O REVIVALISMO MEDIEVAL E A INVENÇÃO DO NEOGÓTICO: SOBRE ANACRONISMO E OBSESSÕES

MARIA CRISTINA CORREIA LEANDRO PEREIRA*

Em artigo publicado há algumas décadas, Brian Stock assim se referia à construção da idéia de Idade Média: "The Renaissance invented the Middle Ages in order to define itself; the Enlightenment perpetuated them in order to admire itself; and the Romantics *revived* them in order to escape from themselves"[1] (STOCK, 1974: 543). Essa sintética e irônica fórmula mereceria inúmeros comentários, mas nos ateremos no presente texto à sua última parte, ao "revivalismo" da Idade Média que se tornou voga na segunda metade do século XVIII e durante pelo menos todo o século seguinte, tanto na Europa quanto na América[2]. A Idade Média então reconvocada, em discursos e práticas artísticas, arquitetônicas, literárias, religiosas, filosóficas e políticas, estava longe de ser, em nosso entender, apenas um modismo ou uma via de escape. Ela era parte da complexa rede de representações que a sociedade fazia para si mesma fazia naquele momento, construindo sua identidade – em um sentido bastante amplo, incluindo seu passado histórico e mítico, suas ideologias políticas, suas idéias estéticas, seus projetos para o futuro.

É interessante observar, inicialmente, a própria escolha do termo com o qual esse fenômeno ficaria mais conhecido: *Revival*, "Revivalismo". Trata-se, claramente, de um eco, ou de uma contra-resposta a um termo já bastante conhecido e consagrado, o "Renascimento". Reafirmava-se, assim, um paradigma cíclico e orgânico de se pensar a História, feito de nascimentos, mortes e ressurreições. Portanto, não somente a Idade Média era reificada, narrada, transformada no "Outro Tempo" por excelência para os séculos XVIII e XIX (um "Outro Tempo" mais ou menos próximo, mais ou menos

* Departamento de História, USP. Doutora em História Medieval pela EHESS.

[1] "O Renascimento inventou a Idade Média para se definir; o Iluminismo a perpetuou para poder se admirar; e os Românticos a *reviveram* para escapar a si próprios" (grifo nosso).

[2] Há que se lembrar, porém, que não somente a Idade Média foi retomada nesse momento, mas também outros períodos históricos, como, por exemplo, a Antiguidade clássica e o Egito Antigo. A esse respeito, ver, entre outros, o artigo "O *Revival*" de G. C. Argan, publicado originalmente em 1974 (ARGAN, 2010).

desejado, mais ou menos desprezado etc), mas ganhava uma primeira vida, uma morte e uma segunda vida.

Nesse sentido, é significativo o fato de que o termo "Revivalismo" fosse com freqüência empregado acompanhado do termo "gótico", "Revivalismo Gótico". A Idade Média "ressuscitada" era mais que uma idéia ou uma referência abstrata, mas algo materialmente visível, por meio de sua arte e de sua arquitetura – elas também "restauradas", imitadas ou inspirando novas obras. Cabe sublinhar que, se o século XVI havia chamado toda arte medieval de gótica, como sinônimo para bárbara, no século XIX esta associação se desfizera, rompendo-se a identificação pejorativa. A arte gótica ganhara também em especificidade, passando a designar apenas o período a partir de fins do século XII. O termo "românico", cunhado no início do século XIX[3], cristalizava a cisão da arte medieval em duas metades. A que mais interessava era, pois, a que mais se afastava do mundo romano (dentro da lógica binária Antiguidade-Idade Média).

Mas, se havia uma forte preferência quanto à periodização artístico-arquitetônica a ser "revivida", ou seja, grosso modo, os séculos XIII a XV, esta situação estava longe de se repetir no que diz respeito aos modos como o gótico foi retomado, com que funções e objetivos – e pensando aqui apenas no âmbito das artes e da arquitetura. No entanto, considerando os limites do presente trabalho, iremos focar em um aspecto específico do revivalismo gótico e que é de certa forma sua expressão mais literal: a construção e decoração de edifícios em estilo neogótico – ou, como se designava na época, em estilo "ogival" ou "gótico" (essa questão da nomenclatura será uma de nossas preocupações neste artigo).

Partindo de um dos mais importantes teóricos da arquitetura de então, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, buscaremos compreender os papéis assumidos por essa invenção do neogótico na construção do passado e da própria identidade da sociedade européia, e mais particularmente francesa, durante o século XIX. Iremos, também, valer-nos de comparações com dois outros teóricos da arquitetura ingleses, John Ruskin (que era também escritor) e Augustus Welby Northmore Pugin (um dos mais prolíficos

[3] Teriam sido dois franceses, amantes de monumentos antigos, Gerville e Le Prévost, que teriam criado o termo "românico" para designar o que até então era chamado de arte saxônica ou normanda, por volta dos anos 1818-1819 (CROZET, 1962: 1).

construtores em estilo neogótico, tendo chegado a construir mais de 100 edifícios em apenas 16 anos de vida ativa), a fim percebermos outras nuances do discurso revivalista – o qual certamente vai além da fórmula sintética apresentada por Stock no início deste texto, ou seja, de servir de válvula de escape à sociedade.

