

artigos e ensaios

Entre arte e técnica –
Thomas Hardy e a profissão
de arquiteto no século XIXCristina Meneguello¹

Historiadora, professora doutora do Departamento de História, IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Cidade Universitária Zeferino Vaz, C.P. 6110, CEP 13093-870, Campinas, SP, (19) 3788-1575, meneguello@uol.com.br

Resumo

A partir do romance *A laodicean* (1881), de Thomas Hardy, o presente artigo propõe um comentário sobre a prática da arquitetura na Inglaterra do século XIX, centrado em temas fundamentais como a profissionalização dos arquitetos, a batalha dos estilos e a preservação e restauro de edifícios. Neste percurso, ressalta-se o caráter biográfico do romance, nos termos da atuação de Hardy como arquiteto, como restaurador de igrejas e como membro da Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB) fundada por William Morris. Finalizando, sugerem-se hipóteses para compreender a acepção, na história contemporânea, da profissão e da imagem do arquiteto.

Palavras-chave: profissão do arquiteto, restauro, concursos.

Ao cair da tarde, um jovem faz medições e cuidadosamente copia os detalhes de um antigo pórtico em seu caderno de esboços, à entrada de um vilarejo inglês, em silenciosa reverência aos mestres do passado cuja capacidade ele busca, seiscentos anos mais tarde, adquirir. Um grupo de trabalhadores passa de volta para casa e lança à cena apenas um olhar rápido, pois é agosto e a face pálida de homens da cidade ou de estrangeiros, desenhando e perambulando, não é novidade para os habitantes da aldeia.

Com esta imagem Thomas Hardy (1840-1928) inicia seu romance *A laodicean* (1881), a obra em que melhor explora a profissão do arquiteto no século XIX e aquela na qual mais recorre à sua própria biografia, especificamente aos seus dias como aprendiz de arquiteto, antes de se dedicar definitivamente à literatura.

O jovem arquiteto anteriormente descrito, George Somerset, é retratado como um homem inteligente, dotado de “beleza moderna”, filho de um pintor da Academia e cultor de um gosto exclusivo em

arquitetura. Somerset orgulha-se de estar sempre na contra-corrente das opiniões estéticas em voga: quando bem jovem, nos dias da admiração pelo gótico francês, que se seguiu à veneração ao gótico perpendicular presidida por Britton, Pugin, Rickman e Scott, ele dedicava-se ao palladiano; quando o estilo Queen Anne se tornou popular, ele se voltara ao estudo das cinco ordens apenas para decidir, ao fim deste percurso, que todos os estilos, assim como a arte da arquitetura, estavam extintos. Ao concluir que os estilos grego, gótico e hebreu jamais chegariam à perfeição existente no passado, Somerset abandonara por dois anos os estudos em arquitetura para se dedicar à literatura, e durante esses dois anos, como anuncia o irônico Hardy, ele “nada mais fez além de evitar ir ao barbeiro e escrever versos de todas as métricas possíveis exceto alguma que fosse original” (p. 5).² Aos 25 anos, Somerset dá-se conta de que seu pai não mais sustentaria seu diletantismo e resolve voltar ao estudo da arquitetura, buscando seus velhos cadernos de desenho e re-trabalhando os estilos. A descrição de Somerset parece aplicar-se às dúvidas que assolavam os jovens arquitetos vitorianos de então:

1. Dedico este texto à turma de 1999 de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp.

2. Todas as citações referem-se à edição completa da Penguin (1997), baseada na primeira edição do romance (1881) acrescida dos comentários e alterações feitos pelo autor nos anos de 1912-1923. Este trecho e os demais das obras de Hardy aqui citadas são de tradução livre.

“ele sofria da doença de apreciar tudo sem restrições” (p. 7). Os colegas de Somerset, que não haviam perdido tempo em incursões literárias ou em dúvidas estilísticas, já eram arquitetos conhecidos e bem-sucedidos, enquanto ele ainda era um desconhecido vagando pelas estradas inglesas.

A mudança de rumo acontece para o errante arquiteto quando ele chega ao vilarejo de Markton, no qual terá envolvimento amoroso com a heroína do romance, Paula Power, filha de um falecido construtor de ferrovias que, milionária, herdou um castelo medieval (castelo Stancy) que o pai comprara, por meio de um intermediário, de uma falida família nobre. Paula quer, para habitar nesse castelo, renová-lo completamente. Ela é a “laodiceana” do título, uma mulher moderna, fascinada pelo castelo medieval e pela história da família à qual ele pertencia, que adora a memória do pai mas que não se submete a seu último desejo (que se convertesse pelo batismo), e que virá a amar o arquiteto Somerset, embora jamais declare abertamente este amor.³

A partir do momento em que Somerset é, após uma frustrada competição arbitrada pelo Riba (Royal Institute of British Architects), escolhido pela heroína para ser o arquiteto responsável pelo restauro do castelo Stancy, e assim se aproximar de sua amada, o romance de Thomas Hardy se afasta das questões imediatamente ligadas à arquitetura e transforma-se em uma longo folhetim amoroso, com direito a rivais e vilões, bem aos moldes das publicações seriadas na *Harper's Magazine*, na qual foi publicado pela primeira vez. Não obstante, as considerações sobre a batalha dos estilos, sobre a questão do restauro e sobre a prática e a profissionalização da arquitetura no tênue limite entre arte e técnica, pinçadas ao longo de toda a obra, indicam não apenas os traços evidentemente biográficos da obra como, principalmente, de que maneira o debate sobre a arquitetura estava se firmando como uma área de diálogo de grande importância no século XIX.

Se a arquitetura era entendida como uma arte irmã da música, da poesia, e mesmo da escultura – pela questão da ornamentação –, o arquiteto devia entender a si mesmo e às suas capacidades além do domínio das técnicas construtivas. Devia conceber a si mesmo como um artista e, não raro, como capaz

de transitar por outras habilidades além daquelas do projeto. No romance de Thomas Hardy, Somerset é confrontado com o arquiteto do vilarejo, Havill, autor de uma dezena de pequenos projetos, que se declara incapaz de desenhar, mas um homem prático que já construiu muito. Havill, o arquiteto de confiança do falecido pai de Paula e autor da pequena igreja batista que adorna a cidade, tem a confiança de que seria a escolha natural para o restauro do castelo Stancy, abalada com a chegada de Somerset, que por mais de uma vez põe à prova os limitados dotes artísticos e os parcos conhecimentos históricos do arquiteto local. Em um gesto que indica a proeminência das publicações sobre a prática da arquitetura, Havill envia uma carta anônima aos jornais acusando a proprietária do castelo Stancy de não ter optado por um concurso para a escolha do projeto de restauro mais adequado e, assim, de agir como irresponsável. O gesto de má-fé apressa a decisão de Paula Power de acatar uma competição entre Havill e Somerset, arbitrado pelo Riba.

