente diverso daquele ao qual pertencia o edifício, como no caso da fachada oeste da Catedral de Clermont-Ferrand (Leniaud, 1994). Por sua vez, Ruskin teve a oportunidade de ver seus princípios quanto à preservação serem instrumentalizados com o trabalho da *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB) fundada por Morris em 1877.

Nikolaus Pevsner (1969) conclui que Le-Duc é o vencedor no embate, ao menos no que diz respeito ao corajoso uso de novos materiais nos edifícios (sendo nesse sentido um anunciador do movimento moderno), enquanto Ruskin vence a batalha pela preservação dos edifícios. Françoise Choay (1992) inverte os sinais do mesmo raciocínio ao afirmar que Le-Duc teria a verdadeira compreensão da preservação do patrimônio e Ruskin, uma dimensão nostálgica do mesmo problema. Afinal, no que tange ao restauro, segundo a autora, Viollet-le-Duc procurava restituir ao monumento a sua integridade como objeto de estudo, um instrumento didático que dá valor histórico (mas não historicidade) ao monumento (1993: 121), rompendo assim com a corrente do tempo. Ao ouvido atento, essa afirmação soa próxima aos discursos lidos na reunião da RIBA quando da inauguração do Town Hall de Waterhouse: um edifício bom para os estudantes de arquitetura, isto é, didático. (*Vide* capítulo I, pp. 27 *et seq.*).

Tal contraponto visa reafirmar um modelo inglês de preservação (culto ao passado por grupos civis) *versus* um modelo francês (centralizador e sob a égide do Estado); mas daí a afirmar que para Ruskin o monumento tinha valor mais ético do que estético, parece um exagero que deriva, talvez, da concordância com o texto de Pevsner. Mais intrigante, Choay parece não se dar conta de que o elo que mais fortemente une Ruskin e Le-Duc reside, afinal, em sua apreciação do estilo gótico. Desse modo, interessa aqui chamar a atenção para as peculiaridades de ambos os autores perante a arquitetura gótica, pois é parte fundamental de como compreendem o passado e, conseqüentemente, de como sugerem preservá-lo.

Ruskin e Le-Duc defendiam que a verdade em arquitetura e no uso dos materiais e a unidade de estilo poderiam ser encontradas na arquitetura gótica. Le-Duc compartilhava do que Ruskin expressou na "Lanterna da verdade": a mentirosa marmorização da madeira que tanto ofendia a Ruskin era a mesma que fazia Le-Duc afirmar em *Entretiens* que "*a pedra deve ser pedra; o ferro, ferro; a madeira, madeira*" e que "*acreditar que se pode atingir a beleza por meio da mentira é uma heresia*" (*apud* Pevsner, 1969: 17). Os artesãos celebrados por Ruskin, como visto, eram considerados por Le-Duc *enfants du peuple*. Mas, conforme observa

Pevsner, Ruskin admira o gótico pela vida que o artesão dá ao prédio e por seu amor verdadeiro ao trabalho; Le-Duc vê uma lógica racional de construção no gótico, e é essa racionalidade que vê na obra do artesão e do arquiteto medieval. A rudeza do gótico, a imperfeição – marca da mudança e da beleza – definiam o gótico para Ruskin; um prédio verdadeiramente gótico era a aquele que demonstrava ter sido feito por homens fortes, sinceros, que antecipavam o resultado final de seu trabalho e, ao mesmo tempo, por vezes o desdenhavam. Era o resultado irregular, de partes que não se casam necessariamente; quanto mais irregularidades, maiores as chances de ser um bom edifício. Como também se viu, para Ruskin não eram os arcos ogivais, em ponta, os arcobotantes ou as esculturas grotescas que constituíam o gótico; mas todas ou algumas dentre essas coisas, e outras além delas, que, todas juntas, animavam o estilo.

A questão da unidade de estilo era importante para ambos os autores; e os devolvia, novamente, à apreciação do gótico. Viollet-le-Duc posicionou-se contra o pastiche com as ordens clássicas, do mesmo modo que Ruskin. Comentando a Madeleine, afirmou:

> *"(...) Arrancar do Partenon sua ordem dórica, e ao longo de uma parede perfurada com janelas, que nome dar a essa fantasia bárbara? Que acontece então com o estilo do monumento grego? (...) Será que acreditamos que um edifício se faz com seus membros? E que cada um deles conserva uma parcela do estilo que o todo possuía? Não; ao edificar os monumentos com os traços recolhidos em todas as partes, na Grécia, na Itália, nas artes distantes de nosso tempo e de nossa civilização, apenas acumulamos membros mortos; e ao arrancar esses membros dos corpos que os possuíam, lhes tiramos a vida e não podemos com eles recompor uma outra obra viva."* (1964: 159)

Também para Ruskin, apenas o estilo medieval possuía unidade. Ambos os pensadores criaram sua obra escrita com base na ligação entre a prática do restauro e a atuação em sociedades de preservação do passado. É pela requalificação que empreendem do passado que podem – Le-Duc de fato, pelas comissões que recebe, e Ruskin como pensador – atuar na manutenção da face do passado dentro da trama urbana.

Pevsner acusa Ruskin de não buscar um novo estilo, plenamente satisfeito com os ensinamentos de seus predecessores: "*nem Pugin, nem Scott, nem Ruskin consideraram a possibilidade de um novo estilo ou, mais grave, de um estilo original para o século XIX*" (1969: 28). Pevsner reapresenta aqui o mesmo argumento que explorara no ano anterior, em seu Origens da arquitetura moderna e do design (1996: 18). Mas pode-se sugerir, diferentemente, que Ruskin não via na busca de um novo estilo a mesma perspectiva que teria alguém – como Pevsner, por exemplo – falando após o Art Nouveau e o Estilo Internacional. Ruskin não tinha a obrigação ou o objetivo de ser visionário ou profético, e não via a solução para os males que apontava na invenção de um novo estilo. Como vimos no capítulo anterior, nem os que defendiam a necessidade por um novo estilo ou, ao menos, por unidade de estilo, faziam-no abrindo mão dos estilos do passado que, mesmo não sendo copiados, deveriam servir como ensinamento aos arquitetos.

Para Ruskin, seus contemporâneos nem mesmo conheciam a fundo ou sabiam trabalhar com os estilos já existentes, indicação do deserto artístico em que se via mergulhada a civilização industrial, a verdadeira "Idade das Trevas". Se o passado não era um peso morto que se carregava, mas uma promessa futura, inexistia a obrigação de construir o novo.

No mais, a idéia de um Ruskin retrógrado contraposta a de um Viollet-le-Duc progressista (Choay, 1992: 118) pode se desfazer silenciosamente ao se observarem as casas projetadas por Le-Duc, suas igrejas altamente imitativas que revelavam seu lado mais conservador ou mesmo seu projeto sem imaginação para o *Opéra* de Paris em 1860 (Leniaud, 1994: 80-84). Tal impressão se intensifica se considerarmos a maneira "retrógrada" com a qual lidou com a concepção de preservação e restauro dos edifícios do passado. Nesse ponto, Le-Duc, que advoga de maneira contundente o uso do ferro e a novidade em seus escritos, não produziu nada que corroborasse suas idéias, mas, antes, trabalhou com o restauro de uma maneira que o aproximava de Gilbert Scott, na Inglaterra: atarefado, sobrecarregado de comissões, e em busca de uma pureza inicial do edifício.

Por fim, a idéia de que Ruskin apenas "sente" o gótico enquanto Viollet-le-Duc o "pensa" pode conduzir a um dualismo simplificador. O que concluir dos trechos: [A arquitetura gótica] "*nos maravilha pela magnificência científica encontrada em sua estrutura*" e "*O gótico deve ser a única arquitetura racional, visto que se presta a todos os usos, vulgares ou nobres?*" São palavras de Ruskin (1985: 161 e 168, grifos no original). Parece racional corroborar a afirmação de que o estilo não reside em uma forma, mas na harmonia da forma ligada ao resultado de um objeto com a justificativa de que, afinal, "*o céu tempestuoso, o vento na floresta, sobre o mar, as nuvens desmanchadas pela tempestade, as brumas, têm sua beleza e seu estilo assim como o azul profundo de uma quente tarde de verão*"? É um argumento de Le-Duc (1964: 158).

O esforço para criar os dois eixos paralelos Ruskin/Le-Duc proíbe a poesia de Le-Duc e os minuciosos desenhos e descrições dos interiores das catedrais feitos por Ruskin. Ruskin e Le-Duc são eixos contemporâneos, que se entrecruzam em vários momentos.

A divisão entre ingleses em defesa de um passado morto que apenas eles acreditavam vivo e franceses como anunciadores do movimento moderno *avant la lettre* resta, assim, um conveniente esquema explicativo, mas não contenta a análise histórica.

Para Choay, os ingleses foram, em todos os sentidos, os pioneiros da noção de patrimônio. Porém, para ela, criticaram de modo quase irracional o restauro. Das críticas que Ruskin expressa na "Lâmpada da memória" contra o restauro, Choay conclui "*o projeto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. É o mesmo que dar vida a um morto*" E mais adiante: "*parece que para eles* (Ruskin e Morris) *o destino de todo monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva*" (1993: 119). Isso lhe possibilita contrapor a obra de Viollet-le-Duc à de Ruskin "ponto a ponto"; e, como Pevsner, aceitar Le-Duc como originador da arquitetura moderna, que "*contrariamente às hipóteses continuistas de Ruskin e de Morris* (...) *nasceria de uma ruptura*". Le-Duc constata o "falecimento" do passado, enquanto Ruskin e Morris querem mantê-lo vivo; Le-Duc tem "*a nostalgia*

do futuro e não do passado" (*idem*, 1993: 120-121). Trata-se de um vigoroso exercício de inversão, mas se sustenta?

Em primeiro lugar, muitas vezes se parece esquecer que, além de suas restaurações e de seus escritos teóricos, Le-Duc foi igualmente um construtor, com o exemplo das igrejas Saint-Gimer, em Carcasson, Aude (1854-1859) e Saint-Denis-de-L'Estrée (1861-1866), além de inúmeros projetos para residências (Leniaud, 1994).

A partir de sua primeira grande obra de restauro, a igreja de Vézelay, Le-Duc tornou-se o equivalente na França a Gilbert Scott na Inglaterra; chegou a cuidar de 22 obras diferentes em um mesmo ano. Ao lado de Lassus realizou o célebre restauro da catedral de Notre-Dame em Paris, projeto de restauro mediante concurso em 1844. Com a morte de Lassus em 1857, Le-Duc assumiu a responsabilidade e terminou os trabalhos em 1864. Le-Duc também recebeu seu quinhão de críticas injustas. Segundo Choay, suas obras no castelo de Pierrefonds foram classificadas até mesmo como uma antecipação da Disneylândia (1992: 121).

No plano do restauro, defendia que se conhecesse o uso de técnicas construtivas do passado. Em seu relatório conjunto com Lassus sobre o restauro de Notre-Dame, observou:

> "*estamos longe de afirmar que é necessário fazer desaparecer todas as adições posteriores à construção primitiva e devolver o monumento à sua forma primitiva. Pensamos, pelo contrário, que cada parte adicionada, não importa em que época, deve em princípio ser conservada, consolidada e restaurada dentro do estilo a que pertence, e isso com um cuidado religioso, uma abnegação completa de qualquer opinião pessoal*". (*apud* Andrade, 1993: 78)

No que concerne às esculturas internas, ele e Lassus deram preferência a manter o estado em que elas se encontravam em vez de buscar restituir elementos irremediavelmente perdidos. No mesmo relatório, declararam:

> "*Num trabalho como esse (...) um restauro pode ser mais desastroso para um monumento que a fúria dos séculos e*

> *a ira dos populares, pois o tempo e as remoções destroem mas não acrescentam nada. Ao contrário, um restauro pode, ao acrescentar novas formas, fazer desaparecer uma série de vestígios cuja raridade (...) aumenta seu interesse (...), o zelo ignorante que acrescenta, fatia, completa e finda por transformar um monumento antigo em um monumento novo, despido de todo seu interesse histórico." (apud* Andrade, 1993: 78)

O desenho de uma catedral por Viollet-le-Duc, que serviu como ilustração para seu *Dicionário*, indica seu ideal gótico (fig. 72): a planta em cruz, as fachadas ricamente decoradas com a presença de torres simétricas, a rosácea, o uso de arcobotantes e a flecha central (como a que Le-Duc adicionou à Notre-Dame ao conhecer seu plano original). Essa tipologia ideal, ele acreditava ter alcançado em Clermont Ferrand. Em 1853 Le-Duc foi nomeado inspetor geral dos Edifícios Diocesanos, que incluíam cerca de 27 belas catedrais que ele catalogou em termos de cada uma das artes ali realizadas, como escultura e carpintaria.

Quando restaurou as partes altas da cidade de Carcassone, em Aude, pode-se dizer que escreveu um novo capítulo no plano do restauro: a restituição das ruínas ao que se acreditava ser seu estado original, inaugurando o debate do papel da invenção na restituição de uma obra, (Leniaud, 1994: 102). O cidade medieval de Carcassone, por ele restaurada em 1853, foi de certo modo a inspiração para a restauração do castelo de Pierrefonds (1863-70, com outras alterações até 1886). Nesse caso, Le-Duc progressivamente mudou de idéia quanto à restauração do local. De início, propusera restaurar apenas o torreão e duas torres; em seguida, decidiu restaurar também várias partes da muralha e outras torres; desse modo, seu restauro transformou-se em pura construção, com a invenção completa de partes, como a capela. Nesse caso, ele exercitou ao máximo a imaginação na construção.

Viollet-le-Duc, assim como seus contemporâneos ingleses, defendeu um modo de construir local que não podia ser transportado de uma localidade à outra. Já o dissera numa carta a seu pai enviada de Nápoles: "*algo que me desola é que nosso clima e nossos costumes impedirão sempre fazer das artes deles* [italianos] *uma aplicação imediata (...) deveríamos*

imitar esse princípio que impede precisamente que os imitemos, pois nosso clima difere do deles, assim como nossos usos e costumes" (*apud* Andrade, 1993: 47).

Na introdução de seu *Dictionnaire* Le-Duc defende que o que vem do estrangeiro não pode se adequar ao local, que deve voltar os olhos para seu próprio passado. Contra uma arquitetura internacionalizada, Le-Duc advoga que a imitação irrazoável destrói o nacional, enquanto a gótica, realização do sonho gaulês, seria imitada por toda a Europa. Não obstante, tanto os discípulos de Pugin como os de Ruskin vão desaprovar o arquiteto francês, vendo-o como um "decorador" e discordando ferozmente de sua concepção de restauração como o retorno à antiga glória do monumento com o conseqüente apagamento de outros traços de tempo.

Leniaud afirmou, em seu interessante estudo sobre Le-Duc, que o arquiteto era "*um racionalista, mas não um racional*". Referia-se à dupla originalidade de Le-Duc: a primeira, a de considerar que toda a arte de construção obedece às leis da estrutura. Logo, essa arte pode ser encontrada no passado. Assim sendo, como não retroceder, e criar uma arte para os tempos atuais que seja a fonte do progresso na arquitetura? A arte grega e da Idade Média indicam o caminho. Essa, sua segunda originalidade: para dotar a nova sociedade da nova arquitetura que ela necessita, Le-Duc propõe que se use o método intuitivamente seguido pelos atenienses e pelos góticos; mas ele descobriu esse método por meio da "*reflexão crítica*" (Leniaud, 1994: 173 *et seq.*).

Desse modo, o progresso na arquitetura se resume a uma resposta que se adapta às variáveis do presente. Para Leniaud, a tendência primeira de Le-Duc é exatamente a dos sentimentos, e não a da razão; o mesmo sentimento que o conduziu à Itália meridional, à Idade Média, à montanha, às aquarelas, numa trajetória bastante similar à de Ruskin. O fato de que apreciasse a lógica construtiva não o tornava diferente de nenhum membro da Academia de Belas Artes. Mas foram as idéias de Le-Duc que ganharam projeção.

> "*Ficamos marcados pelo princípio de que o progresso na arquitetura consiste em satisfazer as novas necessidades*

> *com o uso dos novos meios; mais que isso, [aceitamos] mesmo que a idéia de progresso na arquitetura seja atribuída e [Le-Duc]. Negligenciando seu tropismo medievalista, guardamos seu princípio da adequação do belo e do útil (...) dele fazendo um dos pais da Bauhaus (...).*" (Leniaud, 1994: 176)

Desse modo, Le-Duc faz com que os estudos na França fiquem presos à idéia da funcionalidade construtiva do gótico; parece que toda a revolução dos séculos XII e XIII não tinha por objetivo uma pesquisa da plástica, da luz, dos novos volumes a serviço de uma busca espiritual. Mas sob a crença do princípio de que "*as estruturas góticas equilibram-se mutuamente*", os reforços metálicos utilizados por arquitetos medievais foram retirados. Assim, 30 anos após haver retirado os tirantes de ferro dos arcobotantes da catedral de Beauvais, o edifício ameaçava ruir (Leniaud, 1994: 176).

E quanto a Ruskin? Sua declaração de que restaurar um edifício era tão impossível quanto ressuscitar um morto (1890: 199), pelo próprio poder das figuras de linguagem utilizadas, turvou a compreensão do que significava a reinterpretação do passado naquele momento na Inglaterra, a qual unia restauro e preservação do passado de forma indelével.

Para Ruskin, mesmo os edifícios domésticos deveriam ser protegidos. Não deveriam ser feitos para serem destruídos assim que seu morador descesse à cova, desprezando o lugar que abrigou aquele homem, que lhe deu conforto, e que ele amou; "*se os homens passaram pela vida de fato como homens, suas casas são templos – templos que dificilmente ousaríamos destruir*" (1890: 326). Por isso ele olha com tristeza e preocupação para as casas que são construídas em sua época, na Inglaterra, com os olhos ofendidos pelas imitações de pedra e lascas de madeira, com pesar pela destruição da paisagem, considerando aquelas

> *"habitações sem honra e sem conforto, o sinal de um crescente espírito de descontentamento popular (...) a habitação doméstica de uma nação deve ser erguida (...) com cuidado, paciência, dedicação (...) para suportar tudo o que pode vir (...), construídas para perdurarem como se espera que perdure o trabalho humano; registrando para suas crianças o que foram e (...) de onde vieram. Quando*

> *casas assim forem construídas, teremos então a verdadeira arquitetura doméstica e o início de todas as outras, pequenas ou grandes".* (1890: 327-330)

Em "Lâmpada da memória", Ruskin descreve pequenas habitações que observou em Veneza como se fossem a mais elaborada peça de arquitetura, bem como uma casa em Vicenza, todas como um sumário da vida de quem as construiu e nelas habitou.

Ele transfere esse poder da memória igualmente para os edifícios públicos, que, com o uso da arquitetura gótica, admitem um registro mais rico, em termos de decoração, nos quais todos os ornamentos possuem sentido; sem limites ou presos a regras de simetria.

"Quando construímos, pensemos que construímos para a eternidade" (1890: 188). Ruskin defende a idéia de que o equivalente a plantar florestas para que nossos descendentes vivam à sombra das árvores é erguer cidades onde nações no futuro possam viver. Lançar um olhar " *às coisas que ainda estão por vir (...) aproxima o homem de seu Criador"* (*idem*: 336). Para Ruskin, a vida é um legado e não uma posse; por isso, ele exorta a que se construa de forma a que nossos descendentes nos agradeçam e pensem em nós, considerando sagradas aquelas pedras somente porque nossas mãos as tocaram. Dirão: *"Vejam, nossos pais fizeram isso por nós"* (188).

De fato, em "Lâmpada da memória", a glória de um edifício reside em sua Idade (em maiúscula no original), conforme o trecho preferido pelas citações ao autor, preocupadas com o caráter de tempo. Mas a sentença continua: e *"nos sentimentos de aprovação ou condenação que nos atravessam quando tocamos paredes há muito banhadas por ondas de humanidade (...), conectando as eras esquecidas e as eras seguintes umas às outras, o que em parte constitui a identidade (...) das nações"*. Ruskin estabeleceu com clareza que a percepção do passado não é de aprovação irrestrita, assim como a importância da definição da identidade das nações a ela relacionadas, como freqüentemente se diz dos franceses. Portanto, a beleza do edifício que reside em sua Idade é *"seu testemunho duradouro contra os homens, seu silencioso contraste com o caráter transitório de todas*

as coisas (...) com o declínio e o nascimento das dinastias" (*idem*, 190 *et seq.*). Em sua fala, o passado expresso nos edifícios se equipara às ruínas.

Os efeitos do tempo nas obras de arquitetura são, em si, merecedores da veneração.

> *"(...) há beleza em tais efeitos em si, que nada mais pode substituir, e que é sábio consultar e desejar (...). Acredito que um edifício não pode ser considerado em seu auge até que quatro ou cinco séculos tenham passado por ele"* (*idem*: 341 e 352).
> *"Não temos o direito de tocá-los. Não são nossos. Pertencem em parte aqueles que os construíram, e em parte às gerações de humanidade que virão depois de nós. (...) O que construímos nós mesmos, temos a liberdade de botar abaixo; mas não aqueles para os quais outros homens deram a força, a fortuna e a vida para fazer (...). Deve assim ser motivo de pena e causa de ofensa darmos ouvidos apenas às nossas conveniências do presente para pôr abaixo os edifícios que decidimos que são dispensáveis. Essa dor e essa pena não temos o direito de impingir"* (*idem*: 400 *et seq.*, grifo no original)

Ruskin não pretendia no capítulo "Lâmpada da memória" fazer um estudo da preservação dos edifícios. Seu objetivo era estudar a memória na arquitetura. Na edição de 1880 de *Seven Lamps*, Ruskin optou por que se imprimisse em negrito algumas passagens de seu texto, que nomeou de "aforismos". Para ele, o "*restauro, assim chamado, é a pior maneira de destruição*". O aforismo prossegue: "*Nem o público, nem aqueles que cuidam dos edifícios públicos, compreendem o verdadeiro sentido da palavra restauro. Significa a mais completa destruição que um edifício pode sofrer: a destruição da qual nenhum vestígio é salvo; uma destruição acompanhada da falsa descrição daquilo que foi destruído*".[39] Continua:

> *"não nos deixemos enganar nessa importante questão: é impossível, assim como é impossível erguer os mortos, restaurar qualquer coisa que tenha sido grande ou bela na arquitetura. (...) o espírito dado pela mão e pelo olho do trabalhador não pode jamais ser trazido de volta (...) o*

[39] É importante observar a nota que Ruskin acrescentou, na edição revisada de 1880, em que explicava o uso do termo "falso" – no sentido de paródia, a mais desprezível forma de falsidade, cf. nota 54, 1928: 100.

