TRADUÇÃO

# O REVIVALISMO DA ARQUITETURA

THE REVIVAL OF ARCHITECTURE

EL REVIVALISMO DE LA ARQUITECTURA

WILLIAM MORRIS
TRADUÇÃO: GUSTAVO LOPES DE SOUZA, RAISSA LOPES GONÇALVES

William Morris*

**Tradução****

**Gustavo Lopes de Souza*****

https://orcid.org/0000-0001-7920-9357

**Raissa Lopes Gonçalves******

https://orcid.org/0000-0003-2864-4679

DOI: doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169356

*** **** Universidade de Brasília (UnB), Brasil

* MORRIS, William. The Revival of Architecture. In MORRIS, William. *Architecture, Industry and Wealth:* Collected Papers by William Morris. Londres: Longmans, Green, and Co, 1902, pp.198-213.

**Este texto resulta de um trabalho iniciado no âmbito da graduação por Raissa Lopes Gonçalves, sob orientação do professor Gustavo Lopes de Souza. À versão parcial da tradução inicialmente produzida e não publicada seguiu-se esta, resultado da supervisão e finalização do docente. Agradecemos à professora Vera Pugliese (VIS-UnB) a leitura atenta desta tradução e os valiosos comentários.

## RESUMO

Figura central na cultura britânica de fins do oitocentos, o escritor e designer William Morris (1834-1896) contribuiu também para a crítica de arte. Em "The Revival of Architecture", publicado originalmente em 1888 e aqui traduzido ao português, Morris apresenta um panorama histórico do Neogótico britânico, expondo em seguida a tese principal do ensaio, a saber, que a vitalidade e a popularidade do Gótico dependiam de um tipo específico de sociedade, organizada de modo inteiramente diverso daquela que pretendia recriar o estilo em outra época.

**PALAVRAS-CHAVE** William Morris; Arquitetura neogótica; Arte e sociedade; Crítica de arte

## ABSTRACT

A central figure in late nineteenth century British culture, writer and designer William Morris (1834-1896) also contributed to art criticism. In “The Revival of Architecture”, first published in 1888 and here translated into Portuguese, Morris presents a brief history of the British Neo-Gothic, after which he exposes the essays main thesis, to say, that the vitality and popularity of the Gothic depended on a specific kind of society, socially organized in a wholly different manner than that which intended to recreate the style in another age.

**KEYWORDS** William Morris; Gothic Revival Architecture; Art and Society; Art Criticism

## RESUMEN

Personaje central en la cultura británica de los ochocientos, el escritor y diseñador William Morris (1834-1896) contribuyó también para la crítica de arte. En "The Revival of Architecture", publicado originalmente en 1888 y aquí traducido al português, Morris presenta un panorama histórico del Neogótico británico y, continuación, expone la tesis principal del artículo, es decir, que la vitalidad y popularidad del Gótico dependían de un tipo específico de sociedad, organizada de manera totalmente distinta de aquella que intentaba recrear el estilo en otra época.

**PALABRAS CLAVE** William Morris; Arquitectura neogótica; Arte y sociedad; Crítica de arte

William Morris nasceu em 24 de março de 1834, em Clay Hill, Walthamstow, Inglaterra. Aos 21 anos, com vistas a uma carreira na Igreja Anglicana, ingressou em Oxford, onde tornou-se amigo de Edward Burne-Jones. Juntos, viajaram pelo norte da França em 1855, visitando catedrais góticas; voltaram decididos a se tornarem artistas. Burne-Jones escolheu a pintura, enquanto Morris dedicou-se a uma diversificada produção, que inclui fontes tipográficas, artes decorativas, poemas, romances e ensaios.

No ensaio aqui traduzido – publicado originalmente em maio de 1888, na revista *Fortnightly Review* – combinam-se dois temas caros ao autor: a arte medieval e o socialismo. A parceria, que soa hoje um tanto improvável, era-o menos à época da primeira publicação, sobretudo no mundo anglófono, por obra do crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Ruskin estava longe de ser um socialista, mas seu apreço pela arte medieval, sua preocupação social e sua maneira de combinar ambas as coisas foram de importância formativa para Morris. Especialmente importante nesse sentido foi o tratado de Ruskin sobre a arquitetura veneziana *As Pedras de Veneza* (1851), cujo capítulo "A natureza do Gótico" foi publicado em 1892, como ensaio

CC BY NC

independente, pela Kelmscott, editora fundada por Morris. Nele, Ruskin compara a condição do artesão e a natureza do ornamento em diferentes períodos da história da arte. De acordo com o crítico, a Antiguidade não admitia a imperfeição no ornamento e, em consequência, restringia-o àquilo que pudesse ser perfeitamente executado. Ruskin argumenta que a Idade Média, em contraste, aceitava a imperfeição, tendo o artesão, dessa maneira, obtido um inédito grau de autonomia criativa. Essa autonomia, à qual Ruskin atribuía a inventividade e a grandeza da arquitetura gótica, fora suprimida pela Revolução Industrial; para recuperá-la, Ruskin defendia um retorno à produção artesanal de todo objeto decorativo.