No entanto, a admitida incapacidade de Havill leva-o, com a ajuda do grande vilão do romance, William Dare, a copiar sorrateiramente os projetos de Somerset, em busca de alguma chance. Seu olhar basbaque fruto de “*uma mente medíocre e invejosa*” (p. 123) ante as idéias do jovem Somerset realçam sua incapacidade:

“Dare abriu os desenhos e o trabalho da mente do jovem Somerset nas últimas seis semanas pousou sob seus olhos. Para Dare (...) ele pouco significava, mas o projeto brilhou dentro da mente de Havill como uma luz em um local escuro. Era original e era fascinante (...) ele havia localizado sua nova construção ao lado [do castelo] com uma estrutura delicadamente anexa, harmonizada com o antigo; enfatizando-o e embelezando-o em vez de buscar subjugá-lo” (p. 122).

O resultado final obtido com a cópia leva o Royal Institute a declarar uma espécie de empate entre os projetos; Paula opta por Havill, que desiste talvez movido por sua consciência; Somerset é então chamado, sem se dar conta de que foi a segunda opção de sua amada.

No confronto entre o arquiteto construtor, empreiteiro ou mestre-de-obras (*builder*) Havill e o arquiteto-

3. “Laodicean”, que pode ser traduzido por laodiceana ou laodicense, refere-se primordialmente àquilo que pertence à Laodiceia. Em inglês, entretanto, o termo tem a conotação de uma pessoa indiferente, especialmente em termos de política ou religião. Um “laodiceano” seria assim uma pessoa tépida, “morna”, desentusiasmada – traços com os quais o romance dotará a enigmática heroína, Paula Power. O uso do termo tem sua origem na *Carta à igreja em Laodiceia*, uma das sete igrejas da Ásia às quais o anjo do Senhor se remete no início das revelações do Apocalipse: “*Conheço as tuas obras, que nem és frio nem quente. Quem dera fosses frio, ou quente (...) mas és morno*” (Apocalipse de João, 4:15-16).

artista Somerset, Hardy sinaliza para a progressiva definição das funções do arquiteto, antes pouco distintas. Havill critica a prioridade dada aos jovens arquitetos sem experiência alguma, dizendo que

“hoje são os que desenham bonito que recebem todas as vantagens, e não os homens práticos. Jovens pedantes ganham medalhas do Instituto para um ou dois projetos que, se alguém os tentasse construir, desabariam como um castelo de cartas; e então ganham bolsas para viajar e, vejam só, apresentam-se como arquitetos de uma nova escola e se acreditam mestres superiores a nós, que temos a experiência” (p. 62).

Como veremos, o tema da distinção entre arte e profissão estabelecidos na arquitetura ocupou boa parte do debate no século XIX inglês, sintetizado em *Architecture, a profession or an art*, de Norman Shaw, em 1892. Era parte fundamental do estabelecimento da profissão dissociar as atividades antes todas da alçada do arquiteto (desenhista, mestre-de-obras, construtor, empreiteiro, corretor de terrenos e imóveis, medidor). Além disso, a imagem do arquiteto como aquele que precisa ter vivência no exterior e convívio com os pares nas associações de classe se sobrepõe ao que “aprende fazendo”: um misto do ideal do século XVII com as *architectural travels* e uma nova conscientização de classe têm lugar nesse debate.

Em *A laodicean*, a arquitetura é apresentada como uma arte ancestral que se encontra em profunda mutação na era moderna. O confronto entre os dois mundos, o aristocrata e tradicional *versus* o moderno e burguês é tema constante nas obras de Hardy. A própria incerteza sugerida pela figura de Paula Power indica como a era moderna foi concebida como uma era “entre dois mundos”, como um choque constante entre um mundo novo, tecnológico e ousado e um mundo antigo, preso a tradições e decadente – tema que Hardy explora novamente, por exemplo, em *Tess d’Urbervilles*. Paula é descrita como uma borboleta moderna pousada no século XIII ou como uma flor moderna em um vaso medieval (p. 29-30). Ela traz ao castelo em ruínas um telégrafo, que maneja com maestria e que a mantém ligada a Londres, assina jornais e revistas, exercita-se como uma ginasta e, como não poderia deixar de ser, tem visões pouco claras sobre

o restauro que deseja imprimir ao castelo. Gostaria, por exemplo, de criar uma colunata grega adornada por estátuas como aquelas que vira no British Museum (provavelmente os “mármore de Elgin”) – um peristilo com uma fonte ao centro (p. 71) – pois, afirma candidamente, “sou grega” (p. 70), numa clara referência ao lado que assumia na “batalha dos estilos”.

A laodiceana Paula ver-se-á dividida entre o amor pelo jovem arquiteto, pontuado por silêncios expressivos e quase erotizados, e a admiração cobiçosa que desperta em William de Stancy, ex-herdeiro do castelo e símbolo da aristocracia arruinada inglesa. Esta espécie de triângulo amoroso dá a tônica ao restante do romance – entre as investidas do arquiteto e as do aristocrata decadente, a jovem Paula realiza uma longa viagem para o sul da Europa durante o inverno. Sua personagem, ao mesmo tempo em que “ama o amor” que o arquiteto sente por ela, deseja ardentemente um passado que não possui – o dos De Stancy, uma aristocracia com galantes histórias medievais de cavaleiros, eternizada nos retratos dos antepassados que não são os seus mas que adornam as paredes de seu castelo. A união com Stancy seria a reconciliação natural entre o novo e o antigo, com as fortunas e as posses reunidas; já o jovem arquiteto, ingênuo e idealista, é afastado da jovem Paula pelas artimanhas do vilão Dare, filho bastardo de De Stancy. O jovem Dare (“ousado”), assim como Paula, é um rapaz moderno, mas carrega tudo o que de mau pode ser associado aos novos tempos: “parece que ele não tem idade definida, nem nacionalidade, nem comportamento”, comenta Somerset (p. 63). “Seu cabelo, repartido ao meio (...) caía como uma franja (..) no estilo por vezes adotado pelo sexo oposto” (p. 45). O rapaz com “ares de moça”, especialista em fotografia (e na alteração e manipulação das imagens), sem pátria definida, violento e mentiroso, fruto escondido de uma nobreza decadente, significativamente incendiará o castelo Stancy ao final do romance.

