

O PODER NA HISTÓRIA

Cabanagem — O Povo no Poder

Júlio José Chiavenato

Arrebatando com a hierarquia social, destruindo as forças militares e substituindo-as por algo que faz tremer os poderosos: o povo em armas, no poder.

A Revolta de Kronstadt

Henri Arvon

A história do soviete de Kronstadt, que lutou e resistiu à ditadura do Partido, após a Revolução de Outubro de 1917, na Rússia.

Quotidiano e Poder em São Paulo no Séc. XIX

Maria Odila Leite da Silva Dias

O que se relata aqui é a história de mulheres que viveram às margens do sistema, instalaram-se nas frestas sociais, à sombra dos chamados acontecimentos históricos.

Elogio da Filosofia

Discurso da Servidão Voluntária

Etienne La Boétie

Edição bilingüe, que contém artigos de Pierre Clastrès, Claude Lefort e Marilena Chauí. O núcleo deste escrito filosófico do séc. XVI está na questão de, a partir de um certo momento histórico, os homens desejarem voluntariamente a servidão. Renunciando à liberdade, o homem perde sua humanidade, e passa a desejar a perpetuação dessa renúncia.

Sobre o Governo da Polônia

Jean-Jacques Rousseau

Um texto clássico do séc. XVIII, mais atual que nunca. Edição bilingüe, com tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Comentários de Bento Prado Jr. e do tradutor. Coordenação de Marilena Chauí.



6. AS INICIATIVAS PARA A REFORMA DA
CIDADE INDUSTRIAL DE ROBERT OWEN
A WILLIAM MORRIS

1. Os utopistas

OS homens do século XIX estão, portanto, animados por uma profunda desconfiança da cidade industrial e não concebem a possibilidade de restaurar a ordem e a harmonia em Coketown ou no corpo gigantesco de Londres. Por tal razão, os poucos que aventam propostas julgam que as atuais formas irracionais de convivência devam ser substituídas por outras completamente diversas, ditadas pela razão pura, ou seja, contrapondo à cidade real uma cidade ideal.

Por vezes, a cidade ideal permanece como uma imagem literária. No século XIX, existe uma longa série de utopias, de C. N. Ledoux¹ a W. Morris;² porém, na primeira metade do século e, especialmente, nos anos carregados de esperança, entre 1820 e 1850, alguns desses idealizadores de cidades tentam passar à ação. Tais episódios podem ser enquadrados dentro da tradição da literatura utópica, mas a nós incumbe distingui-los enquanto iniciadores de uma nova linha de pensamento e de ação, da qual começava efetivamente — embora de modo simbólico e freqüentemente artificial — uma ação consciente para a reforma da paisagem urbana e rural, e, por conseguinte, segundo a definição de Morris, a arquitetura moderna.

a) Robert Owen

Robert Owen (1771-1858) é o primeiro e o mais significativo dentre os reformistas utópicos. É um personagem singular, que viveu em plenos "tempos

1. LEDOUX, C. N. *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris, 1804.

2. MORRIS, W. *News from Nowhere*. Londres, 1891.

diffíceis", autodidata, caixeiro de loja, negociante e depois afortunado industrial e homem político. Enquanto que, em seu tempo, as teorias de Smith eram normas de comportamento quase indiscutíveis para os políticos e empresários, Owen seguia uma linha muito diversa de pensamento, baseada na análise sem preconceitos das relações econômicas, tanto assim que é considerado como um perigoso agitador.

Sua mentalidade explica-se somente em relação a sua experiência direta, primeiro como dependente, depois como capitão de indústria, e a fábrica sugere-lhe uma ordem de idéias de fato diferentes daquela divulgada em seu tempo; uma empresa industrial funciona em virtude dos controles de organização, que devem dizer respeito não somente ao ordenamento interno, mas também aos limites da iniciativa, em relação às exigências do mercado. O equilíbrio, nesse caso, não é, com efeito, automático e não é devido ao jogo das forças internas, mas sim à harmonia entre os fatores internos e a ação externa, consciente, que controla o modo e a medida de sua utilização.

Em 1799, Owen adquire com outros sócios a fianção de New Lanark, na Escócia, e faz dela uma fábrica-modelo, introduzindo maquinaria moderna, jornadas moderadas, bons salários, moradias salubres, construindo perto da fábrica uma escola primária e uma creche, a primeira de toda a Inglaterra. Esses melhoramentos não impedem que ele tenha grandes lucros, permitindo-lhe enfrentar com sucesso os protestos dos sócios, os quais mais tarde, em 1813, são substituídos por outras pessoas com maior abertura mental, entre os quais conta-se o filósofo J. Bentham.

Nos primeiros anos do século XIX, a oficina de New Lanark torna-se famosa e é visitada por pessoas de todas as partes do mundo. Em 1813, quando se dirige a Londres para procurar novos sócios, Owen entra em contato com os dirigentes da política inglesa e amplia seu campo de ação: é um dos pioneiros da legislação do trabalho, do movimento cooperativo, das organizações sindicais.

Não obstante seu sucesso como industrial, ele sustenta, que a produção mecânica contemporânea, como atividade especializada, está profundamente errada e está convencido de que indústria e agricultura não deveriam ficar separadas e confiadas a categorias diversas de pessoas; pelo contrário, sustenta que a agricultura deve formar a principal ocupação de toda a população inglesa "com a indústria como apêndice".³

A fim de dar corpo a essa sua idéia, na segunda década do século XIX Owen elabora um modelo de convivência ideal: uma cidadezinha para uma comunidade restrita, que trabalhe coletivamente no campo e na oficina, e que seja auto-suficiente, possuindo dentro da cidade todos os serviços necessários.

Esse plano é exposto pela primeira vez em 1817, em um relatório para uma Comissão de Inquérito sobre a Lei dos Pobres;⁴ é defendido em várias publicações em jornais;⁵ e desenvolvido com maior amplitude em um relatório para a autoridade do condado de Lanark em 1820.

Owen especifica os seguintes pontos:

1. O número de habitantes; ele pensa que "todo desenvolvimento futuro será influenciado pela decisão quanto a este ponto, que se constitui num dos problemas mais difíceis da ciência da economia política"⁶ e sustenta que o número ideal está compreendido entre 300 e 2 000 (de preferência, entre 800 e 1 200).

2. A extensão da terra a ser cultivada: um acre por pessoa, mais ou menos, portanto, 800 a 1 500 acres, a serem cultivados com enxada bem como com arado. Owen é um ardente defensor da agricultura intensiva, e tal fato constitui, do ponto de vista econô-

3. OWEN, R. "Report to the County of Lanark" (1820) In: *A New View of Society and other Writings*. Londres, 1927, p. 266.

4. OWEN, R. *Report to the Committee for the Relief of the Manufacturing Poor*. 13 mar. 1817.

5. *London Newspaper*, 30 jul. 1817, 15 ago. 1817, 19 ago. 1817, 22 ago. 1817, 10 set. 1817.

6. OWEN, R. "Report to the County of Lanark" cit. p. 264.

mico, uma das limitações mais importantes de sua teoria.

3. A organização das edificações é funcional; de acordo com Owen, nas cidades tradicionais "os pátios, as alamedas, as ruas, criam muitos inconvenientes inúteis, são danosos à saúde e destroem quase toda a comodidade natural da vida humana. A alimentação de toda a população pode ser melhor e mais economicamente assegurada por meio de uma cozinha coletiva, e as crianças podem ser melhor entretidas e instruídas todas em conjunto, sob os olhares de seus pais, do que de qualquer outra maneira"; por essa razão, "uma grande praça, com a forma de um paralelogramo, será adotada para reunir as maiores vantagens contidas na forma com os aparelhamentos domésticos da associação (Fig. 153). Os quatro lados dessa figura podem ser adaptados a fim de conter todos os alojamentos particulares, isto é, os quartos de dormir e as salas de estar para a população adulta, os dormitórios comuns para as crianças sob tutela, as lojas e depósitos para mercadorias variadas, uma hospedaria, uma enfermaria etc. Sobre uma linha que corte o centro do paralelogramo, deixando grande espaço para ar, luz e fáceis comunicações, podem ser erguidas a igreja e os locais de culto, as escolas, a cozinha e o restaurante comunitário".⁷

Os apartamentos privados, que ocuparão três lados do paralelogramo, poderão ter de um a quatro andares; não possuirão cozinha, mas serão bem ventilados e, se necessário, aquecidos ou refrigerados. "Para aquecer, refrigerar ou ventilar seus apartamentos, os inquilinos deverão somente abrir ou fechar duas válvulas em cada cômodo, cuja atmosfera, graças a esse aparelho, poderá estar sempre pura e temperada. Uma estufa de dimensões adequadas, colocada com tirocínio, servirá para muitos apartamentos, com pouco trabalho e despesa muito pequena, se a instalação for prevista na construção".⁸

4. A iniciativa de construir tais pequenas cidades, sendo economicamente ativa, poderá ser tomada por proprietários de terras, por capitalistas, por companhias comerciais, pelas autoridades locais e pelas associações cooperativas. "Com toda probabilidade, na primeira experiência, muitas partes irão revelar-se mal estudadas e a experiência poderá sugerir milhares

7. OWEN, R. Op. cit., pp. 267-268.

8. OWEN, R. Op. cit., p. 267.

de melhoramentos"; o custo das instalações giraria em torno de 96 000 libras esterlinas.

5. O *surplus* produzido pelo trabalho da comunidade, satisfeitas as necessidades elementares, poderá ser trocado livremente, utilizando-se o trabalho empregado como termo de aquilatação monetária.

6. Os deveres da comunidade para com as autoridades locais e centrais continuarão a ser regulados pela lei comum; as comunidades pagarão regularmente as taxas em moeda corrente, e os homens prestarão serviço militar; poderão somente dispensar os tribunais e as prisões, pois não terão nenhuma necessidade deles e, assim, aliviarão os encargos do governo.

Owen tenta por várias vezes traduzir na prática seu plano, primeiro em Orbiston, na Inglaterra, e depois nos EUA. Em 1825, adquire de uma seita protestante a cidadezinha de Harmony, em Indiana, e lá se estabelece com um milhar de seguidores, depois de haver endereçado um apelo ao presidente dos Estados Unidos e ao Congresso.

Em nenhum dos dois casos, a forma arquitetônica da cidade corresponde ao paralelogramo teórico, e Owen não se preocupa muito com isso, absorvido como estava pelo problema econômico-social. Como é fácil imaginar, a passagem da teoria para a prática não tem êxito, a concórdia imaginada por Owen não se realiza e a iniciativa fracassa quase que imediatamente fazendo-lhe perder o capital empregado e deixando-o na pobreza.

Contudo, muitas pessoas que com ele vieram para os EUA, inclusive seus filhos, permanecem no local, e contribuem validamente para a colonização do Oeste americano. Dessa maneira, a cidadezinha owenista adquire uma função oposta àquela imaginada por seu idealizador, fracassa como comunidade auto-suficiente e torna-se um centro de serviços para todo o território circundante.