Profundamente imbuído dessas ideias, Morris divergia de Ruskin em um ponto essencial. Ruskin, um pensador reformista, acreditava na cooperação das classes altas e médias com sua visão do futuro. Para o socialista Morris isso não bastava. Sem desprezar as iniciativas individuais, não acreditava que trouxessem mais que vitórias isoladas: estava convicto de que a arquitetura só poderia reviver em um mundo sem patrões. O ensaio a seguir discute como os arquitetos lutaram uma batalha perdida, narrada, aqui, por um cronista apaixonadamente engajado.

Atualmente, há entre as pessoas instruídas um considerável interesse, sincero ou simulado, pelas artes ornamentais e suas perspectivas. Uma vez que todas essas artes praticamente dependem, para existir, da arte-mestra da arquitetura, e não podem estar saudáveis quando ela está doente, talvez valha a pena analisar a condição da arquitetura neste país; e descobrir se temos um estilo vivo que pode reivindicar sua própria dignidade e beleza, ou se nosso verdadeiro estilo não passa do hábito de conferir certas formas indignas de nota a uma feiura e uma mesquinharia onipresentes.

Antes de tudo, então, há de se convir que, sem sombra de dúvida, ocorreu neste século algo como um revivalismo da arquitetura; a questão que se segue é se esse revivalismo indica um desenvolvimento genuíno, dotado de vitalidade autêntica e em transformação, ou se ele aponta meramente uma moda passageira que, quando ultrapassada, nada deixará à posteridade. Penso que não há melhor maneira de ensaiar uma resposta a essas questões do que fazer um breve esboço da história desse revivalismo até onde a conheço. O revivalismo da arte arquitetônica na Grã-Bretanha pode ser considerado uma consequência natural do surgimento da escola romântica na literatura, embora ele tenha, de certa forma, ficado aquém dela, como seria aliás de se esperar, já que a arte da construção tem que lidar com os

incidentes prosaicos da vida cotidiana, e é limitada pelas exigências materiais de sua existência. Até muito depois da morte de Shelley, Keats[1] e Scott[2], a arquitetura foi incapaz de produzir qualquer coisa além de, por um lado, imitações pedantes e infinitamente repulsivas da arquitetura clássica, e arremedos ridículos de construções góticas, não tão feias, porém mais tolas e vulgares, e, por outro lado, a utilitária caixa de tijolos com telhado de ardósia, que o anglo-saxão moderno considera, em geral, uma casa perfeitamente satisfatória e livre de extravagâncias.

Os primeiros sintomas de uma mudança nesse sentido foram causados pelo movimento de Oxford[3], que deve ser considerado parte do movimento romântico na literatura, e que foi apoiado por muitos que não tinham qualquer tendência teológica em especial como um protesto contra o posicionamento histórico e o estúpido isolamento do Protestantismo. Sob essa influência surgiu um estudo genuíno da arquitetura medieval, e foi-se lentamente descobrindo que ela não era, como se pensava no tempo de Scott, uma mera e pitoresca desordem acidental, consagrada pela ruína e pela passagem do tempo, mas um estilo lógico e orgânico que evoluiu como uma necessidade dos antigos estilos dos povos clássicos, e que avançava passo a passo com as mudanças da vida social bárbara e feudal e da civilização como um todo. Demorou-se, é claro, a fazer essa descoberta, que

aliás não é admitida por muitos artistas e arquitetos de hoje, embora os melhores deles sintam, talvez instintivamente, a influência da nova escola de historiadores, dentre os quais o finado John Richard Green[4] e o professor Freeman[5] podem ser citados como exemplos, tendo, ambos, uma longa familiaridade com o assunto.

O estudo da arte medieval trouxe consigo uma consequência infeliz, devido à ignorância sobre sua já mencionada evolução histórica. Quando os arquitetos deste país aprenderam algo sobre a construção e a ornamentação da Idade Média, e por meio de um estudo empático dominaram, em termos, os princípios nos quais se baseava o desenho desse período, tiveram um vislumbre de que tais princípios pertenceram à estética de todas as artes em todos os países e eram capazes de um desenvolvimento infinito; indistintamente perceberam que a arte gótica fora um organismo vivo, mas, ainda que soubessem que ela havia perecido, e que outra coisa tomara o seu lugar, não sabiam por que ela perecera, e pensaram que ela poderia ser artificialmente replantada numa sociedade totalmente diferente daquela que a concebera. O resultado desse conhecimento incompleto os levou a crer que bastaria desenhar no papel de acordo com os princípios cuja existência pressentiram na arquitetura gótica, e que construções assim projetadas, quando erguidas sob sua supervisão, seriam verdadeiros exemplos do estilo antigo, vivificado