O contraste com o arquiteto Somerset é evidente: enquanto Dare utiliza a moderna fotografia, que pode de forma ignóbil forjar – a técnica não se dissocia da fraude –, Somerset desenha seus esboços à luz de velas, em seu estúdio ou, mais tarde, nos recônditos mais sombrios das catedrais que visita. O contraste antigo-moderno entre o par principal

(Paula e Somerset) é ainda mais evidente: o arquiteto representa certa tradição que Paula Power não possui – a de ser de uma família de linhagem de artistas e de ter um pai membro da Royal Academy, enquanto ela é apenas herdeira de uma fortuna feita de avanços tecnológicos e de muito oportunismo nos negócios. O contraste prossegue: a jovem Paula, ao receber cartas de Somerset, urge que ele utilize apenas o telégrafo; viaja sempre de trem, a toda velocidade, enquanto o arquiteto prioriza seus percursos a pé; ela está sempre em movimento e toma suas decisões num rompante, sem deixar explicações; Somerset é lento e reflexivo. Uma síntese: enquanto Paula, ao se mudar para o castelo Stancy, manda que se instale imediatamente um moderno relógio mecânico em sua torre, o arquiteto Somerset marca seu dia e seu tempo de trabalho pela passagem do sol. Nas palavras de Hardy, o fio do telégrafo, pendurado ao castelo medieval, testemunha

“a febre e a agitação modernas que consomem as pessoas antes que possam envelhecer [enquanto o ‘feudalismo’ traz] diversão, generosidade, amizades verdadeiras (...) e um poder vivo na arte da arquitetura tal qual o mundo jamais verá novamente – pois, no presente, a civilização está mais atada a divisórias e ao gesso que a paredes grossas o suficiente para a perpetuação de grandes idéias” (p. 17).

Assim, Paula, dinheiro novo, sopro moderno, encontra em seus pretendentes masculinos ligações com o passado e lentamente se deixa seduzir pela atmosfera do castelo, desejando ser igualmente medieval. Este é seu maior desejo, expresso em sua fala final – que coincide com a fala final do romance. Este passado almejado, porém, não é dominado por ela; suas referências são confusas, não por falta de embasamento – está sempre a estudar – mas como uma característica da própria idéia de ecletismo que vigora no século XIX. Ao mesmo tempo em que Paula tem planos para criar uma “cidade ideal”, em tabuleiro de xadrez, para abrigar os trabalhadores de sua futura fábrica de cerâmicas gregas (p. 29-30), exige do jovem arquiteto um “pátio grego” em seu castelo medieval. Ao ser indagada por Somerset se acreditava que o *genius locci* assim o permitiria, responde “*não sou uma medievalista, sou uma eclética*” (p. 78); e, mais adiante, “*quero*

ser romântica e histórica!” (p. 95). Vale lembrar que ao longo do século XIX o ecletismo deve ser compreendido como uma utilização erudita do passado e não como mera cópia desinformada, como pretendem seus críticos mais afoitos.

Assim, se o tema do antigo *versus* o moderno perpassa o romance, o castelo, “metade ruína, metade habitação”, um “fóssil do feudalismo”, tenta se reconciliar com o presente (p. 17-18). A solução de restauro proposta por Somerset para o castelo Stancy, como se viu, era de, em vez de tentar adaptar o prédio ao novo uso, dividi-lo entre uma ala de ruína, a ser visitada, e uma ala a ser transformada em moderna, a ser habitada: reconcilia-se o irreconciliável. Seu projeto “*não procurou adaptar um velho edifício às necessidades da nova civilização*” (p. 122): criava-se um novo castelo com uma ruína apensa.

Como veremos, esta solução é tributária de todo o debate sobre preservação e restauro em questão no momento em que Hardy produzia seu romance. Ao debater as possibilidades do restauro do castelo, o arquiteto local Havill sugerira a substituição de pedras velhas por novas idênticas, ao que a proprietária retrucou: “*mas as novas não serão saxãs (...) e no futuro, quando eu já tiver partido e estas pedras se tornado manchadas como as outras, as pessoas serão enganadas*” (p. 60). O eco da honestidade do restauro, aos moldes de Ruskin e, um pouco mais tarde, de William Morris, ressoa nas palavras da jovem leitora de jornais londrinos e de revistas especializadas. Trata-se, igualmente, de uma *mea culpa* do próprio Hardy, que em sua autobiografia admitiu, ainda como pupilo de arquitetos estabelecidos, ter alterado muitos exemplares do gótico ao ponto de torná-los quase irreconhecíveis (*apud* Schad, 1997, p. 399).

Certamente o objetivo aqui não é dar conta dos aspectos literários desse romance de Hardy, tampouco da vasta contribuição desse autor à literatura do século XIX; neste breve exercício, o romance é entendido como fonte histórica e ponto de partida para indagação sobre os rumos da prática da arquitetura em um momento encarado por seus próprios contemporâneos como de profunda transformação.

Nesse sentido, a primeira questão que nos chama a atenção é a tensão entre o estilo clássico – grego – e o estilo “nacional” – gótico. O fenômeno da “batalha dos estilos”, que atravessou o século XIX britânico, em parte como um fenômeno de criação da arquitetura, em parte como um fenômeno relatado e reproduzido pelos periódicos especializados, estabelecia e congelava um embate entre, de um lado, os partidários do estilo clássico, especificamente do *revival* grego (*greek revival*), obediente a princípios imemoriais de simetria e composição e adequados aos mais diversos usos, e, de outro, os partidários do *revival* gótico, que acreditavam em uma arquitetura nacional, genuína e aberta à ornamentação.

O *revival* grego baseava-se amplamente nos elementos de arqueologia e geometria e divulgava, entre suas vantagens, 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, p. 135 *et seq.*). Defensores do *revival* clássico uniam ao mesmo tempo 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 clássico e renascentista.