F. Podmore, em 1906, avalia da seguinte maneira os resultados da experiência:

Embora a grande experiência de Owen tenha fracassado, um sucesso de todo inesperado, em direção completamente oposta, recompensou seus esforços. New Harmony permaneceu, por mais de uma geração, como o principal centro científico e educativo do Oeste, e as influências que dali se irradiavam fizeram-se sentir em muitas direções, na estrutura social e política do país. Ainda em nossos dias a marca de Robert Owen é claramente visível na cidade que ele fundou. New Harmony não é como as outras cidades dos Estados Unidos. É uma cidade que possui uma história. O po

9. OWEN, R. Op. cit., p. 285.

daquelas esperanças e daqueles ideais partidos forma o solo no qual se enraíza a vida de hoje.¹⁰

Depois da experiência americana, Owen acentua o radicalismo de seu pensamento; entre 1832 e 1834, encabeça o movimento das *trade-unions* inglesas, depois dedica-se a propagar suas idéias não ortodoxas sobre o matrimônio e sobre a religião, e termina sua vida marginalizado da sociedade inglesa como um visionário.

Owen é, sob muitos aspectos, o mais importante dos utopistas do século XIX, mesmo que não seja o mais feliz; suas qualidades pessoais, o amor pelo próximo, sua confiança nas máquinas e no mundo industrial permitem-lhe ver com clareza muitos problemas sociais e urbanísticos, onde os olhos de seus contemporâneos encontram-se empanados pelas teorias convencionais. Sua confiança ilimitada na educação e na persuasão, por outro lado, dificulta seus contatos com o resto do mundo e provoca o fracasso de todas as suas iniciativas concretas, depois de New Lanark.

b) Charles Fourier

Charles Fourier (1772-1837), além de ser contemporâneo de Owen, é um pequeno empregado francês de Besançon, desprovido dos meios financeiros e da capacidade pessoal do inglês.

Ele se baseia em uma teoria filosófico-psicológica, que faz as ações dos seres humanos derivarem não do proveito econômico, mas da atração das paixões. Ele distingue doze paixões fundamentais, e interpreta toda a história por meio de suas combinações; atualmente, a humanidade encontra-se na passagem do quarto período (barbárie) para o quinto (civilização); seguir-se-á o sexto (garantismo) e, finalmente, o sétimo (harmonia). Enquanto a civilização caracteriza-se pela propriedade individual descontrolada, no garantismo ela será submetida a uma série de limitações e de vínculos, que não são descritos por Fourier com muitos detalhes. Ao contrário da cidade atual, privada de forma, a cidade do sexto período será construída de acordo com um esquema concêntrico: no meio, a cidade comercial e administrativa; em torno, a cidade industrial e, depois, a agrícola. Na primeira, a superfície livre deverá ser igual àquela ocupada pelas casas, na segunda, deverá ser o dobro; e na terceira, deverá ser o triplo. A altura das casas será regulada segundo a largura das ruas, enquanto que os muros deverão ser

10. F. PODMORE, *Robert Owen, a Biography* (1906), cit em B. RUSSELL, *Storia delle idee del secolo XIX* (1934). Trad. it., Turim, 1950, p. 198.

abolidos e substituídos por sêbes; os direitos dos proprietários deverão entrar em "composição" com os direitos dos demais, e a valorização que as obras públicas produzirão nos imóveis circundantes deverá ser em parte restituída à comunidade.

Fourier, porém, considera tais progressos como simples fases da passagem para o sétimo estágio, e definitivo, no qual a vida e a propriedade serão inteiramente coletivizadas; os homens, abandonando as cidades, deverão recolher-se em *phalanges* de 1 620 indivíduos e alojar-se-ão em edifícios coletivos construídos especialmente, chamados *phalanstères*.

Diferentemente de Owen, Fourier não concede aos habitantes do falanstério alojamentos separados; a vida será desenvolvida como em um grande hotel, com os velhos alojados no térreo, as crianças no mezanino e os adultos nos andares superiores. O falanstério será enriquecido por aparelhamentos coletivos e servido por instalações centralizadas. Fourier vê o edifício com as formas nobre da arquitetura representativa francesa; deverá ser simétrico, com três pátios e numerosas entradas, sempre sobre os eixos dos vários corpos de construções; o pátio central, chamado Place de Parade, será vigiado pela Tour de l'Ordre, com o relógio e o telégrafo óptico. Continuando a descrição, ele desce a detalhes surpreendentes por sua minúcia:

A "rua-galeria" situa-se no primeiro andar; não poderia estar no térreo, o qual deve ser atravessado em vários pontos pela passagem de veículos.

As ruas-galerias não são iluminadas pelos dois lados, aderem a cada corpo de construção; todos os corpos possuem duas filas de quartos, das quais uma é iluminada pelo exterior, a outra pela rua-galeria; esta deve ter a altura dos três andares que com ela confrontam. As portas de entrada de todos os apartamentos do primeiro, segundo e terceiro andares dão para a rua-galeria, com escadas dispostas a determinados intervalos para subir ao segundo e terceiro andares. As grandes escadas, de acordo com o uso chegam somente ao primeiro andar; mas duas das escadarias laterais conduzem ao quarto andar... A rua-galeria terá seis braças de largura no centro, e quatro nas alas, quando dentro de trinta anos serão construídos os edifícios definitivos; provisoriamente, contudo, uma vez que o mundo não é rico, limitar-se-á a edifícios econômicos, e com muito maiores razões visto que, em trinta anos, deverão ser refeitos em planos muito mais vastos. A rua-galeria, portanto, será reduzida a 4 braças no centro e 3 nas alas. Os corpos terão 12 braças de largura, de acordo com o seguinte cálculo:

- galeria 18 ou 24 pés,
- quarto para galeria 20 pés,
- quarto para o exterior 24 pés,
- duas paredes externas 4 pés,

72 pés em total, isto é, 12 braças. As salas públicas poderão ser levadas até 8 braças de largura e confrontar tanto a galeria, quanto o exterior.¹¹

A realização do falanstério é tentada várias vezes na França, na Argélia, nos EUA e Nova Caledônia, sempre sem êxito. Durante o Segundo Império, algo de semelhante é realizado em Guisa por J. B. Godin (1817-1889), antigo operário transformado em empresário, como Owen, e a experiência, contra todas as previsões, perdura por bastante tempo. Godin, contudo, modifica os planos de Fourier em dois pontos essenciais; apóia a iniciativa em uma indústria e abole a vida em comum, atribuindo a cada família um alojamento individual e um grande edifício com pátios, completado por uma creche, uma escola, um teatro e vários serviços. Esse agrupamento é chamado de "familistério" e administra as indústrias de Godin, depois de sua morte, sob a forma de uma cooperativa de produção¹² (Figs. 155 e 156).

c) Etienne Cabet

Durante a Monarquia de Julho, vários escritores falam da cidade ideal, que substituirá a atual, desordenada e triste, e misturam, freqüentemente com ingenuidade, questões urbanísticas e reivindicações sociais. Por vezes fala-se, em termos totalmente fantásticos, da transformação de Paris, como o fazem os sansimonistas no *Globe*; C. Duveyrier imagina a nova Paris como uma planta em forma de homem prestes a caminhar,¹³ e M. Chevalier descreve as futuras obras desta maneira extraordinária:

O rei e sua família, os ministros, a Corte de cassação, e Corte real, as duas Câmaras manejarão pá e picareta; assistirá o velho Lafayette; os regimentos, as bandas musicais e as turmas de operários serão comandados por engenheiros e politécnicos em uniforme de gala; as mulheres mais brilhantes misturar-se-ão aos trabalhadores para encorajá-los.¹⁴

Depois vem a repressão dos movimentos operários, a rue Transnonain, censura da imprensa, e parece pouco provável que o rei Luís Filipe se ponha a tra-

11. FOURIER, C. *Traité de l'association domestique-agricole* (1832). Em E. POISSON, *Fourier*, Paris, 1932, pp. 141-143.

12. Ver J. B. GODIN, *Solutions sociales*, Paris, 1870.

13. C. DUVEYRIER, em *Le Globe*, 1931, cit. por E. PERSICO, "Profezia dell'architettura" em *Scritti critici e polemici*, Milão, 1947, p. 196.

14. M. CHEVALIER, em *Le Globe*, 1932, cit. em P. LAVEDAN, *Histoire de l'urbanisme, époque contemporaine*, Paris, 1952, p. 76.

balhar com sua Corte em um canteiro de obras. Assim, essas aspirações são novamente desviadas para o reino da fantasia.

Em 1840, Etienne Cabet (1788-1856) publica a descrição de uma nova cidade ideal, Icaria, baseada em uma organização socialista da propriedade e da produção; também ele, como Fourier, faz uma descrição minuciosa de sua cidade, porém pensa em uma grande metrópole, que reúna as belezas de todas as cidades mais célebres; o plano será rigidamente geométrico, com ruas em ângulos retos e um rio retilíneo que correrá pelo meio. Todas as ruas serão iguais; numerosas precauções serão tomadas a fim de facilitar o trânsito, especialmente de pedestres, e para mantê-lo distinto do trânsito dos veículos.

A arquitetura de Icaria realizará completamente os ideais do ecletismo, porque cada um dos sessenta bairros reproduzirá os caracteres de uma das sessenta principais nações, e as casas (todas iguais internamente) apresentar-se-ão com os ornamentos de todos os estilos.¹⁵

Em 1847, Cabet lança um manifesto intitulado *Vamos para Icaria*, anuncia a compra do terreno necessário no Texas, e recolhe cerca de quinhentas adesões, poucos meses mais tarde, estoura a revolução de fevereiro de 1848, porém, os icarianos, impacientes por partir, deixam Paris contra a opinião de Cabet e sem ele. Chegados aos Estados Unidos, percebem que o terreno é grande demais e é fracionado em diversos pedaços; assim, retiram-se para New Orleans, dizimados pelas doenças e pelas deserções.

Cabet reúne-se a eles em 1849, e sua chegada provoca uma cisão; a minoria tenta organizar-se, em 1856, em Cheltenham, em um antigo estabelecimento para banhos, e é levada à falência por débitos em 1862, enquanto que a maioria emigra novamente para o Oeste e funda, finalmente, em 1860, a cidade ideal em Corning, Estado de Iowa, desta vez com êxito. As residências situam-se no centro de uma fazenda de 3 000 acres e estão dispostas de uma maneira que lembra o paralelogramo de Owen. Existem várias descrições de Icaria tais como esta, de 1875:

Os icarianos chamam ao grupo de suas habitações de "a cidade". No centro, encontra-se o refeitório, em meio de uma vasta praça quadrada; três lados do quadrado estão ocupados por casas, distanciadas umas das outras, e os intervalos estão cultivados como jardins. O quarto lado está dedicado às construções de utilidade comum, lavanderia, pa-

daria etc... Nada mais aprazível do que o aspecto de Icaria. O grande edifício do refeitório, circundado pelas pequenas casas, está ao lado de um grande bosque sombreado, que serve de fundo para as casas pintadas de branco. Árvores frutíferas e exóticas, gramados e flores separam agradavelmente as diversas partes dessa pequena cidade.¹⁶

O êxito da iniciativa depende, contudo, do número reduzido dos habitantes: 32 ao todo. E nem mesmo estes suportam viver muito tempo ligados tão intimamente uns aos outros, não obstante os jardins floridos e as casinhas brancas. Em 1876, a comunidade divide-se em dois grupos: os jovens icarianos — treze — que emigram para a Califórnia e fundam Icaria-Esperança; os velhos icarianos — dezenove — que fundam Nova Icaria a pequena distância da antiga, com a mesma disposição arquitetônica. As duas aldeias duram ainda alguns anos, depois se desfazem respectivamente em 1887 e em 1895.