> *espírito dos trabalhadores mortos não pode ser chamado e comandado a guiar outras mãos e outros pensamentos. A cópia direta e palpável é impossível. Que cópia pode haver de superfícies que foram gastas em meia polegada? Ao se tentar restaurar a superfície, se está baseado em conjecturas; se se copia o que foi deixado, acreditando que a fidelidade é possível (e que cuidado, atenção ou gastos garantem isso), como pode o novo trabalho ser melhor que o antigo? Havia no velho certa vida, certa sugestão misteriosa do que tinha sido e do que fora perdido e certa gentileza nas doces linhas marcadas pela chuva e pelo sol (...). O primeiro passo do restauro (eu vi isso, e de novo, e de novo – vi isso no Batistério de Pisa, na Casa d'Oro em Veneza, vi isso na Catedral de Lisieux) é partir o velho em pedaços; o segundo passo é geralmente colocar no lugar a mais primária e mais barata imitação (...) não importa o quanto elaborada ou trabalhada, ainda assim uma imitação, um frio modelo cujas partes podem ser modeladas (...). Não vamos falar de restauro. A coisa é uma Mentira do começo ao fim".* (1890: 200, grifos no original)

Parece evidente que a questão da imitação do passado, diferentemente do que se diz apressadamente em relação aos admiradores do estilo gótico e do estilo inglês de preservação, é vista com a gravidade da denúncia da falsidade. Em outros termos, Morris disse mais tarde o mesmo, em nome da SPAB. Na segunda reunião da Sociedade, afirmou que o trabalho de restaurar um edifício, ou parte dele, copiando com exatidão os detalhes do antigo trabalho para substituí-lo pelo novo, era o mesmo que, na pintura ou em um documento, realizar um fraude. "*O equivalente em pedra a um documento fraudado*", secundou outro membro na mesma reunião.[40] A continuação do texto de Ruskin parece ainda mais intrigante, visto os rumos que seu argumento toma terem sido muitas vezes ignorados pelos comentadores. Ruskin prossegue: "(...) *pode haver a necessidade por restauro! Aceito. Olhe a necessidade direto na face, e compreenda-a em seus próprios termos. É uma necessidade de destruição. Aceite-a como tal, ponha o edifício abaixo (...), mas faça-o honestamente, não coloque uma mentira em seu lugar*". Melhor, cabia encarar de frente o restauro antes que a

---

[40] Relatório da Segunda Reunião Anual da Sociedade conforme registrado em *The Builder*, 5 julho 1879.

necessidade se aproximasse. "*O princípio nos tempos modernos (um princípio que, acredito, tem ocorrido sistematicamente pelos pedreiros na França para que arranjem trabalho, como na abadia de St. Ouen derrubada pelos magistrados da cidade para dar trabalho aos vagabundos) é primeiro negligenciar os edifícios, para depois restaurá-los.* (...) *Eu sublinho: Cuide bem de seus monumentos, e não terá que restaurá-los*" (Ruskin, 1890, 201 *et seq.*).

Os argumentos se avolumam, no estilo ruskiniano característico: é necessário cuidar dos edifícios, contar suas pedras como se contam as jóias de uma coroa, vigiá-los como quando se colocam sentinelas em uma cidade, tudo isso feito com ternura e reverência, e continuamente (Ruskin, 1890: 257). Ruskin advogava a inspeção dos monumentos do passado e sua proteção fundamentada, contra alterações baseadas em imediatismos.

Desse modo, contrariamente ao que afirma Choay, não é um postulado "impensável para Ruskin (..) que o restauro é a outra face, necessária, da conservação; (...) que pode e deve ser fiel; que é uma questão de método e de savoir-faire" (1992: 123). Isso é evidente, e Ruskin sabia disso.

Novamente, a associação ao movimento neogótico parece ser uma pedra de toque deixada de lado. Desse modo, as peculiaridades de ambos os autores perante a arquitetura gótica é parte fundamental de como compreendem o passado e, conseqüentemente, de como sugerem preservá-lo. As estratégias de patrimônio que engendram, cada um a seu modo, necessariamente os envolveram com a questão da preservação do passado medieval. Essa se dá, primeiro, por conhecimento arqueológico; segundo, pela busca de atmosfera como na pintura, que unia o apreço pelas ruínas à necessidade de uma estética de valor dentro de cidades que rapidamente se transformavam; terceiro, um conhecimento atento da arquitetura do passado e uma busca da emolução que dota o artesão de consciência, que sensibiliza o trabalhador, que pode alterar as forças sociais e os objetos do cotidiano.

Como visto, tudo deveria ser feito não para retornar ao passado, o que Ruskin sabia ser impossível, mas para recuperar a capacidade de

design e de prazer no trabalho. Ao descrever longamente os panoramas da cidade de Pisa e de seus efeitos sobre os habitantes, Ruskin afirmou:

> *"(...) não estou buscando nenhuma renovação possível da República de Pisa na cidade de Bradford do século XIX; mas (...) para homens rodeados por circunstâncias deprimentes e monótonas da vida fabril inglesa (...), o* design *torna-se simplesmente impossível (...). O moderno trabalhador (...) é inteligente e engenhoso no mais alto grau – sutil no toque e agudo na visão: mas ele é, de modo geral, completamente destituído da capacidade de* design. *Tal poder só pode ser adquirido pela observação, pela experiência, pela paz e pelo prazer encontrados nas ocupações e nos ofícios, sem os quais o* design *torna-se impossível, e não será corrigido por todas as aulas e prêmios do mundo (...). Informe as mentes* [dos trabalhadores] *e refine os seus hábitos e se formará e refinará seu* design*; se os mantivermos analfabetos, desconfortáveis e no meios de coisas feias, o que quer que façam será espúrio, vulgar e sem valor. Eu repito, eu não peço nem desejo que se construa uma Pisa para eles. Não queremos nem a vida nem as decorações do século XIII de novo; e as circunstâncias com as quais se deve rodear os trabalhadores são simplesmente a de uma vida feliz e moderna na Inglaterra e os projetos que desses homens se exige são os que tornarão a vida moderna na Inglaterra bela. Toda a maravilha da Idade Média, embora pareça tão bela nas descrições e nobre como em muitos aspectos de fato era, tinha, entretanto, como base e como fim, nada além do orgulho da vida – o orgulho das assim chamadas classes superiores; um orgulho que se apoiava em roubo e violência e que no final levou à destruição tanto das artes quanto dos estados nas quais haviam florescido. A grande lição da história é que todas as artes, tendo sido apoiadas pelos egoístas poderes da nobreza e nunca tendo se estendido para o conforto ou alívio da massa (...) apenas aceleraram a ruína dos Estados que adornaram (...). A nós cabe o privilégio de trazer o poder e o encanto da arte ao alcance do humilde e do pobre".* (Ruskin, "Modern Manufacture and Design" in: Roe, 1979: 245-6)

Ao que tudo indica, Ruskin não possuía muita fé no alcance do que escrevera, ou de que suas palavras chegariam a quem deveriam. Na edição de 1880, acrescentou uma nota dizendo "*nunca soube de palavras mais gastas à toa durante toda uma vida que as minhas*" (nota 55). Talvez ele previsse o *misreading* de sua obra, contínuo, um século mais tarde.

3.2 O nascimento da moderna idéia de patrimônio na Inglaterra

É paradoxal que o *revival* gótico tenha sido, ele próprio, o destruidor de grande parte dos edifícios que tanto louvava. "*Perdeu-se mais arquitetura medieval pelo restauro que pela demolição*" (Fawcett, 1976: 75). Os arquitetos do *revival* que atuaram como restauradores agiram com um misto de falta de zelo e de excesso de autoconfiança. Se, durante o século XVIII, reparos e restauros foram realizados em igrejas e capelas medievais acrescentando o estilo clássico, o que criava um gritante contraste, no século XIX os partidários do *revival* gótico dedicaram-se a extensos (e bem pagos) restauros que procuravam devolver características do período inicial dos edifícios. Os encontros e os textos produzidos pela Cambridge Camden Society e pelo Movimento Tractarian, em sua busca pelo ritual e pelo assim considerado embelezamento de igrejas e catedrais, forneceram a justificativa formal para as extensas alterações nos edifícios. Esse estilo de restauro encontrou ao longo de décadas a obstinada oposição de, na seqüência, Pugin, Ruskin junto da *Society of Antiquaries* e William Morris, que fundou a *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB).

O restauro – *restoration* – que estabelecia um período do gótico como o mais importante a ser recuperado (a saber, o do século XIII, com janelas em arco) já fora executado previamente por James Wyatt, responsável por extensas alterações nas décadas de 1780 e 1790 nas catedrais de Lichfield, Hereford, Salisbury e Durham. Wyatt, odiado por Pugin, buscava a uniformidade e a unidade de estilo, retirando tudo o que lhe parecia acréscimo posterior. Assim, ao realizar seu "restauro" na catedral de Salisbury, Wyatt ordenou a imediata demolição de duas entradas do período normando, de duas capelas medievais construídas em estilo perpendicular, alterou a localização do altar principal e da capela da

Virgem e ordenou a remoção de todas as pinturas do teto e de todos os vitrais.[41]

Sobre o restauro que Wyatt realizou na catedral de Hereford, Pugin lamentou, em seu estilo característico:

> *"(...) corri para a catedral; mas horror! Desalento! O vilão Wyatt estivera ali, e a fachada era dele. Preciso dizer mais? Não! Tudo o que é vil, dissimulado e velhaco inclui-se sob a palavra Wyatt (...). Imagine os belos ornamentos saxãos imitados em gesso no estilo mais tenebroso; um teto plano para a nave e a desfigurada Capela da Virgem".* (*apud* Fawcett, 1976: 78)

As mesmas decepções aguardavam Pugin em sua visita a Lichfield, também restaurada por Wyatt:

> *"sua aparência ao longe prometia muita coisa, mas para meu espanto e horror percebi que a fachada havia sido restaurada com cimento marrom (...) desprovido de qualquer sentimento (...) e numa mistura de todos os estilos. Minha surpresa cessou ao ser informado de que toda a igreja fora melhorada e embelezada há 30 anos pelo falecido Sr. Wyatt. Sim, esse monstro de devassidão arquitetural – essa praga de arquitetura de catedrais – havia estado ali".* (*Idem*)

O trabalho de Wyatt, que Pugin tão freneticamente condenava, ligava-se ao da Cambridge Camden Society, pois as igrejas paroquiais em avançado grau de deterioração lhes parecia o símbolo da deterioração da Church of England, e apenas reparos extensos e definitivos poderiam devolver os edifícios – e a fé – à sua antiga glória. Também com esse fim, a Cambridge Camden Society afirmava que *"restaurar é fazer reviver a aparência original (...) que se perdeu por ruína, acidente ou alteração equivocada"* (*The Ecclesiologist*, 1842, *apud* Pevsner, 1976: 41). Outros textos de *The Ecclesiologist* indicam o mesmo objetivo. Em 1842 afirmavam: *"Devemos, seja pelas evidências existentes ou por suposição, recuperar o esquema original de um edifício conforme concebido pelo seu primeiro*

---

[41] Cf., para detalhes, Kain, 1985: 49 *et seq.* Sou grata ao professor Marcos Tognon pela indicação desse texto.

construtor". E em 1846: "(...) *não hesitaremos em substituir o rendilhado existente na janela leste com um* design *de tipo anterior, para restaurar o estado no qual ele deve ter sido construído originalmente*" (*apud* White 1976: 159).

O mesmo raciocínio era expresso no panfleto publicado por E.A. Freeman, de Oxford, *Principles of Church Restoration* (1846), que estabelecia que se o trabalho original parecia bom e os dos séculos posteriores não tão bons, dever-se-ia restaurar "*até atingir o estado original*". O primeiro livro de Gilbert Scott, publicado em 1850 a partir de uma palestra proferida em 1848, dizia o mesmo: "(...) *temos liberdade de julgar o melhor quanto a esse tema, e se as partes originais forem consideradas 'preciosas' e as inserções posteriores forem 'vis', acho que estaremos corretos em perpetuar a primeira e remover as segundas*" ("A Plea for the faithful restoration of our ancient churches", *apud* Pevsner 1976: 42-44). Pode-se supor que Le-Duc tenha tido contato com os escritos da Camden Society, em especial seu periódico. Seu *Dicionário*, com a máxima de "*devolver ao estado mais completo que pode jamais ter existido*" foi publicado entre 1854 e 1858. Alternativamente, pode-se acreditar que as diferentes concepções dos limites do restauro convivessem nesse febril período do século XIX, não aprisionadas nos países de origem.

George Gilbert Scott deu continuidade às atividades de Wyatt, sendo um arquiteto bastante bem pago que aceitava trabalhos de maneira algo voraz. Visitar pouco as obras pelas quais era responsável é uma explicação possível para os graves erros cometidos sob sua responsabilidade. Scott realizou dezenas de restauros a cada ano e comprovou ser um grande especialista na área. A partir da década de 1840, fez nada menos que 380 restauros em diversas igrejas paroquiais (Kain, 1985: 54 *et seq.*). Seu estilo de trabalho era bastante próximo ao de Wyatt, no que concernia a remoção de janelas, vitrais e pinturas, construção de novas torres e pintura e lixação de paredes.

Pode-se dizer que as críticas a seus restauros, conforme se percebe nas páginas de *The Builder*, revelavam também um sentimento algo difuso e pouco enunciado de injustiça, por parte dos demais arquitetos, por todas as

contratações para restauro ficarem com Scott. Tampouco paira dúvida do domínio histórico de Scott, seu trabalho minucioso e seu profundo conhecimento do estilo; ele não era um curioso, mas um profundo conhecedor do estilo medieval. Mas esse conhecimento profundo, ele o pôs a serviço dos eclesiólogos, o que fazia seu senso histórico dar preferência ao estilo idealizado do século XIII, obliterando tudo o que não estivesse relacionado a essa época. Assim, em casos notórios, como no restauro do exterior e do coro em Hereford, no da troca de janelas na catedral de Oxford ou no das reformas na catedral de Chester, Scott transformou prédios autenticamente medievais em edifícios semelhantes aos do *revival* gótico. (Fawcett, 1976: 88-90). Outros arquitetos restauradores também atuaram na mesma época, como William Burgess, bem mais comedido. Mas o restauro no século XIX inglês vivia um momento que prescindia de profissionais e contava ainda com amadores e curiosos, como o lorde Grimthorpe, que comprou a medieval St. Albans (na cidade de mesmo nome) e deu vazão à sua fantasia e fim à parte de sua fortuna (figs. 78-79). "*Um farsante da arquitetura que pode pagar pelo privilégio de se divertir* (...) *com um edifício que pertence à nação*".[42] De fato, *The Builder* atacava com freqüência os restauros de Gilbert Scott, e, conseqüentemente, a Camden Society (a qual passa a chamar de Camm.Camm. (*sic*). No caso do restauro da Round Church, o periódico afirmou que, se a igreja tivesse sido deixada por si só, sem nenhum cuidado, em 70 anos estaria em melhores condições do que após o restauro.[43]

A essa primeira leva de arquitetos restauradores, que em sua ânsia por criar edifícios-símbolos para a nação utilizaram o "restauro" de forma bastante livre, seguiu o grupo de Ruskin e Morris que passou a equacionar a palavra restauro a crime.

Ruskin, como um oponente da restauração de catedrais e igrejas nesses moldes, procurou criar um fundo dentro da Sociedade de Antiquários para a aquisição de edifícios ameaçados de ruína – ou de restauro, mas sua doação inicial foi a única. Ainda assim, a Sociedade de

---

[42] *The Builder*, 22 setembro 1888: 205.

[43] *The Builder*, 17 agosto 1844: 180.

Antiquários era considerada *expert* na questão, e o primeiro Comissário de Obras (*Commissioner of Works*) em 1869 pediu à Sociedade uma lista de monumentos existentes – catedrais, igrejas e locais públicos que, em sua opinião, deveriam ser protegidos e supervisionados pelo governo. A listagem foi finalizada em 1872, trazendo os monumentos mais importantes erigidos antes de 1760. A insistência para que esse relatório fosse apresentado ao Parlamento levou à formação da Royal Commission on Historical Monuments, que possuía a função de registrar monumentos dignos de proteção sem os meios, entretanto, de efetuar tal proteção (Fawcett, 1976: 113-114).

A situação vivida na França era comumente trazida à baila em *The Builder*, destacando a Société Française pour la conservation des monuments historiques (fundada em 1836 por Caumont) ou a sempre valorosa atuação de Guizot.[44]

> *"O governo francês, o mais liberal da Europa, sabiamente considerou que a patronagem da literatura e da arte e a proteção dos monumentos são seu rigoroso dever, fazendo disso parte distinta de sua administração (...), mas na Inglaterra vivemos um arranjo bem diverso. A história aqui é um velho almanaque e (...) as obras são evidência e ilustração das mentiras, eventos e artes que só tem valor se pagam imposto."*[45]

As acusações continuariam ainda por anos:

> *"Infelizmente, o governo ainda não despertou para a importância de nossas antigüidades nacionais. Nem criou esquemas para a sua preservação, nem encorajou a aplicação de sociedades e indivíduos (...) o governo da Grã-Bretanha, com recursos maiores do que aqueles de qualquer outro estado na Europa, está atrás de todos os demais quanto à apreciação de seus valiosos monumentos nacionais (...)."*[46]

---

[44] *The Builder*, respectivamente 19 abril 1845 e 23 agosto 1845.
[45] *The Builder*, 23 agosto 1845, reproduzindo artigo anteriormente publicado em *Art Union*, no início de agosto.
[46] "The Preservation of our architectural antiquities". *The Builder*, 4 novembro 1848.

O texto prossegue, referindo-se às escavações do teatro romano de Verulam em St. Alban's, que, interrompidas, acarretaram a destruição de vestígios: "*se essa descoberta tivesse sido feita na França, um outro destino seria dado a um monumento tão intrigante e valioso*" [*The Builder, idem*]. A comparação com a França, insistentemente veiculada no periódico, tem que ser dosada à luz da constatação de que os dois países viviam grande rivalidade que se estendia por todos os campos; assim, tratava-se menos de louvar as iniciativas dos vizinhos do que causar desconforto às autoridades inglesas.

Além disso, enfatizava-se que em breve a Inglaterra seria a única nação moderna sem um estoque de monumentos significativos e sem uma associação representativa para evitar essa situação. Segundo *The Builder*, a Society of Antiquaries fazia pouco além de publicar artigos e manter *conversazioni* semanais; a Cambridge Camden Society, a única a supervisionar ruínas medievais, atuava segundo a concepção de restauro como reforma e a British Archaeological Association, da qual tanto se esperava, parecia terminar seus dias em contendas que nada tinham a ver com seus reais objetivos como instituição.[47]

> *"Enquanto os governos de Estados estrangeiros estão empenhados em defender construções em ruínas, e em estimular a busca pela arte em seus respectivos países, o nosso acredita que essas questões não são alçada de nosso ministério. (...) A história de um país é a história do povo que nele habitou, suas maneiras, civilização e arte, e não de um grupo de seus dirigentes. A arquitetura de todo país e época [revela] os trabalhos da mente criadora e ocupa o lugar da história escrita em pontos que, embora do mais alto interesse, os historiadores falharam em tocar. Cada igreja de aldeia é a chave da história para o distrito que a rodeia; baseados em suas efígies, seus sepulcros e enfeites heráldicos, o topógrafo e o genealogista podem ter dados importantes para suas pesquisas sobre a história da região e de seus habitantes. O tempo está manifesto em cada aspecto."* [*The Builder*, 19 abril 1849]

---

[47] *The Builder*, 19 abril 1845. O editor referia-se a uma longa contenda, acompanhada nos periódicos nessa época, que levou a Sociedade a um racha, com dois comitês, dois presidentes e dois planejamentos diversos.

Outras forças estavam em jogo dentro da voga preservacionista. Os altíssimos honorários pagos aos arquitetos era uma delas; quanto mais radical a alteração, tanto melhor a paga recebida. Também a capacidade de intervir em um edifício medieval proporcionava bastante visibilidade aos arquitetos, com a chance de provarem sua erudição em contraponto aos primeiros restauros, além de adaptarem a novos usos edifícios que poderiam ser úteis em uma trama urbana carente de espaços. Nesse sentido, urgências conhecidas nos dias atuais também afligiam o arquiteto do século XIX. Desse modo, o restauro do gótico tinha um caráter bastante prático que pouco se resumia a um capricho ou uma profissão de fé de uma era sem perspectivas.

Aos críticos do restauro, faltava à Inglaterra, para impedir os danos das alterações e garantir que o conhecimento do passado se estendesse a todos, uma sociedade constituída para esse fim. Ruskin a descreveu em seu texto sobre a inauguração do Crystal Palace em Sydheham (Ruskin, 1854). Nesse texto, Ruskin menciona os restauros sendo feitos na França (Rouen) como inexatos e desnecessários (*idem*: 13) e critica a expressão utilizada por Bulteau em relação às esculturas em Chartres de se buscar "*reproduzir com uma exatidão matemática*" (*reproduire avec une exactitude mathematique*). Se se quisesse – diz Ruskin – que se reproduzisse matematicamente as esculturas do passado, mas em outro lugar, deixando o fragmento e a ruína originais em paz (1854: 8-9).

O que seria de um mundo sem registro e sem ruína? Com essa questão, Ruskin conclama a formação de uma sociedade, que ultrapassasse os interesses da Sociedade dos Antiquários, cujos membros se contentavam com muito pouco, fechados em suas bibliotecas, cuidando de uma ou duas pedras, em sua esfera imediata, enquanto a memória da Europa como um todo ia sendo lentamente esfacelada (Ruskin, 1854: 16,19).