A escolha desta imagem, ou seja, a Idade Média enquanto válvula de escape do presente, não tem nada de gratuita. Trata-se de uma metáfora freqüente, tanto na historiografia quanto nas fontes. O próprio Viollet-le-Duc já dizia, em 1844, que o fascínio de sua época pela Idade Média era um sinal de desespero pelo presente[4]. Mas afirmações desse tipo não devem levar a equívocos: certamente não se consegue fugir à sua própria época. O lugar para onde se busca fugir é também uma construção da própria época. Ou seja, a Idade Média revivida ou "reencontrada" (*retrouvée*, como dizem muitas vezes os franceses), com seu "gótico", era produto do século XIX. Mas nem por isso deve ser descartada pelos medievalistas atuais: apesar de falar mais do século XIX que do XIII ou do XV, ela faz parte, necessariamente, do que hoje, no século XXI, vemos como medieval, ou conservamos da Idade Média (como seus monumentos restaurados). Tentar eliminá-la seria tão fadado ao insucesso como ocorreu com muitos arquitetos do séc. XIX que tentaram expurgar de suas catedrais os traços de outras épocas, chegando a ficções do gótico. Nesse sentido, vale a pena retomar Ruskin, quando defende que as marcas do tempo sobre os edifícios sejam deixadas no lugar (RUSKIN, 1940: 190-192; *Lamp of Memory*, X-XI). É certo que não se trata simplesmente de deixar essas camadas de tempo, mas de pensar a partir delas, com elas e a respeito delas. Como disse Marc Bloch, "A História não é só o que ocorreu, mas também o que se fez com isso"[5] (BLOCH, 1974: 2).

No caso da arquitetura e da arte neogóticas, elas são um exemplo do que Georges Didi-Huberman chamou de "montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismo"[6] (DIDI-HUBERMAN, 2000: 16). Mas um anacronismo que não deve ser visto como

[4] "Expliquer comment et pourquoi l'intelligence humaine cesse tout à coup de marcher en avant, pour revenir vers un passé qu'elle connaît à peine, nous ne le saurions guère. Peut-être est-ce un sentiment instinctif de son erreur présente, et le désir de sortir d'une route fausse. Quoi qu'il en soit, ce retour vers le passé est presque toujours un signe de détresse, une ressource extrême qu'emploient les intelligences lorsqu'elles désespèrent du présent." (VIOLLET-LE-DUC, 1844: 179).

[5] "L'Histoire, ce n'est pas seulement ce qui a été, c'est aussi ce que l'on en a fait".

[6] "(...) un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronismes".

algo negativo, como faria um "historiador fóbico do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2000: 17). Ao contrário, trata-se de um anacronismo produtivo e inevitável, gerado quando diferentes tempos colidem e se retrabalham: o da Idade Média, o do século XIX, o da contemporaneidade, sem que isso implique hierarquias ou uma "verdade" cronologicamente linear.

Assim, em lugar de escape, poderíamos falar na produção de representações: de uma época cuja desaparição se lamenta e se pretende evitar (concretamente, através das campanhas de preservação e de restauração de monumentos) e que se inventa, se deseja e se pretende imitar (como é o caso das construções neogóticas). Na qualidade de representações, elas dependem dos sujeitos que as produzem. A catedral, tanto a restaurada como a construída, por exemplo, era ao mesmo tempo tida como ponta de lança de renovação da fé católica e ponta de lança de renovação da fé protestante; símbolo nacional francês e símbolo nacional inglês; exemplo de democracia, para defensores da República, e fruto do poder monárquico, para os adeptos da Restauração; idealização romântica e prefiguração moderna etc. Ou seja, o neogótico é uma tela de projeção de representações complementares e contraditórias.

Viollet-le-Duc, figura chave do revivalismo medieval francês no século XIX, cunhou uma imagem que poderia se encaixar bem com essa situação – embora certamente não fosse a isso que ele se referia ao afirmar que a catedral "é um conjunto de todas as coisas criadas, visíveis e invisíveis, um tipo de epopéia universal em pedra"[7] (VIOLLET-LE-DUC, 1986: 32; *Entretien* 1). Mas de toda forma, a vastidão e a complexidade de interpretações sobre a catedral estavam implícitas nesta frase.

As catedrais – e as igrejas, de modo geral – ocupavam a cena principal na obra de Viollet-le-Duc, tanto de forma prática quanto teórica (além de povoar seu imaginário desde criança[8]). Entre suas campanhas mais famosas estão a restauração da basílica de

[7] "Ils ont fait de l'église chrétienne comme un spécimen de la création, ils en ont fait l'assemblage de toute chose créée dans l'ordre visible et invisible, comme une épopée de pierre universelle".