A idéia de Cabet de fundar uma metrópole termina, portanto, em uma espécie de *reductio ad absurdum* e leva à formação de aldeias rurais cada vez mais exíguas, até atingirem as dimensões de uma fazenda agrícola normal.

É bem conhecida a crítica que os socialistas científicos da segunda metade do século XIX dirigiram a esses ingênuos precursores (os socialistas utópicos): sustentar que os obstáculos para a realização da nova sociedade encontram-se somente na ignorância, e não nos interesses das classes dominantes, e, portanto, fazer apelo à persuasão, e não à concorrência de classe.

No *Manifesto* de Marx e Engels, de 1848, lê-se:

É inerente, tanto à forma não evoluída da luta de classes, quanto a sua própria situação, que eles acreditavam estar situados muito acima do antagonismo de classe. Desejam melhorar a situação de todos os membros da sociedade, mesmo daqueles melhor situados. Assim, fazem continuamente apelos à sociedade inteira, sem distinções, e antes, de preferência, à classe dominante. Uma vez que basta somente compreender seu sistema para reconhecê-lo como sendo o melhor projeto possível para a melhor sociedade possível.¹⁷

W. Sombart, cinquenta anos mais tarde, julga Owen e os outros com igual severidade. Estes partem de uma fé setecentista na bondade natural do homem e na ordem natural da sociedade, que "talvez tenha exis-

16. A. MASSAULARD, *Six mois en Icarie* em A. PRODHOMMEAUX, *Histoire de la communauté icarienne*, Nîmes, 1907, p. 292.

17. MARK, K. & ENGELS, F. *Manifesto del partito comunista* (1848). Trad. it., Turim, 1948, p. 215.

15. Ver P. LAVEDAN, op. cit., pp. 84-88.

tido em alguma parte e que, em todo caso, deveria existir em todas as partes onde não hajam intervindo obstáculos artificiais"; removidos tais obstáculos, "a nova sociedade pode realizar-se em qualquer momento"; o socialismo pode dominar o mundo "como um ladrão de noite" diz Owen.¹⁸

Por tal razão, eles estão de acordo, substancialmente, com os liberais, uma vez que "também estes acreditam na ordem natural, embora pensem que ela já esteja realizada" através da livre troca. Em suma, faz-se com que tudo dependa do saber; os utopistas acreditam que "a ordem atual das coisas deriva de um erro, e que os homens encontram-se atualmente na miséria somente porque, até agora, não se soube encontrar nada de melhor... A demonstração típica dessa concepção ingênua é o fato bem conhecido de que Charles Fourier todos os dias ficava em casa, do meio-dia à uma, para esperar o milionário que lhe iria trazer o dinheiro para construir o primeiro falanstério".¹⁹

Essa crítica é pertinente em termos políticos; contudo, apesar de seus erros, ou melhor, em certo sentido por causa dos erros e das ingenuidades políticas, Owen e os outros trouxeram uma contribuição extremamente importante ao movimento da arquitetura moderna.

Ficaram eles imunes ao outro erro de toda a cultura política do tempo, liberal ou socialista, e que consistia em crer que não convinha empenhar-se nos problemas particulares — por exemplo, o da localização — antes de haver resolvido os problemas políticos de fundo, e que as soluções de todas as dificuldades parciais sejam uma consequência natural de se encontrarem as soluções para as dificuldades gerais.

Por tal razão, dedicaram-se eles, com uma confiança maior do que seria razoável, a experimentos parciais, e por vezes acreditaram — dando uma reviravolta nas idéias correntes — poder resolver os problemas sociais com a arquitetura, e poder melhorar os homens simplesmente fazendo com que habitassem num falanstério ou num paralelogramo cooperativo.

Suas experiências fracassaram, porém a cidade ideal por eles imaginada penetrou na cultura moderna como um modelo pleno de generosidade e de simpatia humana, muito diverso da cidade ideal do Renascimento, e continua a servir de incentivo para o pro-

18. SOMBART, W. *Le socialisme et le mouvement social au XIX^e siècle*. Paris, 1898, pp. 24-27.

19. SOMBART, W. *Op. cit.*, pp. 25-30 e 31.

gresso das instituições urbanísticas até nossos dias, mesmo que não mais possamos tomá-lo ao pé da letra.

O leitor terá notado a impressionante semelhança entre muitas propostas de Owen e Fourier — tais como a "unidade de habitação" com número fechado de habitantes, as instalações centralizadas, a *rue intérieure* etc. — e algumas soluções que surgem insistentemente nos projetos contemporâneos. Até mesmo o número de habitantes do falanstério de Fourier — 1620 — corresponde àquela das pessoas alojadas na primeira *unité d'habitation* de Le Corbusier, e a densidade prevista por Owen, um acre por habitante, é a mesma indicada por Wright para Broadacre. A integração entre agricultura e indústria, entre cidade e campo, é resolvida de maneira mítica e inadequada, não leva em conta as grandes fábricas modernas que por vezes reúnem várias dezenas de milhares de operários, nem algumas orientações da agricultura moderna extensiva e mecanizada. É certo, contudo, que a harmonia entre essas duas realidades diversas é a condição indispensável para reconstruir a unidade do ambiente e da paisagem moderna.

2. O movimento para a reforma das artes aplicadas

A Revolução de 1848 assinala o ponto culminante das esperanças de regeneração social das quais estão imbuídos os utopistas, enquanto que a rápida superveniência da reação produz um desencorajamento generalizado; a distância entre teoria e prática revela-se grande demais para que se pense em uma reforma imediata do ambiente urbano.

Este é um momento de revisão ideológica, no qual a esquerda européia elabora uma nova linha de ação — anunciada em 1848 com o *Manifesto* de Marx e Engels — e contrapõe às reformas parciais uma proposta revolucionária global. O debate político desloca-se com decisão para as questões de princípio e deixa de lado os vínculos tradicionais com a técnica urbanística, enquanto que o novo conservadorismo europeu — o bonapartismo na França, o movimento de Disraeli na Inglaterra, o regime de Bismarck na Alemanha — apodera-se de fato da experiência e das propostas urbanísticas elaboradas na primeira metade do século, e adota-as como um importante *instrumentum regni*: aplica-se a todas o exemplo dos trabalhos de Haussmann em Paris.

Como já foi dito, as leis sanitárias elaboradas antes de 1850 são aplicadas pelos novos regimes com

um espírito diferente daquele originário, e tornam possíveis as grandes intervenções urbanísticas da segunda metade do século. Ao mesmo tempo, os modelos teóricos, idealizados pelos escritores socialistas como alternativas para a cidade tradicional, são em boa parte absorvidos pela nova práxis, deixando de lado suas implicações políticas e sendo interpretados como simples propostas técnicas, exatamente para reordenar as cidades existentes.

As cidades ideais descritas depois de 1848 — Victoria, de J.S. Buckingham (Figs. 157 e 158), publicada em 1849, e Hygeia, de B.W. Richardson, publicada em 1876 — derivam das precedentes, mas estão destituídas de conotações políticas, enquanto que a tônica recai sobre requisitos de construção e de higiene; estes formam o elo de junção entre as utopias socialistas e o movimento da cidade-jardim, que começa em fins do século, porém assinalam substancialmente o exaurimento da linha de pensamento de Owen, Fourier e Cabet, insustentável na nova situação econômica e social.

Com efeito, os novos regimes autoritários abandonam a política de não intervenção nas questões urbanísticas, próprias dos regimes liberais que os precederam, e empenham-se diretamente — com as obras públicas — ou indiretamente — com os regulamentos e planos — em dirigir as transformações em curso nas cidades.

Dessas intervenções nasce uma vasta experiência técnica, indispensável aos desenvolvimentos futuros da urbanística moderna; porém, nesse ínterim a cultura urbanística perde a carga ideológica que lhe haviam infundido os primeiros socialistas, e deixa de valer como estímulo para uma verdadeira transformação da paisagem; trata-se no máximo de racionalizar o quadro existente, de eliminar algumas manifestações visíveis da desordem urbana deixando inalteradas suas causas.

Assim, a linha de pensamento descrita no parágrafo precedente, que deve com acerto ser considerada como a primeira fonte da cultura arquitetônica moderna, dispersa-se na prática dos ofícios técnicos e reforma-se na interpretação paternalista dos novos regimes autoritários. Pode-se dizer que é exatamente a incapacidade dos urbanistas em resolver as contradições de fundo da cidade industrial que permite subsistir o motivo para uma revisão cultural, que se tornará urgente em princípios do século subsequente.

Enquanto tudo isso ocorre, a insatisfação da cultura oitocentista com a cidade contemporânea encontra

um novo ponto de aplicação, uma vez que a desordem e a vulgaridade da produção industrial refletem-se agora em toda a cena da vida associativa, nela incluídos os objetos de uso comum, adotados todos os dias.

Nasce, conseqüentemente, um movimento para melhorar a forma e o caráter de tais objetos — móveis, utensílios, tecidos, roupas, objetos de todo gênero — e esse movimento possui a função de ponta de lança no debate cultural da segunda metade do século XIX, até que, graças a Morris, torna-se possível a identidade entre essa linha de pensamento e a linha precedente das utopias urbanas.

O conceito de “artes aplicadas” e sua separação das artes maiores é uma das conseqüências da Revolução Industrial e da cultura historicista.

Aqueles que se consideram “artistas” e sustentam ser os depositários da cultura tradicional, limitam sua atividade, pouco a pouco, a um setor sempre menor da produção, ou seja, aos objetos menos ligados ao uso cotidiano e que podem ser considerados arte pura; todo o resto, e especialmente os objetos de uso produzidos em série pelas indústrias, é subtraído a seu controle e abandonado à influência casual de obscuros projetistas, quase sempre animados de finalidades estritamente comerciais e, em sua maioria, incultos. Naturalmente, essa produção ^{industrial} menor, que em termos de quantidade é muito mais abundante do que a produção maior e determina de maneira preponderante a paisagem da era industrial, termina refletindo igualmente a orientação das correntes artísticas oficiais, porém o relacionamento, que antes era direto e contínuo, transforma-se agora em indireto, descontínuo e casual.

Na prática, as formas correntes da produção industrial são determinadas por uma pequena minoria de artistas da moda — ou melhor, essa dependência é mais íntima do que no passado, uma vez que a execução é um ato em grande parte mecânico, que registra passivamente os modelos recebidos — porém estes não podem influir de maneira alguma na difusão e interpretação das formas que puseram em circulação; assim, entre arte e indústria estabelece-se uma relação unilateral, não uma verdadeira troca de experiências, e a produção cinde-se em diversos estratos que se movem separadamente, segundo aquela relação seja mais ou menos direta.