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. Os defensores do gótico declaravam que tinham em mãos o verdadeiro estilo inglês – nacional, genuíno, fiel à verdade e à natureza. Os ataques de A. W. N. Pugin contra o estilo, embora constantemente turvados por suas contínuas acusações contra o que chamava de “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 John Ruskin, enfatizando a não-adaptação do estilo ao clima e aos usos dos países do Norte, denunciava enfaticamente a repetição monótona de efeitos. 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 nas habitações (Clark, 1995). Mais que isso, os arquitetos neogóticos viam com clareza uma linha que separava, de um lado, construção e engenharia e, de outro, a arquitetura: 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, p. 139). 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.⁴

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. Por mais paradigmática que seja essa “fábula real”, a conclusão de Pevsner (1980), repetida à exaustão, acabou por criar uma fábula em si, reduzindo uma questão vital e constante ao debate arquitetural do século XIX a um simples episódio. 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

4. Discuto a questão da batalha dos estilos bem como a importância do neogótico no século XIX em meu doutorado (Meneguello, 2001).

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. No romance de Hardy, entretanto, toda a primazia é conferida ao estilo gótico – o arquiteto Somerset concebe o moderno como má arquitetura. Ao conhecer o prédio da moderna capela batista, de tijolos vermelhos e de “uma opressão geométrica de alto a baixo” – nada menos do que a obra do arquiteto Havill –, Somerset não se furta a exclamar: “Pelo espírito de Pugin, que monstrosidade!” (p. 8). A referência ao maior medievalista deixa clara a linhagem à qual Somerset julga pertencer.⁵ Quão irônico se considerarmos que Hardy recebera do Riba uma medalha por um ensaio sobre a aplicação de tijolos e terracota à arquitetura moderna, em 1863 (Schad, 1997, p. 393).

A segunda questão vital que corre ao longo de *A laodicean* é o tema do restauro, novamente de evidente teor autobiográfico para Hardy. Em 1881 (o mesmo ano em que publicou *A laodicean*), por influência de seu editor Kegan Paul, Thomas Hardy ingressou na Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB), fundada por William Morris em 1877. Hardy fez, em uma das reuniões dessa associação, no ano de 1906, uma contrita narrativa de sua atuação quando arquiteto em inúmeros restauros de igrejas – *Memories of a church restorer*. As *Memórias* iniciavam com o reconhecimento tantas vezes pronunciado na segunda metade do século XIX de que se perdera mais arquitetura medieval pelos restauros realizados ao longo do século que pela lenta ruína ou demolição dos edifícios. De fato, os arquitetos que se dedicaram ao restauro no século XIX, em especial os admiradores do *revival gótico*, agiram com um misto de falta de zelo e de excesso de autoconfiança, o que foi denunciado primeiro por A. W. N. Pugin, depois por John Ruskin à *Society of Antiquaries* e por fim por William Morris, resultando na já mencionada fundação da Society for the Protection of Ancient Buildings.

O restauro – *restoration* – que estabelecia uma fase do gótico como a mais importante a ser recuperada (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. Por exemplo, ao realizar seu “restauro” na catedral de Salisbury, Wyatt ordenou a imediata demolição de duas entradas do período normando e de duas capelas medievais construídas em estilo gótico 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.

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, p. 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 lixagem de paredes.

No entanto, diferente do retrato que Hardy faz do arquiteto local Havill em seu romance, essas atividades não eram fruto de mera ignorância. Gilbert Scott, por exemplo, não era um curioso, mas um profundo conhecedor do estilo medieval. Tal conhecimento, entretanto, foi posto 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, na troca de janelas na catedral de Oxford ou nas reformas na catedral de Chester, Scott transformou prédios autenticamente medievais em edifícios semelhantes aos do *revival gótico* (Fawcett, 1976, p. 88-90). 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, seguiram-se Ruskin e Morris, que passaram a equacionar a palavra restauro a crime, causando uma série de mal-entendidos entre os leitores posteriores que incorreram no absurdo de acreditar – e seguir acreditando – que tais autores eram contra qualquer restauro, sem ao menos entender a historicidade da palavra restauro no século XIX.

5. Não falta ao romance sequer a menção à arquitetura gótica como arbórea, ou seja, como a “primeira arquitetura”. Em sua visita a Baden, a moderna Paula comenta: “A folhagem forma o teto de uma interminável cripta verde, as colunas são os troncos das árvores e a abóbada, os galhos entrelaçados” (p. 270).

6. "The restoration of ancient buildings". *The Builder*, 28 dez. de 1878, p. 1334. Reprodução do discurso de Morris na reunião anual da Notes and Queries Society, Liverpool.

7. *The Builder*, 28 dez. 1878, p. 1354.

Oposto a essa atividade, afirmava Morris: "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".⁶ Assim, as diretrizes para a conservação dos edifícios do passado deveriam ser:

*"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 históricas 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."*⁷

A SPAB propunha assim proteger os edifícios como tutora para aqueles que viriam no futuro. Em seu discurso na reunião anual da sociedade em 1889, Morris declarou em uma evidente adaptação da "Lâmpada da memória" de Ruskin:

"Já foi dito de forma verdadeira (...) que esses antigos monumentos não pertencem apenas a nós; que pertenceram a nossos antecessores e que pertencerão aos nossos descendentes a menos que os traíamos. Não são, em nenhum sentido, nossa propriedade, para fazer o que bem quisermos. Somos apenas os guardiões para aqueles que virão no futuro" (apud Boulting, 1976, p. 16).

É certo que dentre as muitas forças em jogo dentro da voga preservacionista estavam os altíssimos honorários devidos aos arquitetos; 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 e o restauro do gótico tinha caráter bastante prático, muito distante de um capricho ou uma profissão de fé de uma era sem perspectivas.

Em um minucioso estudo, C. J. P. Beatty (1995) publicou todas as cartas trocadas entre Thomas Hardy e a SPAB, relatando, no total, processos de restauro referentes a dezesseis edifícios. A correspondência revela um outro Hardy, preocupado com a conservação dos edifícios e com os mecanismos para garanti-la. No entanto, chama muito mais nossa atenção o já mencionado texto *Memórias de um restaurador de igrejas*, que Hardy apresentou à SPAB em 1906, denominado uma admissão explícita dos erros cometidos quando de sua atuação como arquiteto – "olho para trás arrependido" (Hardy, 1906, p. 73). Todos os fatores estão presentes nessa sucinta narrativa dos restauros realizados em igrejas: padronização de um único estilo, com remoção de todos os sinais dos demais estilos, o que implicava a transposição de arcos e detalhes de uma parte a outra dos edifícios; remoção de lápides e estátuas funerárias; e remoção definitiva de janelas, coros e altares. Além disso, havia a prática de "endireitar imperfeições", sendo que "as antigas janelas e outros detalhes irregulares eram retirados e recolocados, obedecendo a um espaçamento e distância regulares" (p. 73).