[8] Na primeira "entretien" ele evoca seu primeiro contato com uma catedral gótica, e que era justamente Notre-Dame de Paris, que ele viria a restaurar anos depois: "Un jour il me fit entrer dans l'église de Notre-Dame, et me portait dans ses bras, car la foule était grande. La cathédrale était tendue de noir. Mes regards se fixèrent sur les vitraux de la rose méridionale à travers laquelle passaient les rayons de soleil, colorés des nuances les plus éclatantes. Je vois encore la place où nous étions arrêtés par la foule. Tout à coup les grandes orgues se firent entendre ; pour moi, c'était la rose que j'avais devant

Vézelay e da catedral de Notre-Dame de Paris e a construção de algumas igrejas neogóticas (como Saint-Gimer, em Carcassonne, e Saint-Denis-de-l'Estrée, em Saint Denis). Além dos relatórios e projetos em torno destes trabalhos, Viollet-le-Duc produziu uma volumosa obra escrita, da qual o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, em 10 volumes, é uma das mais conhecidas. Mas nos deteremos aqui em uma obra sua menos célebre, o *Du style gothique au XIXe siècle*[9], publicada em 1846, na qual Viollet-le-Duc defende ardorosamente o neogótico, em resposta a um manifesto difundido pela Academia Real de Belas Artes da França naquele mesmo ano.

O título deste manifesto, *Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIXe siècle, de bâtir des églises en style gothique*, assinado por Raoul-Rochette, secretário geral da Academia, não poderia ser mais explícito. Essa tentativa de "policiamento estético", como a qualificou Jean-Michel Leniaud (LENIAUD, 2001: 317-334), teve grande divulgação na imprensa, tendo o manifesto sido republicado de forma resumida no jornal *Le Moniteur des Arts*. A reação não se fez esperar. Além da pequena obra de Viollet-le-Duc, que foi publicada nos recém-fundados *Annales archéologiques*, o manifesto da Academia também gerou respostas da parte de Jean-Baptiste Lassus (LASSUS, 1846), companheiro de Viollet-le-Duc na restauração de Notre-Dame de Paris e editor dos *Annales archéologiques*, bem como de vários outros arquitetos e teóricos. Também houve reações dos ingleses, em sua maioria publicadas na revista *The Ecclesiologist*, um dos principais órgãos defensores do revivalismo e da restauração de monumentos góticos ("The French Académie", 1846).

Esse debate não era exatamente novo, sobretudo para os ingleses, mas se destacava por ser uma das primeiras vezes, na França, em que saía do âmbito dos arquitetos e chegava à Academia de Belas Artes, mostrando assim o alcance cada vez maior do revivalismo gótico. E isso pouco tempo (dois anos) após a conclusão da primeira igreja neogótica da

---

les yeux, qui chantait. Mon vieux guide voulut en vain me détromper ; sous cette impression de plus en plus vive, pouisque j'en venais, dans mon imagination, à croire que de tels panneaux de vitraux produisaient des sons graves, tels autres des sons aigus, je fus saisi d'un si belle terreur qu'il fallut me faire sortir." (VIOLLET-LE-DUC, 1986: 22, *Entretien* 1).

[9] Este opúsculo de Viollet-le-Duc foi também publicado na revista *Annales archéologiques*, t. 4, 1846, p. 325-353.

França, Notre-Dame de Bonsecours, próxima a Rouen, e à qual se seguiria uma grande leva de outras construções nesse estilo. Entre elas, destaca-se a igreja de Sainte-Clotilde, em Paris, que começara a ser construída em 1846 por F. C. Gau, um arquiteto alemão, em estilo neogótico, em meio a inúmeras discussões entre arquitetos e teóricos[10].

O fato de que Viollet-le-Duc tenha tanto restaurado igrejas góticas quanto construído "novas igrejas góticas" nos diz muito sobre suas concepções do passado. A primeira observação que se pode fazer é que para ele a separação em relação a esse passado medieval era mínima, se não inexistente. E ele chega a afirmar isso, de maneira mais ou menos explícita, logo no início de seu opúsculo, quando rebate o questionamento da Academia de saber se

> *Est-il convenable, à notre époque, de construire une église dans le style dit gothique, c'est-à-dire de copier ce qui, à l'époque du moyen age, avait sa signification, et cela en raison des croyances et des nécessités de ces époques mêmes ?*[11] (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 3)

Ele contesta a indagação lembrando que "todos fomos" batizados e somos cristãos, e talvez mesmo católicos, e que portanto o significado que uma igreja tinha no séc. XIII é a mesma que tem no séc. XIX (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 3-4). Para ele, uma igreja continuava afetando os fiéis da mesma maneira, causando emoções vivas e fortes (e até mesmo de oposição, como é o caso dos membros da Academia de Belas Artes, como ele não deixa de ironizar – VIOLLET-LE-DUC, 1846: 15). Como ele afirma mais adiante, as pessoas sempre se sentirão melhor batizadas e melhor casadas em uma igreja gótica (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 27).