por aqueles imortais princípios artísticos. Com base nessa premissa, foi natural que tentassem, resolutamente, remediar os estragos e as degradações que a ignorância, a brutalidade e a vulgaridade dos períodos pós-góticos trouxeram àqueles inestimáveis tesouros da arte e da história, as construções legadas a nós pela Idade Média. Surgiu daí a fatal prática da "restauração"[6], que num período de 40 anos causou mais danos às nossas construções antigas do que os três séculos precedentes de violência revolucionária, cobiça sórdida (ou o assim chamado utilitarismo[7]) e desdém pedante. Não tenho espaço, aqui, para me debruçar sobre essa parte do assunto. Posso apenas dizer que, se meu tema não pudesse ser contemplado de outro ponto de vista que não o da relação entre a arquitetura moderna e a preservação dessas relíquias do passado, seria mais importante encarar os fatos da presente situação da nossa arquitetura, de modo a evitar que, iludidos sobre nossa realidade, joguemos fora aqueles tesouros, que uma vez perdidos jamais podem ser recuperados. Sem dúvida, por outro lado, esse mesmo conhecimento incompleto deu à nova escola de arquitetos coragem para levar adiante seu trabalho com muito mais entusiasmo, e como resultado temos no país um considerável número de construções que conferem grande mérito ao talento e ao saber de seus criadores, alguns dos quais demonstram mesmo sinais

de gênio, em luta contra as dificuldades que acometem o arquiteto ao tentar produzir beleza em meio ao mais degradante utilitarismo.

No primeiro período desse revivalismo gótico os prédios então produzidos eram em sua maioria eclesiásticos. O público fora facilmente persuadido de que os prédios destinados ao uso da Igreja Anglicana, que obviamente era em parte uma continuidade da Igreja da Idade Média, deveriam pertencer ao estilo desenvolvido no período ao qual a maior parte desses prédios pertencia; e, de fato, a palavra "eclesiástico" era comumente usada como sinônimo de arquitetura medieval. É claro que esse absurdo foi descartado pelos arquitetos logo no início do revivalismo, ainda que ele tenha se prolongado bastante, e talvez ainda se prolongue, entre o público geral. Aqueles que estudavam as artes da Idade Média logo viram que não havia diferença de estilo entre a arquitetura residencial ou civil e a arquitetura eclesiástica daquele período, e a compreensão total desse fato marca o segundo estágio no "Revivalismo Gótico".

Então veio outro avanço: aqueles que simpatizavam com esse grande período do desenvolvimento da raça humana, a Idade Média, especialmente aqueles que tinham o dom do senso histórico, do qual se pode dizer que é um dom característico do século XIX e um tipo de compensação pela feiura que cerca nossas vidas no presente: esses homens começaram, então, não apenas a entender que a arte medieval

não fora meramente uma parte do eclesiasticismo reacionário oficial ou a expressão de uma teologia extinta, mas uma arte popular, viva e progressista, e que o progressismo na arte morrera com ela; eles vieram a reconhecer que a arte dos séculos XVI e XVII fora desenhada com o vigor e a beleza que obteve do impulso do período que a precedeu, e que quando este impulso pereceu em meados do século dezessete nada deixou além de um *caput mortuum*[8] de inanidade e pedantismo, que demandou talvez um período de severo utilitarismo para preparar, por assim dizer, o terreno das artes antes que a nova semente pudesse ser plantada.

Essa foi uma descoberta importante tanto para a arte quanto para a história. Firmes em sua posição de isolamento da vida do presente, os líderes desse novo renascimento propuseram-se a estupenda tarefa de retomarem o elo da arte histórica do ponto em que os pedantes do dito Renascimento anterior o abandonaram, e tentaram provar que o estilo medieval era suscetível de uma nova vida e um novo desenvolvimento, e que ele poderia se adaptar às necessidades do século XIX. Superficialmente, tal expectativa parecia justificada pela maravilhosa elasticidade que o estilo demonstrou no período de sua existência autêntica. Nada era grande demais ou pequeno demais, comum demais ou sublime demais para seu abraço inclusivo; mudança alguma o desalentava, violência alguma o paralisava; naqueles