Hardy também narrou que, em viagens em que deveria supervisionar os restauros sendo realizados por seus superiores, muitas vezes encontrou imensas pilhas do que era então chamado de "entulho" no meio dos templos (entalhes, pisos, partes do teto) e, uma vez, ao indagar pelo anteparo esculpido em carvalho e substituído por um novo, em pinho, veio a saber que o antigo servira para "aquecer a chaleira dos pedreiros" (p. 75). Pode-se bem imaginar como a leitura desses e outros eventos causou comoção na reunião da SPAB, que defendia não apenas a preservação dos traços do passado sem privilégio de um período em específico quanto à ingênua e nobre irregularidade dos detalhes resultante das mãos dos artesãos.

Em *Memórias*, Hardy manifesta o que considerava um restauro ideal de uma igreja, ainda que não realizável: "Se uma igreja em ruínas pudesse ser encerrada dentro de um palácio de cristal, protegida da chuva e do vento, e uma nova igreja pudesse ser construída ao lado para as atividades (...) o método seria o ideal" (p. 73). Causa espécie a reverberação da proposta de restauro apresentada pelo personagem Somerset para o castelo Stancy,

no romance escrito quinze anos antes. Ao ler seu texto aos colegas membros da SPAB, já um romanista livre para criticar sua própria atuação no passado, Hardy provava estar em plena conformidade aos ideais da SPAB. Apontando com preocupação para o fato de que péssimos restauros ainda estavam em curso no interior do país, concluiu que

“o dano causado ao sentimento de pertencimento pela substituição [do antigo pelo novo], pela ruptura da continuidade, é o que torna imensas as perdas sofridas neste país nos últimos setenta anos de restauro (...) A proteção de um edifício antigo contra sua renovação (...) é um dever mais social (...) que estético. É a preservação de memórias, história, irmandades e fraternidades” (p. 76).

A terceira importante questão que cumpre destacar no romance é a da profissionalização do arquiteto na Inglaterra do século XIX. O surgimento de associações, o estabelecimento de códigos de conduta, a criação de currículos mínimos e exames profissionais, a expansão de uma imprensa especializada e o controle sobre os concursos públicos e privados foram algumas das faces do longo caminho da profissionalização da arquitetura. A ênfase (e a tensão) repousou sempre tanto no fato de o arquiteto afirmar possuir conhecimentos técnicos e capacidades artísticas quanto pela delicada relação com os clientes. Para os vitorianos, nas palavras de Goodhart-Rendel, imperava a noção de que necessariamente “uma profissão é pouco artística e uma arte, pouco profissional” (Kaye, 1960, p. 22). O hábito estabelecido, existente no século XVIII, de um arquiteto atuar como aprendiz de outros arquitetos adentrou o século XIX, mas esta era, de fato, a única instrução recebida na área pelos aprendizes – no máximo, poderiam assistir às seis aulas anuais da Royal Academy of Arts e freqüentar a biblioteca dessa instituição uma vez por semana, desde que provassem suas habilidades artísticas por meio de uma série de desenhos (Kaye, 1960, p. 62).

Tal situação começou a se alterar apenas em 1831, com a fundação da Architectural Society, que objetivava criar uma escola nacional de arquitetura, com biblioteca, museu, exposições, etc. As qualificações necessárias para pertencer à associação indicam, uma vez mais, o que era a formação do

arquiteto no período: para pertencer à sociedade, além das taxas anuais, bastava ter estudado arquitetura no escritório de um arquiteto por cinco anos. É evidente que o conhecimento sobre arquitetura, nesses termos, estava distante da academia como concebido um século mais tarde, e mais próximo às idéias da prática e das *architectural travels* tão comuns no século XVIII. Foi exatamente essa insatisfação com as condições educacionais relativas à profissão, evidentemente impulsionadas não por maior consciência da importância da educação, mas pela necessidade de proteger o arquiteto dentro de uma nova lógica de mercado de trabalho competitivo, que levou à criação das primeiras associações de classe na Inglaterra. Afinal, imperava no século XIX a idéia de que não era necessário ser um arquiteto para projetar e construir, muito menos para conhecer e opinar sobre a arquitetura e sobre o “gosto” em geral – afinal, a comissão do concurso que escolheu o projeto vencedor para as Casas do Parlamento em 1836 era composta de cinco *gentlemen*, nenhum deles arquiteto.

No ano de 1834 foram criadas a Society of Architects and Surveyors e a Society of British Architects. Enquanto a primeira admitia tanto os *surveyors* (topógrafos ou fiscais) quanto os arquitetos, a segunda tinha em seus estatutos que qualquer um que fosse empregado em medir e calcular os valores de uma construção a trabalho dos construtores ou qualquer um com conexões com a construção seria dela excluída. A mensagem era clara e buscava separar definitivamente arquitetos de pessoas envolvidas com outros aspectos da construção.⁸ Logicamente, a exclusão dos não-arquitetos visava garantir à profissão uma integridade que assegurasse e protegesse o *esprit de corps* e a relação com a clientela.

Em junho de 1834 um terceiro grupo surgiu de dentro da Society of British Architects, o Institute of British Architects, que começou a funcionar em junho de 1835. Dele participavam três tipos de sócios: *fellows* (membros), que deveriam praticar a arquitetura há pelo menos sete anos; *associates* (associados), que deveriam ter praticado ou estudado arquitetura por até sete anos e terem menos de 21 anos de idade (a esta categoria pertencia Somerset no romance de Hardy); e membros honorários,

8. Ao longo do século XVIII, os termos *architect* e *surveyor* (agrimensor ou fiscal) eram intercambiáveis, e, segundo Kaye, foi exatamente a partir da cisão entre arquiteto e construtor que se definiu o caráter da profissão. Vale lembrar que o custo de uma casa era calculado por um valor estabelecido pelo metro cúbico, que variava conforme o “estilo” adotado pela construção. De sua parte, os arquitetos buscavam diminuir por meio do cálculo o custo da construção, para atrair seus clientes; os construtores, que baseavam seus contratos nos orçamentos dos arquitetos, passaram a contratar *measurers* (topógrafos) para conferir os cálculos dos arquitetos. Mas esses profissionais, empregados dos construtores, continuamente aumentavam os valores em questão, aumentando assim o ganho dos construtores e suas próprias comissões. Também por essa razão arquitetos que se empregavam para funções de topógrafos eram rejeitados por seus pares.