Um dos pontos chave de sua concepção de história é, portanto, essa idéia de continuidade. Ele identifica, basicamente, três períodos históricos e suas respectivas produções artísticas: o da Ásia (basicamente o Egito), o da Antiguidade (Grécia e Roma) e o da Cristandade (a partir da Idade Média até sua época). Para ele, para se ter uma arte nova, é necessário ter uma civilização nova, o que não é o caso da França de sua época (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 3-30). Essa continuidade que ele defende por

---

[10] Ver, a esse respeito, entre outros: BOUCHER-RIVALAIN, 1998.

[11] "É conveniente, em nossa época, construir uma igreja no estilo dito gótico, ou seja, copiar o que, na época da Idade Média, tinha sei significado, e isso em razão das crenças e das necessidades das próprias épocas?".

vezes se reveste de um caráter quase caricatural, como quando, quase no final de seu texto, seu discurso se torna mais inflamado e ele afirma que "nous élevons et nous élèverons des églises françaises du XIIIe siècle"[12] (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 28).

Essa afirmação de Viollet-le-Duc ajuda a entender por que o termo "neogótico" não era por ele usado – e nem, de modo geral, pelos autores do século XIX. O termo ainda não havia entrado no *Grand dictionnaire Larousse du XIXe siècle* e só se popularizou no século seguinte. E isso mesmo já tendo sido cunhado: de acordo com Philippe Boutry, talvez o primeiro exemplo de sua utilização se encontre em uma carta do escritor e militante católico conde Charles de Montalembert, de 1835[13]. Ainda assim, tratou-se de um uso isolado, e não sistemático. Provavelmente se devia mais a um recurso retórico que a uma tomada de posição conceitual. Também em Ruskin encontramos uma referência à "modern Gothic architecture" (RUSKIN, 1940: 116, *The Lamp of Beauty*, XIV), e que é quase um hápax. De modo geral, o corte que o termo neogótico pressupõe, marcando uma diferença explícita em relação ao gótico, não interessava nem a Viollet-le-Duc e nem a muitos de seus contemporâneos. Será necessário o corte epistemológico que marcou o fim do romantismo para que se realizasse esse outro corte, acantonando de vez a Idade Média ao período compreendido, grosso modo, entre os séculos V e XV.

Outro aspecto que se destaca do discurso de Viollet-le-Duc é a ênfase no coletivo, no "todos nós". A ênfase na coletividade se aplica tanto à recepção quanto à produção das obras. Para ele, o gótico era fruto de um trabalho coletivo, a catedral era uma obra que só fora possível a partir do trabalho de todos, e de forma igualitária (VIOLLET-LE-DUC, 1986: 247-248; 276, *Entretiens* 6; 7). Ou seja, tratava-se de um princípio de unidade e de democracia (VIOLLET-LE-DUC, 1986: 347, *Entretien* 8). Para ele, essa era uma das grandes aquisições do cristianismo, baseada no fato de que a escravidão havia sido então superada e todos os homens eram iguais. Essa aproximação entre o gótico (e consequentemente o neogótico) e a democracia (e inclusive o socialismo) foi

[12] "(...) nós construímos e continuaremos a construir igrejas francesas do século XIII".

[13] Montalembert assim escreve, em dezembro de 1835, a Fournier, então vigário de Saint-Nicolas, sobre o padre desta mesma igreja: "il sera beau pour lui d'avoir sur sa paroisse la première église néo-gothique de France". Apud BOUTRY, 2005 : 52.

mais comum na Inglaterra, graças sobretudo à atuação de Ruskin e de William Morris. O movimento *Arts and Crafts* é seu melhor reflexo, com sua valorização do trabalho artesão e coletivo. Na França não ocorreu nada de paralelo. Na época da redação do seu opúsculo, Viollet-le-Duc estava a serviço do rei Luis Felipe, e, mesmo dois anos depois, com o advento da Segunda República, quando se poderia pensar que essas idéias relacionando o gótico à coletividade teriam mais sucesso, isso não ocorreu. Como pontuou Michael Camille, a Revolução de 1848 na França

> *cut short the potential for anything approaching the democratization of medievalism. Medieval art in France would for at least the next century be associated with the forces of Catholic conservatism, social elitism, esoteric occultism, and antimodernist mythmaking.*[14] (CAMILLE, 2009: 65).

Outra das idéias caras a Viollet-le-Duc, no entanto, estava mais em consonância com um discurso comum a distintas facções políticas: a afirmação do gênio francês, responsável pela criação do gótico no século XII. Ao defender o neogótico, o que ele pretende é a volta dessa arte nascida na França: "Ce que nous demandons à tous, messieurs, c'est le retour à un art né dans notre pays"[15] (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 14). Esse é um dos pontos mais importantes de sua argumentação e também do discurso daqueles que sustentavam (intelectualmente, mas também política e financeiramente) o revivalismo gótico: a possibilidade de fazer reviver uma arte nascida em solo francês e que, segundo ele, despertava a cobiça de toda Europa. Esse era, basicamente, o mesmo discurso de Victor Hugo, um dos principais responsáveis pela retomada do gótico na França, que esperava inspirar, com seu *Notre-Dame de Paris*, "à la nation l'amour de l'architecture nationale"[16] (HUGO, 1880: 6). Afinal, a arte gótica, segundo Viollet-le-Duc, tinha uma enorme vantagem sobre as outras (como a neoclássica – ou grega, como ele chama), pois estas estavam "em desacordo com nosso clima, nossos hábitos e nosso

---

[14] "(…) abortou o potencial para qualquer coisa que se aproximasse a uma democratização do medievalismo. A arte medieval na França iria, pelo menos até o século seguinte, ser associada às forças do conservadorismo católico, do elitismo social, do ocultismo esotérico e da mitografia anti-modernista".