tempos, ele era uma parte da vida humana, a expressão universal e indispensável de suas alegrias e tristezas. Não poderia voltar a sê-lo?, pensamos; não durara o bastante o pousio das artes? Deveriam as fileiras de caixas quadradas de tijolos que Keats e Shelley precisavam contemplar, ou a vila estucada que abrigava o gênio de Tennyson[9], ser as perpétuas contemporâneas de semelhantes mestres da beleza verbal; seria a beleza das palavras a única beleza que coubera ao nosso tempo produzir? Deveria a inteligência da época ser para sempre tão incrivelmente desigual? Não víamos razão para isso, e portanto nossa esperança era grande; pois embora tivéssemos aprendido algo sobre a arte e a história da Idade Média, não aprendêramos o bastante. Tornou-se moda, entre os esperançosos artistas da época a que me refiro, dizer que, para criar belos espaços, não era preciso alterar qualquer das condições e dos costumes de nossa época; que uma poltrona, um piano, um motor a vapor, uma mesa de bilhar ou um salão adequado às sessões da Câmara dos Comuns nada possuíam de essencial que nos compelisse a torná-los feios, e que se tivessem existido na Idade Média as pessoas daquele tempo os teriam dotado de beleza. Havia nisso certamente uma parcela de verdade, mas não a verdade inteira. Foi certamente verdade que o instinto medieval por beleza se faria sentir em qualquer tarefa à qual se aplicasse, mas foi também verdade que a vida daquela época não colocara nas mãos do trabalhador nenhum

objeto que fosse meramente utilitário, muito menos vulgar; enquanto a vida dos tempos modernos força-o à produção de muitas coisas que não podem ser nada senão utilitárias, como por exemplo uma máquina a vapor; e de muitas coisas cuja vulgaridade é inata e inevitável, como as sedes de clubes da alta sociedade ou o cerimonial de nossa atual monarquia burocrática. De qualquer modo, esse período de esperança revigorada e compreensão parcial produziu muitas construções dignas de nota e outras interessantes obras de arte, e proporcionou dias felizes à esperançosa mas ínfima minoria engajada nisso, apesar de todos os desprazeres e decepções. Finalmente um homem, que havia feito mais do que qualquer um para tornar possível esse momento esperançoso, introduziu severidade em meio a essas ânsias baseadas num conhecimento incompleto. Esse homem foi John Ruskin. A partir de uma maravilhosa inspiração de gênio (só posso chamá-la assim) ele obteve em um único salto uma verdadeira concepção da arte medieval que anos de estudo diligente não teriam dado a outros. Em seu capítulo de *As Pedras de Veneza*[10] intitulado "Da Natureza do Gótico, e o papel do trabalhador nele", Ruskin nos mostrou o abismo que existe entre nós e a Idade Média. Desde então, tudo mudou; a ignorância sobre o espírito da Idade Média foi impossível dali em diante, exceto àqueles que deliberadamente fecharam os olhos. As metas do novo revivalismo cresceram para ser infinitamente mais

ambiciosas do que haviam sido para aqueles que não desistiram de buscá-las, como receio que muitos tenham feito. A partir daí, aqueles incapazes de compreender o novo conhecimento estavam destinados a se tornarem pedantes, diferindo apenas superficialmente, na arte que praticavam ou que os interessava, dos anistóricos figurões do século XVIII. E no entanto, o que Ruskin nos ensinou à época era bastante simples, como todas as grandes descobertas. Não era realmente nada mais recôndito que isto: que a arte de uma época deve necessariamente ser a expressão de sua vida social, e que a vida social da Idade Média permitira ao trabalhador liberdade de expressão individual, ao passo que nossa vida social a proíbe.

Não digo que a mudança nos revivalistas góticos produzida por essa descoberta foi repentina, mas foi efetiva. Ela gradualmente se disseminou na inteligência da arte e da literatura de hoje, e teve muito o que fazer diante da bifurcação da mais alta cultura (se é que se deve usar essa palavra horrorosa) em uma forma peculiarmente baixa de cinismo, por um lado, e em um altruísmo prático e benéfico por outro. O rumo tomado pelo revivalismo gótico na arquitetura, que, como dito antes, é geralmente a manifestação mais aparente da escola romântica, mostra nítidos sinais da crescente consciência da diferença essencial entre nossa sociedade e aquela da Idade Média. Quando nossos arquitetos e arqueólogos dominaram pela primeira

vez, conforme supuseram, a prática e os princípios da arte gótica, e começaram a tentar reintroduzi-la como um estilo universal, eles chegaram à conclusão de que deveriam procurá-la num período em que ela se equilibrava entre seu ápice e os primeiros sinais de sua degradação. O fim do século XIII e o começo do século XIV foi o período que escolheram como o mais adequado à fundamentação do estilo Neogótico, destinado, esperavam eles, a conquistar o mundo; e ao escolherem esse período na margem da transição eles mostraram notável compreensão e apreciação pelas qualidades do estilo. Este assimilara naquele período o que quer que pudesse aproveitar da arte clássica, mesclada com os vários elementos recolhidos das antigas monarquias bárbaras e das tribos do norte, enquanto não tinha consciência deles, nem era por eles restringido; fora flexível até um grau ainda não sonhado em nenhum dos estilos arquitetônicos anteriores, e não teve dificuldades em lidar com nenhum propósito proveitoso, nenhum material ou clima; e com tudo isso fora franca e incontestavelmente belo, sem que caprichos o degradassem ou grosserias o estorvassem. A mão e a mente do homem, pode-se supor, não podem levar o encanto (um encanto, aliás, que nunca enfastia) mais longe que nas obras arquitetônicas daquele período, como, por exemplo, no coro e nos transeptos da abadia de Westminster antes que esta sofresse as degradações de tempos mais recentes, que