Bastará um exemplo: a difusão do chamado “estilo império” nos primeiros anos do século XIX. Responsáveis por esse estilo são, em grande parte, dois jovens arquitetos. Charles Percier (1764-1838) e

P.F.L. Fontaine (1762-1858), que estudam juntos, primeiro em Paris e depois em Roma, seguindo o clássico itinerário do ensino acadêmico francês. Fontaine vive em Londres por algum tempo, onde provavelmente sofre a influência de R. Adam; a partir de 1794, trabalham em conjunto e atingem uma posição de destaque na Corte de Napoleão; Percier ocupa-se sobretudo dos trabalhos de estúdio, Fontaine, das relações com clientes e executantes. Juntos projetam a rue de Rivoli, mobiliam as várias residências do Imperador, traduzem em desenhos suas iniciativas urbanísticas; em 1801, Percier e Fontaine são nomeados arquitetos dos palácios do primeiro e do segundo Cônsules e, a partir de 1804, Fontaine é arquiteto dos palácios imperiais.

Favorecidos por sua posição oficial e pela ótima organização de estúdio, eles modificam toda a produção francesa e européia de arquitetura e mobiliário. e sua influência pode ser comparada à de Le Brun ao tempo de Luís XIV, embora os modos pelos quais essa influência é exercida sejam completamente diferentes. Le Brun agia através da estrutura corporativa de seu tempo e suas prescrições investiam de modo unitário tanto o desenho quanto a técnica de execução; entre os artistas que forneciam os modelos e os operários que os executavam, existia uma relação de organização, além de informativa, e a mesma organização sustentava as relações entre uma e outra categoria de artesãos e moveleiros, como entre mobiliário e arquitetura.

Percier e Fontaine, pelo contrário, não possuem meio algum para controlar a atividade de quem trabalha fora de seus canteiros. Eles fornecem uma série de protótipos formais e consolidam-nos com o prestígio de sua posição; de 1801 em diante, sucedem-se as edições do *Recueil de décorations intérieures*, que se transforma no manual de todos os decoradores da primeira metade do século XIX (Figs. 159-161).

As gravuras que formam aqueles volumes constituem a única ligação real entre Percier e Fontaine e seus imitadores: uma série de formas, separadas pelas circunstâncias em que foram idealizadas e também pelos materiais com que foram inicialmente executadas, e dotadas de uma vida própria abstrata e impessoal; as máquinas, por outro lado, estão prontas para traduzir essas formas, com igual impessoalidade, em qualquer escala, em qualquer material e em qualquer número de exemplares.

Dessa maneira, dois artistas de notável dedicação, defensores por conta própria da continuidade entre decoração, arquitetura e urbanística, deram origem ao primeiro dos estilos de decoração em que o

ornamento interno dos ambientes é considerado como uma entidade separada da arquitetura. O estilo Império, a partir das primeiras décadas do século XIX, apresenta eventos independentes da evolução posterior da cultura artística oficial e permanece por todo o século como uma possibilidade, que pode ser retomada a qualquer momento, como alternativa para qualquer outro estilo. Um certo número de executantes de valor produz, especialmente no início, objetos de notável mérito artístico, porém constituem exceções difíceis de serem reconhecidas no mar de rebotalhos que a indústria derrama no mercado (Figs. 162-167).

Em tempos anteriores, a produção de valor podia distinguir-se da atual, além de pela excelência formal, por algumas qualidades mais tangíveis: a riqueza do desenho, a precisão da execução e os materiais preciosos; entretanto, a produção mecânica domina facilmente as duas primeiras qualidades: a complicação do desenho não é mais um obstáculo econômico, porque é suficiente um estampo para produzir um número indefinido de peças, e a precisão com que os objetos são acabados à máquina é muito superior àquela que o melhor dos antigos artesãos conseguia obter com o trabalho manual. Resta a diferença de materiais, mas a indústria aparelha-se rapidamente para copiar, mediante procedimentos engenhosos, as matérias mais variadas e desaparece o gosto pela apresentação genuína de madeira, de pedras, de metais. Entre 1835 e 1846, segundo Giedion, o Departamento de Patentes inglês registra trinta e cinco patentes para revestimento de superfície de materiais variados, de modo que se assemelhem a outros materiais; em 1837, por exemplo, inventa-se o processo de recobrir o gesso com uma camada de metal, a fim de fazer com que se assemelhe ao bronze.²⁰

Assim, não somente a produção atual supera em quantidade a produção de valor, como também esta última carece de motivos evidentes para distinguir-se daquela, excetuando-se o valor artístico verdadeiro e próprio, apreciável somente pelos entendidos.

Por essa razão, na primeira metade do século XIX, o nível médio da produção de objetos de uso cai rapidamente. Existem naturalmente as exceções, tais como a cerâmica de Wedgwood, na Inglaterra, e pode-se também constatar que a decadência do gosto está um pouco mais retardada em relação à industrialização, de modo que o nível dos produtos industriais até o primeiro decênio do século XIX em muitos casos ainda

20. Ver S. GIEDION, *Mechanization Takes Command*, Nova York, 1948, p. 346.

é bom — provavelmente até que desapareça a geração que conserva os hábitos e os gostos do período pré-industrial — mas não é lícito colocar em dúvida o fenômeno em sua totalidade. Depois de 1830, a decadência está tão avançada que provoca a polêmica daquelas pessoas de quem se falou no Cap. 2 e, em 1851, quando a Exposição Universal de Londres permite que se compare a produção de todos os países, o balanço global mostra-se alarmante para todos os entendidos.

Essa constatação, todavia, não se exaure no campo da crítica da arte: impele um certo número de peritos à ação, a fim de tentar remediar esse estado de coisas e de reerguer a qualidade da produção, retomando os vínculos seccionados entre artes maiores e artes menores.

Começa, assim, depois da metade do século, o movimento pela reforma das artes aplicadas, e parte exatamente da Inglaterra, onde os inconvenientes da produção em série fizeram-se sentir em primeiro lugar, e em escala mais vasta. Podem-se distinguir aproximadamente três fases: a primeira, entre 1830 e 1860, possui uma íntima conexão com a "reorganização" sobre a qual se falou no Cap. 2, e tem por protagonistas alguns funcionários esclarecidos, dentre os quais, Sir Henry Cole; a segunda depende dos ensinamentos de Ruskin e das iniciativas de Morris, e possui uma forte marca ideológica e literária; na terceira, agem os discípulos de Morris — Crane, Ashbee, Voysey etc. — e tornam-se mais nítidas as relações com a arquitetura.

Também o movimento para a reforma das artes aplicadas passa de posições utópicas para outras mais concretas e aderentes à realidade; neste terreno, com efeito, a indústria e a cultura artística encontram-se com as respectivas tradições e os respectivos preconceitos, os quais devem ser superados arduamente antes que se encontre o caminho certo.

a) Henry Cole e seu Grupo

Os defensores do movimento neogótico, que surgem em campo entre 1830 e 1840, criticam ao mesmo tempo o classicismo acadêmico e as formas góticas convencionais empregadas na época pelos fabricantes de objetos de uso; Augustus W. Pugin (1812-1852), um dos principais propagandistas do retorno ao medieval, publica em 1836 um brilhante livro polêmico,²¹ onde acusa a indústria de ter contaminado tanto a paisagem urbana, com suas instalações desmesuradas,

21. PUGIN, A. W. *Contrasts*. Londres. 1836.

quanto o ambiente doméstico, com seus produtos vulgares; em uma conferência, em 1841, ele faz uma descrição irônica dos objetos industriais em falso estilo gótico:

...pequenas torres gradativas para tinteiros, cruces monumentais para abajures, píncaros de edifícios em maçanetas de portas, quatro portais e um feixe de colunas para sustentar uma lâmpada francesa, enquanto um par de pináculos encimados por um arco são chamados de raspadeira em modelo gótico, e um entrelaçamento sinuoso de ornamentos formado quatro folhas e leques, de uma cadeira de jardim de abadia. Nem escala, nem forma, nem oportunidade, nem unidade de estilo são jamais levadas em consideração por quem desenha esses horrores... Basta introduzir um ornamento em quatro folhas ou em arco agudo, embora o esquema do artigo seja moderno e vulgar, para que o mesmo logo seja qualificado e vendido como gótico.²²

Em abril de 1832, pouco antes da votação sobre a lei eleitoral, desenvolve-se na Câmara dos Comuns um debate sobre a instituição de uma Galeria nacional, durante o qual se torna claro, pela primeira vez, a importância social do problema da arte aplicada.

Sir R. Peel declara:

Os motivos que podem impelir a Câmara a tomar esta iniciativa não são somente representativos; o interesse de nossas indústrias está intimamente vinculado ao encorajamento das belas-artistas, visto que é de conhecimento geral que nossos produtores são superiores a seus concorrentes do exterior na parte mecânica, mas infelizmente inferiores no que se refere aos protótipos formais.²³

Depois do *Reform Bill*, o governo *whig* intervém também neste campo e nomeia uma Comissão de Pesquisa, que escuta as opiniões dos industriais, dos projetistas industriais, dos artistas e dos membros da Academia Real, e conclui que falta uma organização adequada para o ensino e a difusão das artes; assim são instituídas escolas de projeto em Londres, Birmingham e Manchester, e são reunidos exemplos de obras de arte pura e aplicada, antigos e modernos, que são doados às escolas a fim de orientar o gosto dos alunos.

Essas iniciativas são promovidas sobretudo pelo príncipe consorte, que encontra seu principal colaborador em um jovem funcionário civil, Henry Cole

22. PUGIN, A. W. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. Londres, 1841, pp. 23-25. Cit. em J. GLOAG, *Industrial Art Explained*, Londres, 1946, p. 63.

23. Cit. em H. READ, *Art and Industry*, Londres, 1934, p. 15.

(1808-1882); este desenvolve no campo das artes aplicadas uma obra esclarecida e infatigável, comparável à de seus contemporâneos Chadwick e Farr no campo da higiene social.

Cole está profundamente convicto de que o baixo nível da produção corrente seja devido à separação entre arte e indústria, e que, portanto, pode ser melhorado agindo-se no plano de organização e canalizando a obra dos artistas para o *industrial design*.

Em 1845, com o pseudônimo de Felix Summerly vence um concurso da Society of Arts para um jogo de chá; a partir de 1847, organiza na sede da Sociedade uma série de exposições de produtos industriais — “Felix Summerly series” — e a partir de 1849 publica uma revista, *Journal of Design*, onde reproduz e critica os modelos dos mais variados ramos da indústria. Em 1848, tenta em vão promover uma exposição nacional da indústria inglesa; em 1850, porém, consegue obter, do príncipe Alberto, a organização da primeira Exposição Universal, e desempenha um papel fundamental na localização do edifício — o Palácio de Cristal de Paxton — bem como na disposição dos objetos expostos.

