

JOHN RUSKIN E AS PEDRAS DE VENEZA

JOHN RUSKIN AND THE STONES OF VENICE | JOHN RUSKIN Y LAS PEIDRAS DE VENEZIA

CLAUDIO SILVEIRA AMARAL

RESUMO

John Ruskin, crítico de arte inglês do século XIX, criou uma metodologia para o projeto de arquitetura com base em uma filosofia da Natureza, cuja ética é similar à de uma *política da ajuda mútua*, na qual cada elemento natural é dependente de outro na busca de uma situação de equilíbrio. Segundo essa lógica, Ruskin estruturou diversos temas, influenciando, com isso, intelectuais de sua época e de outras, como o escritor Marcel Proust, os arquitetos Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, assim como o político intelectual brasileiro Rui Barbosa, que utilizou a lógica ruskiniana para compor sua *Reforma do Ensino Primário*, considerada o primeiro projeto de industrialização do Brasil. Ruskin, diferentemente do que atesta a historiografia da Arquitetura Moderna, foi um *moderno* e não um *neogótico medievalista*, pois seu trabalho se estruturou a partir de algumas das categorias da modernidade, como a *lógica* e a *razão*.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura. História. Metodologia.

ABSTRACT

John Ruskin, *an English art critic of the nineteenth century*, created a methodology for the architectural design based on the philosophy of Nature, whose ethics is similar to the mutual aid policy in which each natural element is dependent on each other in the search for balance. According to this logic, Ruskin developed on various subjects, thereby influencing intellectuals of his time as well as others, such as the writer Marcel Proust, architects Frank Lloyd Wright and Le Corbusier and the Brazilian political intellectual Rui Barbosa, who used the Ruskin's reasoning to develop his Reform on primary education, considered the first industrialization project in Brazil. Ruskin, contrary to what the historiography of modern architecture states, was a modernist rather than a neogothic medievalist, because his work was structured on some of the categories of modernity, such as, logic and reason.

KEYWORDS: Architecture. History. Methodology.

RESUMEN

John Ruskin, *crítico de arte inglés del siglo XIX*, creó una metodología para el diseño arquitectónico que se basa en una filosofía de la Naturaleza cuya ética es similar a una política de ayuda mutua, que afirma que los elementos naturales dependen unos de otros

em la búsqueda del equilibrio. De acuerdo con esta lógica, Ruskin estructuró diversos temas que influyeron no sólo a los intelectuales de su tiempo como también de otros, como el escritor Marcel Proust, los arquitectos Frank Lloyd Wright y Le Corbusier y el brasileño político intelectual Rui Barbosa. Este último ha utilizado la lógica ruskiniana para componer la Reforma de la educación primaria, obra considerada el primer proyecto de industrialización en Brasil. Ruskin, al contrario de lo que afirma la historiografía de la arquitectura moderna, era un moderno y no un neogótico medievalista, ya que su trabajo se estructuró a partir de algunas de las categorías de la modernidad, tales como la lógica y la razón.

PALABRAS CLAVE: *Arquitectura. Historia. Metodología.*

INTRODUÇÃO

O objetivo deste ensaio é discutir o estigma lançado sobre John Ruskin pelos que o consideraram um *neogótico* adverso à *Revolução Industrial*. A intenção é mostrar um Ruskin mais *eclético* do que *neogótico* e dedicado a uma *Revolução Industrial* com fábricas com gestão *cooperativa* em vez de divisões hierárquicas do trabalho. Pretende-se mostrar um Ruskin filho da ideologia do *Iluminismo* e não da filosofia da Idade Média.

Em *As Pedras de Veneza*, a base intelectual das teorias ruskinianas, sua *Filosofia da Natureza* é possuidora de uma *Lógica Natural* cuja dinâmica se assemelha a uma política de ajuda mútua. Essa dinâmica estruturou a *lógica* do raciocínio de Ruskin para tratar de assuntos díspares.