> *"Uma associação deveria ser formada, amplamente organizada para manter vigias ativos em cada cidade importante que, em primeiro lugar, deveriam dar à sociedade um relato perfeito de todo o monumento de interesse em sua vizinhança (...) e as alterações para ele propostas (...). A sociedade forneceria fundos (...) para a venda desses bens ou para auxiliar seus proprietários*

> *(fossem indivíduos ou entidades públicas) na manutenção (...) e evitaria o restauro mal informado e a destruição desnecessária (...). A recompensa dessa sociedade [seria] a consciência de sua utilidade (...).*"
> *Faço esse apelo correndo o risco de ter minha utopia desprezada (...); os próximos cinco anos determinarão o que será salvo e o que será destruído; os restauros que já começaram são como um câncer em cada peça de arquitetura gótica (...). Mais tarde poderemos criar, mas só agora podemos preservar (...) nem o poder de imperadores, rainhas ou reinos pode deixar, na areia dos tempos, as pegadas apagadas das gerações passadas.*" (Ruskin, 1854: 20-21)

William Morris deu forma a esse apelo e em 1877 fundou a Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), cujo principal objetivo era impedir que os edifícios do passado fossem reformados ou destruídos. Nesse mesmo ano, uma lei de preservação – a *Ancient Monuments Bill* – circulava pelo Parlamento, mas seria aprovada bem mais tarde.

O círculo se fecha: dentre os membros originais da SPAB, ou Anti-Scrape, como ficou conhecida – referindo-se ao fato de serem contra a raspagem ou a lixação das paredes que retirava toda a pátina do tempo, conforme defendida por Ruskin –, estavam inúmeros pintores pré-rafaelistas (incluindo Burne-Jones, amigo inseparável de Morris, mas também Alma-Tadema, Arthur Hughes, William Rossetti, Millais), além de arquitetos como Philip Webb, e, como não poderia faltar, Ruskin e Carlyle.

A primeira grande empreitada a que Morris e seus seguidores se lançaram foi "salvar" as igrejas de Wren, destinadas à demolição (como muitas de fato o foram). Todas as cerca de 30 igrejas eram em estilo clássico, o que indicava que o movimento de preservação, embora nascido da preocupação com a restauração das antigüidades medievais, abrangia uma noção mais ampla de preservação. A SPAB as tratou como "*obras de arte que nada deviam às da Europa Cristã, exceção feita à Roma*" e que destruí-las seria "*ferir a nós mesmos e à posteridade*".[48] Assim, a página de rosto da obra de A.H. Mackmurdo (*Wrens' City Churches*, 1883) pode ser, conforme defende Pevsner, um prenúncio ao *Art Nouveau* (Pevsner 1996:

---

[18] "Relatório do Segundo Encontro Anual da Sociedade", *The Builder*, 5 julho 1879. *Vide* fig. 80.

42-43). Mas a inspiração em Morris ultrapassava a questão do *design* e remetia à defesa dos monumentos do passado.

Nos anos 1880, Morris envolveu-se com a questão do suposto restauro que estaria prestes a ocorrer na basílica de S. Marco, Veneza, quando a fachada do século XI seria reconstruída e os mosaicos – a tão temida palavra – restaurados. O governo italiano declarara em 1879 que a ala oeste da basílica seria devolvida à pureza inicial, eliminando tudo o que fora desde então acrescentado. Morris alarmou-se. Em uma carta enviada ao *Daily News* em novembro de 1879, chamou o restauro de "*uma traição à causa da civilização e das artes*" contra a qual era necessário se insurgir um grupo de pessoas, mesmo que uma minoria ("Carta ao Daily News" in: Morris, 1993: 406). Em seguida escreveu para Ruskin, para as figuras de destaque da época (como Gladstone e Disraeli, talvez uma das únicas vezes em que concordaram em alguma coisa), e para quase todos os editores de jornais italianos e europeus, até conseguir impedir que os mosaicos bizantinos do pórtico da entrada fossem substituídos por mosaicos modernos de um artista austríaco. "*Esse assim chamado restauro (...) não pode sequer ser chamado de imitação (...), pois destrói as qualidades da obra de arte (...)* [os mosaicos] *(...), apesar de simples, são os mais belos e imaginativos; e (...) estas qualidades combinadas não podem possivelmente ser copiadas*" (carta para Robert Browning in: Kelvin (org.) 1984: 63).

É notável como o primeiro debate de longo alcance sobre a proteção aos edifícios antigos vai acontecer a partir da Inglaterra sobre São Marcos, em Veneza; um senso de patrimônio da humanidade, que transcendia as antigüidades nacionais, estava presente. Em novembro de 1879, por exemplo, William Morris discursou em Birmingham dizendo que a Basílica não pertencia a Veneza, e sim ao mundo (*apud* Dellheim, 1982: 80).

Até então, a imprensa, encabeçada por The Builder, limitara-se a criticar a recém-fundada SPAB, acusando-a de "apelar ao sentimento popular" e de manifestar um "medo exagerado (...) de perder o que quer que seja da arte do passado (...) numa espécie de fetichismo abjeto".[49] A partir da questão envolvendo a basílica de São Marcos, The Builder admitiu que,

[49] *The Builder*, 29 junho 1878.

se até aquele momento considerava a SPAB afeita a exageros e imprecisões e desprovida de bom senso, dada a "fechar os olhos às circunstâncias, fazer o pior de qualquer caso, real ou hipotético que lhe cai às mãos", aceitou que nesse caso, perante tal ato de vandalismo "se a Sociedade (...) puder mostrar que pode fazer algo de efetivo para evitar esse mal, terá mostrado sua raison d'être de forma mais convincente e satisfatória do que mostrou até o presente momento". [50]

A resistência aos ideais propagados por Morris, que em nada diferiam dos defendidos anteriormente por Ruskin, era compreensível: revelava a idéia de que melhorias públicas necessárias à cidade não poderiam ser barradas por "velhos edifícios" associada à necessidade de que os arquitetos "criassem o novo" e não apenas preservassem o antigo. Assim, a proteção ao passado não poderia "ficar no caminho" das melhorias públicas:

> *"quando um prédio velho fica no caminho de progressos que são absolutamente necessários para a saúde e a conveniência públicas, ele deve ser removido, e ponto final. Decidir pelo contrário seria agir contra o senso comum, e estabelecer um princípio de ação que jamais foi conhecido ou pensado em nenhum período da arquitetura, ou em qualquer época anterior ao surgimento da Society for Protection of Ancient Buildings".*[51]

Disse-o todo. A novidade da sociedade estava em dar proeminência não a "progressos necessários", mas ao edifício em si. Ou, ao menos, aventava a possibilidade de pensar na manutenção do edifício independentemente dos progressos necessários.

Morris acreditava que essa nova relação com os edifícios do passado explicava-se por uma nova relação com o passado em geral.

> *"É impossível discutir a maneira correta de tratar as obras de arte deixadas pelos nossos antepassados sem compreender a grande mudança que atravessou o mundo em seu conhecimento e amor pela história" (...) no passado as pessoas gostavam de ler e escrever sobre os feitos*

---

[50] *The Builder*, 15 novembro 1879.
[51] *The Builder*, 29 junho 1878.

> *daqueles que haviam vivido antes delas (...), mas julgavam o passado e seus homens, para condená-los ou louvá-los, pelos padrões de sua própria época (...) isso hoje é muito diferente (...) e o crescente conhecimento atual nos mostra o quanto tudo mudou, e como aqueles homens são diferentes de nós (...) mesmo sabendo dessa diferença, nos ligamos ao passado, de forma que quase o sentimos vivo em nós, como parte de nosso desenvolvimento; e isso, posso dizer com clareza, é coisa que jamais ocorrera antes, é novo; e, sendo novo, exige uma nova maneira de olhar e lidar com aquelas relíquias do passado com conveniência, tradição, como utensílio (...) de nossa vida diária. (...) Eu repito que nós deste século fizemos uma descoberta que as eras anteriores deixaram passar, a de que nenhuma esplêndida novidade ou engenho moderno podem nos compensar pela perda da obra do passado que é uma genuína obra de arte."*[52]

As conclusões a que esse raciocínio leva são as diretrizes da conservação dos edifícios do passado:

> *"1. Vale fazer grandes sacrifícios para preservar tais obras; 2. Preservá-las significa mantê-las no estado real em que chegaram até nós, reconhecíveis, por um lado, como relíquias histórias e não como modelos e, de outro, como obras reais executadas por artistas, que tiveram a liberdade de trabalhar de outro modo se o quisessem, e não como improvisos e tapa-buracos comandados por máquinas, ou homens tão submissos em seu trabalho que não são melhores que máquinas."* [53]

A SPAB assim propunha proteger os edifícios como tutora para aqueles que viriam no futuro. Em seu discurso na reunião anual da Sociedade em 1889, Morris declarou:

> *"Já foi dito de forma verdadeira (...) que esse antigos monumentos não pertencem apenas a nós; que pertenceram a nossos antecessores e que pertencerão aos nossos descendentes a menos que os traiamos. Não são, em nenhum sentido, nossa propriedade, para fazer o que*

---

[52] "The restoration of ancient buildings". *The Builder*, 28 dezembro 1878: 1334. Reprodução do discurso de Morris na reunião anual da Notes and Queries Society, Liverpool.

[53] *The Builder*, 20 dezembro 1878: 1354.

> *bem quisermos. Somos apenas os guardiões para aqueles que virão no futuro."* (*apud* Boulting, 1976: 16)

O eco à "Lâmpada da memória" é evidente.

A datar de sua fundação, a SPAB continuamente sofreu ataques, acusada de buscar apoio com um discurso fácil, de apelar aos sentimentos do público e do "belo sexo" a partir de modas e preconceitos (pois muitas mulheres acorriam às reuniões da SPAB) e, principalmente, de ser uma sociedade contra o restauro. A denominação "Anti-Scrape" convivia com a de "Anti-Restoration Society".[54]

Começava assim a interpretação errônea de que William Morris e a SPAB defendiam a ruína de um edifício em vez de sua conservação. Mas no relato do segundo encontro anual da Sociedade em julho de 1879, o presidente, Percy Wyndham, já observava que "*A SPAB está plenamente consciente de que deve ocorrer restauro, mas sustenta que se um edifício possui trabalhos de diferentes períodos, não é da alçada do restauro nivelar (por cima ou por baixo) aquelas porções que estavam em desacordo com as predileções do arquiteto envolvido*".[55] Morris em vários momentos resistiu à idéia paralisante suscitada pela idéia de "anti-restauro":

> *"Parece que há uma impressão crescente na mente das pessoas de que a Sociedade é movida por sentimentos de desatenção pela preservação estrutural de edifícios antigos, e tal impressão pode interferir negativamente em sua atuação (...). Alertar o público da necessidade de fazer reparos estruturais nos edifícios antigos para evitar a ruína, protegendo-o do vento e do clima, é um dos primeiros objetivos da Sociedade (...), que em muitas ocasiões tem deplorado que o dinheiro que deveria ter sido gasto com reparos estruturais tenha sido mal gasto em destruir definitivamente a beleza e o valor histórico de seus interiores."*[56]

Morris, desde o início o secretário honorário da associação, por sua vez, lamentava que a maior parte de seu trabalho consistia em protestar e aconselhar em casos nos quais a chance de sucesso era mínima, pois as

---

[54] *The Builder*, 29 junho 1878.
[55] *The Builder*, 5 julho 1879: 750.

situações já estavam bastante adiantadas quando a Sociedade ficava a par delas. Não obstante, nesse momento a SPAB já funcionava no sistema de subcomitês, como o Comitê de Restauro (Restoration Committee), o dedicado a edifícios antigos no exterior [Foreign Committee], estabelecia contato com sociedades arqueológicas na França, Bélgica, Itália e Holanda e contava com 22 correspondentes espalhados por 18 países [57].

Para Morris, a função da SPAB ultrapassava as benesses imediatas e, exatamente em seu resgate do passado, teria um continuidade infinita no futuro. Em *News from Nowhere*, ele não se furtou a fazer uma menção pouco velada à SPAB: quando, no futuro, é levado a ver as Casas do Parlamento – que agora eram usadas como mercado e reservatório de esterco – vem a saber que elas só não haviam sido demolidas há muito tempo pois uma

> *"bizarra sociedade de antiquários, que prestou alguns serviços em épocas passadas (...),posicionava-se contra a destruição, como fez para vários outros prédios que a maioria das pessoas viam como inúteis ou incômodos públicos, e que era tão vivaz, e dava sempre tão boas razões para seus atos, que geralmente conseguia o que queria" (Morris, 1993: 69).*

Ao utilizar o edifício que representava o orgulho da nação e, como vimos, o estado mais avançado de sua arte, expondo que poderia ter sofrido a mesma sorte de demolição que tantos outros (sem mencionar a ironia quanto a seu uso no futuro, quando um instrumento como o Parlamento deixa de ser necessário), Morris indicava que as opiniões sobre o passado ou sobre o que era válido preservar eram circunstanciais, e mudavam de acordo com o tempo.

O argumento de Morris contra os restauros da forma como ocorriam era que "roubavam" a vida dos edifícios do passado, pois limitavam-se a copiar ornamentos mecanicamente. Nesse processo, o verniz cobria a madeira, azulejos imitando debilmente a obra dos ceramistas cobriam

---

[56] Carta de Morris para *The Builder*, 19 abril 1879: 436.

[57] *The Builder, idem*: 751.

paredes onde antes se podiam ler os nomes dos paroquianos[58], janelas eram substituídas, altares reformados... Fica assim evidente que a linha que se pode traçar unindo Morris a Ruskin não é uma linhagem "anti-restauro" ou meramente nostálgica, mas uma opção política que derivava, inclusive, de uma nova apreensão da história.

A atuação de Ruskin e Morris foi determinante, também, para que de um vago clamor pela preservação dos traços do passado em associações fosse possível partir para uma efetiva legislação que garantisse a permanência de edifícios e áreas. Foi um longo caminho, pontuado, principalmente, pela sensibilidade em relação ao passado medieval.

A partir da década de 1873, Sir John Lubbock apresentou várias leis à Câmara dos Comuns, todas no sentido da proteção de monumentos do passado. Mas elas foram recusadas sempre com a mesma justificativa, a de que implicavam a interferência no direito à propriedade privada. Apenas em 1882 a proposta de Lubbock tornou-se lei, sendo promulgado o Ancient Monuments Protection Act (1882). Essa lei permitia um certo controle sobre os bens de interesse nacional e trazia algum caráter punitivo, pois aquele que causasse alguma destruição a um monumento antigo sob os cuidados do governo poderia ser julgado em tribunal e receber multa ou mesmo ser aprisionado por até um mês, com ou sem trabalhos forçados.[59] A lei, porém, não atingia os danos que os proprietários poderiam ocasionar a seus próprios edifícios, mesmo se fossem de interesse da nação. Isso só era possível se o Comitê de Obras, com o consentimento do proprietário, adquirisse e mantivesse com dinheiro público monumentos incluídos numa lista nacional.[60]

---

[58] *The Builder*, 28 dezembro 1878. Na questão dos azulejos, é provável que Morris tivesse em mente as intervenções praticadas por Gilbert Scott em quase todas as igrejas que restaurou, ao substituir chão medieval original por cerâmicas. Baseado em descobertas de um piso em cerâmica em Westminster Abbey, ele criou uma seqüência de quatro desenhos que passou a utilizar sempre nos azulejos encáusticos, *"fornecendo um exemplo da convicção (..) de que uma cópia moderna era tão boa, se não melhor, que o original"* (Fawcett: 1976: 102).

[59] *Ancient Monuments Protection Act, 1882*. Capítulo 73: 2. PRO.

[60] Nesse primeiro momento, a lista incluía 68 monumentos em toda a Grã-Bretanha, a imensa maioria pré-históricos, como círculos de pedra e terrenos de cemitérios. A prática de listar os edifícios a receberam preservação originou o termo "listed" para edifícios protegidos (ou seja, incluídos na lista). Cf. *idem*.

O fato de a lista inicial oferecer proteção apenas a monumentos da pré-história, que não poderiam ser usados para nenhum outro fim (e por isso não sofreriam nenhum restauro) fez avançar muito pouco a legislação de preservação. Nada obrigava os proprietários de, por exemplo, ruínas medievais, a protegê-las da destruição e nada os levava a oferecê-las para que os poderes públicos as tomassem sob sua guarda. Quando avisado pelo Comitê de Obras Públicas do péssimo estado em que se encontravam as ruínas de Glastonbury, seu proprietário respondeu em uma carta à Sociedade dos Antiquários: "*Bem, são ruínas, e se vierem abaixo ainda assim serão ruínas, não é mesmo? O que mais os senhores querem, afinal?*" (*apud* Boulting, 1976: 17).

Os monumentos medievais foram incluídos na proteção da lei apenas no Ancient Monuments Protection Act de 1900, bastante semelhante à lei anterior. Mas nesse caso a autoridade local poderia, com o consentimento do proprietário, assumir a guarda de um edifício, mas apenas no caso de o proprietário não habitá-la (fazia-se menção a propriedades como castelos abandonados). A lei de 1900 excluía todas as propriedades eclesiásticas ou que estivessem sendo ocupadas. Nessa lei, houve o cuidado de definir monumentos como "*qualquer estrutura, edificação ou monumento de interesse histórico ou arquitetural ou qualquer vestígio dos mesmos*", [61] porém, como se disse, já que a ênfase era apenas em edifícios não habitados, o que a lei de 1900 protegia eram, novamente, ruínas.

Foi necessário esperar 13 anos, e sempre às voltas com algum grande escândalo que fosse capaz de causar alguma comoção, participação da imprensa e tomada de posição de várias personalidades, para que a lei fosse mais afirmativa. Nessa ocasião em especial, a ameaça ao Tattershall Castle, em Lincolnshire, que seria desmontado, sendo uma parte enviada aos Estados Unidos para ser ali remontada originou o Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, de 1913. Nos pareceres que acompanham a lei, vários casos de edifícios destruídos por seus proprietários eram lembrados, como a Bradenstoke Priory, que foi demolida

---

[61] *Ancient Monuments Protection Act, 1900.* Capítulo 34: 2. PRO.

por seu proprietário para ser "reconstruída" no país de Gales.[62] Segundo a lei de 1913, tanto a Comissão do Patrimônio Nacional poderia publicar listas com edifícios que julgava de interesse nacional, quanto o proprietário de um edifício ou monumento citado em alguma dessas listas não poderia alterá-lo ou demoli-lo sem permissão. Se um monumento listado fosse considerado ameaçado pela negligência de seu proprietário, poderia passar à guarda da autoridade pública local. Esse foi talvez o primeiro instrumento legal a listar monumentos importantes e dar meios legais para protegê-los, ao conceder poderes à autoridade local. As punições de multa e prisão permaneciam (acompanhadas ou não de trabalhos forçados) pelo prazo máximo de um mês, mas dessa feita poderiam atingir, de fato, os proprietários.[63] Outra questão interessante surgida na legislação de 1913 foi a do caráter dos bens tombados, conforme a longa discussão sobre a muralha de Adriano, as antigas estradas romanas, as torres de milhas e todos os trabalhos de edificação realizados pelas mãos do homem que, nesse caso, passaram a ser consideradas também como "monumentos".[64]

A legislação que se seguiu, nos anos 1930, 1940 e 1950 de certo modo procurou estender o alcance dos conceitos até então existentes. O *Ancient Monuments Act* de 1931 permite a proteção das áreas envoltórias a monumentos preservados; o *Town and Country Planning Act* de 1932 permite a proteção a conjuntos de edifícios. Os *Town and Country Planning Acts* de 1944 e 1947 assemelham-se bastante à nossa própria legislação na área (com exceção das atribuições diretas ao Ministério de Obras): permitiram que o Ministério listasse um edifício informando à autoridade local e ao proprietário esse fato e obrigando-os a informar qualquer intenção de demolição ou alteração. Caso a autoridade discordasse da mesma, poderia impor uma ordem de preservação do edifício e ao proprietário cabia apelar ao ministro (*apud* Boulting, 1976: 21-25).

---

[62] "*Monuments used as dwelling houses*" – *Law Officers Department:* Pareceres. *Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913*": 4-5. PRO.
[63] *Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913.* Cap. 32. PRO.
[64] *Hadrian's Wall" – Law Officers Department: "Whether the Roman Military Road & the Land between the Vallum & the Wall are ancient monuments".* Pareceres acompanhando o *Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913*: 1-6. PRO.

Essa legislação e as que se seguiram foram as principais responsáveis pela preservação das grandes mansões no campo que hoje revertem ao National Trust ou às autoridades locais uma boa renda com o turismo. O que se pode observar no desenrolar da legislação é seu lento avanço por sobre os direitos de propriedade considerados como direitos inalienáveis do indivíduo, rumo a considerações de caráter histórico com amplidão nacional, retirando da vontade individual o poder para dispor de suas posses.

As sociedades de preservação, muitas locais, algumas de âmbito nacional, foram um importante instrumento de pressão, tanto para a criação da legislação, como dentro da função da qual se acreditavam imbuídas, de sensibilizar a opinião pública para os traços do passado que cabia preservar. Dentre todas, a de maior crescimento foi o National Trust, fundado por Octavia Hill, Sir Robert Hunter e Canon Rawnsley, e que adquiriu sua primeira propriedade em 1895. O National Trust seguia a idéia de Ruskin de se criar um fundo para adquirir as propriedades ameaçadas ou para áreas naturais, gerindo-as a partir daquele momento. Essa associação recebeu pelo National Trust Act de 1907 o poder para adquirir e preservar para a nação locais de interesse histórico e beleza natural. Assim, nenhuma propriedade adquirida pelo National Trust poderia ser vendida ou alterada radicalmente. Outro avanço se deu no funcionamento do National Trust, por meio de um conselho com 50 membros, eleitos dentre as associações artísticas e científicas mais significativas, além das universidades e de outras sociedades de proteção, como a Commons Preservation Society e a própria SPAB.[65]

Também no caso das sociedades de preservação, reencontramos uma certa "batalha dos estilos", ainda que em outra dimensão. O Georgian Group, fundado em 1937 (momento em que grande parte dos edifícios em estilo "georgiano" foram destruídos), organizou-se a partir da demolição em 1937 do Adelphi Terrace, de Adam. Esse "grupo georgiano" voltava-se para a preservação de edifícios construídos entre 1714 e 1830 e seus métodos eram, por vezes, extremos: uma de suas mais ativas participantes, Nancy

---

[65] *National Trust Act, 1907*: artigo 18. PRO.