[15] "O que pedimos a todos, senhores, é o retorno a uma arte nascida em nosso país".

[16] "(...) à nação o amor pela arquitetura nacional". HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Hetzel/Quantin, 1880 (Oeuvres complètes, v. 3). p. 6.

caráter nacional, com nossa religião e nossos costumes" (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 27)[17].

Se, na França, o gótico era visto como um símbolo da identidade nacional francesa e um exemplo de sua superioridade, na Inglaterra a posição era semelhante. Ignoravam-se – ou buscava-se ignorar – as origens francesas historicamente comprovadas deste estilo, bem como sua relação com a Igreja católica. Como lembra Michael Lewis,

> *English pedants could cheerfully associate the Gothic with semi-legendary figures such as King Alfred or King Arthur. Likewise, they connected it not with Catholic cathedrals but with secular buildings, above all, sturdy castles*[18]. (LEWIS, 2002: 17-18).

Apesar da ironia de Lewis, de certa forma era essa a posição de vários intelectuais ingleses, como um dos mais conhecidos grupos de defesa de idéias revivalistas, a *Cambridge Camden Society*, fundada em 1839, e que criou o já mencionado periódico *The Ecclesiologist*, em 1841. Mas a posição contrária ao catolicismo não deve ser generalizada. Outro grupo com idéias semelhantes, embora católico, era o movimento *Ecclesiastical*, que tinha como um dos membros de maior destaque o arquiteto Augustus W. N. Pugin, para quem estilo e fé eram uma única e mesma coisa. A escolha dos nomes dos dois grupos deixa claro que, católicos ou protestantes, a relação entre o neogótico e o cristianismo para eles era fundamental. E, nesse aspecto, se distinguem fortemente de Viollet-le-Duc, que, apesar de nascido em um meio católico, tornara-se francamente anticlerical.

Como bem observou Kevin Murphy, para Viollet-le-Duc, era mais importante destacar o aspecto estrutural da catedral gótica que seu simbolismo religioso: enfatizar não o fato

---

[17] É quase a mesma posição de Pugin, embora este reforce bem mais o papel da Igreja: "The student of Christian architecture should also imbue his mind with the mysteries of his Faith, the history of the Church, the lives of those glorious Saints and Martyrs that it has produced in all ages, especially those who, by birth or mission, are connected with the remains of ancient piety in this land. He should also be well acquainted with the annals of his country, - its constitutions, laws, privileges, and dignities, - the liturgy and rubrics of the Church, - customs and ceremonies, - topographical antiquities, local peculiarities, and natural resources. The face of the country would be then no longer disfigured by incongruous and eccentric erections, compounds of all styles and countries. But we should have structures whose arrangement and detail would be in accordance with our Faith, customs, and natural traditions." (PUGIN, 1895: 21).

[18] "Os ingleses pedantes podiam alegremente associar o gótico a figuras semi-legendárias, como o rei Alfredo ou o rei Arthur. Da mesma forma, eles o associavam não a catedrais católicas mas a construções seculares, e sobretudo a robustos castelos".

de ser um edifício religioso, mas um lugar de encontro (por sua dimensão); não um templo para o cristianismo, mas um monumento ao gênio arquitetônico francês (MURPHY, 2000: 32). Assim como para Prosper Mérimée, a arquitetura gótica era por ele vista menos como a expressão de uma fé do que o produto de uma comunidade. Tratava-se, portanto, de um anticlericalismo diferente do que se verificava na época da Revolução Francesa, quando a Igreja era tida como intimamente associada ao Estado, à Monarquia, o que levou muitos edifícios religiosos a serem destruídos como evidência de opressão. Um exemplo bastante evidente da postura de Viollet-le-Duc com relação a seu trabalho de arquiteto e de restaurador pode ser lido em seu projeto para a restauração de Notre-Dame de Paris, no qual ele justifica os cuidados necessários a tal empresa justamente pelo fato de ser um monumento importante, localizado em um local também de prestígio, o centro de Paris ("sob os olhos da autoridade") e por ser "visitada todos os dias por todo tipo de pessoas inteligentes e esclarecidas" (VIOLLET-LE-DUC et LASSUS, 1843: 8). Ele ainda fala de sua beleza, mas em nenhum momento, neste projeto, preocupa-se com seu papel para a Igreja católica.