JOHN RUSKIN E AS PEDRAS DE VENEZA

Por que será que John Ruskin se apaixonou por Veneza? Provavelmente porque a cidade de Veneza ilustrasse, como nenhuma outra, sua Teoria da Arquitetura, assim como sua Teoria da Pintura e, principalmente, sua Filosofia da Natureza. Veneza é movimento, é energia, é explosão de cores. Veneza é o pulsar de vidas, e a Teoria da Arquitetura de Ruskin trata do desenho das energias. Ruskin já havia sentido essa atmosfera na pintura de Joseph Turner, em que as cores da paisagem se interpenetram e criam a sensação da existência de um todo em estado de harmonia. Turner pintou a atmosfera de paisagens naturais, e Ruskin pintou a atmosfera de Veneza, uma composição do azul do céu com o branco das nuvens, a cada hora de um jeito, com as luzes coloridas difusas entre as brumas, o amarelo-avermelhado pelos raios solares e o verde das águas da lagoa, com sua arquitetura que parece flutuar, com o colorido dos mármore e o frescor dos terraços esculpidos por pilares e arcos góticos, com o movimento apressado das pessoas e o nervosismo das águas agitadas pelo intenso tráfico de barcos e os ventos selvagens. Ruskin misturou essas sensações e pintou a *energia*, uma sensação de embriaguez que o fez devanear, uma tontura que o levou ao êxtase. Sensações parecidas às que havia sentido ao admirar as paisagens dos Alpes suíços,

uma mistura de montanhas, lagos, céus, nuvens que nunca descansam, árvores frondosas e animais na tranquilidade dos pastos, movimentando-se e misturando-se ao desenho de um *todo* em estado de *equilíbrio instável*.

Ruskin buscou a explicação para o que sentiu com a Filosofia da Natureza. Essa filosofia teria por princípio uma ética na qual tudo se relaciona com tudo, todos a viver em estado de harmonia sob a égide da política da ajuda mútua. Sob essa concepção de ética, Ruskin criou sua noção de estética, cuja problemática foi: *como sentimos essa ética no espaço?*

Foi pela visão da arquitetura bizantina e gótica de Veneza que ele conseguiu enxergar o desenho dos movimentos das energias que compõem o espaço. Para tratar de São Marcos e do Palácio Ducal, ele nos conduz em um passeio pelas ruas estreitas de Veneza até a Bocca de Piazza, quando, em um único instante, o olhar explode em mil cores diante do clarão das luzes vindas das aberturas proporcionadas pela Praça de São Marcos e, repentinamente, avista-se a fachada de arcos simétricos de São Marcos a contrastar, e, não obstante, compor com as irregularidades das vielas percorridas momentos antes. Apesar de majestosa, São Marcos parece flutuar: os inúmeros e esqueléticos pilares coloridos e arcos de sua fachada são de uma delicadeza extrema ao descansar sobre o chão, parecendo sequer tocá-lo. Do mesmo modo, o Palácio Ducal, com seus pilares e arcos sobrepostos, dá-nos a impressão de levitar sob a pesada caixa sustentada, criando uma sensação de instabilidade aos olhos do observador.

Se fora de São Marcos tudo é movimento alucinado, dentro da Basílica a vida é movimento lento. Depois de a vista se acostumar com a escuridão inicial para quem adentra, percebe-se um silêncio assustador no interior do templo, interrompido apenas quando raios de luzes, com a intensidade de canhões de energia, despencam das aberturas das cúpulas anunciando um ornato. Em determinado instante, as luzes externas focam esse ornato para logo em seguida escondê-lo na penumbra, surgindo outro em seu lugar, e assim sucessivamente. Esse movimento lento segue o ritmo do caminhar da luz do sol.

Dessa qualidade estética, Ruskin extraiu dois importantes conceitos para sua Teoria da Arquitetura: a Verdade das Estruturas e a Verdade dos Materiais. Para Ruskin, o fenômeno estético é a qualidade de sentir o espaço, mais precisamente o fluxo das energias circulantes no espaço. A estética arquitetônica seria o desenho dessas energias a compor a edificação. Para constituir o conceito, Ruskin considerou o desenho dos elementos estruturais que controlam esses fluxos, absorvem, conduzem, redirecionam e transmitem energia, traçando linhas de forças.