9. O curso, evidentemente dentro dos padrões de conhecimento professado pelo período vitoriano, consistia em: primeiro ano: matemática, filosofia natural, química inorgânica, geologia e desenho; segundo ano: matemática avançada, filosofia natural, engenharia civil, arquitetura, geologia econômica e desenho; terceiro ano: engenharia civil, arquitetura, química orgânica e desenho. As disciplinas de arquitetura presentes no segundo e terceiro anos de curso dividiam-se em duas: arquitetura como arte e arquitetura como ciência (Kaye, 1960, p. 99). Em 1855, quando outras escolas haviam surgido, foi criado um exame público em arquitetura, com vistas a provar a capacidade técnica de arquitetos. Este exame era extremamente complexo, incluindo, além de projetos e esboços, provas em matemática, línguas, literatura, história, materiais, leis e contratos, o que fornece ampla visão de tudo o que se esperava da profissão.

10. Hoje o Riba conta com mais de 30 mil membros.

categoria composta por nobres que contribuíam para as atividades com vultosas somas (era mantida a tradição setecentista do patronato na prática da arquitetura). Ao receber o certificado real em 1837, o instituto tornou-se Royal Institute of British Architects (Riba) e contribuiu grandemente para o nascimento de sociedades nas províncias inglesas, tornando o fenômeno de profissionalização algo nacional e não somente centrado na capital. Contribuiu também para a melhoria dos estudos de arquitetura e especialmente para o controle sobre os procedimentos relacionados aos concursos de arquitetura (Kaye, 1960, p. 88).

Em termos educacionais havia ainda um longo percurso a seguir. Apenas em 1837 foram criadas as cadeiras de arquitetura no King's College e no University College em Londres, sendo que no segundo foi criado dentro do Departamento de Engenharia Civil e Arquitetura um curso de três anos de duração que dava direito a um diploma.⁹ Mas, em relação aos concursos, o Riba teve atuação segura ante uma situação de competições fraudulentas, conhecidas e criticadas nos jornais. Concursos em que as regras eram facilmente quebradas, fosse para o favorecimento de parentes ou prejuízo de desafetos da comissão julgadora, fosse pela inscrição fantasma (um arquiteto vendendo seus projetos para vários outros que se inscreviam em seus próprios nomes), ou ainda as pressões a que estavam submetidos os juízes, atingiram proporções de escândalo no século XIX – escândalos estes judiciosamente noticiados pela imprensa, como no fraudulento e confuso concurso para o Royal Exchange em 1839. O Riba, ao estabelecer a si próprio como o árbitro da profissão, criava a obrigatoriedade do julgamento transparente pelos pares; a imprensa, por sua vez, elogiava os concursos públicos e deplorava os edifícios construídos sem esse mecanismo.

Essa profissionalização, não obstante, não se deu de forma imediata. Em 1835, o Riba possuía 82 membros; dez anos depois, 213; em 1885, 1.106 – parece bastante, mas era pouco mais de 10% dos arquitetos contabilizados no censo inglês. Até o início do século XX, o Riba agrupava apenas um quarto dos arquitetos exercendo a profissão na Inglaterra (Kaye, 1960).¹⁰ Mas a profissionalização, aos poucos, ocorreu. Em *Desperate remedies*,

primeiro romance de Hardy, publicado anonimamente em 1870, diz-se dos arquitetos que “de todos os profissionais, via de regra, são os mais profissionais” (1951, p. 22). E, como vimos, em *A laodicean* o Riba é chamado a julgar os projetos de Somerset e Havill, concedendo de forma justa o empate.

Assim, seria interessante alinharmos mais três comentários sobre o tema da profissionalização. O primeiro é que a arquitetura vive, nas últimas décadas do século XIX, simultaneamente a busca por regras e métodos e a condição de ser considerada uma habilidade irmã das artes, como a música e a literatura – e, sendo assim, não é concebida como uma ciência em si (Bright, 1984). É no estabelecimento de princípios científicos e filosóficos que se estabelece igualmente a diferenciação entre o arquiteto profissional e o “construtor”, o mestre-de-obras, que pode simplesmente copiar os desenhos, projetos e idéias de revistas especializadas de divulgação. O século XIX evidencia a comparação da arquitetura à música, à pintura e à poesia, muitas vezes recuperando debates anteriores e reestabelecendo-os. A idéia presente na filosofia da arte de Schelling, de que a arquitetura é “música congelada”, retorna de forma ampliada, por exemplo, em artigos do periódico *The Builder*: música e arquitetura possuem ritmo; se a divisão regular do tempo ocorre na música, a separação regular do espaço ocorre na arquitetura (Bright, 1984, p. 83). Recupera-se a idéia de que a arquitetura depende de uma série de números e proporções que lhe conferem harmonia. Assim, a música se presta tanto à idéia de ritmo e repetição acalentada pela arquitetura revivalista clássica do século XIX quanto ao *gothic revival*, visto que, neste caso, a música expressava idéias abstratas tais como poder, grandeza e beleza (*op. cit.*, p. 84). No caso da poesia, a comparação foi também uma constante. Além das evidentes ligações que na Inglaterra o romance gótico guardou em relação à arquitetura medieval do século XIX, a teoria romântica de literatura defendeu a idéia de irregularidade. E Ruskin declarou “a poesia da arquitetura”, enfatizando a idéia de que se deveria ler um edifício como se lê um poema, ou um livro de história. Desse modo, a profissionalização, ao mesmo tempo em que conferia ao arquiteto outras capacidades que não as artísticas, paradoxalmente

estabelecia esse novo profissional como dotado de habilidades exclusivas, não compartilhadas pelos outros profissionais da construção.