Mitford, ameaçara acorrentar-se nua em frente ao Parlamento se as casas da rua Abingdom, em Westminster, fossem demolidas (Boulting, 1976: 14). Grande parte dos edifícios listados com os esforços desse grupo sofreu danos irreparáveis durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial.

As mesmas dificuldades que o Georgian Group tivera para convencer seus contemporâneos do valor e beleza das casa em estilo georgiano, teve a sociedade vitoriana (*Victorian Society*) para convencer os seus do valor considerável dos edifícios fruto da Revolução Industrial, na década de 1950.[66]

Todas as listagens oficiais do Ministério salientavam edifícios anteriores a 1800 e a Inglaterra, que teve um dos maiores ímpetos de construção pública e particular no século XIX, como vimos, impulsionado pela Revolução Industrial, paradoxalmente possui uma quantidade relativamente pequena de edifícios preservados. As campanhas (derrotadas) promovidas pela Victorian Society para a preservação do Euston Arch (demolido em 1962) e do London Coal Exchange (1847-9, por J.B. Bunning, demolido em 1963) ao menos tiveram algum impacto sobre a opinião pública. A partir da década de 1970, e principalmente na década de 1980, coincidindo com um processo de desindustrialização nacional, foi a vez de a época vitoriana ser historicamente valorizada e preservada.

Em todo esse percurso, evidencia-se a importância do reconhecimento histórico do período medieval e da valorização do estilo neogótico como inseparáveis da iniciativa da preservação. Isso permite que se entenda, hoje, que o debate em torno do restauro travado no século XIX não pode ser equiparado aos atuais debates sobre preservação. Os textos de Fusco, Pevsner e Choay não dimensionaram como a palavra "restauro" para Ruskin e Morris estava profundamente eivada pelos significados da mais completa descaracterização (também fantasiosa) promovida pelas primeiras sociedades restauradoras, como a Camden ou, especificamente, pela atuação de Wyatt e Scott. Antes, parecem imputar definições posteriores do termo aos textos desses autores. Autores como Dellheim (1982) afirmam categoricamente que a palavra "restauro" nem mesmo se aplica ao que era

---

[66] *Manchester Victorian Society Papers*. MCL.

feito por Wyatt e Scott, visto tratar-se de uma transformação visual (1982: 84) que tornava os edifícios vitorianos e não mais medievais.[67]

Quando Ruskin mencionava "restauro", tinha em mente uma arte não sabedora do passado, não sustentada pelo estudo da história que permitiria compreender o caráter único de um evento e de toda obra pertencente ao passado. Morris não criou a SPAB para conclamar as pessoas a deixarem os edifícios ruir – mas para, "com conhecimento de causa", fazer com que fossem respeitadas as marcas do tempo em sucessivas camadas de conhecimento acumulado em pedra.

De catalisadores dos temas nacionais a símbolos do passado ameaçado pela era industrial, os monumentos se transformaram no *locus* de origem e convergência do discurso patrimonial, em uma ressignificação definida por um jogo de apropriação e perda (Choay, 1992; Poulot, 1993; Gonçalves, 1996). No âmago da cidade industrial em rápida transformação, a ênfase na dimensão histórica do passado mítico origina uma imagem de cidade com traços opostos aos da cidade industrial, fundamentada na atuação das sociedades antiquárias, nas escavações de amadores e no surgimento de um modo de classificar e compreender o passado sem precedentes, com as novas sociedades de preservação do patrimônio.

O patrimônio tem sido historicizado como uma tradição cultural; como um discurso dos projetos políticos das instituições por ele responsáveis, que a partir do século XIX dedicaram-se à ressignificação dos monumentos. Poulot (1993) advoga que a idéia de patrimônio seja vista também como a construção de um saber, que lida com representações que visam ser legítimas. Por essa razão, o patrimônio para esse autor não seria uma "coisa", mas uma relação; apenas porque o passado em si existe não significa que tenhamos a possibilidade de nele nos reconhecermos. O patrimônio urbano é, igualmente, essa relação entre os indícios do passado (seus objetos e artefatos) e a vida social, pois a representação de uma cultura assim dada é vital para sua relação com o futuro.

---

[67] O significado do termo em dicionários da língua inglesa indica essa compreensão do fenômeno: "*modelo que representa a suposta forma original de um animal extinto ou edifício destruído; reconstrução de uma ruína: (...). O castelo é um mero restauro, i.e., não há nele quase nada de original*" ("Restoration", *Oxford Dictionary*, 1987).

O patrimônio histórico é, enfim, uma relação entre os artefatos do passado e sua interpretação, e não um método mais acertado de zelar por ele. Se é evidente que cada era preserva a anterior com base em suas próprias premissas, então, o pensamento de Ruskin e Morris foi fundamental para impedir que tais premissas descaracterizassem o passado de tal modo que não deixassem opção às gerações vindouras.

Ainda assim, todo esse debate sobre o restauro é, para nós, muito atual. Fala-se em "revitalizar" e "revalorizar" o espaço público e seus edifícios, como se esse espaço fosse um dado meramente físico. Ao procurar investir em monumentos para celebrar seu valor histórico ou estético, amiúde declarado como indiscutível, lida-se, muitas vezes, com a versão institucionalizada da história e do acontecimento como módulo em si (Meneguello, 1994). Assim, o perigo da revitalização justificada pela história não está em que a história não esteja mais presente (e assim se estaria usando um passado morto), mas em atribuir a esse passado um caráter de verdade que funciona como justificativa em si. Apenas o exercício do passado reconhecido como construção pode, efetivamente, levar a uma definição complexa de patrimônio e devolver à história e ao trabalho com o passado a força motriz que ele não deixou de ter.

Preservar os traços existentes dessa relação com o passado é um possibilidade; a outra é aventar a realização física desse passado na trama contemporânea das cidades. Se os prédios em estilo neogótico se prestavam a essa função, o mesmo valia para os núcleos residenciais que buscavam, sem negar os progressos trazidos pela industrialização, adquirir (julgando readquirir) o modo de vida pré-industrial.

A institucionalização do patrimônio construído como uma prática, regida por leis e por um patamar comum de avaliação do passado é possibilitada apenas pelo exercício de reinterpretação desse passado. Ou seja, a criação das "sociedades de defesa dos edifícios" está muito mais diretamente ligada às possibilidades de apreciação do passado veiculadas pelos movimentos neoclássico e, mais importante, neogótico, do que num sentido de urgência perante o desaparecimento dos traços do passado trazidos pela expansão industrial.

O patrimônio surge assim não como uma reação a um contexto dado, instituído após a liberação das forças selvagens do crescimento urbano desregrado, mas como um lenta construção mental formatada pela relação com a ruína e o passado. Abandonando o discurso heróico que os próprios defensores de edifícios e cidades sempre assumiram (e ainda assumem) para narrar a sua função, como os únicos capazes de visualizar a importância dos edifícios e a questão nacional subjacente, o patrimônio configura-se como uma das facetas da relação constante com o passado.

No Congresso do ICOMOS, em 1980, falou-se em "desrestauro" (ou "desrestauração"), que seria o ato de suprimir dos edifícios todos os traços de extensos restauros realizados no passado para retomar o seu estado anterior, e, assim, mais verdadeiro (Pressouyre, 1980). O conceito, oriundo do restauro em artes, ganhou no tema da arquitetura uma outra ênfase, pois trata-se de repetir o procedimento estabelecido por Gilbert Scott e Viollet-le-Duc a seu tempo, ou seja, repudiar todos os acréscimos posteriores em busca de um resultado mais próximo à verdade do edifícios. Não seria o "desrestauro" uma reafirmação da unidade de estilo?

Bem antes de o conceito ser debatido, porém, a retirada da obra dos restauradores já estava em livre curso. Na Inglaterra, na década de 1950, as alterações e os acréscimos internos realizados por Gilbert Scott nas catedrais de Salisbury e Hereford foram sumariamente retirados. Os anteparos e coros de madeira foram doados, ou perdidos. Essa "correção" trouxe, para nós, uma perda irreparável no que concerne ao estudo da arquitetura vitoriana. Sob o conceito de preservação de Ruskin e Morris, ela jamais teria ocorrido.

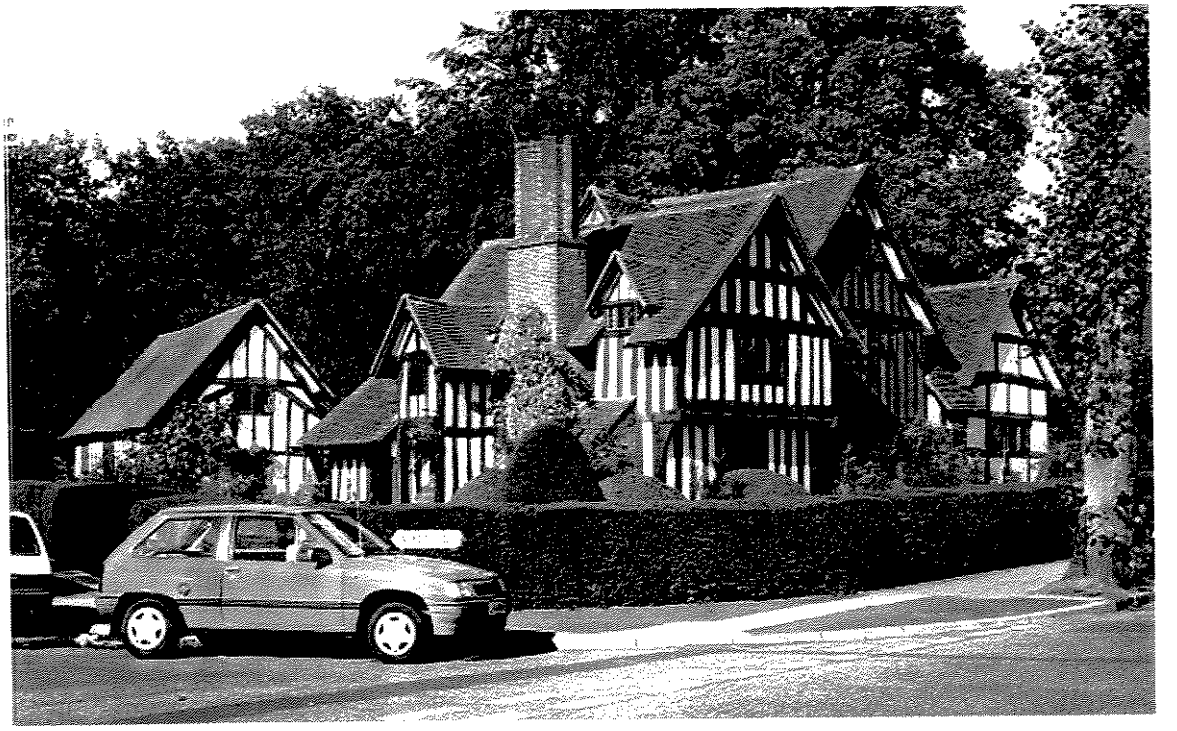


fig. 53 Casas em estilo Tudor, Bournville (1894).



fig. 54 Casas em estilo "holandês", Bournville. A variação dos estilos utilizados e os pequenos grupos de casas estabeleceram os padrões para as cidades-jardim e para o *English domestic revival.*



fig. 55 Bournville.

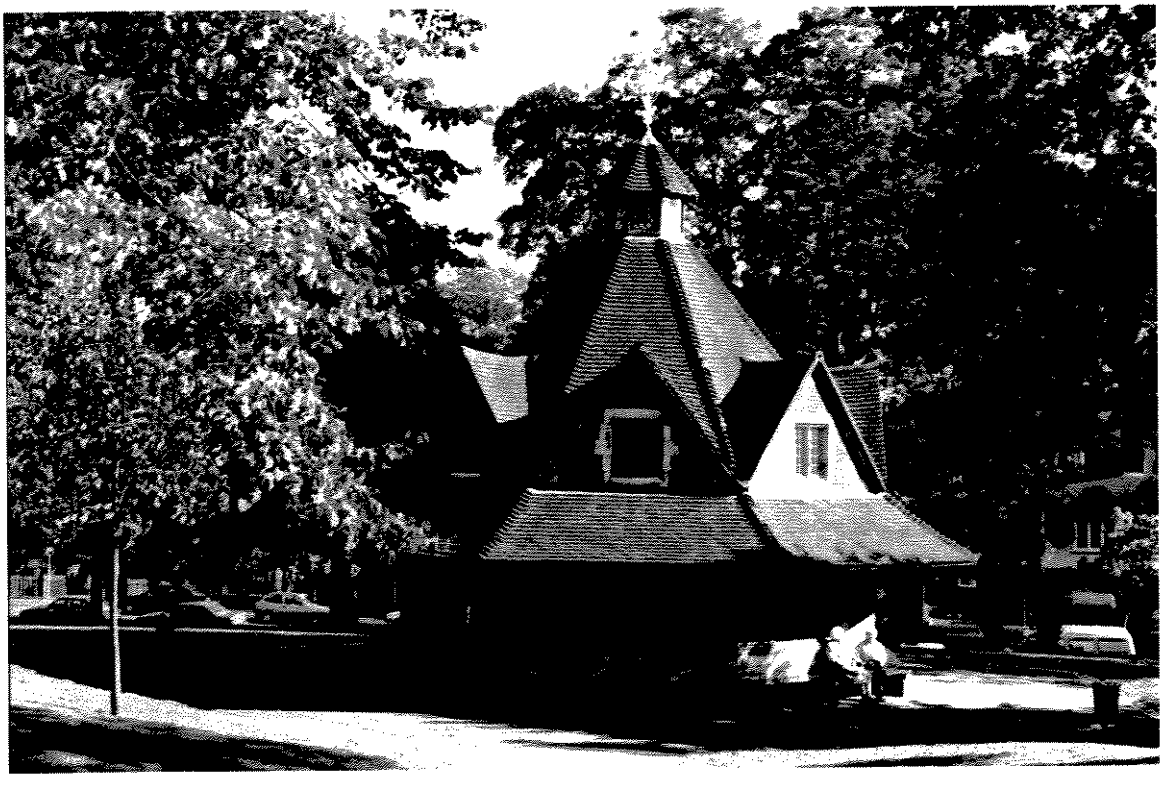
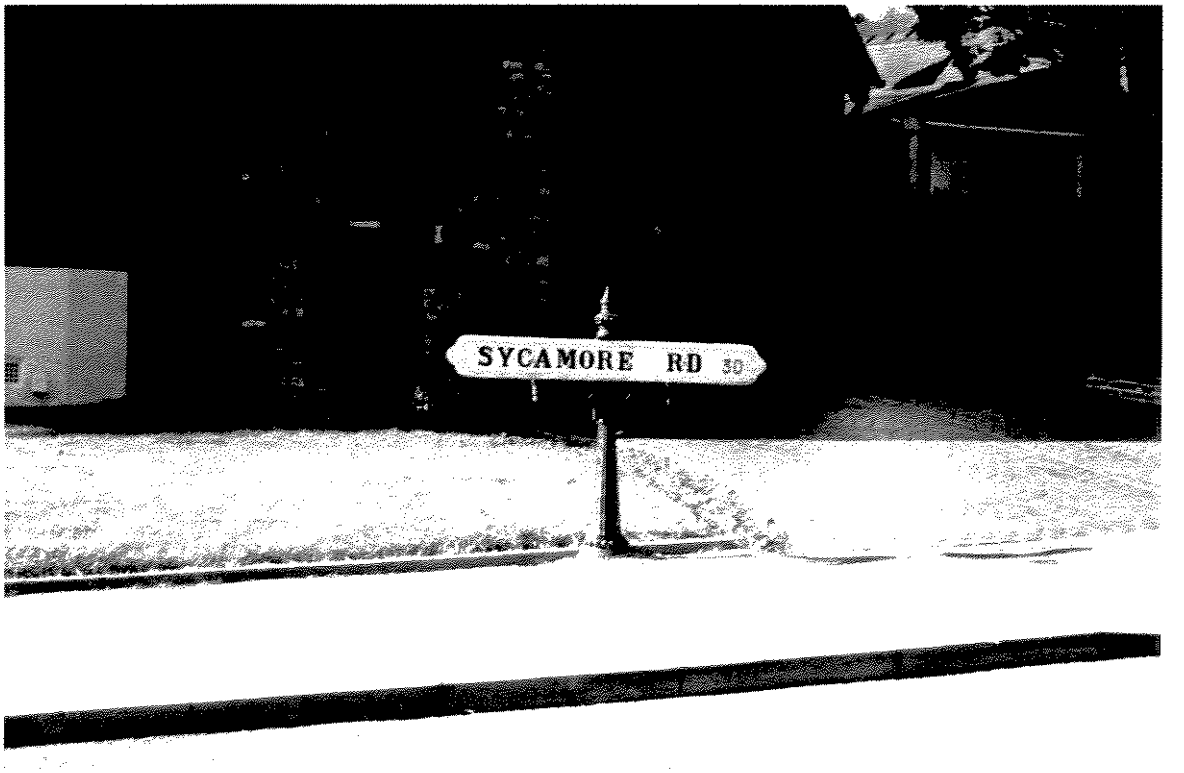


fig. 56 Bournville. " Centro de convívio" em uma das praças locais.



fig. 57 Chalés em Bournville. Observar, abaixo, a indicação dos nomes das ruas (com nomes de árvores), em moldes depois utilizados pelas cidades-jardim. A sinalização e os jardins faziam parte do projeto urbano.



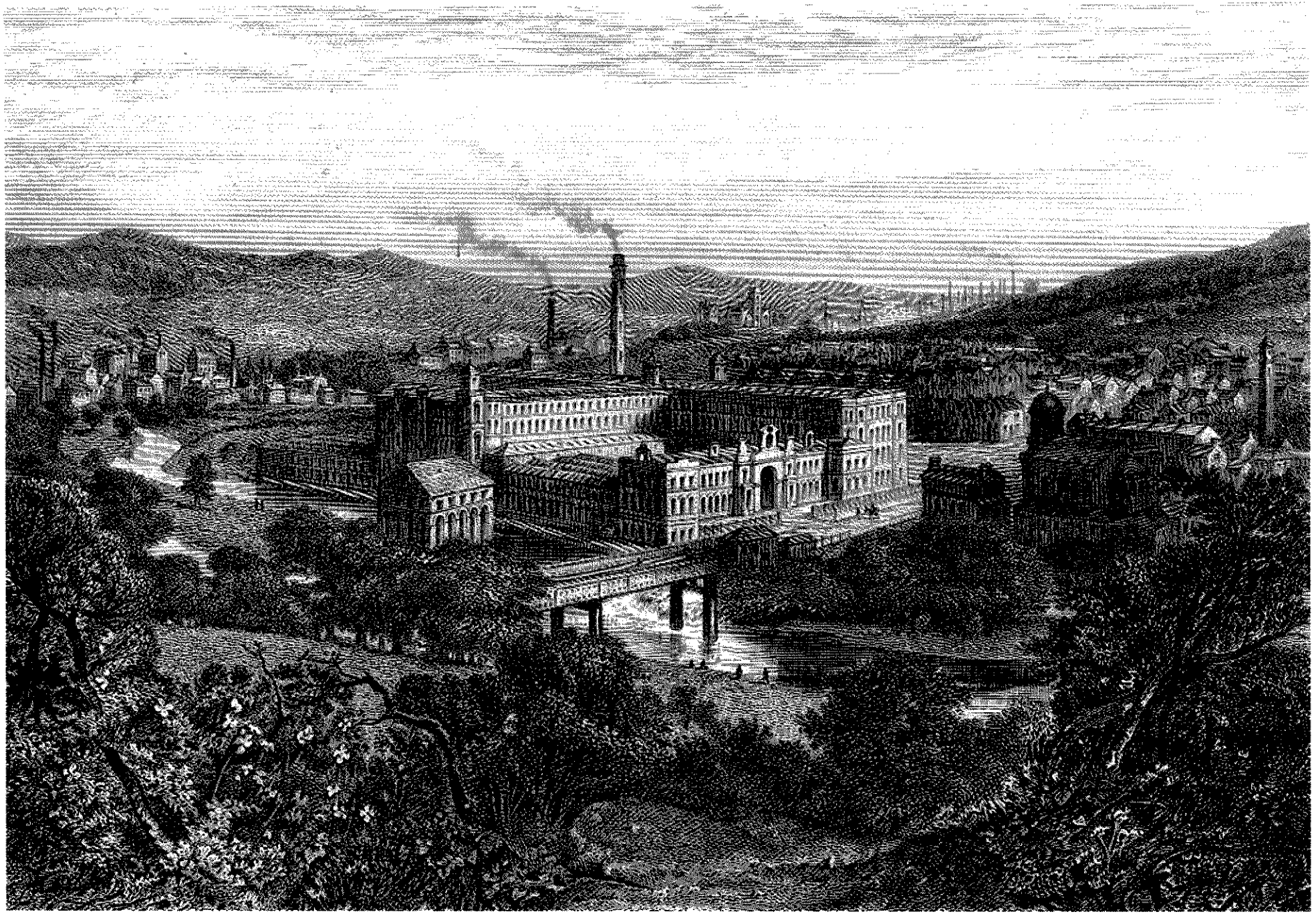


fig. 58 Moinho de Saltaire (construída entre 1851-1876), em gravura da década de 1860. Observe-se as casas alinhadas da cidade e, ao fundo à direita, as chaminés da cidade de Bradford.



fig. 59 Foto recente do moinho de Saltaire, a partir do curso d'água. A torre principal inspira-se no estilo veneziano.



fig. 60 Saltaire, rua que acompanha o curso d'água. Ao fundo, a chaminé principal do moinho. A presença da fábrica, inclusive visualmente, é constante em toda a cidade.