A chuva, a neve, os ventos, o peso próprio da construção, o peso das pessoas, enfim, as forças naturais e artificiais materializam-se em desenhos de linhas de forças. Ruskin pesquisou o desenho dessas linhas de forças para as construções em pedra, definindo seus elementos estruturais: a fundação (base), a parede ou coluna, a cornija ou o capitel, os arabescos, e os contrafortes. Explicou o surgimento de colunas para não engrossar as

paredes sob maiores solicitações de pressões verticais: a coluna seria a concentração da parede em um único ponto, assim como os capitéis derivados das cornijas concentradas em um único ponto. Os arabescos seriam desenhos delicados, transmissores de energias verticais e laterais, localizados geralmente nos vitrais ou no interior de arcos. Os desenhos de arcos servem para receber as forças verticais e logo direcioná-las às colunas que, por sua vez, conduzem essas forças para a base, que as distribui pelo chão. Os contrafortes são apoios para desviar as forças laterais. São esses os elementos estruturais das construções em pedra, desenhados para funcionar em conjunto: um transmitindo a força recebida ao outro e assim sucessivamente, até a energia tocar o chão e dissipar-se completamente.

Ruskin chamou a atenção para o fato de esses elementos não serem, de forma alguma, ornamentais, e sim estruturais, podendo ser decorados após a definição de sua forma; e que a criação da coluna, do arco e do capitel, assim como da cornija, não serve a símbolos religiosos exclusivamente: estão em igrejas como poderiam estar em qualquer outra edificação, na qualidade de desenhos estruturais para a matéria pedra. Ruskin explicitou seu conceito de Verdade das Estruturas pelo desenho da arquitetura gótica, na qual a “ossatura” da edificação se expõe à visão do observador (Figura 1). O sistema estrutural é visto, sentido e compreendido, justamente o que dá sentido a sua concepção de estética.



FIGURA 1 – A verdade das estruturas (Igreja Gótica em Paris).
Fonte: Claudio Silveira Amaral (Autor), 2013.

O desenho do gótico exemplificou sua noção de estética arquitetônica, assim como sua Verdade das Estruturas. E por que arquitetura? A arquitetura, para Ruskin, faz parte da paisagem. Embora seja o desenho de uma *segunda natureza*, a arquitetura deverá compor com os demais elementos da paisagem natural sem se opor, nem se sobrepôr, e sim conviver em harmonia com ela. A arquitetura, como a natureza, é para ele um livro aberto à consulta e à experimentação. Percebe-se uma metafísica por trás do raciocínio ruskiniano a emergir de sua Filosofia da Natureza: uma metafísica que entende a natureza como uma composição de elementos em movimento, como se fizessem parte de uma grande máquina cujas peças funcionam de acordo com certas leis (Leis da Natureza) em busca de um estado de harmonia e equilíbrio. Ora, isso não seria Bacon? Newton? A diferença talvez esteja na ética dessa Natureza, que para Ruskin é a lei da ajuda mútua, e para Bacon e Newton, motivo de conhecimento para dominar a Natureza. Ética que também difere da de Darwin, que vê a Natureza pela dinâmica da competição entre seus elementos, vencida pelo mais forte.

Assim como o espaço a seu redor, a arquitetura é o resultado da composição de desenhos de campos energéticos. Dessa sua constatação, Ruskin extraiu um método para o projeto de arquitetura, um método cuja ‘intenção projetual’ seria integrar as linhas de forças do entorno às linhas de forças do projeto. Ruskin recomenda ao *arquiteto deitar sobre o chão* do lote para *sentir suas energias* e, em seguida, desenhar as linhas de forças de seu projeto em consonância com as do lote e seu entorno sentido. Ele queria, com isso, desenhar um campo de forças em estado de harmonia, ou seja, todas as energias atuando em comunhão, conectadas: a Ética da ajuda mútua.

Outro conceito ruskiniano é o da Verdade dos Materiais, que, além de se referir às questões de resistência dos materiais, possui estreita relação com a noção de tempo. O conceito de Verdade dos Materiais diz respeito às particularidades idiossincráticas de cada material. Quando Ruskin se refere a uma pedra de mármore, por exemplo, indaga sobre sua constituição geológica, origem geográfica, quanto trabalho foi necessário para extraí-la, quanto trabalho para modificá-la, quem foi responsável por esses trabalhos, quais as técnicas utilizadas. Ruskin evoca e resgata um passado para o presente. Ele acredita que não existe espaço sem história, não existe espaço sem tempo. Quando o tempo é apagado, o presente se ressent, perde-se de seu vínculo com o futuro; passa-se a vivenciar apenas um agora sem passado e, por isso, sem futuro, restringindo-se às experiências de superfícies sem profundidades. Para Ruskin, isso empobrece a vida, desqualifica-a. Por isso, foi contrário à demolição de edifícios antigos, o que, segundo ele, seria um passar de borracha sobre a história.