Viollet-le-Duc chega a afirmar que a igreja gótica (e ele generaliza nesse adjetivo tanto o gótico quanto o neogótico, assim como o fazem seus contemporâneos) era o local mais apropriado ao exercício da fé cristã. Mas quando diz isso, ele está se remetendo sobretudo à tradição, pensando em termos de práticas devocionais – e não eclesiásticas. Nesse sentido, ele se diferencia nitidamente de Pugin, com sua postura francamente militante, buscando reviver a fé cristã. O embate deste contra o neoclassicismo, "pagão" (PUGIN, 1895: 3), e contra o materialismo de seu século (marcado pela crescente industrialização) fazia-o dispor das catedrais góticas e neogóticas como sendo de uma "sublime utilidade". E, no que diz respeito à arte cristã, às imagens, ele retoma os mesmos termos da tradição medieval que remonta ao papa Gregório Magno: "The use and intention of sacred images is to raise the heart of the spectator from this figure to the reality, and to instruct the faithful in the mysteries of religion by lively representation"[19] (PUGIN, 1895: 30). Ou, como ele sintetiza em termos mais próprios à sua época, quase científicos: "painting and sculpture, when devoted to the service of the

[19] "O uso e a intenção das imagens sagradas é de elevar o coração do espectador dessa figura até a realidade, e instruir o fiel sobre os mistérios da religião por uma representação vívida".

Church, are calculated to improve and elevate the religious feelings of a nation in a surprising degree"[20] (PUGIN, 1895: 31).

Para Pugin, havia, pois, uma dimensão moral na superioridade do estilo gótico sobre os demais por sua associação com o cristianismo e com a Igreja. Em Viollet-le-Duc, ao contrário, essa dimensão moralizante era ausente, ou muito pouco pronunciada: para ele, a superioridade do gótico provinha da sua racionalidade, da sua própria perfeição estrutural. Por mais que evocassem um passado glorioso para a França, como ele defendia, as edificações góticas e neogóticas tinham virtudes próprias (ordem, equilíbrio, durabilidade e solidez) (VIOLLET-LE-DUC, 1846: 17-20) e não dependiam, necessariamente, de sua relação com a religião para terem importância, efeito e poder. Ao contrário, para ele, a arquitetura medieval gótica havia sido, "em sua origem, um protesto contra o poderio monástico" (VIOLLET-LE-DUC, 1986: 240; *Entretien* 6).

Outra diferença marcante entre Viollet-le-Duc e Pugin diz respeito à maneira como concebiam a relação entre passado e presente: para o francês, havia uma continuidade em relação ao cristianismo medieval; para o inglês, houve uma ruptura, que era necessário reparar, fazendo reviver o gótico na arquitetura e nas artes. Ele chega a usar uma fórmula que inverte o tradicional epíteto pejorativo com o qual a Idade Média ficou conhecida, pois para ele, "we are just emerging from a state which may be termed the dark ages of architecture"[21] (PUGIN, 1895: 1) – lembrando que, para ele, a história da arquitetura é a história do mundo (PUGIN, 1895: 4). Bastante revelador dessa sua postura é o álbum de imagens por ele publicado em 1836, com o sugestivo título de *Contrasts: or a paralell between the noble edifices of the Middle Ages and the corresponding buildings of the present day showing the present decay of taste* (PUGIN, 1836). Nele, eram mostrados lado a lado desenhos de construções atuais e de como elas eram em seu estado gótico "original" em um evidente esforço de demonstrar sua tese da "decadência" da arquitetura posterior à Idade Média.

[20] "(...) a pintura e a escultura, quando devotadas ao serviço da Igreja, são calculadas para desenvolver e elevar os sentimentos religiosos de uma nação a um nível surpreendente".

[21] "(...) nós estamos acabando de sair de um estado que poderia ser chamado de idade das trevas da arquitetura".

John Ruskin também enxergava uma descontinuidade – ou várias – entre seu próprio século e a Idade Média. Para ele, a Idade Média estava irremediavelmente no passado. Mas, graças à arquitetura, a memória pode ser mantida viva: "we may live without her [architecture], and worship without her, but we cannot remember without her"[22] (RUSKIN, 1940: 182; *Lamp of Memory*, II). Mais que um cenário para a fé, a catedral seria um monumento do e ao passado – ou melhor, dos e aos tempos passados. Apesar de seu apreço pelo gótico, ele não idealiza um passado glorioso da nação, mas sublinha as pessoas que passaram, as "ondas de humanidade": "the greatest glory of a building (...) is in its Age, (…) which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity"[23] (RUSKIN, 1940: 190-191; *Lamp of Memory*, X). Para ele, os sinais visíveis do tempo nos edifícios faziam parte da memória e eram mais importantes que estilo (RUSKIN, 1940: 190-192; *Lamp of Memory*, X). Essa posição filosófica o faria ser contrário a qualquer restauração (RUSKIN, 1940: 199; *Lamp of Memory*, XVIII) – colocando-o, portanto, em um campo diametralmente oposto ao de Viollet-le-Duc. É certo, porém, que não se deve insistir em um antagonismo muito grande entre ambos. Nunca houve um embate direto entre eles, nada que se aparentasse, por exemplo, ao confronto entre o francês e a Academia de Belas Artes. Em vários pontos estavam de acordo, como na defesa do neogótico e também na possibilidade de "reconstruir" o gótico.