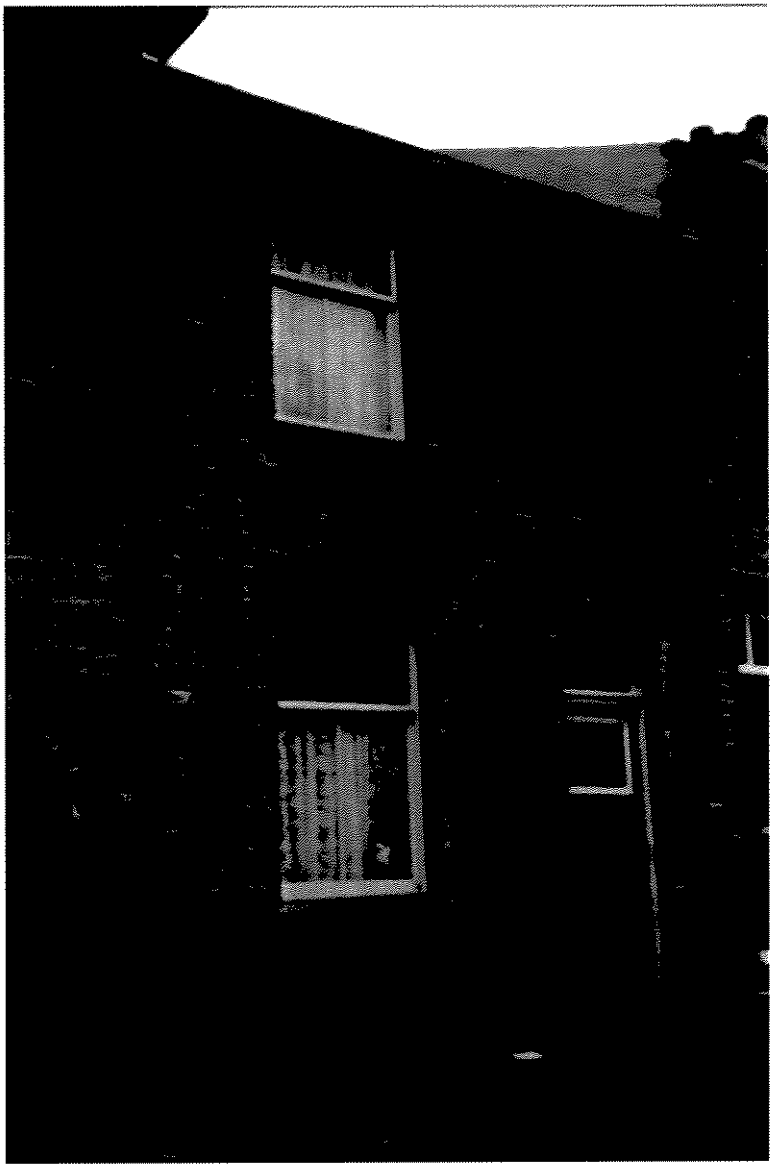


fig. 61 Saltaire. Detalhe da fachada de uma das moradias.

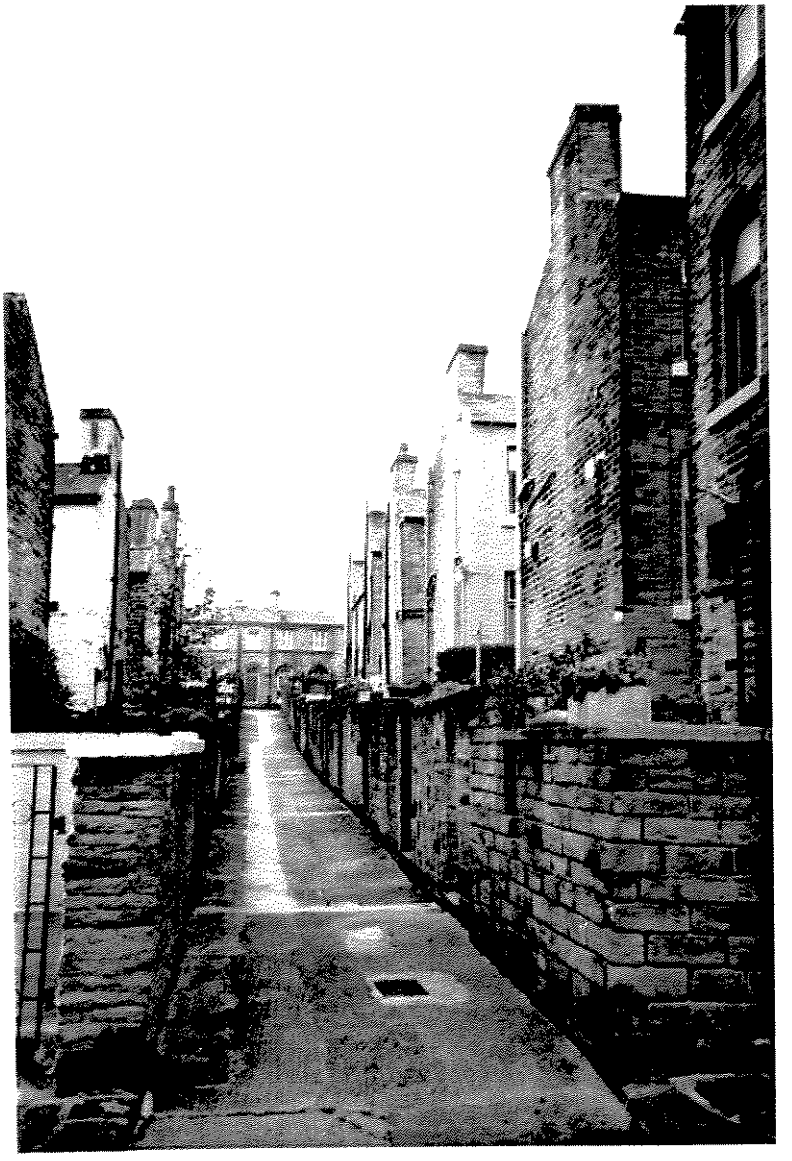


fig. 62 Saltaire. Acima, rua dos fundos das habitações. Note-se a estreita rua para passagem (evitando as moradias *back-to-back*) e os diminutos quintais. Essa disposição urbana observava os preceitos higienistas de circulação de ar e luz. Abaixo, rua frontal às casas.





fig. 63 Cidade de New Earswick, próxima a York (fundada em 1902). Observe-se o uso de linhas sinuosas na distribuição de ruas e moradias.







fig. 64 Chalés cartistas, em Minster Lowell.





fig. 65 Propriedades rurais em Snigs End, em sua origem, fazendas cartistas.

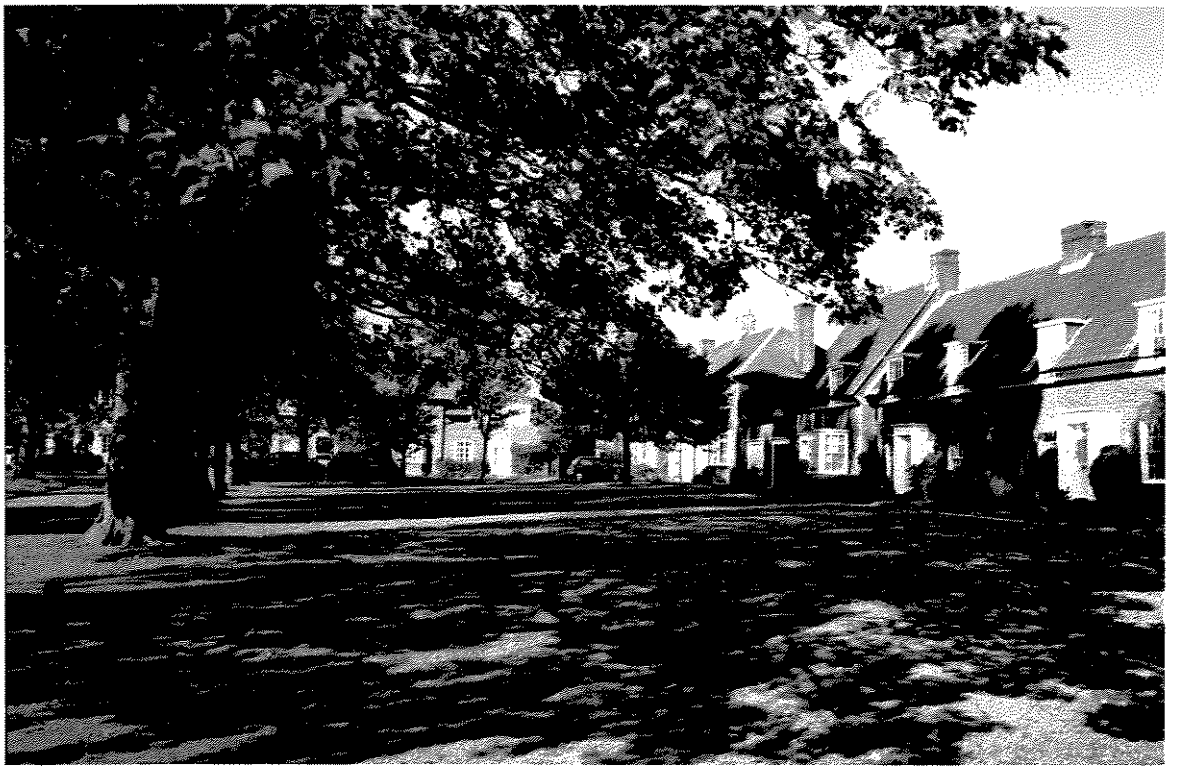


fig. 66 Grupo de casas, com terreno duplo anterior, na cidade-jardim de Welwyn (*Welwyn Garden City*), de 1920. Comparar com moradias e jardim na cidade de Bournville, abaixo.



fig. 67 Bournville





fig. 68 Aspectos da cidade-jardim de Letchworth (1902). Os chalés geminados alinham-se em ruas arborizadas. A necessidade moderna por garagens implica uma perda do espaço frontal das casas.



fig. 69 Cidade-jardim de Letchworth. A amplitude dos espaços e a arborização com árvores alinhadas ao longo das avenidas (*tree-lined avenues*) são princípios das cidades-jardim depois exportados como definidores de um urbanismo ideal.





fig. 70 Aspectos da cidade-jardim de Welwyn.

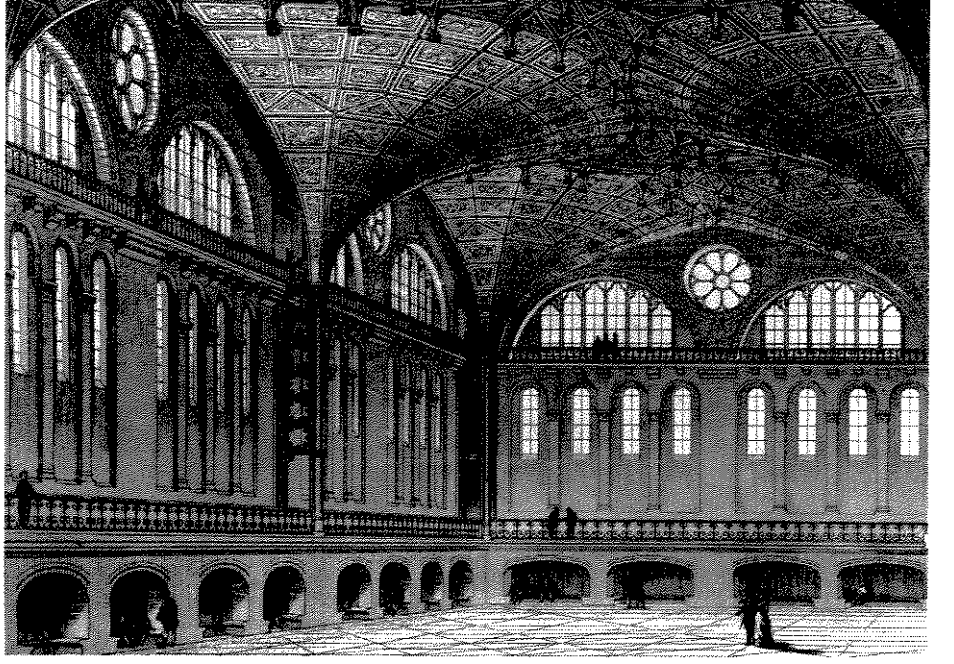


fig.71 Projeto de Viollet-Le-Duc, para pavilhão de indústrias. Note-se a utilização do estilo gótico, especialmente o teto com abóbadas em leque, no estilo inglês.

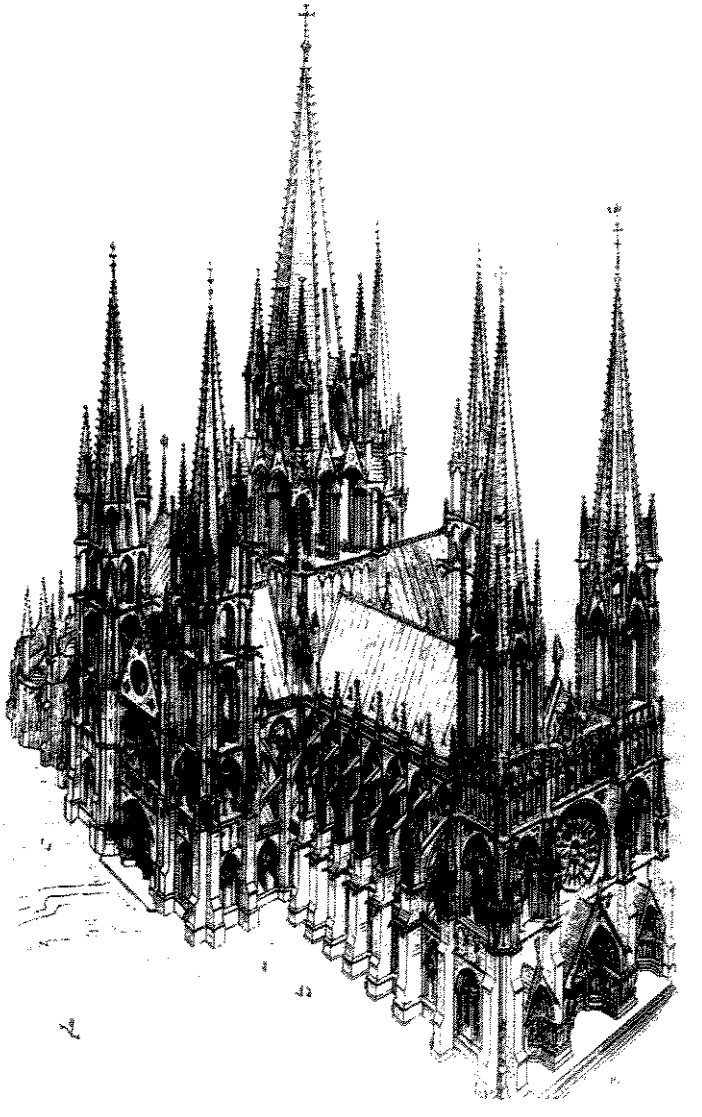


fig. 72 Catedral ideal, de Violle-Le-Duc, conforme apresentado em *Entretiens*.

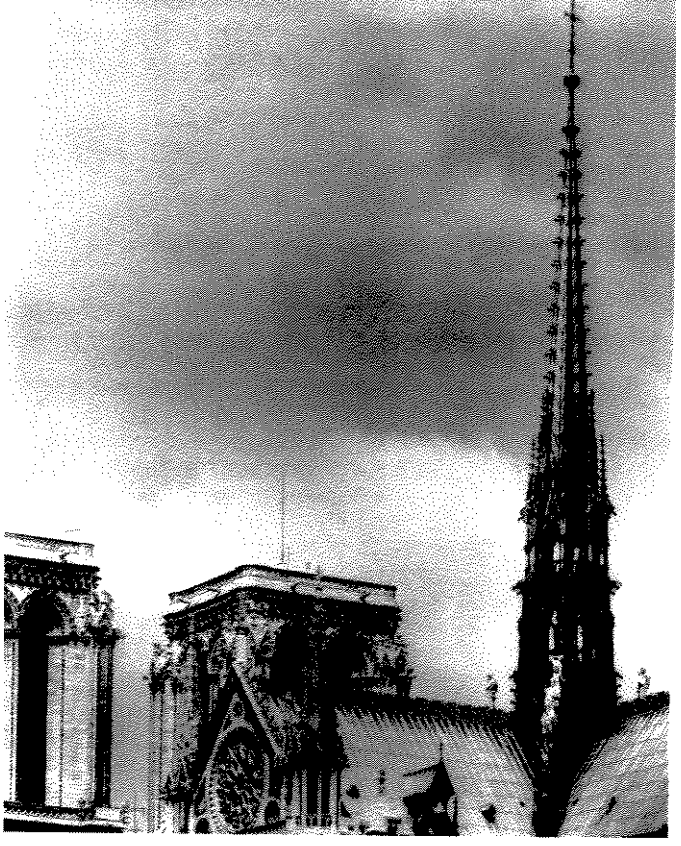


fig. 73 A controversa "agulha" acrescentada por Viollet-Le-Duc à catedral de Notre-Dame, devolvendo o edifício a "*um estado que pode jamais ter existido.*"



fig. 74 Igreja Clermont-Ferrand (Yonnes), Viollet-Le-Duc.



fig. 75 Catedral de Lichfield, detalhe da janela principal, fachada oeste, anterior ao restauro por George Gilbert Scott (gravura séc. XVIII).

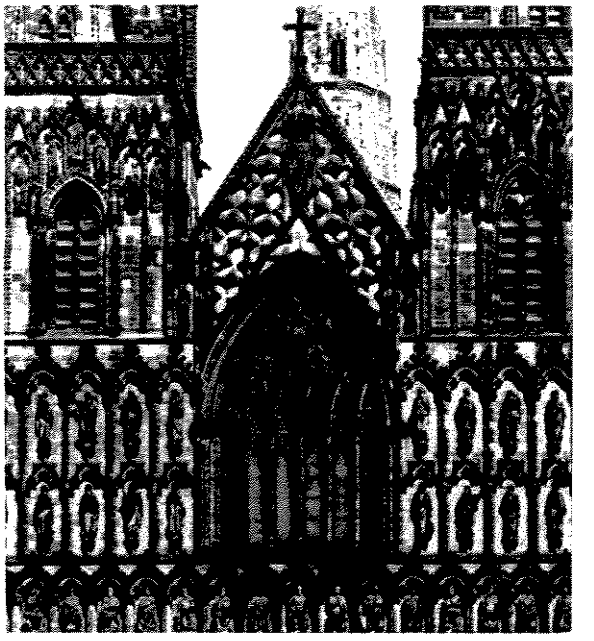


fig. 76 A mesma janela, após o restauro por Gilbert Scott.



fig. 77 Anteparo clássico, por Inigo Jones, na Catedral de Winchester, substituído por Gilbert Scott em 1873.

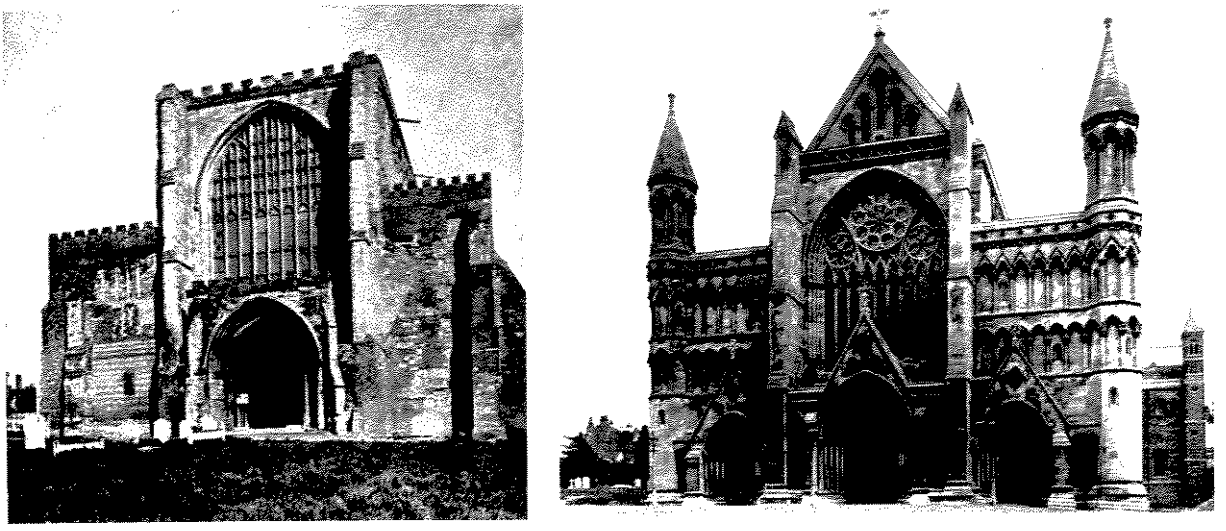
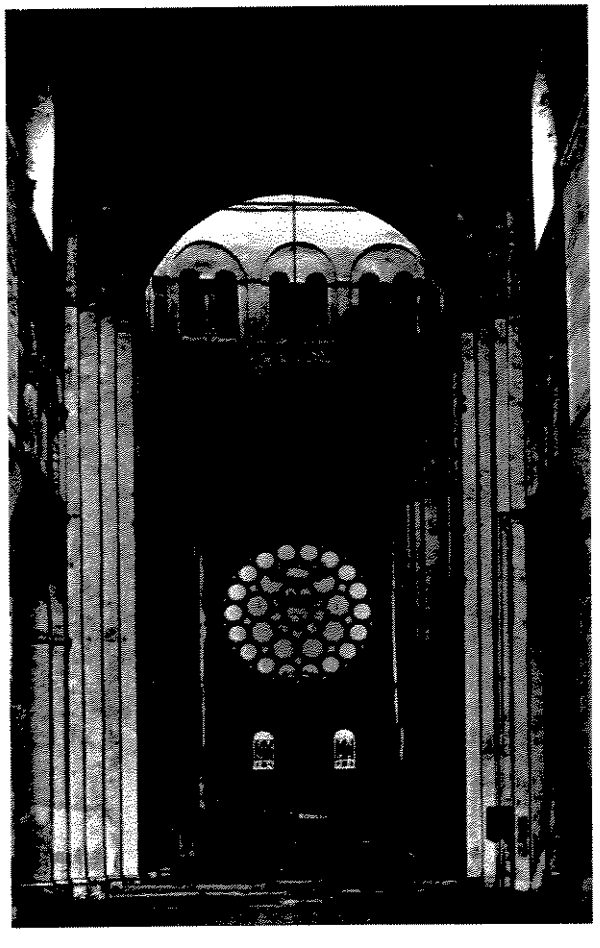


fig. 78 Fachada principal da Catedral de St. Albans, antes e após o "restauro" por Lorde Grimthorpe.