podem, sem dúvida, nos fazer recuar de desgosto ante o extremo de perversidade que os homens às vezes atingem. Deve-se lembrar também, ao avaliar o julgamento dos arquitetos Neogóticos, que o meio-século entre 1280 e 1320 foi o tempo do florescimento da arquitetura naquela parte do mundo para a qual a continuidade histórica se manteve especialmente viva; e tanto o Oriente quanto o Ocidente produziram suas mais adoráveis obras de ornamento e arte naquele período. Esse desenvolvimento, além disso, foi simultâneo ao ápice da organização puramente medieval da indústria. Nesse momento, as famílias tradicionais e os cambistas das cidades livres, que haviam se tornado aristocráticos, exclusivos e divorciados do trabalho verdadeiro, haviam dado lugar às guildas de artesãos, associações democráticas de autênticos trabalhadores, que haviam agora assumido a posição pela qual muito haviam lutado, e que eram os mestres de toda indústria. Não eram os mosteiros, como se dizia, que eram as colméias da arte do século XIV, mas as cidades livres com seus ofícios organizados tanto para a batalha quanto para a artesania; não a parte reacionária, mas a parte progressista da sociedade da época.

Esse período portanto central do estilo gótico, que expressou o pleno desenvolvimento do sistema social da Idade Média, foi sem dúvida o período mais adequado dos três a se eleger como árvore na qual enxertar a jovem planta do Neogótico; e na época a que me

refiro agora todo arquiteto promissor teria repudiado com desprezo a sugestão de usar algum estilo mais tardio ou menos puro para obras que teria de executar. Certamente havia uma tendência, bastante natural, de desvalorizar as qualidades das formas posteriores do Gótico, uma tendência que frequentemente era levada a extremos grotescos, e a sobrevivência do Semigótico do final dos séculos XVI e XVII foi vista com mero desprezo, pelo menos na teoria. Mas conforme o tempo passou, os revivalistas foram forçados a reconhecer, quisessem ou não, a impossibilidade de atravessar o abismo entre os séculos XIV e XIX a despeito de seu brilhante sucesso individual eles se viram compelidos a admitir que o enxerto Neogótico se recusava a crescer na atmosfera comercial da era Vitoriana[11]; enquanto trabalharam árdua e conscientemente para conciliar a pomposidade da Londres moderna com a expressão da vida de Simon de Montfort[12] e Philip van Artevelde[13], descobriram que exageraram no tom, e precisavam tentar de novo ou desistir de vez. A essa altura eles haviam aprendido à perfeição os méritos dos estilos góticos tardios, e mesmo do estilo que, pelo menos na Inglaterra (na literatura como na arte) mantivera algo da beleza e da adequação dos melhores dias do Gótico em meio aos rebuscamentos, pedantismos e artificialidades da época de Elizabeth e Jaime I; começaram, até, a superestimar o que fora feito nos estilos inferiores, não por arrogância, mas talvez por empatia pelos rumos

da história, e repulsa por aquele pessimismo que restringe o período de altas aspirações e prazeres da vida ao padrão de nossos próprios pendores efêmeros. Acima de tudo, porém, moveram-se nessa direção pela esperança de achar outro ponto de apoio para o novo e vivo estilo que ainda esperavam emplacar; a elasticidade e a adaptabilidade do estilo do século XV, da qual cada pequena igreja na Inglaterra nos serve como exemplo, e a abundante produção nele existente, tanto na arquitetura residencial como na arquitetura das igrejas, disponível a quem a queira estudar, bem como a vaga sensação de que tal estilo era mais próximo de nosso próprio tempo e expressava uma sociedade cada vez mais complexa, atraía os revivalistas com uma nova esperança. O sonho de beleza e ousadia do século XIV terminara; não poderia o "Perpendicular"[14], mais cotidiano, nos ajudar com o escritório, a respeitabilidade, o ninho familiar e culto de domingo do Sr. Podsnap[15] sem fazer muito feio?

Então os arquitetos se voltaram para as formas do século XV e, como tinham a essa altura adquirido mais e mais conhecimento dos objetivos e métodos medievais, produziram um trabalho cada vez melhor; mas o estilo novo e vivo ainda não viria. O Neogótico no estilo do século XIV frequentemente fez jus ao seu original; aquele no estilo do XV foi muitas vezes excelente, e não raro possuiu um ar de originalidade que provoca a admiração pela capacidade

e pelo gosto delicado de seus criadores; mas nada disso frutifica; está tudo pendurado no ar, por assim dizer. Londres não começou a se parecer com uma cidade do século XV, e nenhum sopro de beleza ou mesmo de agradabilidade se fez sentir nas inúmeras casas construídas nos subúrbios.