Do mesmo modo que o escritor francês Marcel Proust (seu admirador) reconheceu no mundo dos objetos externos a nós o local onde se encontra nossa memória, assim Ruskin também pensou sobre nossa relação histórica com a arquitetura. O tempo, para ele, é o movimento entre passado, presente e futuro, fluxo de energias que não deve ser

interrompido. Ruskin acreditou não ser possível nem desejável parar o tempo, porque significaria a própria *morte*. Segundo ele, a energia da mente humana se alimenta de tempos.

No que diz respeito à restauração de edifícios antigos, Ruskin primeiramente recomenda um processo de constante manutenção, para nunca ser preciso restaurar; porém, se a construção estiver comprometida, ele considera preferível a demolição para, em seguida, a construção de um projeto inteiramente novo. Se necessário, deve-se promover algumas alterações na configuração original da edificação, buscando aparentar algo novo, nunca imitar ou manter o desenho original. É nessa perspectiva que se encontra sua crítica ao arquiteto francês Viollet-le-Duc por ter participado da demolição das duas torres de St. Owen, França, substituindo-as por cópias das originais.

Ruskin estudou o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du Siècle XI au XVI*, de Viollet-le-Duc (1867), e registrou anotações e comentários em suas páginas. Le-Duc utilizou, para desenhar, a linguagem técnica apoiada na régua, compasso, esquadro, representada por desenhos de plantas, fachadas, cortes e perspectivas. Uma linguagem bastante diferente dos desenhos de Ruskin, feitos a mão livre e com o objetivo de apenas explicitar os detalhes que lhe interessavam no momento, muitas vezes coloridos com tons fortes de aquarela. A dureza dos desenhos de Le-Duc fez com que Ruskin, várias vezes, os pintasse de cor-de-rosa, azul, amarelo, provavelmente com a intenção de imprimir um pouco de vida à frieza do desenho técnico ilustrativo do *Dictionnaire*.

Embora tenham discordâncias sobre o método, os dois arquitetos tratam do mesmo assunto — a arquitetura gótica —, e tanto Ruskin quanto Viollet-le-Duc trabalham com os mesmos conceitos de Verdade dos Materiais e Verdade das Estruturas.

The studios of our architects are full of instructive appliances, books and drawings, but when called to design even the unimportant edifice, though all materials means are in abundance, the artists intelligence is inert, and refuses to create anything new [...]. Our public buildings appear to be bodies destitute of a soul, the relics of a lost civilization, a language incomprehensible even to those who use it. In the nineteenth century, destined to close without possessing an architecture of its own? [...] Why then has not the nineteenth century its architecture? It is not simply method that is lacking? [...]. Every transitional period must have a limit. There are in architecture two indispensable modes in which truth must be adhered so we must be true in respect of the programme, and true in respect of the constructive process. To be true in respect of the programme is to fulfill exactly, scrupulously the conditions imposed by the requirements of the case. To be true in respect of the constructive process is to employ the materials according to their qualities and properties. It was all very well for indians to erect in stone stoupas representing piles of wood; for the greek of Asia minor, the Carinas, or the Lycians, to produce in marble monuments simulating wooden shrines, of the egyptians to construct temples of enormous stones, whose form was evidently borrowed from structures of reeds

or pise: these were traditions, deserving respect, of primitive arts replete with historic interest, and curious, but which it would be ridiculous to imitate [...]. Our predecessor in the middle ages go still futher than the romans in this direction, they discard even that concrete architecture, they desire an architecture in which all the appliances for strenght are apparent, where every element in the construction originates a form, they adopt the principle of active resistences; they introduce equilibrium into the structure, in fact they are already impelled by the genius of modern times, which love to assing to every individual product or object a distinct function, though tending to one comum end This continnous and logically consistenat labour of humanity ought to be followed up, why should we abondon it? Why do we of the ninteenth century proceed as the egyptians proceeded? And why should we reproduce architectural forms belonging to another civilization, or to comparatively primitive condition, with materials that are unsuitable to the reproduction of those forms? It is therefore of essential importance to apply a rigoruos method to this knowledge of the arts of the past; and I do not know that we can do better in this matter than to abide by the four principles of Descartes (VIOLETTE-LE-DUC, 1987, p.449).