A Exposição de 1851 oferece-lhe a oportunidade de fazer um balanço da produção industrial em todos os países da Europa; em confronto com a arte oriental, ou com os objetos de uso americanos, a arte decorativa européia oferece o espetáculo de uma decadência impressionante. “É evidente, na Exposição, a ausência de qualquer princípio comum do desenho ornamental; parece que as artes aplicadas de toda a Europa estão profundamente desmoralizadas”.²⁴

Cole procura extrair o máximo proveito desse confronto, não se cansa de ilustrar o problema em jornais e revistas e, em 1855, obtém a fundação, em South Kensington, de um museu de artes aplicadas, onde sejam conservados os melhores exemplares do presente e do passado, juntamente com as amostras da produção corrente: é o núcleo inicial do atual Victoria and Albert Museum.

Nos últimos anos, dedica-se principalmente aos problemas didáticos (Fig. 171), e, a seu redor, reúne-se um grupo de artistas que trazem uma contribuição direta à melhora das artes aplicadas.²⁵

24. *Journal of Design*, v. V, 1851, p. 158, cit. em S. GIEDION, op. cit., pp. 351-352. Com referência às discussões suscitadas pela Exposição de 1851, ver W. WHEWELL, *Lectures on the Result of the Exhibition*, Londres, 1852.

25. Sobre H. COLE, ver os dois volumes póstumos publicados pelos herdeiros, *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole*, Londres, 1884.

O mais conhecido é o pintor Owen Jones (1806-1889), filho do arqueólogo de mesmo nome; em sua juventude, viaja longamente pela Itália, pelo Oriente e pela Espanha, e é atingido pelo senso decorativo perfeito da arte muçulmana. Entre 1842 e 1845, publica os desenhos geométricos e os detalhes da Alhambra de Granada, copiados do local por ele mesmo e por outros estudiosos, depois um volume sobre mosaicos de pavimentação, um sobre os livros-miniaturas da Idade Média e um sobre os ornamentos polícromos italianos.²⁶

Em 1851, participa da Exposição Universal, pintando em cores as estruturas metálicas do Palácio de Cristal e, no ano seguinte, publica um ensaio teórico sobre o emprego das cores na arte decorativa.²⁷ Em 1856, surge sua obra principal, *The Grammar of Ornament*, a qual reúne exemplos de decoração de todos os tempos e países, não com a mera intenção de oferecer aos contemporâneos modelos para serem copiados. “Aventuro-me a esperar — escreve Jones no prefácio — que, apresentando para um contato imediato as muitas formas da beleza, possa contribuir para deter a infeliz tendência de nosso tempo de contentar-se em copiar, enquanto dura a moda, as formas peculiares de cada idade passada”.²⁸ Com efeito, no último capítulo, ele tenta somar tudo e deduzir dos exemplos apresentados as regras gerais do desenho ornamental, recorrendo a objetos naturais, tais como árvores, folhas e flores, e procurando individualizar as leis geométricas de sua estrutura; por exemplo, desenha planta e secção de uma flor-de-lis, ou então um grupo de folhas de castanheiro-da-índia projetado no plano como um simples arabesco superficial (Fig. 172).

A seguir, Jones publica uma série de letras iniciais, uma de monogramas, e um volume de exemplos de arte decorativa chinesa, extraídos dos originais do museu fundado por Cole.²⁹

Richard Redgrave (1804-1888), que é considerado por Giedion como o melhor teórico do grupo,

26. *Plans, Elevations, Section and Details of the Alhambra*, 1842-1845; *Designs for Mosaic and Tesselated Pavements*, 1842; *The Illuminated Book of the Middle Ages* (em colaboração com H. N. HUMPHREY), 1844; *The Polychromatic Ornament of Italy*, 1846.

27. *An Attempt to Define the Principles which Should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts*, Londres, 1852.

28. Cit. em S. GIEDION, op. cit., p. 354.

29. *One thousand and one Initial Letters Designed and Illuminated by O. J.*, 1864; *Seven hundred and two Monograms*, 1864; *Exemples of Chinese Ornament*, 1867.

desenvolve o conceito de utilidade como fundamento primário da arte aplicada e faz com que se veja que a ele podem ser reconduzidas todas as exigências da cultura artística;³⁰ a conexão com o utilitarismo de J. Stuart Mill é clara, sendo que este, de fato, mantém relações com Cole e com seu grupo.

Por um certo período, trabalha no grupo de Cole o arqueólogo e arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879); a partir de 1855, tendo retornado ao continente e sido nomeado professor da Technische Hochschule de Zurique, difunde as experiências no movimento inglês nos ambientes de língua alemã, especialmente com o livro *Der Stil in den technischen und architektonischen Künsten*, o qual obtém ampla difusão até a época da Werkbund.

L. de Laborde publica, em 1856, um relatório sobre os trabalhos da Comissão francesa para a Exposição Universal de 1851, onde auspicia, como Cole, uma "conciliação" entre a indústria e a arte, depositária dos valores tradicionais.

A característica positiva mais importante, na ação de H. Cole e de seus colegas, é a confiança no mundo da indústria. Cole é animado pelo mesmo espírito audacioso e livre de preconceitos de Cobden, Chadwick, R. Stephenson e outros personagens da primeira era vitoriana. Sua limitação, por outro lado, consiste em uma simplificação excessiva do problema. A arte e a indústria trilham dois caminhos diversos e devem ser levadas a encontrar-se; mas quais meios são oferecidos por Cole e os seus para obter esse resultado? Eles se limitam a apresentar exemplos de bom desenho decorativo, tomados do passado ou de lugares distantes, a fim de estimular a emulação dos artistas contemporâneos; substancialmente, pensam que o problema pode ser resolvido no plano exclusivamente formal e, como os utopistas, acreditam que somente uma falta de conhecimento impede um bom projeto no campo da arte aplicada.

→ Compete a Ruskin e a Morris dar o passo decisivo, mostrando que a questão do projeto está comprometida com a posição intelectual e moral do projetista e do consumidor, e com a organização social que condiciona um e outro.

b) John Ruskin e William Morris

Morris e sua geração têm John Ruskin (1819-1900) como mestre; este jamais chega a dedicar-se

diretamente ao problema da arte aplicada; contudo seus ensinamentos — nos aspectos positivos e negativos — são determinantes para todo o curso sucessivo do movimento e devem ser brevemente considerados antes de se falar de Morris e seus seguidores.

Ruskin é um personagem muito diferente de Cole e dos reformadores da época, quase da mesma idade. Estes são pessoas positivas, competentes em alguns campos e empenhados em agir em contato com a realidade; seu interesse está sempre circunscrito às coisas que sustentam poder modificar mediante uma intervenção direta. Ruskin, pelo contrário, é um literato e seu interesse estende-se teoricamente à realidade inteira: ele se ocupa, assim, de Política, Economia, Arte, Geografia e Geologia, Botânica e mil outros assuntos: "as matérias de que tratou — escreve um crítico seu — são quase tão variadas como os interesses da vida humana."³¹

Matéria por matéria, sua colocação é sempre um pouco destacada e às vezes superficial quando confrontada com a daqueles que a elas se dedicam praticamente, porém a amplidão de seu horizonte cultural permite-lhe perceber algumas relações entre um campo e outro que permanecem despercebidas dos respectivos peritos; nisso reside sua contribuição determinante, e por essa razão seu pensamento possui uma eficácia extraordinária, orientando o curso ulterior da ação prática em muitos campos.

Ruskin percebe que a arte é um fenômeno muito mais complexo do que parece a seus contemporâneos. A chamada obra de arte, isto é, a imagem realizada pelo artista e contemplada pelo crítico de arte, é uma entidade abstrata isolada de um processo contínuo, o qual inclui as circunstâncias econômicas e sociais no ponto de partida, as relações com quem a encomendou, os métodos de execução, e prossegue na destinação da obra, nas mudanças de propriedade e de utilização, nas modificações materiais.

O crítico pode isolar provisoriamente essa entidade, porém quem trabalha ativamente no campo da arte deve considerar englobadamente todas as passagens, visto que não é possível transformar uma sem agir ao mesmo tempo sobre todas as demais. A obra de arte assemelha-se a um iceberg, onde a parte flutuante, a única visível, move-se segundo leis que são incompreensíveis se não se levar em conta a parte imersa, não visível.

30. REDGRAVE, G. R. *Manual of Design Completed from the Writings and Addresses of R. R.* Londres, 1876.

31. IMAGE, S. *Seven Lamps of Architecture*. Ed. de J. M. Dent & Sons, 1907 (Introdução).

CONSEQUÊNCIAS DA CRÍTICA DE RUSKIN → O QUE INFLUENCIA MORRIS?

1. questões de proporcionalidade, equilíbrio e a posição intelectual e moral do artista + organização social que condiciona um e outro
2. questões do distanciamento da obra de arte e relação do público e da realidade social e econômica

OK

Essa reflexão é decisiva para dar início a um verdadeiro movimento de reforma no campo da arte e traz à cultura oitocentista uma mudança completa de rumo, posto que faz com que se vejam a insuficiência da orientação analítica e a necessidade de visar a integração entre os problemas. Hoje, esse é um dos princípios fundamentais de nossa cultura mas, por volta da metade do século XIX, constitui algo difícil de aceitar e também de apreender, e Ruskin encontra-se em conflito tanto com os leitores, quanto consigo mesmo, na medida em que partilha dos preconceitos de seu tempo.

Essa reflexão é decisiva para dar início a um verdadeiro movimento de reforma no campo da arte e traz à cultura oitocentista uma mudança completa de rumo, posto que faz com que se vejam a insuficiência da orientação analítica e a necessidade de visar a integração entre os problemas. Hoje, esse é um dos princípios fundamentais de nossa cultura mas, por volta da metade do século XIX, constitui algo difícil de aceitar e também de apreender, e Ruskin encontra-se em conflito tanto com os leitores, quanto consigo mesmo, na medida em que partilha dos preconceitos de seu tempo.

Assim, a essência de seus ensinamentos é importante e frutífera, enquanto que as doutrinas específicas que ele sustenta são menos satisfatórias e por vezes retrógradas quando comparadas às de Cole e seu grupo.

Ruskin observa a desintegração da cultura artística e percebe que as causas devem ser procuradas não no campo da arte mesma, mas nas condições econômicas e sociais em que a arte é exercida; contudo — graças a uma tendência excessiva à generalização — Ruskin individua as causas desses males não em alguns defeitos contingentes do sistema industrial, mas no próprio sistema, e torna-se adversário de todas as novas formas de vida introduzidas pela Revolução Industrial. Por um erro comum à cultura da época, ele transforma um juízo histórico em um juízo universal e passa a combater não as condições concretas e circunstanciadas da indústria de seu tempo, mas o conceito abstrato de indústria. E, ao ver que a harmonia dos processos de produção foi realizada de modo satisfatório em certas épocas do passado — por exemplo, na baixa Idade Média —, ele sustenta de modo igualmente anti-histórico que o remédio consiste em retornar às formas do século XIII, e torna-se paladino do revival neogótico.