Por outro lado, essas divergências são úteis para que se observe como o revivalismo se revestia de muitas facetas. Um exemplo bastante claro da diferença de abordagem dos dois, como bem apontou Nikolaus Pevsner (PEVSNER, 1969: 16), pode ser visto já no modo como organizaram suas obras mais conhecidas: enquanto Ruskin apóia sua descrição da arquitetura – neogótica – em qualidades morais (as sete lanternas, sacrifício, verdade, poder, beleza, vida, obediência e memória), Viollet-le-Duc prepara um dicionário, com verbetes de caráter técnico (altar, retábulo, restauração etc). A abordagem de Viollet-le-Duc da arquitetura gótica sublinhava que se tratava de uma estrutura completamente racional, feita para desempenhar um programa funcional.

---

[22] "(…) nós podemos viver sem ela [a arquitetura], e louvar sem ela, mas não podemos lembrar sem ela".

[23] "(...) a maior glória de um edifício (...) está em sua Idade (...) que sentimos nas paredes que foram por longo tempo banhadas por vagas de humanidade que passaram".

Até agora vimos tratando de igrejas, sobretudo pela enorme quantidade construída nesse período em estilo neogótico – segundo as contas de Philippe Boutry, de 10 a 15 mil igrejas neogóticas teriam sido construídas na França de 1840 ao período entre-guerras (BOUTRY, 2005: 58)[24]. Isso mostra como a Igreja – sobretudo a católica – era uma das mais interessadas na utilização deste estilo, não apenas por conta das motivações de caráter ideológico (a nostalgia das grandezas medievais), mas também de caráter prático: a presença de amplas naves, apropriadas a acolher uma grande quantidade de fiéis; a ausência de capelas laterais, com o consequente predomínio do altar-mor e da celebração da eucaristia; e a construção de elevadas torres e flechas, conferindo visibilidade e imponência aos edifícios (BOUTRY, 2005: 57).

Mas é importante lembrar que esse estilo também foi empregado em muitas construções civis, especialmente na Inglaterra[25], desde residências privadas (como o caso de um dos primeiros exemplos que se conhece, a villa Horace Wallpole, do final do século XVIII) a edificações governamentais (como o palácio de Westminster, obra de Pugin e Charles Barry), prisões e estações de trem (como St. Pancras, em Londres).

Essa quase onipresença do neogótico não deixou de incomodar, e não só os membros da Academia de Belas Artes da França. Na literatura e nos jornais da época, ironizava-se também o "furor neogótico", como nessa passagem do romance *The life and adventures of Martin Chuzzlewit*, de Charles Dickens, de 1843-1844, quando são enumeradas as obras de um de seus personagens, um arquiteto: "A bridge. An alms-house. A jail. A church. A powder magazine. A wine-cellar. A portico. A summer house. An ice-house"[26] (DICKENS, 1984: 73). Ou quando, em outro romance, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, de Louis Reybaud, de 1842, uma sátira aos arrivistas na época da Monarquia de Julho, o jovem arquiteto desfia ao personagem-título e sua

[24] Como o autor observa, não há nenhum inventário a esse respeito, o que mostra como o interesse pelo neogótico ainda não é tão grande.

[25] Além da Bélgica e da Hungria. Ver, a esse respeito, entre outros, LENIAUD, 2005.

[26] "Uma ponte. Um asilo para pobres. Uma cadeia. Uma igreja. Um paiol. Uma adega. Uma residência de verão. Uma casa de gelo".

esposa as diversas possibilidades que têm para sua nova casa, concluindo: "Voulez-vous le gothique à lancettes, le rayonnant ou le flamboyant?"[27] (REYBAUT, 1844: 240).

Na França, pouco tempo depois de sua morte, Viollet-le-Duc acabou servindo de bode expiatório para essas críticas, sobretudo graças às suas atividades de restaurador – que eram, de certa forma, vistas como uma nova forma de pastiche, um outro tipo de neogótico, falsamente justificado por pretensões científicas. Para citarmos apenas um entre inúmeros exemplos, em 1924, Pol Abraham defendia uma tese na École du Louvre contradizendo as teorias de Viollet-le-Duc, intitulada *Étude critique sur les doctrines de Viollet-le-Duc. Leurs sources, leurs fondements, leurs conséquences*[28].

As críticas se multiplicaram ao longo do século XX, sendo o julgamento do neogótico e de Viollet-le-Duc em geral negativo. Mas, lentamente, a situação mudou, sobretudo graças a uma série de publicações e colóquios motivados pelo centenário de Viollet-le-Duc[29]. Afinal, como bem apontou Bruno Foucart, querer analisar o neogótico sob o critério da autenticidade é não compreendê-lo – ainda que artistas da época tenham reivindicado isso (FOUCART, 1974: 64-65). Ademais, como concluiu Philippe Boutry, a invenção do neogótico não é imitação, mas criação; não é da ordem da cópia, mas do sonho (BOUTRY, 2005: 42).