Entrementes decaímos, por um processo natural, da imitação do século XV àquela de algo ainda mais recente, algo tão próximo de nosso próprio tempo e de nossos próprios costumes e formas de vida que se poderia, pelo menos, esperar que disso surgisse algum sucesso. A construção em tijolos comum na época de Guilherme III[16] e da rainha Ana[17] não é, certamente, sublime demais para o uso geral; até Podsnap distinguiria algo de si nos culotes e chapéus bicornes daquele tempo. Não poderia o novo estilo crescer desse enxerto, agora que abandonamos de vez o Gótico e adotamos um estilo que pertence ao período das manufaturas e da divisão do trabalho, um período no qual tudo o que restou das corporações de ofícios foram seus resquícios corrompidos, os meros abusos das sociedades limitadas e companhias, cujas restrições ao trabalho, contra as quais a classe mercantil tanto combateu, elas estavam a ponto de abolir inteiramente?

Bem, é verdade que, à primeira vista, o que se tentou fazer no estilo Rainha Ana[18] pareceu conquistar mais ou menos o gosto moderno; mas quem o conquistou foi na verdade a mera sombra desse

estilo. A guinada de alguns de nossos vigorosos e jovens arquitetos (eles eram jovens então) em direção a este último dentre todos os estilos residenciais pode ser explicada sem que se questione o seu bom gosto ou bom senso. Na verdade, nos melhores deles não eram as especificidades do estilo Rainha Ana que eram a atração; estas não passam de um amontoado de caprichos absurdos; era o fato de que no estilo ainda restava algo do sentimento Gótico, ao menos em lugares ou sob circunstâncias nas quais as construções se distanciavam do lado progressista do século XVIII. É ali que afirmo que parte daquele sentimento se manteve, unido a formas ainda utilizáveis em nosso próprio tempo, como janelas corrediças. Os arquitetos em busca de um estilo podem muito bem dizer: "Fomos enxotados de sarjeta em sarjeta; não podemos porém dizer 'chega'? A graça e os encantos altivos do século XIV parecem jazer no fundo do oceano, e o estilo do século XV é por demais rico e delicado para nosso dia a dia; sejamos humildes, e comecemos uma vez mais pelo estilo das bem construídas e bem-proporcionadas casas de tijolos que tão bem resistem à fumaça londrina e parecem acolhedoras e confortáveis numa cidadezinha, ou entre as verdes árvores do jardim de um escudeiro. Ademais, nossas necessidades como arquitetos são modestas; não queremos mais erguer igrejas; os nobres já possuem seus palácios, na cidade como no campo" (Faço votos de que aproveitem alguns deles!); "o trabalhador

não tem condições de morar no que quer que um arquiteto projete; formigueiros de tamanho mediano para a parte mais rica da classe média, e versões menores para os menos afortunados como nós, é tudo em que podemos pensar. Talvez o esboço de um estilo possa surgir entre nós desses humildes começos, embora, certamente, tenhamos decaído bastante desde os 'Contrastes'[19] de Pugin. Ainda concordamos com ele, mas fomos compelidos a admirar e imitar parte daquelas coisas mesmas contra as quais ele praguejava com nossa aprovação entusiástica." Bem, uma porção de casas desse tipo foi construída, para o grande conforto de seus moradores, estou certo; mas o novo estilo está tão longe de se desenvolver que enquanto de um lado o construtor comum está cobrindo a Inglaterra de abortos que nos fazem ter saudades da caixa de tijolos e do telhado de ardósia de 50 anos atrás, as classes instruídas, de outro lado, estão mais inclinadas ao retorno à severidade (ou seja, à feiúra dispensiosa e ostensiva) dos últimos escombros do pseudo-Paladiano, como exemplificado nos amontoados de pedras do período georgiano[20]. De fato, nunca ouvi dizer que as "classes médias educadas" tivessem qualquer intenção de organizar uma manifestação violenta na adjacente Trafalgar Square para protestar contra a execução dos projetos dos novos prédios administrativos com os quais a gestão do Sr. Shaw-Lefevre[21] nos ameaçou. Quanto a prédios públicos, o Tribunal do Sr. Street[22] é a mais

nova tentativa de produzir algo racional ou belo para tal uso; o público se conformou com qualquer amontoado de monotonia e vulgaridade que um governo julgue cabível lhe impor, provavelmente devido a uma impressão semiconsciente de que, seja como for, será bom o bastante para o trabalho (se podemos chamá-lo assim) ali realizado.