Um segundo comentário é o do estabelecimento da imagem do arquiteto como aquele que anseia pelas habilidades do homem do passado, ligado à idealização do arquiteto medieval e à importância das artes e dos ofícios. O arquiteto que concebe o edifício como um todo, da planta ao mobiliário, acredita estar resgatando uma tradição medieval, cada vez mais ameaçada pelo triunfo da sociedade industrial (Saint, 1983). No século XIX a ideia romântica do “arquiteto medieval” alimentou o caráter que se atribuía aos profissionais da arquitetura em plena sociedade industrial. Esta seria mais uma razão para a valorização do revivalismo gótico, tema caro a Hardy e presente em todo o romance *A laodicean*. A busca pelo exemplar do gótico perfeito persegue os personagens que visitam, entre outros monumentos, a catedral de Estrasburgo, Amiens e ruas estreitas na Normandia. A possibilidade do retorno ao esplendor medieval – ou a possibilidade de que a Idade Média subsistia em algum lugar – foi talvez o tema mais caro aos medievalistas do século XIX. Ao entrar em uma rua na Normandia em busca de Somerset que ali realizava desenhos e esboços, Paula Power

“foi transportada para a Idade Média. A rua continha as lojas de latoeiros, caldeireiros (...) e outros tantos estranhos ofícios, suas fachadas abertas para a rua sob andares de madeira apinhados em cada lado, de forma que apenas uma fatia de céu era preservada ao alto para que a luz descesse, e apenas isso. Uma sombra azulada atravessava a atmosfera na qual o sol forçava oblíquos rasgos de luz. Era uma rua na qual um medievalista se deleitaria, jogaria seu chapéu para cima e daria hurras, pedindo que trouxessem sua bagagem para ali viver, morrer e ser enterrado. Ela jamais pensara que tal rua existisse fora da imaginação dos antiquários. Odores vindos diretamente do século dezesseis pairavam no ar em toda sua integridade e sem nenhuma mancha moderna. Os rostos das pessoas nas portas pareciam aqueles de indivíduos habituados a fitar o grande Francisco I da França e a falar sobre o rei Henrique VIII do outro lado do mar” (p. 350-351).

Um terceiro comentário indica a profissão sendo delimitada pelo surgimento das publicações: o surgimento de uma imprensa especializada que fomenta a realização de concursos e que permite a ampla divulgação de imagens e debates, como por meio dos periódicos *Journal of the Royal Institute of British Architects* (1836), *The Builder* (1842) e *Architect and Building News* (1869), cria regras que por sua vez têm sua visibilidade devolvida dentro dessas mesmas publicações.¹¹ Portanto, esta última hipótese indica a profissionalização a partir do estabelecimento de regras para a prática profissional – as funções, os honorários possíveis, os parâmetros para o ensino da disciplina, priorizando um lado “acadêmico” de aquisição do conhecimento específico e habilidades. Além disso, estabelecia-se o arbítrio de instituições como o Riba para a atuação em concursos e projetos de prédios públicos, superando, enfim, o “aprendiz de arquiteto” tal como funcionara até então. Nesse processo, o arquiteto foi favorecido pela crescente complexidade dos edifícios no século XIX, antes inexistentes nesses moldes (fábricas, prédios de apartamentos e alojamentos, estações de trem, quartéis de bombeiros, escolas, escritórios, novas prefeituras, hospitais, mercados e lojas de departamentos, entre outros), e pelas leis regulamentando as construções, cada vez mais complexas e de difícil compreensão, que encontravam bons intérpretes nos arquitetos recém-profissionalizados (Saint, 1983, p. 66-68).

Todo esse processo conquistava para o arquiteto uma imagem de integridade, conhecimento e competência, de alguém habilitado a vender seus serviços dentro da economia de mercado. Em outras palavras, inventava, na acepção contemporânea do termo, a profissão de arquiteto.

A laodicean foi – e em grande medida ainda o é – considerado pelos especialistas como um “romance menor” de Hardy. A produção da obra esteve envolta em uma série de circunstâncias incomuns: o autor ditou o romance à sua primeira esposa, Emma, pois adoecera e necessitava ficar deitado com a cabeça abaixo do nível do corpo. Hardy queimou os originais e ainda introduziu diversas alterações no texto ao longo das diferentes edições, em parte uma exigência da censura da época que viu na personagem Paula

11. Um panorama (incompleto) das publicações mais duradouras inclui: *Architectural Magazine* (1834-8); *Transactions of the Institute of British Architects of London* (1836), mais tarde *Transactions of the Royal Institute of British Architects* (1842) e mais tarde *Journal of the Royal Institute of British Architects* (1894) e, posteriormente, diversas denominações – ainda existente; *The Builder* (1842-1966); *Land and Building News* (1855), mais tarde *Building News* (1856) e então *Architect and Building News* (1926-1971); *Building World* (1876-1894; 1895-1920); *British Architect* (1874-1919); *Architectural Association Notes* (1877), mais tarde *Architectural Association Journal* (1905); e *Architectural Review* (1896), posteriormente, diversas denominações, ainda existente.

uma mulher demasiado “ousada”. Ao mesmo tempo, é o romance que mais bem tratou a experiência do próprio Hardy como arquiteto. Tudo está ali descrito: o trabalho fatigante, pouco criativo e em nada reconhecido dos aprendizes e ajudantes, as viagens ao exterior para o estudo dos estilos e cópia dos detalhes arquitetônicos, a rivalidade com os construtores, a incerteza da carreira, a lenta profissionalização sob o manto do embate arte *versus* técnica. Em *A laodicean*, Hardy desenvolveu o que apenas apontara no romance anterior, *Desperate remedies*, no qual os personagens principais, Owen Graye e Edward Springrove, também são arquitetos. Nesse romance, Graye é um jovem aprendiz que, por ter trabalhado somente no escritório do próprio pai, sabia após dois anos “o que teria aprendido em seis meses com um arquiteto desconhecido em Londres” (Hardy, 1951, p. 16). Apenas com a morte do pai consegue um emprego como desenhista no escritório de outro arquiteto, para completar mais dois anos de estudos. Já Springrove é um arquiteto prático e capaz que, mesmo não tendo freqüentado uma escola, aprendeu nos livros e na arte o que sabiam os outros profissionais (Hardy, 1951, p. 16-17, 22).

Em sua própria carreira, Thomas Hardy pode ser considerado o exemplo perfeito de um jovem arquiteto inglês do século XIX. Hardy começou a trabalhar aos 16 anos como aprendiz de um arquiteto de Dorchester, John Hicks; por volta de 1860 ele já era o principal assistente de Hicks, recebendo um salário razoável, amplamente envolvido com o restauro de igrejas. Em 1862, aos 22 anos de idade, Hardy partiu para Londres, onde se empregou na firma de Arthur W. Blomfield, inicialmente como desenhista, e ali trabalhou freneticamente nos anos seguintes. Em 1867, esgotado, Hardy retornou a Dorchester e voltou a trabalhar com Hicks, novamente no restauro de igrejas. Era então um arquiteto de 27 anos de idade, mas já escrevia com regularidade e pendia para sua outra e definitiva profissão, a de escritor. *Desperate remedies* foi aceito para publicação enquanto Hardy ainda trabalhava como arquiteto, após a morte de Hicks. A reconstrução da igreja de Turnworth foi um de seus últimos trabalhos. Em uma visita de inspeção a Cornwall conheceu sua primeira esposa, Emma, e tendo se casado em 1874, o ano em que publicou o belo *Far from the madding crowd*, Hardy abandonou a

profissão que exercera por 16 anos para se tornar definitivamente um romancista.