De modo parecido, Viollet-le-Duc e Ruskin buscaram definir uma arquitetura para o século XIX com base na Verdade dos Materiais e na Verdade das Estruturas. O que os diferencia é o método: Le-Duc utilizou o método cartesiano, no qual *o desenho arquitetônico é a síntese cartesiana entre as técnicas construtivas e o programa arquitetônico*; e Ruskin, o método extraído de sua *Filosofia da Natureza*.

Ruskin atribuiu a criação da Natureza a um deus: ele fora educado segundo os princípios da religião Protestante. Contudo, em determinado momento de sua vida, ele perdeu a crença em toda e qualquer religião, passando a depositar sua fé única e exclusivamente no trabalho. Revoltou-se contra o cristianismo depois de admitir a possibilidade da existência do paraíso na vida e não apenas no *post mortem*. Ruskin não aceitava as injustiças sociais, muito menos entendia o sofrimento humano como motivo de orgulho e humildade. Sua *Filosofia da Natureza* enxergou um mundo em harmonia, e, assim, um possível paraíso na Terra, a ser construído pelo trabalho do homem.

Ruskin jamais utilizou a arquitetura gótica para exaltar o modo de produção artesanal do passado. Ele se apropriou do gótico, assim como da história de Veneza, para ilustrar o que imaginou ser possível no futuro, uma vez que é duvidoso que as relações no trabalho ilustradas por ele tenham de fato ocorrido. Ele criticou o presente voltando-se ao passado, como tantos outros o fizeram, embora um passado idealizado ou não necessariamente realizado, para logo propor um futuro diferente do presente.

Foi nesse sentido que William Morris, aluno e seguidor de Ruskin, em seu prefácio para *A Natureza do Gótico*, capítulo de *As Pedras de Veneza*, publicado pela Kelmscott House (editora de Morris), em 1892, celebrou esta como uma das maiores obras já pu-

blicadas naqueles tempos, indicadora de um futuro para o *trabalho com prazer*. Morris, nesse prefácio, defendeu o avanço tecnológico e previu um futuro no qual a máquina dispensaria o homem dos trabalhos mecânicos.

Para Ruskin, o trabalho feito com prazer é o trabalho no qual o homem se envolve por completo, de corpo e alma, e nesse sentido ele criticou a moderna divisão do trabalho entre quem pensa e quem faz:

We have much studied and much perfected, of late, the great civilized invention of the division of labour, only we give it a false name. It is not, truly speaking, the labour that was divided, but the man divided into mere segments of men, broken into small fragments and crumbs of life, so that all the little pieces of intelligence that is left in a man is not enough to make a pin, or a nail, but exhausts itself in making the point of a pin or the head of a nail (RUSKIN, 1853, p.196).

A divisão das artes em arte liberal e arte mecânica foi severamente criticada por Ruskin. Para ele, quem faz deve pensar e quem pensa deve fazer. Ao responder àqueles que o acusavam de ser contra as máquinas e a favor da volta ao modo de produção da Idade Média, respondeu dizendo que o trabalho com prazer nunca foi sinônimo de trabalho manual:

[...] so again, consider the large number of men whose lives are employed by civilized nations in cutting facets upon jewels. There is much dexterity of hand, patience and ingenuity thus bestowed, which are simply burned out in the blaze of the tiara, without, so far as I see, bestowing any pleasure upon these who wear of hold behold, at all compensatory for the loss of life an mental power which are involved in the employment of the workman (RUSKIN, 1890, p.265).

We are always in these days endeavouring to separate the two, we want one man to be always thinking, and another to be always working, and we call one a gentleman, and the other an operative, where as the workman ought to be thinking and the thinker often to be working, and both should be gentlemen, in the best sense (RUSKIN, 1853, p.265).

O trabalho é, para Ruskin, a atividade mais importante do homem. Pensando assim, ele criticou a burguesia industrial de seu tempo *por não trabalhar* e viver às custas da exploração do trabalho da classe operária, o que considerou um roubo, pelo que qualificou a burguesia de ladra.