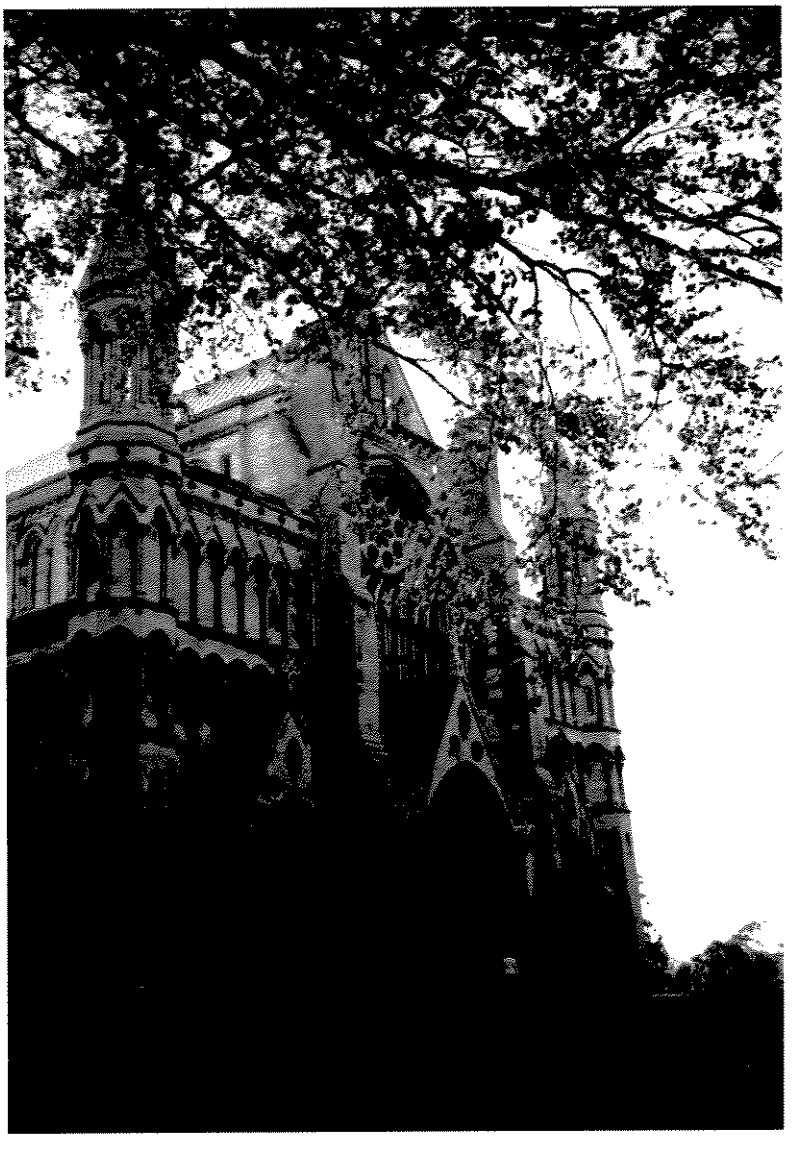
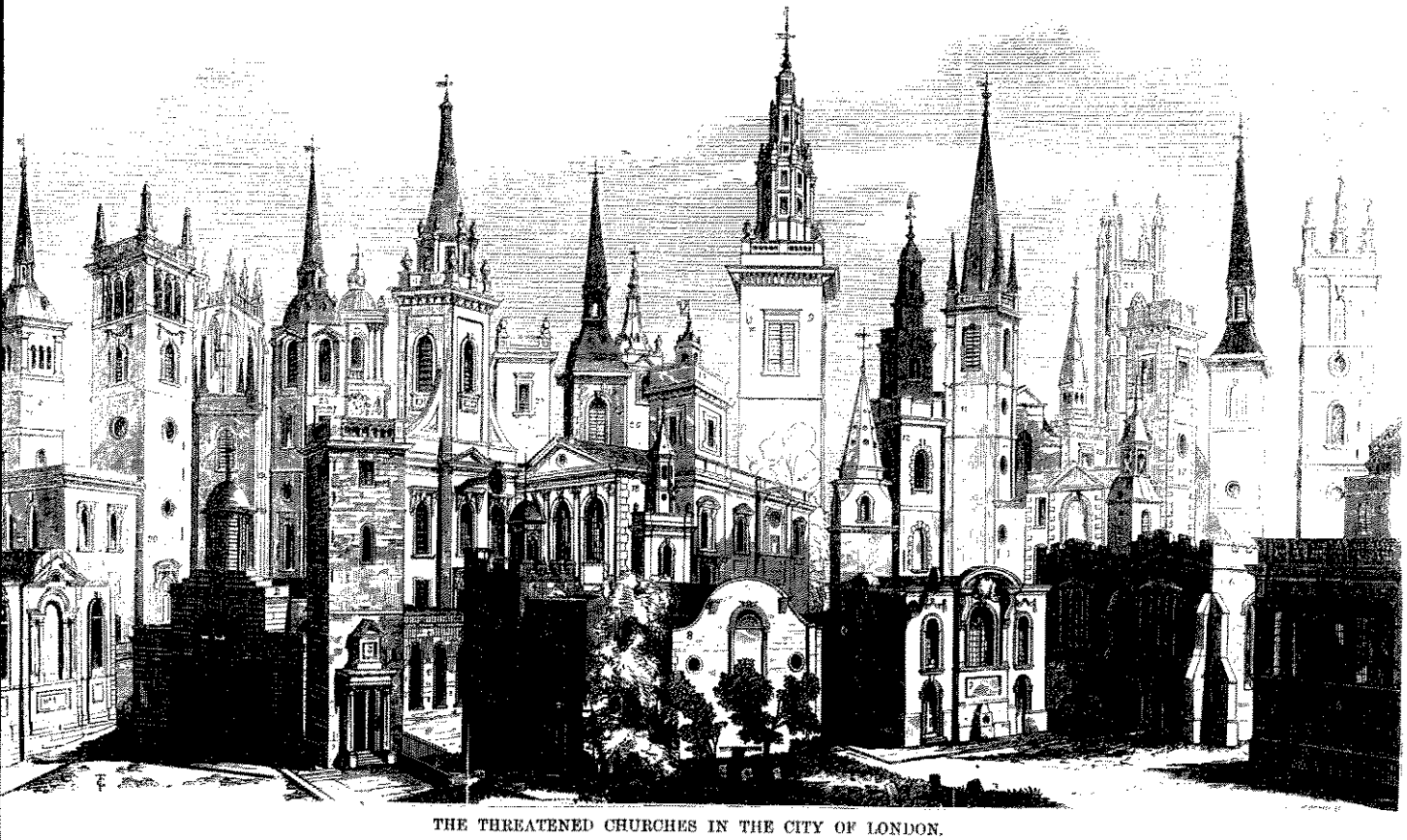


fig. 79 Rosácea de Lorde Grimthorpe para a nave norte da Catedral de St.Albans. À época, seus críticos a chamaram de "coador de pedra".
Ao lado, imagem recente da fachada da mesma catedral.

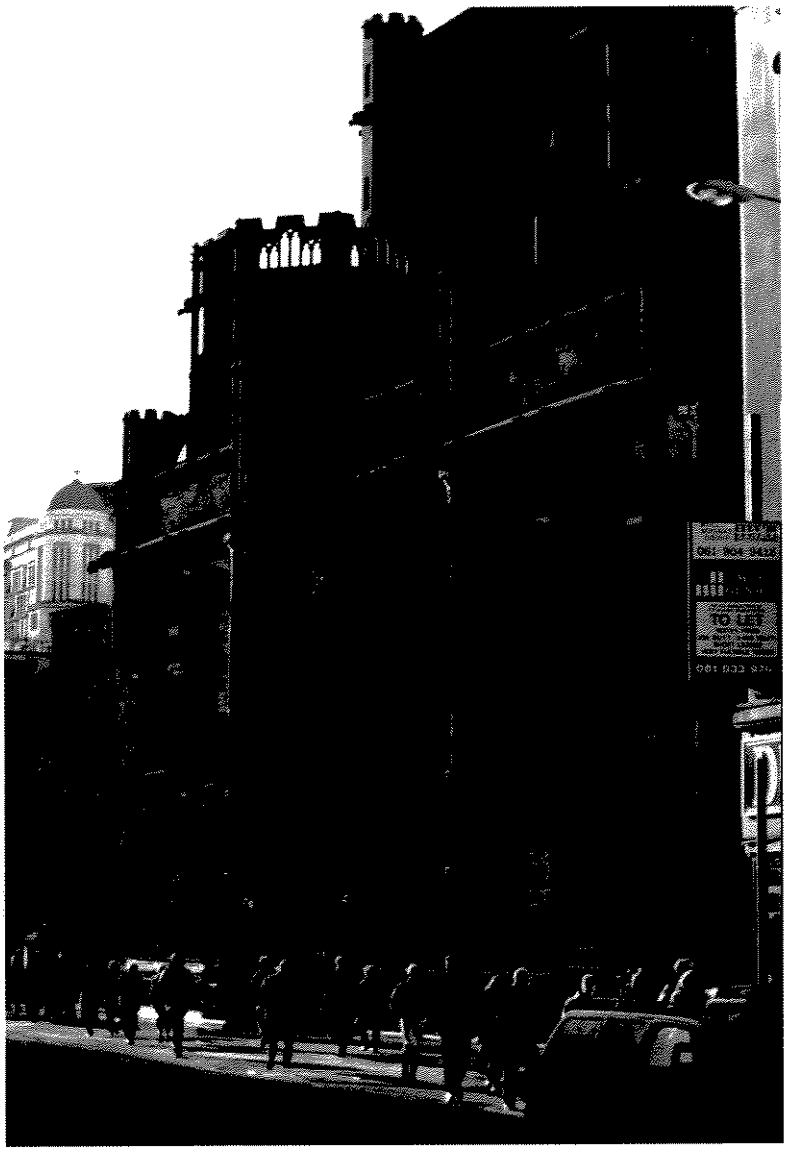


THE THREATENED CHURCHES IN THE CITY OF LONDON.

fig. 80 As igrejas ameaçadas de C. Wren, conforme gravura publicada em *The Builder* (17 maio 1879). A defesa do conjunto de igrejas foi a primeira iniciativa da SPAB de William Morris.

Considerações finais

O passado no presente



Biblioteca John Rylands, Manchester (Basil Champneys, 1900)

Considerações finais - O passado no presente

A cidade vitoriana e a volta do passado

A relação entre o *revival* de valores e estéticas do passado e o nascimento da noção moderna de preservação do patrimônio fundamenta-se em uma multifacetada relação entre edificação, construção e ruína. Compreendido como parte do amplo movimento de *revival*, o neogótico transcende a pecha de arquitetura historicista e revela uma série de motivações religiosas, literárias e morais que incluem a valorização do ornamento, do trabalho e do trabalhador. Reinterpretado, o passado medieval serve simultaneamente ao discurso político, à escolha estética e ao projeto urbano. A necessidade de preservar os traços do passado por meio de organizações específicas é tanto mais forte quanto mais esses traços tornam-se a base para uma ampla reinterpretação e construção desse mesmo passado, em um século que celebra as disciplinas da memória e da história.

O resultado edificado da "batalha dos estilos" pode ser visto em cidades britânicas que, minimamente, preservaram seus edifícios. Em Manchester, todos os tipos de arquitetura do século XIX podem ser encontrados. Seja na região central da cidade ou em seus distantes bairros ajardinados, as ruas se descortinam como dicionários vivos dos estilos arquitetônicos e das técnicas construtivas. Os armazéns à moda dos *palazzi* venezianos na Charlotte Street ladeiam a neoclássica *City Art Gallery*, a poucos passos do neogótico Town Hall. Praticamente todos os arquitetos de renome, neoclássicos ou neogóticos, construíram na cidade. Fechando um ciclo, a John Rylands Library – biblioteca que abriga grande parte do material que possibilitou a presente pesquisa – ergueu-se, às portas de um novo século, em estilo gótico mesclado ao *Art Nouveau*, sendo hoje um edifício preservado pelo patrimônio nacional inglês.

Nos termos da arquitetura e da paisagem urbana, a cidade vitoriana estabeleceu para seus contemporâneos seu valor estético e seu lugar na história. Porque materializada em pedra e tijolo, poderosa e perturbadora,

corporificou o paradigma da cidade industrial, de áreas poluídas e habitações insalubres, de crescimento urbano descontrolado e de abismos sociais. A cidade vitoriana, com seu fascínio e desregramento, dificilmente funciona como paradigma para que se pensem os problemas atuais experenciados pelo urbano. Muito se tem falado sobre uma dissolução da cidade, um equivalente ao propalado fim da história da década de 1980. Ainda assim, é o ambiente urbano que singulariza nossa existência, e a história que permite compreendê-la.

A cidade vitoriana foi, na Inglaterra, o foco de uma onda de *urban studies* dedicados à história e ao planejamento urbanos, principalmente nas décadas de 1970 e início de 1980. O trabalho pioneiro de H.J. Dyos, da universidade de Leicester, concebeu o processo urbano de uma perspectica histórica. Dyos fora antecedido por estudos das décadas de 1940-50 em que as cidades vitorianas eram imediatamente identificadas com os piores exemplos de crescimento industrial, o que, de certa forma, forneceu a justificativa científica para que áreas inteiras em Londres, Birmingham e Manchester fossem destruídas, ou *varridas dali,* como disseram os memorialistas do século XIX quando viram edifícios medievais, Stuart ou Tudor, cedendo espaço para fábricas e *warehouses.*

Durante os anos 1970 a admiração pela sociedade vitoriana ganhou fôlego, com a criação da *Victorian Society* e de suas várias sedes regionais. Em quase todas as cidades de médio ou grande porte surgiram associações que selecionavam edifícios a serem designados às autoridades locais como passíveis de serem protegidos pela lei. Além da atuação do RIBA e do Institute of Ladscape Architects, tiveram destaque o Royal Town Planning Institute, a Society of Architectural Historians, o Georgian Group, a Victorian Society, a Ancient Monuments Society e o National Trust, entre outros. A noção de que progresso e "melhorias" implicavam a destruição de áreas urbanas, contestada pela mídia e pela opinião pública, caiu em desuso e, a partir dos anos 1980, num contexto acelerado de "desindustrialização" nacional, o "vitorianismo" de um edifício tornou-se prova cabal de seu poder comercial – como atestam atualmente os prédios de escritórios na região central de Manchester.

A indústria do passado ou da preservação cresceu ao mesmo tempo em que a análise acadêmica perdeu o controle e o horizonte da admiração pelo passado. As freqüentes inaugurações de museus na Inglaterra, um fenômeno ocorrido em vários outros países, dá a justa medida das várias faces do fenômeno de reinterpretação do passado. Dentre a grande parte dos 1750 museus que responderam aos questionários de uma pesquisa nacional, metade havia sido inaugurada a partir da década de 1970, incluindo mansões aristocráticas, antigas fábricas e armazéns e casas de campo povoadas durante os fins de semana por atores amadores interpretando a "vida cotidiana" em figurinos de época. Essas últimas, por exemplo, foram visitadas no ano de 1986 por quatro milhões de pessoas. E mais: "centros de tradição", museus rurais, museus ao ar livre, museus industriais e o estabelecimento de 500 mil edifícios e 500 áreas de conservação (*conservation areas*), como a região das ruínas – Castlefield – de Manchester (Urry, 1996 :144), traçam em solo inglês uma espécie de país paralelo, no passado.

As interpretações possíveis desse passado assim preservado prosseguem sendo um tema de pesquisa apaixonante. Qual a relação que o turismo moderno estabelece com as ruínas, comparada à observada no século XIX? A vontade de se transferir para outro mundo liga-se a uma outra percepção de descentramento em relação a si mesmo? Como já se observou, as ruínas hoje servem como um espaço ritual onde as identidades podem ser assumidas e abandonadas, numa relação imaginativa de "destruição criadora". Assim, aquele comportamento reverente que o espectador assumia perante as ruínas cede aos modos do turista, que as visita, fala alto, fotografa e lancha em seus arredores, consumindo-as como a qualquer outro bem cultural (Fortuna, 1997: 134 *et seq.*).

Lowenthal já argumentara que a capacidade e a disposição para que se reconheçam e se compreendam as diferenças entre o presente e o passado são progressivamente limitadas por uma inacessibilidade ao conhecimento do passado (1993: 153). Cada vez mais conhecido, o passado parece ser cada vez menos compartilhado.

Ainda assim, o relacionamento com o passado é inevitavelmente construído. Dessa forma, não se pode partir do pressuposto de que antes da Revolução Francesa ou da Revolução Industrial o passado era algo compartilhado por todos e que desde então passou a ser criado e inventado; recriar o passado é parte integrante de seu entendimento. Se atualmente as noções de herança e de preservação atingem outra dimensão, certamente isso decorre muito menos de uma vontade de preservar do que de uma longa negociação sobre as idéias de herança e tradição e das formas pelas quais podem ser compartilhadas (Bann, 1994; Wright, 1991).

O período romântico inaugura, de modo até então desconhecido, um determinado culto à história e uma obsessão pela conservação e pela recriação do ambiente histórico. Longe de ser uma regressão cultural, como observou Bann, o fato de uma "*comunidade optar por uma reconstrução histórica em vez de um projeto novo e funcional é em si produto de uma história complexa e não uma simples variedade de falsa consciência que possamos nos dar ao luxo de desprezar*" (1994: 5).

Como se viu, no período romântico, as preocupações contemporâneas com o passado tornam-se pela primeira vez acessíveis à representação. Esse movimento não se explica simplesmente pelo fato de mais pessoas se interessarem por objetos históricos antes confinados ao mundo dos antiquários, ou porque estes, juntamente com os historiadores, aprofundaram os conhecimentos históricos – embora, conforme também se mostrou aqui, essa seja um interpretação válida. Mas a história, de uma prática específica dentro de uma topologia cultural específica, torna-se um fluxo que não se confina a disciplinas, uma espécie de substrato a quase todo o tipo de atividade cultural. O conhecimento histórico torna-se um novo código e uma nova linguagem.

Estaremos sentenciados à tão citada passagem do *Dezoito Brumário* de Marx que afirma a necessidade, ainda que transitória, do empréstimo de formas históricas para confrontar as questões do presente? Melhor observar a mesma passagem como prova de como é caro ao pensamento romântico a idéia de que o repertório das representações históricas de todos os períodos pôde ser utilizado temporariamente (no caso, pelos revolucionários) até que

se encontrasse um modo apropriado para se expressar. A tradição das gerações mortas sufocando como em um pesadelo os vivos é, também, um construto histórico.

Ao longo de todo o texto busquei evitar, a todo custo, o uso de soluções como "regressão ao passado" ou de "nostalgia" como fator de regressão; a implicação quase psicanalítica de uma pulsão para o retorno à felicidade da primeira infância ante condições externas adversas parecia-me extremamente datada. Como podem essas angústias compreendidas como eventos individuais pelo psiquismo ser traduzidas em aspirações políticas coletivas? E.P. Thompson, em sua notável (e lamentavelmente ainda não traduzida para o português) biografia de William Morris, afirma que o medievalismo era um protesto contra os valores de uma nova sociedade capitalista industrial, ou seja, uma busca do passado em reação ao presente (Thomspon, 1983). Sem dúvida, e isso mostram os textos de Carlyle, Pugin, Ruskin e do próprio Morris. Ainda assim, os artefatos medievais eram aceitos e prezados por uma grande parcela de vitorianos que não estava sequer remotamente descontente com a civilização moderna. Logo, se o medievalismo era simplesmente uma "*revolta contra a era das ferrovias e os valores de Gradgrind*" (Thompson, 1983: 101, referindo-se ao capitalista insensível e utilitarista de *Tempos difíceis* de Dickens), torna-se impossível avaliar de que modo os edifícios neogóticos teriam nascido dentro da trama das cidades, como em Manchester, patrocinados pelos mesmos insensíveis industriais.

A arquitetura neogótica do século XIX foi compreendida nesse trabalho como um meio de pensar a cidade industrial; a arquitetura e sua ligação com a ruína e o patrimônio tornam-se o *locus* privilegiado para pensar a degradação trazida pelo industrialismo, uma possível salvação perante a desumanidade, como lugar utópico. Se as considerações concernentes ao *revival* tiverem sido bem-sucedidas, terá ficado claro como o movimento neogótico deve ser reavaliado de maneira mais complexa e, certamente, de forma mais aprofundada do que como o tem tratado a historiografia e a crítica de arquitetura. Se avaliamos a originalidade como a obra inédita ou a marca do gênio, a rigor, não há sequer um período na

história da arquitetura que possa receber a pecha de original – muito menos o moderno.

Dellheim (1982) argumenta que o medievalismo tem sido mal compreendido porque não é um fim em si mesmo, mas antes um modo de recuperar o passado. Se tanto conservadores quanto não conservadores compreenderam o movimento – utilizando, por exemplo, a tese do jugo normando em seus discursos –, pode-se levar seu argumento adiante, afirmando que a tradição não é privilégio dos conservadores, nem a era moderna é desprovida de tradições. O medievalismo, antes de ser uma tentativa desesperada de se agarrar a tradições destruídas pelo presente, é prova disso.

Procurei também redimensionar o nascimento do patrimônio dentro de um quadro bem específico, qual seja, sua ligação à revalorização do período medieval. Assim compreendido, o patrimônio é definido dentro de uma motivação de reinvenção do passado, e, para ser reinventado, necessitava de uma materialidade, nem que essa mesma materialidade fosse, ela também, criada. As ruínas, então, deixam de ser "achados arqueológicos", visto ser seu "achamento" uma necessidade criada. Os mesmos idealizadores do retorno ao medievo advogaram a conservação das construções do passado e um planejamento urbano nostálgico voltado a valores humanos e antiindustriais, pontuado por edifícios que estabeleciam para si uma ascendência histórica inspirada no período medieval. A possibilidade de comunidades urbanas como modelo para o futuro via-se fundamentada na recuperação visível de traços do passado e em uma nova relação que requalifica e busca proteger esses traços tangíveis, estabelecendo uma moderna concepção e prática de preservação do patrimônio.