Essa limitação impede-lhe de tirar proveito de suas inumeráveis, preciosas intuições, e desvia continuamente seus discursos logo que estes se avizinham do concreto.

No ensaio *Seven Lamps of Architecture* de 1849, Ruskin inicia uma crítica particularizada das falsidades contidas na produção contemporânea e nelas distingue três gêneros:

1. a sugestão de um tipo de estrutura ou de sustentação diferente do real;
2. o revestimento da superfície com o objetivo de imitar materiais diversos dos reais, ou a represen-

tação mentirosa, sobre essa superfície, de ornamentos esculpídos;

3. o emprego de ornamentos de toda espécie... feitos a máquina.³²

Em relação ao primeiro ponto, fala sobretudo das estruturas em ferro, e exprime-se da seguinte maneira:

Talvez a fonte mais abundante desse gênero de decadência, contra a qual devemos nos precaver nos dias de hoje, vem sob uma forma discutível, cuja propriedade e limites não são fáceis de determinar; falo do uso do ferro. A definição de arquitetura dada no primeiro capítulo é independente dos materiais empregados; todavia, já que essa arte até princípios do século XIX foi praticada somente com argila, pedra e madeira, resultou que o senso de proporções e as leis de construção foram baseados, aquele completamente e estas em grande parte, nas necessidades criadas pelo emprego desses materiais, e que o uso de uma armação metálica, no todo ou em parte, seja considerado geralmente como um desvio dos princípios primários da Arte. Abstratamente, não existe razão para que o ferro não seja usado tão bem quanto a madeira, e provavelmente está próximo o tempo em que será desenvolvido um novo sistema de leis arquitetônicas, inteiramente adaptado à construção metálica. Creio, porém, que a tendência de todos os nossos gostos e associações atuais seja no sentido de limitar a idéia de arquitetura às estruturas não metálicas, e não sem razão.

Com efeito, prossegue Ruskin, a Arquitetura, sendo a primeira das artes, está necessariamente ligada às condições das sociedades primitivas, onde o uso do ferro é desconhecido, e a consideração desses precedentes históricos é inseparável de sua dignidade de arte; assim, conclui que o ferro "pode ser usado somente como ligação, não como sustentação".³³

No segundo ponto, Ruskin faz naturalmente uma série de exceções: recobrir os materiais de reboco e o reboco de afrescos não é reprovável, e tolera-se a douração dos metais menos preciosos porque o uso transformou esse expediente em costumeiro. A regra é evitar enganar deliberadamente o observador, e o engano depende dos hábitos do espectador.

Finalmente, os ornamentos feitos a máquina são refutados com o seguinte raciocínio: "o ornamento, como freqüentemente observei, possui duas fontes de prazer completamente distintas: uma, a beleza abstrata de suas formas, que por enquanto suporemos ser a mesma quer ele seja feito a máquina, quer a mão; a

32. *The Lamp of Truth*, VI, pp. 34-35, da edição citada.
33. *The Lamp of Truth*, IX, pp. 39-40, da edição cit.

3. desintegração da cultura artística e causada pelas condições econômicas e sociais em que a arte se insere. Passando a rejeitar pelas novas formas de vida introduzidas pela Revolução Industrial. A causa "sistema industrial"
4. Volta a Idade Média para restabelecer a unidade entre a arte e a sociedade
↓
Enfatiza

outra, o senso do trabalho humano e da atenção que foram despendidos ao fabricá-lo".³⁴ A produção mecânica falseia completamente o segundo caráter e, por conseguinte, introduz uma mentira e um engano.

Deve-se levar em consideração o fato de que, na época de Ruskin, a produção corrente estava orientada exatamente para simular, com a máquina, a aparência de um rico trabalho a mão, sem ter de enfrentar a despesa correspondente; por exemplo, em relação ao ferro gusa, desde 1756, um escritor inglês declarava candidamente:

O ferro gusa presta muitos serviços ao construtor e, em muitos casos, poupa-lhe uma grande despesa; nas grades e balaustradas possui uma aparência rica e maciça, apesar de custar muito pouco; o ferro forjado, com uma espessura muito inferior, custaria bastante mais.³⁵

Ruskin responde com a seguinte censura:

Você usa uma coisa que pretende possuir um valor que não possui, que pretende possuir um custo e uma consistência que não possui; é um abuso, uma vulgaridade, uma impertinência e um pecado. Jogue-a fora, reduza-a a pó; deixe, antes, na parede seu traço não acabado, você não pagou para tê-la, não tem nada a fazer com ela, não tem necessidade dela.³⁶

A fim de poder prosseguir corretamente com esta narrativa, dever-se-ia aprofundar o conceito de hábito, isto é, colocar esses juízos no plano histórico; todos os procedimentos que Ruskin condena são, de fato, refutáveis somente em nome dos costumes contemporâneos, inclusive o trabalho a máquina, porque somente quem não está habituado à produção mecânica compara o produto de série ao produto de um trabalho individual. Ruskin têm consciência dessa exigência e por vezes explicitamente, como quando fala do ferro, porém logo volta a teorizar e traz novamente o discurso para o plano literário que lhe é familiar; assim, seus ensinamentos terminam com a exaltação convencional da Idade Média e com a refutação do presente.

Não obstante tais defeitos, o pensamento de Ruskin possui uma importância primária em nosso relato histórico; os defeitos, poder-se-ia dizer, são evidentes mas estão à superfície, enquanto que os verdadeiros ensinamentos encontram-se na profundidade e são me-

34. *The Lamp of Truth*, XIX, p. 53 da edição cit.

35. I. WARE, *The Complete Body of Architecture*, Londres, 1756, cit. em J. GLOAG e D. BRIDGEWATER, *An History of Cast Iron in Architecture*, Londres, 1948, p. 116.

36. *The Lamp of Truth*, XIX, p. 54 da edição cit.

nos perceptíveis, pois estão escondidos pelos desenvolvimentos ulteriores da cultura arquitetônica; constituem, porém, a base de todos os progressos realizados a seguir. Escreve Laver: "O mundo moderno deve a Ruskin mais do que geralmente está disposto a admitir. Ele projetou mover uma montanha, e de fato a moveu, embora pouco. Deveremos acaso surpreender-nos de que, ao fazer esse esforço assombroso, ele se tenha lacerado as mãos e perdido a paciência?"³⁷

Uma contribuição secundária de Ruskin ao movimento pela reforma das artes aplicadas consiste nos estudos científico-formais sobre determinados elementos da natureza — as rochas, as árvores, as nuvens — que são investigados não somente do lado das ciências naturais, nem somente do lado pitoresco, mas também procurando individualizar, com o auxílio da ciência, sua estrutura íntima que se encontra na base dos efeitos artísticos; seus desenhos, embora estando realizados no estilo de Turner e dos pintores românticos, por vezes avizinham-se de curiosos efeitos abstratos e prenunciam tanto o repertório de Morris, quanto algumas pesquisas da *art nouveau* que partem analogamente da estilização dos elementos naturais (Figs. 173-175).

William Morris (1834-1896) segue fielmente as teorias de Ruskin e não discorda dele em nenhum ponto importante. Sua originalidade consiste na natureza de sua dedicação, que não é somente teórica, mas prática: ele traz para essa linha de pensamento, assim, uma série de determinações concretas, extraídas de sua experiência de trabalho, e entrega ao movimento moderno não apenas uma bagagem de idéias, mas uma experiência ativa de importância infinitamente maior.

Morris é de família rica, estuda em Oxford, encontra-se com E. Burne Jones e outros jovens artistas, com os quais forma o grupo chamado de The Brotherhood, que se reúne para ler Teologia, Literatura Medieval, Ruskin e Tennyson.

Em 1856, com vinte e dois anos, entra para o estúdio do arquiteto neogótico G.E. Street, aluno de G. Scote, mas esse trabalho lhe dá poucas satisfações; no ano seguinte conhece Dante Gabriele Rossetti, começa a pintar, a escrever poesias e publica, também, por apenas um ano, uma revista.³⁸ Em 1859, casa-se e decide construir uma casa em que seus ideais artísticos sejam concretizados praticamente: é a famosa

37. LAVER, J. *Life of Whistler*. Londres, 1930.

38. *A Oxford and Cambridge Magazine*, 1857.

OR
seus ensinamentos
são próprios
e mostram
nos métodos
da arquitetura

OR

MORRIS
+ importante
que Ruskin
porque
traz a
teoria
a prática

continua
p. 10 M.M.
IX

OR

JKR: exemplos de tal método contra o progresso e condições de trabalho a máquina, produção industrializada... contemporâneos
Tb. a verdade no desenho "formas estruturais": estruturas íntimas na base das coisas artísticas → repertório de MORRIS
L. MORRIS, que os teóricos de Ruskin é não discorda de seus ensinamentos...

Casa Vermelha em Upton (Figs. 178-179). Philip Webb (1831-1915) faz o projeto arquitetônico, o próprio Morris e seus amigos desenham e executam a ornamentação; é então que começa a pensar em fundar um laboratório de arte decorativa, com Burne Jones, Rossetti, Webb, Brown, Faulkner e Marshall; em 1862, o grupo entra para o comércio com o nome de Morris, Marshall, Faulkner & Co., e, em 1865, transfere-se para Londres.

A firma produz tapetes, tecidos, papel ornamentado, móveis e vidros (Figs. 176, 180, 181); a intenção de Morris é provocar uma arte "do povo para o povo" mas, assim como Ruskin, ele refuta a fabricação mecânica, e portanto seus produtos resultam ser custosos e são acessíveis somente aos ricos. Por outro lado, sua iniciativa jamais consegue desenvolver-se e influenciar a produção contemporânea em seu conjunto; a firma, por conseguinte, tem uma vida um tanto difícil até ser desfeita em 1875, tornando-se Morris o único proprietário dos laboratórios.

Nesse ponto começa o período de atividade mais intensa e variada; Morris convence-se cada vez mais da vinculação entre arte e estruturas sociais e, desenvolvendo corretamente os princípios de Ruskin, sente o dever de agir, paralelamente, no campo político; em 1877, inscreve-se na seção radical do Partido Liberal, em 1883, passa para a Federação Democrática e torna-se tesoureiro do partido, no ano seguinte funda a Liga Socialista, dirige o jornal *The Commonweal* e desempenha um papel importante nos movimentos operários daqueles anos; contudo, uma vez que em 1890 predominam na Liga os anarquistas, Morris, deixa o jornal e depois também a vida política ativa. Logo após publica o romance *News from Nowhere*, onde descreve o mundo transformado pelo socialismo, tal como ele o concebe.

Nesse período ocupa-se de muitas outras iniciativas: em 1877 funda a Sociedade para a Proteção dos Monumentos Antigos e prossegue as polêmicas de Ruskin contra as restaurações por demais radicais, à maneira de Viollet le Duc; em 1878 deixa Londres para transferir-se para Merton Abbey, em Surrey, onde funda, em 1881, uma fábrica de tapetes e, em 1890, uma oficina tipográfica (Fig. 180), a Kelmscott Press. Em 1883, promove a Art Workers Guild e, a partir de 1888, organiza as exposições com o nome de Arts and Crafts.