Não por acaso *A laodicean* tem o subtítulo “A story of today”. Hardy pontuou a narrativa pelo lugar da arquitetura dentro do século XIX, rerepresentando o tema da profissão *versus* arte, da recuperação do passado em contraposição ao presente medido pela realidade industrial e técnica, a “batalha dos estilos”, o restauro dos bens do passado (talvez na Inglaterra um dos temas mais caros à prática do arquiteto), a profissionalização garantida pelos órgãos de classe e pelos concursos de arquitetura. Ainda que o romance, como se disse, migre a partir de sua metade para uma trama amorosa de encontros e desencontros em uma viagem através do sul da França e da Alemanha (o que não deixa de afirmar, igualmente, o gosto vitoriano), o tema da arquitetura e do restauro está sempre presente e fornece hipóteses para compreender a profissão do arquiteto no século XIX em temas bastante amplos, para além da criação das associações de classe e do estabelecimento de currículos mínimos.

Na trama de profissionalização, o arquiteto ganha também um perfil, uma personalidade orgulhosa e estudiosa que é retratada na literatura: aquele dotado de curiosidade intelectual, capacidade técnica e dons artísticos natos. Não se tratava de optar pela arquitetura “científica” ou de defender a “arte pela arte”, mas sim de encontrar uma justa medida que norteasse o nascimento de uma nova profissão. O estabelecimento dos fins, das formas e dos propósitos da prática arquitetural foi constante e tenso, e fez da crítica da profissão de arquiteto em diversos países, ao longo do século XX, por vezes uma pálida sombra desse amplo debate ocorrido anteriormente.

Como mencionado, o castelo Stancy é incendiado ao final de *A laodicean* – uma solução rápida para o restauro inacabado e para a escrita do romance? Difícilmente. Temos aqui o paradoxo do moderno que deve lidar com o passado e a exacerbação da estética das ruínas, temas que valeria a pena explorar, ainda que em outra ocasião. Da leitura do romance resta a condição do arquiteto no século XIX, entre o antigo e o moderno, entre a cidade pequena e Londres, o grego e o gótico, o concurso e o favor. Resta também sua heroína, encapsulada entre o amor pelo passado

e a aposta em um incerto futuro; e o herói arquiteto, no limite entre o artista sensível do século XVIII, o prático aprendiz de vários ofícios do início do século XIX e o profissional às vésperas do século XX.

Alguns críticos afirmaram que Thomas Hardy não soube o que fazer do castelo Stancy e de seu restauro inacabado, e que preferiu destruí-lo ao final do romance, criando de forma voluntária ou não uma parábola para a extinção da aristocracia rural inglesa (Schad, 1997). Creio que caberia pensar de outra forma o final do romance, vendo-o como uma vitória da estética das ruínas, tão vital no século XVIII e ainda tão forte no XIX. Após assistirem ao edifício ser consumido pelas chamas, exaustos, Somerset e Paula retornam à cidade de madrugada e decidem os usos para o castelo destruído (p. 378-379):

“Vamos construir uma nova casa, de estilo eclético. Removeremos as cinzas, a madeira calcinada e tudo o mais, e plantaremos mais hera. As chuvas de inverno varrerão a fumaça repugnante das paredes, e o castelo Stancy será belo, em sua ruína.”

Não há o que acrescentar.

Referências bibliográficas

- BEATTY, Claudius J. P. *Thomas Hardy: conservation architect – his work for the protection of ancient buildings*. Dorset: Dorset Natural History and Archaeological Society, 1995.
- 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.
- BRIGHT, Michael. *Cities built to music*. Columbus: Ohio State University Press, 1984.
- CLARK, Kenneth. *The gothic revival*. London: John Murray, 1995.
- CROOK, J. Mourdant. *The greek revival: neo-classical attitudes in British architecture 1760-1870*. London: John Murray, 1995.
- FAWCETT, Jane (Org.). *The future of the past: attitudes to conservation 1174-1974*. London: Thames and Hudson, 1976.
- HARDY, Thomas. *Desperate remedies*. London: Macmillan & Co. Ltd, 1951.
- _____. *Memories of church restoration (1906)*. In: BEATTY, Claudius. J. P. *Thomas Hardy: conservation architect – his work for the protection of ancient buildings*. Dorset: Dorset Natural History and Archaeological Society, 1995.
- _____. *A laodicean*. London: Penguin Books, 1997.
- KAIN, Roger J. P. Gothic revival, restoration and preservation of historic buildings in nineteenth-century England. In: _____. *Il neogotico nel XIX e XX secolo*. Università degli Studi de Pavia, 1985.
- KAYE, Barrington. *The development of the architectural profession in Britain: a sociological study*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1960.
- MENEGUELLO, Cristina. *Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. Four talks on architecture. *The Listener*, 19 e 26 jul., 2 e 9 ago., 1951.
- _____. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- RUSKIN, John. *The stones of Venice*. LINKS, J. G. (Org.). New York: Hill and Wang, 1960. New York: Da Capo Press (reimp).
- SAINT, Andrew. *The image of the architect*. London: Yale University Press, 1983.
- SCHAD, John. Introduction. In: HARDY, Thomas. *A laodicean*. London: Penguin Books, 1997.
- THE BUILDER, Manchester: University of Manchester Library, 28 dez. 1878.

Entre arte e técnica – Thomas Hardy e a profissão de arquiteto no século XIX

Cristina Meneguello

Abstract

Based on the novel *A laodicean* (1881, Thomas Hardy) this article comments on the architectural practice in nineteenth-century Britain, focusing on fundamental issues such as the architectural profession, the battle of styles, preservation and restoration. In this sense, the biographical aspects of the novel stand out, mainly the work of Hardy as architect, as restorer and as a member of William Morris' Society for the Protection of Ancient Buildings. Finally, few hypotheses are listed in order to understand the contemporary image and profession of the architect.

Key words: architectural profession, restoration, public competitions.