E os sonhos, como há que se convir, são um excelente material de pesquisa para o historiador. A Idade Média sonhada, revivida, pelos homens do século XIX é também aquela que ajudou a alimentar o imaginário dos historiadores do século XX e do século XXI. Aqui podemos retomar Georges Didi-Huberman: "Devant une image – si récente, contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise"[30] (DIDI-HUBERMAN, 2000: 10). A imagem (e nesse caso,

[27] "Vocês preferem o gótico lanceolado, o radiante ou o flamejante?".

[28] Mais tarde ele a retomaria (ABRAHAM, 1934).

[29] Tampouco há que se esquecer um dos primeiros estudos a considerar a importância de Viollet-le-Duc sem julgá-lo a partir de critérios anacrônicos, a introdução de Hubert Damisch a uma compilação do Dictionnaire, de 1964 (DAMISCH, 1964).

[30] "Face a uma imagem – tão recente, contemporânea seja ela – o passado, ao mesmo tempo, nunca cessa de se reconfigurar, já que essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória, e mesmo da obsessão".

diferentemente do sentido restrito que o autor emprega, no sentido amplo do termo) da Idade Média, gótica, reconfigurada pelos homens do século XIX, retorna como obsessão – ou assombro, fantasma e fantasia, também para os historiadores atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, Pol. *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*. Paris: Vincent et Fréal, 1934.

Actes du Colloque InternationalViollet-le-Duc, 1980, Paris. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo. "O *Revival*". In: Id. *A arte moderna na Europa. De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 391-416.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'Histoire, ou métier d'historien*. Paris: A. Colin, 1974.

BOUCHER-RIVALAIN, Odile. "Attitudes to Gothic in French Architectural Writings of the 1840s". *Architectural History*, v. 41, 1998, p. 145-152.

BOUTRY, Philippe. "Y a-t-il une spiritualité néogothique?… Reflexions sur un passage à l'act". *Sociétés* & *Représentations*, n. 20, Oct. 2005, p. 41-58.

CAMILLE, Michael. *The gargoyles of Notre Dame. Medievalism and the monsters of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

CROZET, René. *L'art roman*. Paris: PUF, 1962.

DAMISCH, Hubert. "Introduction". In: VIOLLET-LE-DUC. *L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'architecture française*. Paris : Hermann, 1964. p. 9-26.

DICKENS, Charles. *Martin Chuzzlewit*. 1843–1844. Ed. Margaret Cardwell. Oxford: Oxford University Press, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronismes des images*. Paris: Minuit, 2000.

FOUCART, Bruno. "Comment peut-on aimer une église du XIXe siècle, ou de la réhabilitation du pastiche". *Monuments historiques de la France*, 1974/1, p. 64-71.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Hetzel/Quantin, 1880 (Oeuvres complètes, v. 3).

LASSUS, Jean-Baptiste. *Réaction de l'Académie des Beaux-Arts contre l'art gothique*. Paris: Victor Didron, 1846.

LENIAUD, Jean-Michel. "Une tentative de police esthétique: l'Académie des Beaux-Arts et les *Considérations sur la question de savoir s'il est convenable, au XIXe siècle, de bâtir des églises en style gothique*". In : ERLANDE-BRANDENBURG, Alain et LENIAUD, Jean-Michel (Ed). *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XXe siècle*. Paris : École National des Chartes, 2001, p. 317-334.

_____. “Le rêve pour tous: le néo-gothique entre art et industrie”. *Sociétés & Représentations*, n. 20, out. 2005, p. 121-132.

LEWIS, Michael J. *The Gothic Revival*. London: Thames and Hudson, 2002.

MURPHY, Kevin D. *Memory and Modernity: Viollet-le-Duc at Vézelay*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames and Hudson, 1969.

PUGIN, Augustus Welby N. *Contrasts: or a paralell between the noble edifices of the Middle Ages and the corresponding buildings of the present day showing the present decay of taste*. London: The author, 1836.

_____. *An apology for the Revival of Christian architecture in England*. Edinburgh: John Grant, 1895.

REYBAUT, Louis. *Jérôme Paturot à la recherche d’une position sociale.* Paris: Paulin, 1844.

RUSKIN, John. *Seven Lamps of Architecture*. London/New York: J.M. Dent/E. P. Dutton, 1940.

STOCK, Brian. “The Middle Ages as Subject and Object: Romantic Attitudes and Academic Medievalism”. *New Literary History*, v. 5, n. 3, 1974, p. 527-547.

“The French Académie and Gothic Architecture”. *The Ecclesiologist* 51, set. 1846, v. 6.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel et LASSUS, Jean-Baptiste-Antoine. *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration*. Paris: Lacombe, 1843.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. “De la construction des édifices religieux en France, depuis le commencement du christianisme jusqu’au XVIe siècle”. *Annales archéologiques*, t. 1, n. 6, out. 1844, p. 179-186.

_____. *Du style gothique au XIXe siècle.* Paris: Victor Didron, 1846.

_____. *Entretiens sur l’architecture*. Paris: Pierre Mardaga, 1986.