Em resumo, devemos responder à questão com a qual este ensaio se iniciou dizendo que o revivalismo arquitetônico, embora não fosse um mero absurdo artificial, é muito limitado em seu escopo, muito confinado a um grupo instruído para ser uma eclosão vital e capaz de verdadeiro desenvolvimento. Seu fato essencial se fundamenta na empatia pela história e pela arte da generalização histórica, que, como dito antes, é um dom da nossa época, mas infelizmente um dom do qual até agora poucos partilham. Entre as populações nas quais esse dom está ausente, nem mesmo dispersas tentativas de beleza na arquitetura são possíveis agora, e em tais lugares gerações podem viver e morrer, se a sociedade como se constitui hoje resistir, sem sentir nenhuma ânsia por beleza em suas vidas cotidianas; e mesmo sob as mais favoráveis circunstâncias não há impulso geral que, sozinho, possa produzir um estilo arquitetônico universal, ou seja, um hábito de elevar e embelezar as moradias, o mobiliário e outros arredores materiais de nossa vida.

Entre o que se aproxima da arquitetura, tudo o que temos é o resultado de um ecletismo bastante autoconsciente e sumamente elaborado, e assumidamente imitativo de obras do passado, das quais adquirimos um conhecimento de longe insuperável em relação ao de qualquer outro período. Enquanto isso, o que quer que seja feito sem um esforço consciente, ou, em outras palavras, que seja obra do verdadeiro estilo da época, é uma ofensa ao senso de beleza e adequação, e é admitido como tal por qualquer pessoa que tenha alguma percepção da beleza da forma. Não é mais passiva mas ativamente feio, desde que acrescentou ao árido utilitarismo da época do Dr. Johnson[23] uma vulgaridade que é o produto singular da Era Vitoriana. O estilo genuíno dessa era exemplifica-se nas casas toscamente construídas de nossos subúrbios, nos cortejos marítimos em estuque de nossos chafarizes, nas ostensivas tavernas de esquina em cada cidade da Grã-Bretanha, na árida monstruosidade das casas que maculam o glorioso cenário do Queen's Park em Edimburgo. Eis aí a verdadeira arquitetura vitoriana. Obras como os excelentes prédios do Sr. Bodley no Magdalen College, as elegantemente fantásticas casas Rainha Ana do Sr. Norman Shaw em Chelsea ou as simples mas admiráveis escolas do Sr. Robson em Londres são meras excentricidades das quais o grande público não participa, e nas quais não tem lugar.

Tudo isso é de um sombrio pessimismo, meus leitores podem dizer. Pelo contrário. O entusiasmo dos revivalistas góticos pereceu quando eles foram confrontados pelo fato de que fazem parte de uma sociedade que não terá e não pode ter um estilo vivo, porque é uma necessidade econômica da sua existência que o trabalho cotidiano de sua população seja um torpor mecânico; e porque é a harmonia do trabalho cotidiano da população que produz o Gótico, ou seja, arte arquitetônica viva, e o trabalho mecânico maçante não pode harmonizar-se com a arte. A nossa esperança ignorante pereceu, mas deu lugar à esperança nascida de um novo conhecimento. A História que nos ensinou a evolução da arquitetura nos está ensinando agora a evolução da sociedade; e é claro para nós, e mesmo para os que se recusam a reconhecê-lo, que a sociedade que agora se desenvolve a partir da nossa não precisará ou não aceitará a escravidão mecânica como destino geral da população; que a nova sociedade não será atormentada como somos pela necessidade de produzir mais e mais mercadorias em nome do lucro, quer precisemos delas ou não; ela produzirá para viver, em vez de viver para produzir, como fazemos. Sob tais condições, a arquitetura, como parte da vida das pessoas em geral, se tornará possível novamente, e acredito que, quando tornar-se possível, ela terá realmente um novo nascimento, e acrescentará tanto aos prazeres da vida que fará com que nos perguntemos como

as pessoas foram capazes de viver sem ela. Enquanto isso, esperamos por um novo desenvolvimento da sociedade, alguns de nós em covarde inação, alguns de nós esperançosamente engajados na mudança; mas estamos todos, seja como for, esperando pelo que deve ser obra, não do lazer e do gosto dos poucos estudiosos, autores e artistas, mas das necessidades e aspirações do trabalhador no mundo civilizado.

## NOTAS

**1** Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), poetas românticos ingleses. [N.T.]

**2** Walter Scott (1771-1832), poeta e romancista escocês. [N.T.]

**3** Movimento religioso do século XIX cujos membros, em sua maioria membros da universidade de Oxford, enfatizavam as raízes católicas da igreja anglicana. (N.T.]

**4** John Richard Green (1837-1883), historiador inglês. Escreveu, entre outras obras, dois livros sobre a Inglaterra medieval, *The Making of England* (1881) e *The Conquest of England* (1883). [N.T.]

**5** Edward Augustus Freeman (1823-1892), historiador e arquiteto inglês. *The History of the Norman Conquest of England* (1867-1879), em seis volumes, é um de seus trabalhos mais conhecidos. [N.T.]

**6** Em diversas publicações, Morris denunciou o que entendeu como reformas grosseiras nas igrejas antigas, mas não encontrou muitas dificuldades em reformá-las quando esses serviços lhe eram encomendados na Morris & Co. [N.T.]