Nesse processo, o passado medieval é historicamente reabilitado e vinga-se no século industrial: o século XIX se afigura como a "Idade das Trevas", e os atos perpetrados contra os edifícios medievais, fossem de destruição ou de restauro, passam a ser atos bárbaros ou vandalismos. A história preserva o passado que narra e assim reafirma, todo o tempo, as suas escolhas.



fig. 81 Biblioteca John Rylands, Manchester.
Sala de leitura vista a partir da galeria.

Bibliografia

a) Fontes primárias

Livros e artigos

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey.* London: Penguin, 1994 (Penguin Popular Classics).

AXON, William E.A. *An architectural and general description of the Town Hall, Manchester.* Manchester: Abel Heywood and son, 1878.

BANKS, G, Linnaeus. *The Manchester man*, Altrincham: John Sherrat and Son, 1956 (1876).

BELLAMY, Edward. *Looking Backward.* London: Penguin Books, 1986.

BRADSHAW, L.D. (org.). *Visitors to Manchester.* Manchester: Neil Richardson, 1987.

BROTHERS, Alfred. *Manchester as it is: a series of views of public buildings in Manchester.* Manchester: J.E. Cornish, 1878.

BULLOCK, Thomas. *Bradshaw's Illustrated Guide to Manchester.* London: W.J. Adams, 1857.

CADBURY, Edward e SHANN, George. *Sweating.* London: Headley Brothers, s.d. (circa 1880). Social Service Handbooks n. 5.

CARLYLE, Thomas. *Selected Writings.* SHELSTON, Alan (org.). London: Penguin Books, 1971.

CHOISY, Auguste. *Histoire de L'Architecture. Tomes I et II.* Poitiers: Bibliothèque de l'Image, 1996 (fac-simile).

CLARK, Kenneth. *The Gothic revival.* London: John Murray, 1995 (1928).

DARBYSHIRE, Alfred. *A Booke of Olde Manchester and Salford.* Manchester: John Heywood, 1887.

DEFOE, Daniel. *A tour through the whole Island of Great Britain.* London: Penguin, 1971 (1726).

DELL, Robert. "Who was the architect of the houses of Parliament? New light on an old controversy". *Burlington Magazine*, março 1906.

DE QUINCEY, Thomas. *Confessions of an English Opium Eater.* London: Wordsworth, 1994 (1821).

DICKENS, Charles. *Tempos difíceis.* São Paulo: Paulinas, 1968 (1854).

DISRAELI, Benjamin. *Sybil or the two nations.* Oxford: Oxford University Press, 1981.

DUFFIELD, H.G. *The stranger's guide to Manchester – containing information on every subject interesting to residents or strangers chronological, historical and descriptive derived from the most authentic sources illustrated with engravings.* Manchester: Neil Richardson, 1984 (1850).

EASTLAKE, Charles Locke. *Gothic revival.* Leicester: Leicester University Press, 1970 (1872).

ENGELS, Friedrich. *The Condition of the working class in England,* Stanford: Stanford University Press, 1968. Trad. e org. de W.O. Henderson e W.H. Chaloner.

_____. "Do socialismo utópico ao socialismo científico". *Textos 1 - Karl Marx e Friedrich Engels.* São Paulo: Edições Sociais Ltda., 1975a.

_____. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra.* Porto: Afrontamento, 1975b.

_____. "Manchester". In: FERNANDES, Florestan (org.). *K. Marx, F. Engels – História.* São Paulo: Ática, 1983. (col. Grandes Cientistas Sociais, 36).

FAUCHER, Leon. *Manchester in 1844.* London: Frank Crass, 1969.

FERGUSSON, James. *History of the modern styles of architecture.* London: J. Murray, 1891 (3ª ed.)

GARDINER, A.G. *Life of George Cadbury.* London: Cassel and Company Ltd., 1923.

GASKELL, Elizabeth. *Mary Barton – a tale of Manchester life.* London: Penguin Books, 1970 (1848).

_____. *North and South.* London: Penguin, 1970 (1855).

_____. *The Manchester Marriage.* Gloucester: Alan Suton, 1985 (1850-60).

GOODWIN, Francis. *Domestic architecure: being a series of designs for mansions, villas...* London: H.G. Bohn, 1850 (3ª ed.).

GYMPEL, Jan (org.). *Historia de la arquitectura.* Barcelona: Könemann, 1996.

HAMMOND, Barbara e J.L. *The Town Labourer 1760-1832.* Gloustershire: Alan Sutton Publishing, 1995 (1911).

_____. *The bleak* age. Gloustershire: Alan Sutton Publishing, 1995 (1934).

HARDY, Thomas. *Tess of d'Ubervilles.* New York: Washington Square, 1969.

HITCHCOCK JR., Henry-Russell. *Modern Architecture: Romaticism and Reintegration.* New York: Da Capo Press, 1993 [1929].

LANSON, René. *Le goût du Moyen Age en France au XVIIIe siècle.* Paris: Vanoest, 1926.

LOVE and BARTON. *Manchester as it is: or, notices of the institutions. Manufactures, commerce, railways, etc., of the metropolis of manufactures, interspersed with much valuable information useful for the resident and stranger with numerous steel engravings and a map (1839).* Manchester: Love and Barton, 1839.

LOVETT, William e COLLINS, John. *Chartism – a new organization of the people, embracing a plan for the education and improvement of the people politically and socially.* New York: Humanities Press, 1969 (1840).

MACKENZIE, Frederick. *Specimens of Gothic architecture consisting of doors, windows, buttresses.* London: J. Taylor, 1825.

MARX, Karl. *O capital.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MORRIS, William. *News from nowhere and other writings.* London: Penguin Books, 1993 (1890). Introdução e notas por Clive Wilmer.

_____. *The Collected Letters of William Morris vol. I 1848-1880.* In: KELVIN, Norman (org.). Princeton: Princeton University Press, 1984.

O'CONNOR, Feargus. *A pratical work on the management of small farms.* Manchester: Abel Heywod, 1847, 7ª ed. [1843].

OGDEN, J. *Manchester a hundred years ago.* Manchester: s. ed., 1887.

OWEN, Robert. *A new view of society and other essays.* London: Penguin Books, 1991 (1817-26).

PUGIN, A. *Specimens of Gothic architecture; selected from various ancient edifices.* London: J. Taylor, A. Pugin, J. Britton (circa 1821-25).

PUGIN, A.W.N. *Contrasts: or, a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the presente day: showing the present decay of taste, accompanied by appropriate text.* London: printed for the author and published by him, 1836.

_____. *An apology for a work entitled Contrasts.* London: J. Weale, 1838.

_____. *True principles of pointed or Christian architecture.* London: J. Weale, 1841.

_____. "The Present State of Ecclesiastical Architecture in England". *The Dublin Review*, maio, 1841.

_____. *An apology for the revival of Christian architecture in* England. London: J. Weale, 1843.

RALSTON, John. *Old Manchester: a series of views of the more ancient buildings in Manchester (and its vicinity, as they appeared fifty years ago).* Manchester: J.E. Cornish, 1875.

REILLY C.H. *Some Manchester streets and their buildings.* Liverpool: Liverpool University Press; London: Hodder & Stoughton, 1924.

RICKMAN, Thomas. *An attempt to discriminate the styles of architecture in England.* Oxford; London: John Henry and James Parker, 1862 (6ª ed.).

ROEDER, Charles. *Roman Manchester.* Manuscrito, Manchester Central Library.

ROWNTREE, B. Seebohm. *Poverty – A Study of Town Life.* London: Macmillan and Co., 1901.

_____. *Industrial unrest: a way out.* London: Longmans, Green and Co., 1922.

_____. *Portrait of a City's Housing.* London: Faber and Faber Limited, 1924.

RUSKIN, John. *Sesame and lilies.* London: George Allen, 1905 (1882).

_____. *The seven lamps of architecture.* Orpington; London: George Allen, 1890.

_____. *The stones of Venice.* LINKS, J.G. (org.). New York: Hill and Wang, 1960. New York: Da Capo Press (reimp).

_____. *Selections and essays.* ROE, Frederick W. (org.). Charles Scribner's Sons, 1918. Michigan: Scholarly Press, 1979 (reimp.)

_____. *As pedras de Veneza.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *A lâmpada da memória.* Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA/Pretextos, 1996.

SAINT-SIMON, Henri. *Textes choisis.* Paris: Sociales, 1969.

SIMMEL, Georg. "Rome, une analyse esthéthique". *Faces: Journal d'architecture.* Genève, n. 11, 1989.

SIMS, George R. *How the Poor Live and Horrible London.* New York: Garland Publishing, Inc., 1984.

SLUGG, J.T. *Reminiscences of Manchester 50 years ago.* Shannon: Irish University Press, 1971 (1881).

SOUTHEY, Robert. *Letters from England.* SIMMONS, Jack (org.). London: The Cresset Press, 1951.

STUKELEY, William. *Itinerarium curiosum – or an account of the antiquities and remarkable curiosities in nature or art observed im travel through Great Britain.* London: printed for Meers. Baker and Leigh, 1776.

SUE, Eugene. *The wandering Jew.* Suffolk: Dedalus/Hippocrene, 1990 [1844-45].

SWINDELLS, T. *Manchester streets and Manchester men.* Manchester: J.E. Cornish Ltd., 1906.

TAYLOR, William Cooke. *Notes of a Tour in the Manufacturing Districts of Lancashire.* London: Duncan and Malcolm, 1842.

THOMSON, W.H. *A History of Manchester to 1852.* Altrincham, J. Sherratt, 1967 (1852).

TROLLOPE, Anthony. *The way we live now.* Oxford: Oxford University Press: s.d.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française.* Paris: Hermman, 1964.

_____. *Restauro.* Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFBA/Pretextos, 1996.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto* (1764). In: BREILER, E.F. (org.). *Three Gothic Novels*. London: Dover Publications, 1966.

WELLS, H.G. *A Modern Utopia*. London: Everyman, 1994 (1905).

WHITAKER, John. *The history of Manchester – in four books*. London: printed for J. Murray, 1773.

_____. *Gibbon's History of the decline and fall of the Roman Empire reviewed*. London: printed for J. Murray, 1791.

Periódicos

THE ATHENAEUM. 1842-1870. JRUL.

THE BRITISH ARCHITECT. Agosto 1877. MCL.

THE BUILDER - an illustrated weekly magazine for the architect, engineer, archaeologist, constructor, sanitary reformer and art-lover. 1840-1890. John Rylands University Library. JRUL.

THE BUILDING NEWS. 1876. JRUL.

FABIAN TRACT n. 166 – "Robert Owen, Social Reformer" (B.L. Hutchins), 1920. WCML.

THE GERM (ART AND POETRY): thoughts towards nature in poetry, literature and art, n1,2,3 e 4. London: Eliot Stock, 1901 (ed. facsimile 1850). JRUL.

THE MANCHESTER CITY NEWS. Janeiro-Junho 1887. MCL.

THE MANCHESTER GUARDIAN. Abril 1868. WCML.

THE MANCHESTER QUARTERLY. Março-Abril 1883. MCL.

THE NORTHERN STAR - 1838-48. Working Class Movement Library. WCML.

TIMES, 1810-1860. JRUL.

Documentos

Sobre Manchester

Autograph Letters – New Town Hall. S.n. MCL.

Charles Roeder – Collection of plans, sketches, notes. M277/1/1-6. MCL.

City Council Proceedings. 1867-1880. MCL.

Description of the New Town Hall at Manchester. Royal Institute of British Architects. M79/1. MCL.

New Town Hall Committe for Decoration – letters. 1878-1880 S.n. MCL.

New Town Hall: instructions to architects. 1867. S.n. MCL.

Public Buildings: city surveyor's report on plans submitted in competition for a New Town Hall. M68/1/1-7. MCL.

Report of the Decoration of the New Town Hall of Manchester. 1880. MCL.

The William Farrer Collection. L1/55/5-13. MCL.

Thompson papers. S.n. MCL.

Town Hall Subcommittee papers. M79/1/10. MCL.

Sobre Legislação em proteção de monumentos

Ancient Monuments Protection Act, 1882. HGL 29/67. PRO.

Ancient Monuments Protection Act, 1900. WORK 14/135. PRO.

Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913. J 141/222. PRO.

"Hadrian's Wall" – Law Officers Department: "Whether the Roman Military Road & the Land between the Vallum & the Wall are ancient monuments"- Subject: Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913. LO3 / 968. PRO.

"Monuments used as dwelling houses" – Law Officers Department: "As to which conditions can be made the subject of a preservation order as 'listed'"- Subject: Ancient Monuments Consolidation and Amendment Act, 1913. LO3 / 986. PRO.

National Trust Act, 1907 – An Act to incorporate and confer powers upon the National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty. J141/ 222. PRO.

National Trust Charity Scheme Confirmation Act, 1919. J141/ 222. PRO.

Victorian Society Papers. Manchester Victorian Society, City Council, S.n. MCL.

b) Fontes secundárias

Dicionários e Enciclopédias

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Oxford Illustrated Encyclopedia of Arts. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Dictionary of British History. London: Wordsworth, 1994.

The Encyclopaedia Britannica: a dictionary of arts, sciences and general literature. Edinburgh: A. and C. Black, 1875-1889.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LAMPUGNANI, V.M. (org.). *Encyclopaedia of 20th-century architecure.* London: New York: Thames and Hudson, 1989.

The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: Oxford University Press, 1987.

The Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton, 1953.

Livros, artigos e teses

ANDRADE, Antonio Luiz Dias. Um estado completo que pode jamais ter existido. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1993.

ARANTES, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARCHER, John H.G. (org.). *Art and Architecture in Victorian Manchester.* Manchester: Manchester University Press, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo et alii. *El pasado en el presente.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Arte moderna.* São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

ASHTON, T.S. *A Revolução Industrial.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ARISTÓTELES. *A Política.* In: *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AUBERT, Maurice. *O gótico no seu apogeu.* Lisboa: Verbo, 1983.

BACELLI, Ronei. *A presença da Cia. City em São Paulo e a implantação do primeiro bairro jardim 1915-1940.* Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1982.

BACON, F. *Nova Atlântida.* Lisboa: Minerva, 1976.

BACZKO, Bronislaw. *Lumières de l'utopie.* Paris: Payot, 1978. Critique de la politique.

BAGNALL, Gaynor R.; "Urban heritage, the gaze and the role of cognition, imagination and memory at Castlefield, Manchester". BSA Annual conference, mimeo, 1995.

BALTRUSAITS, Jurgis. *Le moyen age fantastique – antiquités et exotismes dans l'art gothique.* Paris: Flammarion, 1981.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

BANN, Stephen. *As invenções da história – ensaios sobre a representação do passado.* São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

_____. *Romanticism and the rise of history.* New York: Twayne Publishers, 1995.

BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo.* São Paulo: Apostila de Estudos Ambientais n. 1, FAU-USP, 1971.

BEEVERS, Robert. *The Garden City Utopia – a critical biography of Ebenezer Howard.* London: Macmillan Press, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade.* São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *As origens da urbanística moderna.* Lisboa: Presença, 1987.

_____. *História da arquitetura moderna.* São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERG, Maxine. *The Age of Manufactures 1700-1820.* London: Routledge, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BLAKE, William. *Prosa e poesia selecionadas.* Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. Ed. bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLAY, Eva Alterman. *Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo.* São Paulo: Nobel, 1985.

BOULTING, Nikolaus. "The law's delays: conservationist legislation in the British Isles". In: FAWCETT, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974.* London: Thames and Hudson, 1976.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura.* Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

BRANNER, Robert. *Gothic Architecture.* New York: Braziller, 1961.

BREFE, Ana Claudia F. *A cidade inventada: a Paulicéia construída nos relatos memorialistas (1870-1930).* Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1993.

_____. *Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945).* Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1999.

BREITLING, Stefan et alii. *Historia de la arquitectura.* Colônia: Könemann, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX – o espetáculo da pobreza.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. "Metrópoles: as faces do monstro urbano: as cidades no século XIX". *Revista Brasileira de História*, 5 (8/9), 1985.

_____. "As sete portas da cidade". *Espaço & Debates – Cidade e História.* Revista de Estudos Regionais e Urbanos – NERU, Ano XI, 1991, n. 34.

_____. (org.). *Imagens da cidade, séculos XIX e XX.* São Paulo: Anpuh/Marco Zero/Fapesp, 1993.

BRIGGS, Asa. *Victorian Cities.* London: Penguin Books, 1990.

BRIGHT, Michael. *Cities Built to Music.* Columbus: Ohio State University Press, 1984.

BROWN, David. *Walter Scott and the historical imagination.* London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

BRUCKMULLER-GENLOT, Danielle. *Les Pre-raphaélites, 1848-1884.* Paris: Armand Colin, 1994.

BUDER, Stanley. *Visionaries and Planners – the garden city movement and the modern community,* Oxford: Oxford University Press, 1990.

BURKE, Edmund. *Reflexões sobre a revolução em França.* Brasília: Ed. da Unb, 1982.

_____. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime.* Campinas: Papirus/Unicamp, 1994.

BURNETT, John. *A social history of housing, 1815-1985.* London: Routledge, 1986.

CAMPANELLA, T. *La Ciudad del Sol.* In: *Utopias del Renascimiento.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CAUQUELLIN, Anne. *Essai de philosophie urbaine.* Paris: PUF, 1982.

CHASTEL, Andre e BABELON, Jean-Pierre. *La notion de patrimoine.* Paris: Editions Liana Levi, 1994.

CHERRY, Gordon E. *Cities and Plans – the shaping of urban Britain in the nineteenth and twentieth centuries.* London: E. Arnold, 1993.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *L'allégorie du patrimoine.* Paris: Éditions du Seuil, 1992.

CITY PLANNING DEPARTMENT. *Castlefield Conservation Area.* Manchester: Town Clerk's Department, Town Hall, s.d. (circa 1995).

CORREIA, Telma de Barros. *Pedra: Plano e cotidiano operário no sertão – o projeto urbano de Delmiro Gouveia.* Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 1995 (Ed. por Papirus, Campinas, 1998).

CROOK, J. Mourdant. "The Origins of the Gothic Revival". In: EASTLAKE, Charles Locke. *The Gothic revival.* Leicester: Leicester University Press, 1978, The Victorian Library.

_____. *The Greek revival – neo-Classical attitudes in British architecture 1760-1870.* London: John Murray, 1995.

CUMMING, Elizabeth e KAPLAN, Wendy. *The Arts and Crafts Movement.* London: Thames and Hudson, 1993.

DANESI, Silvia. "La Edad Media revisitada: The Pre-Raphaelite Brotherhood". In: ARGAN, Giulio Carlo et alii. *El pasado en el presente.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

DAUNTON, M.J. *House and home in the Victorian city: working class housing 1850-1914.* London: Edward Arnold, 1983.

DAVIS, Mike. *City of Quartz – excavating the future in Los Angeles.* London: Verso, 1990.

DE CERTEAU, Michel. "Andando na cidade". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Sphan, n. 24, 1996.

DELLHEIM, Charles. *The Face of the Past: the preservation of the medieval inheritance in Victorian England.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

DONNACHIE, Ian; HEWITT, George. *Historic New Lanark.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade, 980-1420.* Lisboa: Presença, 1979.

DYOS, H.J.; WOLFF, Michael (orgs.). *The Victorian City (vols. I, II).* London: Routledge & Paul Kegan, 1973.

DYOS, H.J. *Exploring the urban past – essays in urban history.* CARRADINE, D.; REEDER, D. (orgs.). Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval.* Rio de Janeiro: Globo, 1989.

EVANS, Eric J. *The forging of the modern state – Early industrial Britain 1783-1870.* London; New York: Longman, 1986.

Exposição "L'urbanisme parisien au Siècle des Lumières", action artistique de la ville de Paris, julho-setembro 1997, Mairie du VIIIe arrondissement. Paris.

FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira.* São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

FAWCETT, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974.* London: Thames and Hudson, 1976.

_____. "A restoration tragedy: cathedrals in the eighteenth and nineteenth centuries". In: FAWCETT, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974.* London: Thames and Hudson, 1976.

FILARETE. Cadernos: Clássicos do urbanismo. Tradução de Ivone Salgado e Mário Henrique Simão d'Agostinho. Material produzido no Curso de Especialização em Urbanismo, FAU-Puccamp. Cópia mimeo.

FINKE, Ulrich. "The Art-Treasures Exhibition". In: ARCHER, John H.G. (org.). *Art and Architecture in Victorian Manchester.* Manchester: Manchester University Press, 1985.

FISHMAN, Robert. *Urban utopias in the twentieth century.* New York: Basic Books, 1977.

_____. *Bourgeois Utopias – the rise and fall of suburbia.* New York: Basic Books, 1987.

FLETCHER, Angus. *Allegory – the theory of a symbolic mode.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 1997.

FORTUNA, Carlos. "As cidades e as identidades – narrativas, patrimônios e memórias". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n. 33, ano 12, fev. 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Madrid: Gustavo Gili, 1980.

FROW, Edmund; FROW, Ruth. *Radical Salford: Episodes in Labour History.* Manchester: Neil Richardson, 1984.

_____. *Robert Owen & Owenism in Manchester & Salford.* Salford: Working Class Movement Library/Lancashire Community Press, 1986.

_____. *William Morris in Manchester and Salford.* Salford: Working Class Movement Library, 1996.

FURET, F. (org.). *Patrimoine, temps, space: patrimoine en place et patrimoine déplacé* – Actes des Entretiens de Patrimoine. Paris: Fayard/Editions du Patrimoine, 1997.

FUSCO, Renato de. *La idea de arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GARDINER, A.G. *Life of George Cadbury.* London: Cassel and Company Ltd., 1923.

GARNER, John S. (org.). *The Company Town: architecture and society in the industrial age.* New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.

GARRIGAN, Kristine Ottesen. *Ruskin on architecture – his thought and influence.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1973.

GASKELL, Martin S. *Model Housing – from the great exhibition to the festival of Berlin.* London: Mansell Publishing, 1987.