Durante tais iniciativas, Morris desenvolve uma larga atividade de divulgação de suas opiniões artísticas e políticas: dois volumes de ensaios surgem du-

rante sua vida: *Hope and Fears for Art* em 1882, *Signs of Change* em 1888; um terceiro volume, *Architecture, Industry and Wealth* surge em 1902, seis anos após sua morte.

É difícil resumir em poucas páginas a contribuição dada por Morris ao debate sobre a arte moderna, uma vez que ela extrai sua eficácia da experiência prática, e seu pensamento está exposto de modo um tanto fragmentário em numerosos escritos de circunstância.

O contato com a prática permite-lhe superar algumas importantes limitações com que ainda se empenha seu mestre Ruskin. No começo de *Seven Lamps of Architecture*, Ruskin dá a seguinte definição: "Arquitetura é a arte que dispõe e adorna os edifícios construídos pelo homem, para qualquer uso, de tal modo que sua vista possa contribuir para sua saúde mental, para sua eficiência e para seu prazer".³⁹ Ainda se encontra aqui o tradicional dualismo entre utilidade e beleza, e logo após Ruskin empenha-se em uma sutil distinção entre arquitetura e construção, de sabor plenamente acadêmico.

Morris, se também não enfrenta explicitamente o dilema, não aprecia tais distinções e coloca a noção de arquitetura com uma surpreendente amplitude de concepção:

//A arquitetura abrange a consideração de todo o ambiente físico que circunda a vida humana; não podemos subtrair-nos a esta, enquanto fazamos parte da civilização, pois a arquitetura é o conjunto de modificações e alterações introduzidas na superfície terrestre tendo em vista as necessidades humanas, excetuando-se apenas o deserto puro. Nem podemos confiar nossos interesses na arquitetura a um pequeno grupo de homens instruídos, encarregá-los de procurar, descobrir, forjar o ambiente onde depois nós deveremos ficar e maravilhar-nos de como funciona, apreendendo-o como uma coisa totalmente feita; isso, pelo contrário, diz respeito a nós mesmos, a cada um de nós, que deve vigiar e cuidar do justo ordenamento da paisagem terrestre, cada um com seu espírito e com suas mãos, na proporção que lhe cabe.⁴⁰

Essa definição pode ser inteiramente aceita ainda hoje; nessa visão sintética confluem todas as experiências de Morris no campo das artes aplicadas e, em um certo sentido, também as políticas.

Ele pretende superar a distinção entre arte e utilidade, mantendo as duas noções unidas no ato do

39. *The Lamp of Sacrifice*, I, p. 7 da edição cit.

40. "The Prospects of Architecture in Civilization", conferência proferida na London Institution, em 10 de março de 1881, em *On Art and Socialism*, Londres, 1947, pp. 245-246.

NOW can I describe the lamentations of the princely company; yea, indeed, of the whole town? for every one saw now plainly that the anger of God rested upon this ancient and illustrious Pomeranian race, and that he had given it over helplessly to the power of the evil one. Summa: On the 9th February, the princely corse was laid in the very sleigh which had brought it a living body, and followed by a grand train of princes, nobles, and knights, along with a strong guard of the ducal soldateska, was conveyed back to Stettin; & there, with all due & befitting ceremonies, was buried on Palm Sunday, in the vault of the castle church.

CHAPTER XXII. HOW BARNIM THE TENTH SUCCEEDS TO THE GOVERNMENT, AND HOW SIDONIA MEETS HIM AS SHE IS GATHERING BILBERRIES. ITEM, OF THE UNNATURAL WITCH-STORM AT HIS GRACE'S FUNERAL, AND HOW DUKE CASIMIR REFUSES, IN CONSEQUENCE, TO SUCCEED HIM.



NOW Barnim the Tenth succeeded to that very duchy, about which he had been so wroth the day of the Diet at Wollin, but it brought him little good. He was, however, a pious prince, and much beloved at his dower of Rugenwald, where he spent his time in making a little library of all the Lutheran hymn-books which he could collect, and these he carried with him in his carriage wherever he went; so that his subjects of Rugenwald shed many tears at losing so pious a ruler. Item, the moment his Grace succeeded to the government, he caused all the courts to be re-opened, along with the Treasury and the Chancery, which his deceased Grace had kept closed to the last; & for this goodness towards his people, the states of the kingdom promised to pay all his debts, which was done; & thus lawlessness and robbery were crushed in the land. But woe, alas! Sidonia can no man crush! She wrote immediately to his Grace, soliciting the præbenda, and even presented herself at the ducal house of Stettin; but his Grace positively refused to lay eyes on her, knowing how fatal a meeting with her had proved to each of his brothers, who no sooner met her evil glance than they sickened and died. Therefore his Highness held all old women in abhorrence. Indeed, such was his

Esse empenho fundamental explica também a evolução do pensamento de Morris. Na juventude, abandona a idéia de ser arquiteto, porque constata que a arquitetura de sua época é um exercício gráfico, privado de ligações com a relação elementar entre homem e construção, e dedica-se a tornar mais clara essa relação em suas origens, no campo das artes aplicadas.

Mais tarde escreve:

Percebi que as causas do aspecto vulgar da atual cultura eram mais profundas do que pensava e, pouco a pouco, fui levado à conclusão de que todos esses males são apenas a expressão externa de uma ausência íntima de bases morais, às quais somos impedidos pela força da presente organização social à qual é inútil tentar remediar externamente.⁴⁶

Por tal razão, é ele levado a participar da vida política ativa e a trabalhar no movimento socialista.

Morris parece-nos hoje, de um lado, antiquado, do outro, vivo e atual. Sua produção artística é admirável, porém muito distante do gosto atual, não somente em virtude da imitação estilística, dos tons escuros, da carga decorativa, mas também pelo índice literário que a destaca, logo de início, da vida concreta. Segundo um crítico recente, "suas tapeçarias, livros, ladrilhos, tapetes, as miniaturas e os vitrais policrômicos eram peças de museu desde que nasceram"⁴⁷, e ainda agora, quem visita o Victoria and Albert Museum, passando das seções medievais para a sala dedicada a Morris, não tem consciência de uma diferenciação sensível, nem uma sensação de proximidade muito maior em relação a nosso tempo.

Seus escritos estão repletos de frases brilhantes e de juízos acurados, que chegam mesmo a parecer vir de um mundo longínquo e diverso do nosso; o tom profético, o contínuo apelo aos sentimentos, a tendência a generalizar os juízos, tornam difícil um diálogo entre Morris e o leitor moderno. Os problemas surgem formulados de um modo por demais literário e as soluções por vezes são de ordem puramente verbal: como quando se espera o fim da arte, por culpa da civilização industrial, e prenuncia-se um retorno à barbárie, para que o mundo volte a ser "belo, intenso e dramático".⁴⁸

Muitas outras obras e escritos seus merecem ser exemplificados; Morris é o primeiro no campo da ar-

quitetura a ver a relação entre cultura e vida em sentido moderno e a lançar conscientemente uma ponte entre teoria e prática, embora tanto sob um aspecto, quanto sob outro, tenha sido precedido por outros. Se comete alguns erros, indica entretanto o caminho ao longo do qual encontrar-se-á necessariamente também a correção de seus erros; neste sentido, pode ser considerado, mais do que qualquer outro, o pai do movimento moderno.

c) *Os Sucessores de Morris*

A obra de Morris, graças a seu preconceito contra a indústria, não consegue influenciar de pronto a produção inglesa em seu conjunto e permanece uma experiência circunscrita a uma elite aristocrática.

Todavia, através do Art Workers Guild e, sobretudo, através das exposições de Arts and Crafts começadas em 1888, Morris atrai um bom número de artesãos e de empresários ingleses; nos últimos quinze anos de sua vida, ele não se pode considerar como um inovador isolado, mas sim como o inspirador de um vasto movimento.

A distância entre o mundo da arte e o do *industrial design* é diminuída decisivamente por mérito seu. "Aquela que, por meio século, havia sido considerada como uma ocupação inferior — escreve Pevsner — transformou-se novamente em uma tarefa nobre e digna."⁴⁹ Ao mesmo tempo, abre-se caminho para uma outra idéia fundamental de Morris, o espírito de associação, e cada artista que entra no movimento não se fecha em sua experiência, mas sim preocupa-se em difundir-la e transmiti-la por meio de organizações apropriadas.

Em 1882, surge a Corporação de A. H. Mackmurdo, em 1884, a Associação Artes e Indústrias para a Casa e, em 1888 (ano da primeira exposição de Arts and Crafts), a Associação e Escola de Artesanato de Ashbee.

Dentre os continuadores de Morris, as figuras mais importantes são W. Crane, discípulo mais fiel e herdeiro direto de suas iniciativas na Arts and Crafts Exhibitions Society, C. R. Ashbee, W. R. Lethaby e C. F. A. Voysey, os quais se ocupam também de arquitetura. R. Norman Shaw não possui relações de trabalho com Morris e seus continuadores, mas segue a mesma inspiração cultural e é a figura dominante na arquitetura inglesa durante os últimos decênios do século XIX.

46. *On Art and Socialism* cit., p. 7.

47. H. JACKSON, na introdução a *On Art and Socialism* cit., p. II.

48. J. W. MACKAIL, em N. PEVSNER, op. cit., p. 7.

49. PEVSNER, N. Op. cit., p. 34.

homem que trabalha. Também aqui a diferença de tom entre Ruskin e Morris deriva, parcialmente, do modo como os dois abordam a obra de arte; o primeiro vê o objeto terminado e é induzido a refletir para separar seus vários aspectos; o segundo dedica-se à produção do objeto, e a experiência da unidade desse ato fornece-lhe a convicção de que os vários aspectos devem brotar de uma única realidade.

Morris define a arte como "o modo pelo qual o homem expressa a alegria de seu trabalho"⁴¹ nega que exista algo como a "inspiração" e a resolve na noção de "ofício". Contudo, é exatamente nesses conceitos que ele discerne a justificativa para sua refutação da produção mecânica; a máquina, com efeito, destrói a "alegria do trabalho" e aniquila a própria possibilidade de arte. Como Ruskin, ele condena todo o sistema econômico do seu tempo e refugia-se na contemplação da Idade Média, quando "cada homem que fabricava um objeto fazia ao mesmo tempo uma obra de arte e um instrumento útil".⁴²

Sob o aspecto político, Morris associa a produção mecânica ao sistema capitalista, e por conseguinte pensa que a revolução socialista deterá, ao mesmo tempo, a mecanização do trabalho e substituirá os grandes aglomerados urbanos por pequenas comunidades, onde os objetos de utilidade serão produzidos por processos artesanais. Assim, também seu socialismo torna-se utópico e inadequado para enfrentar os problemas reais dos últimos decênios do século XIX.