**7** Mais que à teoria ética de mesmo nome, Morris parece referir-se aqui à ideia segundo a qual beleza derivaria da utilidade. Defendida por David Hume (1711-1776), essa ideia foi rejeitada, no século XVIII, por Edmund Burke, em quem Ruskin se apoia para também descartá-la. Para Ruskin, confundir beleza com utilidade seria o mesmo que "... afirmar que o ser humano não tem ideias ou sentimentos além daqueles associados, em última análise, a seus apetites brutais" ("… to assert that the human creature has no ideas and no feelings except those ultimately referable to its brutal appetites."). Morris, para quem o ornamento era parte essencial da beleza arquitetônica, deve ter visto no utilitarismo um mero pretexto de construtores ansiosos por cortarem custos juntamente com ornamentos. [N.T.]

**8** Expressão latina que significa "resíduo sem valor". [N.T.]

**9** Alfred, 1º Barão de Tennyson (1809-1892), poeta inglês cujos temas principais incluem a mitologia clássica e o ciclo arturiano. [N.T.]

**10** Nesse longo ensaio crítico e historiográfico, John Ruskin discute a arte e a arquitetura venezianas dos períodos bizantino, renascentista e gótico, bem como aspectos geográficos, históricos e sociais da cidade de Veneza. [N.T]

**11** A era Vitoriana, que remete ao reinado da rainha Vitória I na Inglaterra (1837-1901), foi um período marcado por um forte desenvolvimento econômico, industrial e cultural. [N.T.]

**12** Simon de Montfort, 6° conde de Leicester (1208 - 1265), nobre franco-inglês conhecido por liderar a rebelião contra o rei Henrique III na Segunda Guerra dos Barões (1263-64) e pela inclusão de plebeus a um parlamento por ele convocado em 1265, lançando as bases da futura Câmara dos Comuns. [N.T.]

**13** Philip van Artevelde (c. 1340-1382), líder da rebelião da cidade flamenga de Ghent contra o conde Luís II de Flandres, em 1381-1382. [N.T.]

**14** Terceiro período do gótico inglês, surgido em meados do século XIV. Caracterizado pela ênfase nas linhas verticais e exemplificado pelo coro da catedral de Gloucester, substituiu gradualmente, na Inglaterra, o gótico decorado, do qual é exemplo a fachada ocidental da catedral de York. [N.T.]

**15** John Podsnap, pretensioso e materialista personagem do romance *Our Mutual Friend* (1865), de Charles Dickens. [N.T]

**16** Guilherme III (1650-1702), rei da Inglaterra, Irlanda e Escócia entre 1689 e 1702. [N.T.]

**17** Ana (1665-1714), rainha da Inglaterra, Escócia e Irlanda entre 1702 e 1707, e rainha da Grã-Bretanha (formada em 1707 pela união entre Inglaterra e Escócia) e da Irlanda entre 1707 e 1714. [N.T]

**18** Em sua forma setecentista, o estilo Rainha Ana caracteriza-se por seu classicismo e por suas fachadas em tijolos aparentes. Estas permanecem na versão revivalista do

estilo, que se tornou popular a partir de 1880. Tem origem no movimento romântico, e seu principal elemento é a decoração profusa, sobretudo nas fachadas das construções, além de mesclar diversas formas e estilos, como elementos vitorianos e elementos românticos. [N.T.]

**19** Em seu livro *Contrastes* (1836), o arquiteto inglês Augustus Pugin (1812-1853) comparou construções do século XIX às suas equivalentes do XV e propôs que a arquitetura de sua época retornasse aos princípios góticos. [N.T.]

**20** O período georgiano associa-se aos reis da casa de Hanôver, Jorge I, Jorge II, Jorge III e Jorge IV, estendendo-se de 1714 até 1830, ou, como às vezes se considera, 1837, de modo a incluir o reinado de Guilherme IV. [N.T.]

**21** George Shaw-Lefevre (1831-1928), político inglês, foi Primeiro Comissário de Obras e Edifícios Públicos do Reino Unido entre 1880 e 1885. [N.T.]

**22** George Edmund Street (1824-1881), arquiteto inglês e figura central do revivalismo gótico. William Morris trabalhou em seu escritório de arquitetura depois de completar seus estudos em Oxford. [N.T.]

**23** Samuel Johnson (1709-1784), escritor inglês. *Seu Dicionário da Língua Inglesa*, publicado originalmente em 1755, foi o mais usado no Reino Unido até 1828. [N.T.]

## SOBRE OS AUTORES

**Gustavo Lopes de Souza** é professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Seus estudos dividem-se entre a recepção da cultura medieval pela arte de períodos posteriores e, mais recentemente, a relação entre a cosmologia e a história da arte.

**Raissa Lopes Gonçalves** é historiadora da arte, formada pela Universidade de Brasília.

Artigo recebido em 3 de maio de 2020 e aceito em 16 de dezembro de 2021.