GAY, Peter. *A educação dos sentidos – a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud.* São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

GIEDION. *Architecture et vie collective.* Paris: Denoel/Gonthier, 1980.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GIROUARD, Mark. *The Return to Camelot – chivalry and the English gentleman.* New Haven; London: New Haven Press, 1981.

_____. *Des villes et des hommes.* Paris: Flammarion, 1987.

GIRVEAU, Bruno. "Le gothique monumental em Angleterre: une affaire d'État". In: *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne.* Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte.* Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Ministério da Cultura/Sphan, 1996.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura.* São Paulo: Perspectiva/USP, 1975 (col. Debates).

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral vistas: the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs.* Manchester: Manchester University Press, 1988.

HADFIELD, Alice Mary. *The Chartist Land Company.* Devon: David & Charles Publishers, 1970.

HALL, Peter. *Cities of Tomorrow – an intellectual history of urban planning and design in the twentieth century.* Oxford: Blackwell, 1988.

HAMON, Françoise. "Le Crystal Palace: une icône dix-neuviémiste". *Romantisme: revue du dix-neuvième siècle.* Paris: CDU-Sedes, 1994, n. 83.

HARDY, Dennis (org.). *Utopian Thought and Communal Experience.* Conference Procedures: Middlesex Polytechnic, 1988.

HARRISON, John. "Robert Owen and the Communities". In: *Robert Owen – Industrialist, reformer, Visionary 1771-1858 – four essays to mark the second centenary of the birth of Robert Owen on May 14th 1771.* London: Robert Owen Bicentenary Association, 1971.

HARVEY, Charles; PRESS, Jon. "Morris and Company in Manchester". *Journal of the William Morris Society.* Autumn, col. IX n. 3, 1991.

HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past.* New Haven; London: Yale University Press, 1995.

HAVERFIELD, F.J. *The Roman occupation of Britain.* Oxford: The Clarendon Press, 1924.

HENNESSY, Brendan. *The Gothic Novel.* Harlow: Longman for the British Council, 1978.

HENSLOWE, Philip. "The Bournville Village Trust". *Planning History Practice,* vol. 10, n. 3. London, 1993.

HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HILTON, Timothy. *The Pre-Raphaelites.* London: Thames and Hudson, 1993.

HOBSBAWM, Eric. *Os trabalhadores.* São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *A era do capital.* São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUDSON, Kenneth. *A social history of museums.* London: Macmillan, 1975.

HULIN, Jean-Paul. "Rus in Urbe: a key to Victorian anti-urbanism?". In: HULIN, Jean Paul; COUSTILLAS, Pierre (orgs.). *Victorian writers and the city.* Lille: Publication de l'Université de Lille III, 1979.

HUYSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Sphan, n. 23, 1994.

IMAZ, Eugenio (org.). *Utopías del Renascimiento – Moro, Campanella, Bacon.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

JACOBS, Jane. *The death and life of great American cities.* New York: Pelican Books, 1961.

JAUDEL, Philippe. "Ruskin's vision of two cities". In: HULIN, Jean Paul; COUSTILLAS, Pierre (orgs.). *Victorian writers and the city.* Lille: Publication de l'Université de Lille III, 1979.

JEAN, Georges. *Voyages en utopie.* Paris: Gallimard, 1994.

JOHNSON, Christopher. *Utopian Communism in France – Cabet and the Icarians, 1839-1851.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.

JORDAN, Furneaux R. *História da arquitectura no Ocidente.* Lisboa: Verbo, 1985.

KAIN, Roger J.P. "Gothic revival, restoration and preservation of historic buildings in nineteenth-century England". *Il neogotico nel XIX e XX secolo*. Universita degli Studi de Pavia, 1985.

KAMENKA, Eugene (org.). *Utopias*. Melbourne: Oxford University Press, 1987.

KEMP, Tom. *Industrialization in nineteenth century Europe*. London: Longman, 1969.

KIDD, Alan J. e ROBERTS, K.W. (orgs). *City, class and culture – studies of cultural production and social policy in Victorian Manchester*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

KIDD, Alan J. *Manchester*. Keele: Ryburn Publishing, 1993a.

_____. "The pre-industrial city and its pre-industrial past: the Manchester Royal Jubilee Exhibition of 1887". *Transactions*, vol. 89. Manchester: Lancashire and Cheshire Antiquarian Society, 1993b.

LANCASTER, Osbert. "End of the Modern Movement in Architecture". *The Listener*, 18 outubro 1951.

LANDOW, George P. "The Art-Journal, 1850-1880: Antiquarians, the Medieval Revival and the Reception of Pre-Raphaelitism". *The Pre-Raphaelite Review*, n. 2, 1979.

LANDOW, George P. *Ruskin*. In: THOMAS, Keith (org.). *Victorian Thinkers*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

LANSON, René. *Le goût du Moyen Age en France au XVIIIe siècle*. Paris: Vanoest, 1926.

LAVEDAN, Pierre. *Histoire de l'urbanisme – Renaissance et temps modernes*. Paris: H. Laurems, 1959.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Documentos Ltda., 1969.

LENIAUD, Jean-Michel. *L'utopie française – essai sur le patrimoine*. Paris: Mengès, 1992.

_____. *Viollet-le-Duc ou les délires du systeme*. Paris: Mengès, 1994.

LEVIN, Bernard. *A world elsewhere*. London: Scepter, 1994.

LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (1985).

_____. *The heritage crusade and the spoils of history.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade.* Petrópolis: Vozes, 1995.

LUMLEY, Robert (org.). *The museum time machine.* London: Routledge, 1988.

LYNCH, Kevin. *Good City Form.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.

MANCHESTER Literary and Philosophical Society. *Manchester Conservation, the way forward.* Manchester: conference procedures, 1986.

MANHEIM, Karl. *Ideologia e utopias.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MANUEL, Frank E.; MANUEL, Fritzie P. (orgs.). *French Utopias – an anthology of ideal societies.* New York: Schocken Books, 1971.

MARCUS, Stephen. *Engels, Manchester and the Working Class.* Manchester: Manchester University Press, 1974.

McCORMICK, Thomas J. *Ruins as Architecture.* Dublin, New Hampshire: William L. Bauhan Publisher, 1999.

McLAREN, David J. *David Dale of New Lanark.* Glasgow: Heatherbank Press, 1990.

MELLOW, James R. *Nathaniel Hawthorne in his times.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1983.

MENEGUELLO, Cristina. "Cidade sofisticada ou cidade impossível? Impasses no diagnóstico dos espaços urbanos pós-modernos". *Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa,* n. 5, Universidade Estadual de Maringá, 1994.

_____. "Algumas considerações sobre o conceito de História segundo Voltaire". *Locus – Revista de História,* vol. 3, n. 2. Universidade Federal de Juiz de Fora, 1997.

_____. "Arte e artifício. Um manual para falsificadores". *Margem,* revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP. São Paulo: Educ, n. 8, 1998.

MESSINGER, Gary S. *Manchester in the Victorian age, the half-known city.* Manchester: Manchester University Press, 1985.

MOATTI, Claude. *A la recherche de la Rome antique.* Paris: Gallimard, 1989.

MORE, Thomas. *A utopia.* In: *Os Pensadores.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MORRIS, R.J.; ROGER, Richard. *The Victorian City – a reader in British Urban History 1820-1914.* London; New York: Longman, 1993.

MORRONE, Francis. "More Smirk than Smirke: Colin Wilson's new British Library". In: *New Criterion.* London, abril 1998.

MUMFORD, Lewis. *Arte e técnica.* Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *A cidade na História: suas origens, desenvolvimento e perspectivas.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEW LANARK CONSERVATION TRUST. *Living in New Lanark.* New Lanark: New Lanark Conservation Trust, 1985.

NORTH WEST CIVIC TRUST. *The Treasures of Lancashire.* Bolton: Shanley Printers, 1989.

OGDEN, David. "Introduction". In: BALGARNIE, R. *Sir Titus Salt, baronet: his life and its lessons.* (1877). Yorkshire: Brenton Publishing, 1970.

OSTROWETSKY, Sylvia. *L'imaginaire batisseur.* Paris: Libr. des Méridiens, 1983.

PALMER, Roy (org.). *A touch on the times – songs of social change 1770 to 1914.* London: Penguin, 1974.

PANOVSKI, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PERROT, Michelle. "Maneiras de morar". *História da vida privada IV.* São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

PATETTA, Luciano (org.). *Historia de la arquitectura – antología crítica.* Madrid: Hermann Blume, 1984.

_____. "Considerações sobre o ecletismo na Europa". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira.* São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

PEVSNER, Nikolaus. "Four talks on architecture". *The Listener,* 19, 26/julho; 2, 9/agosto, 1951.

_____. "Victorian Prolegomena". In: FERRIDAY, Peter (org.). *Victorian Architecture.* London: J. Cape, 1963.

_____. *Ruskin and Viollet-Le-Duc – Englishness and Frenchness in the appreciation of Gothic architecture.* London: Thames and Hudson, 1969, Walter Neurath Memorial Lectures n. 1.

_____. "Scrape and Anti-Scrape". In: FAWCETT, Jane (org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974.* London: Thames and Hudson, 1976.

_____. *Os pioneiros do desenho moderno – de William Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Origens da arquitetura moderna e do design.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATÃO. *Diálogos.* In: *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *A República.* In: *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PORT, M. H. (org.). *The Houses of Parliament.* London; New Haven: Yale University Press, 1976.

POULOT, Dominique. "Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui", *Annales ESC,* Armand Colin, nov./dec., n. 6, 1993.

PRESSOUYRE, Leon. "Restauration ou dérestauration: un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques". *Monuments Historiques,* n. 112 CNMHS. Paris, 1980.

PROUST, Marcel. *On reading Ruskin.* MACKSEY, Richard (intr.). New Haven; London: Yale University Press, 1987.

QUESNE, A.L. *Carlyle.* In: THOMAS, Keith (org.). *Victorian Thinkers.* Oxford: Oxford University Press, 1993.

RABAN, Jonathan. *Soft Cities.* London: Collins Harvill, 1988.

RAGON, Michel. *L'homme et les villes.* Paris: Albin Michel, 1975.

RICHARD, Fleury; RÉVOIL, Pierre. *La peinture Troubadour.* Paris: Arthena, 1980.

RICHARDSON, Ruth. "George Godwin of *The Builder*: indefatigable journalist and instigator of a fine Victorian visual resource". *Visual Resources,* vol. 6, n. 2, 1989.

ROBERTS, Robert. *The Classic Slum.* Middlesex: Penguin Books, 1971.

RODRIGUES, Marly. *Alegorias do passado – a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987.* Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1994.

ROLNIK, Raquel. *Cada um no seu lugar.* Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, s.d.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires.* Paris: Gallimard, 1990.

ROSE, Andrea. *The Germ: The Literary Magazine of the Pre-Raphaelites.* Exeter: Wheater and Co., 1979.

ROSENAU, Helen. *The Ideal City.* London: Routledge/Kegan Paul, 1959.

RYBCZNSKI, Witold. *Vida nas cidades – expectativas urbanas no Novo Mundo.* Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

RYKWERT, Joseph. *On Adam's House in Paradise – the idea of the primitive hut in architectural history.* Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória.* São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle.* São Paulo; Campinas: Cia. da Letras/Unicamp, 1988.

SEAMAN, L.C.B. *Victorian England.* London: Routledge, 1992.

SENNETT, Richard. *The uses of disorder – Personal Identity and City Life.* New York: Alfred Knopf, 1970.

_____. *Palais-Royal.* Lisboa: Gradiva, 1986.

_____. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade.* São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. *The conscience of the eye – the design and social life of cities.* London: Norton, 1990.

_____. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental.* Rio de Janeiro: Record, 1997.

SICA, Paolo. *Historia del urbanismo.* Madrid: Centro de Estudios de Administración Municipal, 1982.

SIMMONS, Clare A. *Reversing the conquest – history and myth in 19th century British literature.* New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1990.

SIMSON, Otto von. *A catedral gótica – Origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem.* Lisboa: Presença, 1990.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos.* São Paulo: Ática, 1992.

SOUTHAM, B. C. (org.). *Critical Essays on Jane Austen.* London: Routledge and Kegan Paul, 1968.

STANGE, G. Robert. "The Victorian city and the frightened poets". *Victorian Studies*, XI, Summer 1968 (supplement).

STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura & teorias.* São Paulo: Nobel, 1986.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno.* São Paulo: Nobel, 1991.

_____. *A flor e o cristal – ensaios sobre arte e arquitetura modernas.* São Paulo: Nobel, 1988.

SUMMERSON, John. *The architecture of the Eighteenth Century.* London: Thames and Hudson, 1994.

STANTON, Phoebe B. "Some comments on the life and work of Augustus Welby Northmore Pugin". *RIBA Journal.* London, dezembro 1952.

SUTHERLAND, John. "Introduction". In: TROLLOPE, Anthony. *The way we live now.* Oxford: Oxford University Press, s.d.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver.* Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre; Recife: W.M. Jackson Editores, 1964. Clássicos Jackson vol. XXXI.

SWINGLEHURST, Edmund. *The art of the Pre-Raphaelites.* London: Parragon, 1991.

SZACKI, Jerzi. *As utopias ou a felicidade imaginada.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TAFURI. Cacciari, Dal Co. *De la vanguarda a la metropole.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

THOMPSON, Dorothy. *The Chartists.* New York: Pantheon Books, 1984.

THOMPSON, E.P. *William Morris: romantic to revolutionary.* New York: Pantheon Books, 1976.

_____. *A formação da classe operária inglesa.* São Paulo: Paz e Terra, Oficinas da História, 1985, 3 volumes.

_____. *Costumes em comum.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

THIAGO, Raquel S. *Fourier: esperança e utopia na Península do Sá.* Blumenau: FURB; Florianópolis: UFSC, 1995.

TOPALOV, Christian. "Os saberes sobre a cidade: tempos de crise?". *Espaço & Debates – Cidade e História*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos, NERU, Ano XI, 1991, n. 34.

TRAPPES, Michael. *Pugin, a mediaeval Victorian*. London: Lomax, 1933.

TREUHERZ, Julian. "The Manchester Murals". In: ARCHER, John H.G. (org.). *Art and Architecture in Victorian Manchester*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

_____. *Victorian Painting*. London: Thames and Hudson, 1993.

TURNER, Bryan S. (org.). *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage, 1993.

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.; e BILODEAU, D. *Le classicisme en architecture – la poétique de l'ordre*. Paris: Dunod, 1985.

UNRAU, John. "Ruskin, the workman and the savageness of Gothic". In: HEWISON, Robert (org.). *New Approaches to Ruskin – thirteen essays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

URRY, John. *O olhar do turista*. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1996.

VIDLER, Anthony. *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*. Paris: Picard, 1995.

VITRUVIUS POLLIO, Marcus. *The Ten Books on Architecture*. Trad. Morris Hicky Morgan (1914). New York: Dover Publications, 1960.

WAINWRIGHT, Clive. "Le *Gothic Revival* em Grande-Bretagne". In: *Gothic revival: architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne*. Paris: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, 1999.

WALTER, E.V. *The Sense of Ruins*. Manchester: University of Manchester, 1976.

WALTON, John; MASOTTI, Louis H. (orgs.). The city in comparative perspective – cross-national research and new direction in theory. London: Sage, 1976.

WATERFIELD, Giles; SMITH, Nicolas. "Art for the people". *History Today*. London: volume 44(5), June 1994.

WATKIN, David. *A History of Western Architecture*. London: Lawrence King, 1996.

WHITE, James F. *The Cambridge Movement: the Ecclesiologists and the Gothic Revival.* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

WHITFIELD, Roy. "The Double Life of Friedrich Engels". *Manchester Regional History Review.* Manchester, vol. II, n. 1, spring/summer 1988.

WILLAN, Thomas Stuart. *Elizabethan Manchester.* Manchester: Manchester University Press for the Chetham Society, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura.* São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WILSON, Elisabeth. *The sphinx in the city – urban life, the control of disorder and women.* London: Virago, 1991.

WIRTH, John e JONES, Robert L. (orgs.). *Manchester and São Paulo: problems of rapid urban growth.* Stanford: Stanford University Press, 1978.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica.* Lisboa: Edições 70, 1992 (col. arte e comunicação).

WORSLEY, Giles. *Classical architecture in Britain – the heroic age.* New Haven and London: Yale University Press, 1995.

WRIGHT, Patrick. *On living on an old country.* London: Verso, 1991.

ZUKIN, Sharon. *Loft Living: culture and capital in urban change.* London: Radius, 1988.

_____. *The culture of cities.* Cambridge, Mass: Blackwell, 1995.

Anexo

O periódico *The Builder*

Faz-se necessário um comentário à parte sobre esse interessante periódico de arquitetura, publicado a partir de 1843, e que deu ao tema da arquitetura a veiculação e a difusão necessárias visando profissionais, estudantes, arquitetos, construtores, trabalhadores da construção e leigos.

Embora não dedicado exclusivamente ao neogótico, *The Builder* foi um dos grandes divulgadores do estilo e pôde familiarizar o grande público com imagens que reproduzia em suas páginas a partir de xilogravuras em madeira. Estas imagens supriram a imaginação criativa daqueles que não podiam comprar caros livros de arquitetura ou realizar viagens pelo país ou pelo continente.

O primeiro subtítulo de *The Builder* foi "*uma revista semanal ilustrada para a sala de visitas, o estúdio, o escritório, a oficina e o chalé*", entre 1842 e 1844. Em 1845, quando o crítico de arquitetura George Godwin (1813-1888) assumiu o periódico, o transformou em *The Builder*, "*uma revista semanal ilustrada para o arquiteto, o engenheiro, o operário e o artista*"; em 1851, uma nova mudança de título alterava parte do público-alvo: "*uma revista semanal ilustrada para o arquiteto, o engenheiro, o arqueólogo, o construtor e o artista*". Progressivamente, *The Builder* tornou-se um veículo de divulgação da classe dos arquitetos.

Ao que consta, não há até o momento nenhuma obra publicada exclusivamente a respeito de *The Builder*, embora o periódico bem o merecesse, além de constar de grande parte dos trabalhos sobre história da arquitetura e da construção ou que avaliem os debates estéticos e arquiteturais do século XIX na Inglaterra. Alguns estudos mencionam que Godwin foi o editor do jornal desde sua fundação, no ano de 1842 (Ruth Richardson, 1989: 121-140). A presente pesquisa, realizada em todos os exemplares de *The Builder* entre 1843 e 1883 (JRUL) indica, porém, que o jornal iniciou em 1843, sendo que apenas seu "*precursor number*" (número 0) data de 31 de dezembro de 1842. E embora seja comum afirmar que

Godwin tenha sido o único editor de *The Builder* desde o início, o editorial que abre o terceiro volume do jornal em 1845, assinado pelo "*new editor*" George Godwin, presta suas homenagens ao editor anterior que, diferente dele, não imprimia seu nome nas páginas do periódico: tratava-se de Alfred Bartholomew (1801-1845), jovem jornalista e crítico de arquitetura. Ao assumir o periódico, Godwin menciona as habilidades de Bartholomew para o desenho em perspectiva, suas poucas publicações e seu imenso amor pela arquitetura gótica, que o levou a fundar uma sociedade denominada *Freemansons of the Church, for the recovery, maintenance and furtherance of the true principles and practice of architecture*[1].

Quando Godwin assume *The Builder*, a linha editorial passa a refletir seus maiores interesses: a questão da habitação operária; a querela entre os estilos clássico e gótico e a defesa da profissionalização do arquiteto. Ao tornar o jornal um órgão de especialistas, Godwin diminuiu drasticamente os espaços antes existentes para a participação de leigos e estudantes. Sua primeira medida foi extinguir a *Student's Column*, que divulgava desenhos enviados por estudantes.

The Builder teve uma jornada ascendente, iniciada por um primeiro editorial que, titubeante, implorava por patrocinadores e lamentava que apostas estavam sendo feitas, por parte de outros editores e livreiros, "*especulando sobre a duração de nossa existência (...) tratando esse grave problema de nossa morte com essa frivolidade condenável*"[2], passando para um segundo volume já bem sucedido [3], e chegando, em 4 de janeiro de 1845, ao centésimo número com amplo reconhecimento e uma disputada seção de classificados[4]. *The Builder* publicou artigos de arquitetos e teóricos de renome e de polemistas como Robert Kerr, James Fergusson, G. Gilbert Scott, A.W.N. Pugin, John Ruskin e William Morris.

---

[1] *The Builder*. Obituário, 11 janeiro 1845 e 18 janeiro 1845.
[2] *The Builder*, 18 março 1843.
[3] 800 números haviam sido comprados em Londres e 400 no restante do país (*The Builder*, 25 fevereiro 1843). Nos primeiros 30 volumes, *The Builder* tivera sua circulação restrita a Londres.
[4] *The Builder*. Address. 4 janeiro 1845

Como fonte histórica, esse periódico permanece um recurso inesgotável de informação[5], seja pelos debates arquiteturais presentes em seus artigos, seja pelas páginas com propagandas de cimento, gesso, encanamentos e materiais para desenhos, com ofertas de emprego, desenhos e moldes, ou com cálculos de engenharia e aulas seriadas de matemática e geometria. Densos artigos sobre *design* e estilo estão ao lado de cálculos para vazão de água e esgoto.

Por fim, como órgão de classe (entendida de forma ampla, a dos arquitetos, engenheiros, mas também a dos carpinteiros, rebocadores, pintores, encanadores), *The Builder* atingiu os largos contingentes empregados na indústria da construção. Como definiu um leitor, tratava-se de "*uma publicação que é folheada, manuseada e encardida pelos dedos de trabalhadores, serralheiros, serventes, pedreiros e carpinteiros; consultada por arquitetos e proprietários e clérigos, e que também está (é o que dizem) na mesa da sala dos cavalheiros mais ilustres*" [6].

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

---

[5] Desde que vencida a barreira inicial da linguagem cifrada do tipo "aquele arquiteto que tem recebido muitas comissões na parte Norte de Londres" "aquele outro que é muito afeito a visitar Veneza" e dos artigos anônimos, assinados por pseudônimos ou apenas por iniciais.

[6] "Books for the working classes", assinado "Ogee". *The Builder*, 13 outubro 1849.