Todavia, também nesse ponto, a experiência prática termina corrigindo, em parte, a teoria; não obstante os esforços de Morris em admitir em suas oficinas somente procedimentos medievais, uma série de produtos — especialmente tecidos — têm de ser trabalhados à máquina e, em seus últimos escritos, parece que Morris atenua sua rigorosa refutação, admitindo que todas as máquinas podem ser usadas de maneira útil, enquanto são dominadas pelo espírito humano:

Não digo que devamos tender a abolir todas as máquinas, eu gostaria de fazer à máquina algumas coisas que agora são feitas à mão, e fazer à mão outras coisas que agora são feitas à máquina; em breve, deveremos ser os senhores de nossas máquinas, não os escravos, como somos agora. Não é desta ou daquela máquina tangível, de aço ou de latão, que

41. "Art under Plutocracy", conferência proferida no University College de Oxford em 14 de novembro de 1888, em *On Art and Socialism* cit., p. 139.

42. *On Art and Socialism* cit., p. 71.

devemos livrar-nos, mas sim da grande máquina intangível da tirania comercial, que oprime a vida de todos nós.⁴³

As ambigüidades teóricas e práticas de Morris explicam-se, além de pelas origens de sua cultura, por alguns aspectos de seu temperamento. Não obstante suas aspirações democráticas, Morris é intimamente — especialmente no início — um esteta enamorado da beleza em suas formas mais raras e requintadas; assim, seus objetos tendem sempre a ser superdecorados, por uma espécie de complacência na efusão de formas e cores. Foi observado também⁴⁴ que as imagens saídas de suas mãos são rigorosamente bidimensionais, com exclusão de todo efeito volumétrico, e essa limitação impõe um caráter convencional a boa parte de seus produtos.

A sensibilidade de Morris leva-o a apreciar não a realidade diretamente, mas a imagem da realidade refletida nas formas da cultura; seu amigo Swinburne diz a seu respeito que "foi sempre mais verdadeiramente inspirado pela literatura do que pela vida".⁴⁵

Para ele é natural fazer referências à Idade Média, ao expor suas idéias sobre a organização do trabalho, ou imitar os motivos medievais em suas tapeçarias ou em seus papéis ornados, uma vez que somente a referência histórica permite-lhe adquirir familiaridade com as idéias e com as formas. Nisso, ele está profundamente de acordo com a cultura de seu tempo, com Ruskin, Tennyson, Browning, Burne Jones e até mesmo com Gilbert Scott.

Seu enorme mérito, em relação à cultura vitoriana, é o de ter seguido, na teoria e na prática, a coerência de um raciocínio corajoso e inovador, sem deter-se em compromissos e sofrendo pessoalmente as contradições parciais entre o raciocínio e suas inclinações naturais e adquiridas.

Exatamente nessa linha é decisiva a experiência prática: na teoria, todas as adaptações funcionam, com sagacidade oportuna, porém Morris está empenhado tão sinceramente em suas escolhas intelectuais que não hesita em pô-las a prova confrontando-as com a realidade, mesmo sabendo que, assim, todos os pontos fracos se destacam.

43. "Art. and its Producers", conferência proferida na National Association for the Advancement of Art, em Liverpool, 1888, em *On Art and Socialism* cit., p. 216.

44. P. F., no fascículo sobre William Morris do Victoria and Albert Museum, 1958.

45. Cit. em *Thieme Becker K. L.*, v. 25.



Em torno àqueles, uma multidão de outras figuras — Barnsley, Benson, Cobden-Sanderson, Day, De Morgan, Dresser, Gimson, Gordon Russel, Powell, Walker — dá novo impulso a cada ramo das artes aplicadas, desde os têxteis até a estampanaria, mobiliário, cerâmica e vidros.

Walter Crane (1845-1915) (Figs. 183-186), filho de um pintor, forma-se sob a influência do grupo pré-rafaelita; de 1859 a 1862, aprende a técnica de incisão em madeira no estúdio de W. J. Linton e desenha as ilustrações para muitos livros, alguns dos quais impressos na Kelmscott Press de Morris; por muito tempo, fornece regularmente os *cartoons* semanais aos jornais socialistas *Justice* e *The Commonwealth* (que é dirigido por Morris entre 1884 e 1890), mais tarde reunidos no volume *Cartoons for the Cause* (1896). A partir de 1888, dedica grande parte de suas energias à associação Arts and Crafts e à difusão das idéias do movimento. Em seus escritos, Crane aceita fielmente quase todas as teses de Morris, inclusive a valorização do artesanato e a desconfiança pela indústria e, em sua produção pessoal, atenua o grave medievalismo de Morris, em parte também por influência das gravuras japonesas às quais dedica muito interesse.

Richard Norman Shaw (1831-1912) tem a mesma idade de Morris; na juventude, depois de um primeiro período de aprendizado, viaja por alguns anos pelo continente e, em 1856, publica o material gráfico recolhido na França, Itália e Alemanha;⁵⁰ depois entra para o estúdio de Street, onde encontra Morris. A partir de 1863, exerce a profissão por conta própria, e logo torna-se um dos projetistas mais famosos da Inglaterra. Shaw não abandona substancialmente o princípio da imitação estilística, mas escolhe no repertório da tradição os estilos mais simples, onde o aparato decorativo esteja reduzido ao mínimo e a referência histórica seja menos evidente: em um primeiro momento, o Renascimento elisabetano, depois, o estilo Queen Anne. Em algumas de suas últimas obras, o estilo está verdadeiramente reduzido a um verniz muito fino, apenas suficiente para tornar aceitável a imagem à cultura romântica da época, e o que conta são as superfícies ininterruptas de tijolos bem assentados, os contornos brancos das fissuras, os elementos funcionais dispostos ordenadamente. Shaw é importante, depois, pela ação de formação que exerce na geração dos ar-

50. SHAW, R. N. *Architectural Sketches from the Continent, Views and Details from France, Italy and Germany*. Londres, 1872.

quitetos mais jovens, muitos dos quais passam por seu estúdio como aprendizes.

William Richard Lethaby (1857-1931) aprende o ofício de arquiteto exatamente no estúdio de Shaw, entre 1880 e 1892, a fim de dedicar-se mais tarde ao ensino de desenho e de História da Arquitetura. Ele desempenha um papel importante na fundação da Central School of Arts and Crafts e torna-se seu primeiro diretor, de 1893 a 1911. Também é professor e desenho no Royal College of Arts até 1918.

Charles Robert Ashbee (1863-1942), arquiteto e decorador, funda em 1888 uma Corporação para o exercício e o ensino das artes aplicadas; também essa iniciativa, como a de Morris, encontra graves obstáculos econômicos e de organização; talvez em consequência dessa experiência a posição teórica de Ashbee é modificada e ele reconhece, em primeiro lugar, que o movimento pelo renascimento das artes aplicadas somente pode ter êxito abandonando-se a tentativa de ressuscitar o artesanato medieval. Em 1911 escreve: "A civilização moderna apóia-se na máquina, e não é possível estimular e encorajar validamente o ensino artístico sem reconhecer essa verdade".⁵¹

Charles A. Voysey (1857-1941) é o menos dedicado como teórico, mas o mais dotado como temperamento artístico. Em sua arquitetura, como nos numerosos desenhos para móveis, tapeçarias, trabalho em metais etc., existe um frescor, uma liberdade das imitações estilísticas que se diferenciam completamente do estilo Queen Anne de Shaw, bem como do medievalismo de Webb e de Morris. Além disso, desaparece a minúcia gráfica, que nos desenhos de Morris era quase o símbolo do cuidado manual e da exclusão dos processos mecânicos de fabricação: os desenhos de Voysey são precisos, simples e sintéticos, em pleno acordo com as inclinações do meio mecânico de reprodução (Fig. 187).

Os dois aspectos mais importantes, executados pelos continuadores de Morris, são a superação do preconceito contra a indústria e o abandono da imitação estilística, sobretudo no desenho industrial. É tanto mais significativo, para nosso relato, que a aceitação dos métodos mecânicos de fabricação não seja obtida através de uma evolução do pensamento teórico, mas como consequência de experiências práticas; e é oportuno observar que os mais convictos defensores da indústria — particularmente Ashbee — trabalham também como arquitetos.

51. *Should we stop Teaching Art?*, Londres, 1911, p. 4, cit. em N. PEVSNER, op. cit., p. 10.

O abandono do medievalismo e do caráter pesado e compacto da decoração pré-rafaelita está ligado ao abandono do preconceito artesanal; é provável, contudo, que existam causas concorrentes: a influência de Whistler, o êxito da arte japonesa e do Extremo Oriente, e, mais tarde, o exemplo dos movimentos de vanguarda na Europa.

Whistler é asperamente criticado por Ruskin e Morris e, em 1878, o pintor chega mesmo a interpor uma ação de difamação contra o autor de *Fors clavigera*. É sobretudo uma polêmica de princípios, uma vez que Ruskin e os pré-rafaelitas estendem o empenho artístico ao campo moral e social, enquanto Whistler, como os impressionistas, sustenta a arte pela arte e ridiculariza as intenções reformadoras de Morris ("seria como se eu me pusesse a fazer um quadro para persuadir os bêbados a se tornarem abstmios").⁵² Aos olhos de Morris, a simplicidade e a sumariada de Whistler formam uma coisa só com sua ambição de artista puro. Atualmente, com um certo distanciamento no tempo o gosto de Whistler pelas cores claras, formas simples e decoração sóbria pode ser assimilado pelos continuadores de Morris, ao mesmo tempo em que o medievalismo de Morris e de Burne Jones parece antiquado. Decorando em 1878 a White House de Tite Street em Londres, Whistler deixa as paredes lisas, pintadas em branco ou amarelo, pendurando somente poucos quadros e gravuras com finas molduras escuras; os ambientes internos de Voysey assemelham-se mais a esse exemplo do que aos pré-rafaelitas, onde as

paredes são cobertas com tapeçarias e papéis ornados com tramas decorativas compactas.

O êxito da arte chinesa e japonesa é incluída, geralmente, no *historicism* de fins do século XIX; contudo, a distância entre os princípios da arte do Extremo Oriente e os da tradição européia é tal que os exemplos desse gênero agem em um sentido libertador sobre os hábitos de visão e sobre o gosto dos artistas ocidentais, muito mais do que os produtos da arte européia antiga. Essa função principalmente negativa de apressar a decadência da sujeição aos estilos históricos é demonstrada também pelo fato de que cada escola utiliza os estímulos da arte oriental para finalidades próprias, por vezes contrastantes: os impressionistas, os pós-impressionistas, os criadores da *art nouveau*.

Devem ser considerados com atenção, finalmente, as relações com os movimentos europeus. Não há dúvida de que o movimento inglês possui um desenvolvimento particular, diverso dos movimentos europeus, e que a influência mais importante vai da Inglaterra para Europa, e não vice-versa, ao menos até o final do século XIX. Por essa razão convém falar desde já de Voysey e Ashbee, não obstante ambos sejam mais jovens do que Van de Velde e Horta e trabalhem simultaneamente com os mestres da *art nouveau*. Entretanto, não se pode excluir uma influência decisiva da produção belga e alemã nas artes aplicadas inglesas no período posterior a 1900. Esse problema será tratado mais amplamente no Cap. 9, quando se tentará precisar os limites da influência européia da *art nouveau*.

52. Nas *Whistler Stories*, reunidas por D. C. SEITZ.