À noção de *trabalho com prazer*, Ruskin associou a necessidade de haver relações sociais e econômicas propícias, e identificou essa situação no início da história de Veneza, o nascedouro do gótico veneziano. Assim como ele idealizou as relações de trabalho no

passado, provavelmente foi também uma idealização sua a sociedade do *bem-estar-social* vista por ele em Veneza. Contudo, isso não era o mais importante para Ruskin, que propunha uma concepção de futuro e não um passado.

Ruskin inventou um passado para criticar um presente e propor um futuro. É possível supor que os desenhos que vislumbrou na arquitetura de pedra, desenhos de *linhas de forças*, poderiam ser repensados para outros tipos de materiais. Entendeu que o trabalho criativo devesse ser regido pela *imaginação, pela fantasia*, inventando aquilo que nunca existiu. Na medida em que os *desenhos estruturais* da matéria pedra foram desenhados na forma de *base, coluna, capitel, arabesco, cornija e contraforte*, poder-se-ia então imaginar talvez outros desenhos para outros materiais, desde que se respeitassem a *Verdade das Estruturas* e a *Verdade dos Materiais*.

Além de uma metodologia para a arquitetura, Ruskin propôs um modo particular de relacionamento no processo produtivo da arquitetura, no qual se insere o *Arquiteto Participativo*. Diferentemente do pensamento renascentista (que separa o pensar do fazer), no modelo de produção arquitetônica preconizado por Ruskin, o arquiteto convoca todos os participantes do processo produtivo para redesenharem suas primeiras ideias, seus primeiros *croquis*. Essa participação de pedreiros, azulejistas, eletricitas, engenheiros e demais envolvidos possibilita uma criação coletiva que, segundo Ruskin, é educativa: permite a troca de experiências e de saberes, engrandece o conhecimento de cada um e atribui maior qualidade ao trabalho final. Isso não quer dizer que o arquiteto seja dispensável e sim que coordene um processo de produção coletiva, pensado coletivamente. Esse tipo de arquiteto se encaixa perfeitamente nos princípios da *Ética da ajuda mútua* da *Filosofia da Natureza* ruskiniana.

Voltando a Ruskin, o fato de não ser arquiteto e, no entanto, criar uma metodologia para a arquitetura despertou a antipatia de muitos arquitetos de sua época. Além disso, Ruskin conclamou todos a se revoltarem contra a arquitetura de então, segundo ele um bem público sobre o qual todos teriam o direito de opinar, não apenas os especialistas.

É preciso lembrar que seus escritos nunca foram dirigidos a especialistas: sua obra é dedicada ao cidadão comum, de fácil leitura, apoiada em poucos termos técnicos (quando aparecem, são explicados à exaustão). Seus textos são conduzidos a partir de uma conversa com seu leitor, durante a qual ele muda de opinião. Por exemplo, em *The Seven Lamps of Architecture*, Ruskin (1921, p.xviii) defende “*The fact is, there are only two fine arts possible to the human race, sculpture and painting. What we call architecture is only the association of these in noble masses, or the placing them in fit places*”, e em *The Stones of Venice*, v.2 muda de opinião ao dizer que *a arquitetura é a maior das artes*.

[...] and the english school of lansdcape, culminating in Turner is in reality the destruction fo gothic architecture has left. But the void cannot be completely filled, no, nor filled in any considerable degree. The art of lanscape will never become

thoroughly interesting or sufficing to the minds of men engaged in active life, or concerned principally with practical subjects. The sentiment and imagination necessary to enter fully into the romantic forms of art are chiefly the characteristic of youth; so that nearly all men as the advance in years must be appeale toby the direct and substancial art, brought before their daily observation and connected with their daily life. No form of art answers these conditions so well as architecture” (RUSKIN, 1904, p.226).

Seu discurso é energético, tem movimento, respira, mostra vida. Quando ele trata do desenho das nuvens, por exemplo, admite não ter conhecimentos científicos para entender o fenômeno, deixando o assunto em aberto.

A obra ruskiniana é, na verdade, uma só. Inicia-se com os quatro volumes de *Modern Painters*. nos quais apresenta sua Filosofia da Natureza para tratar da pintura de Joseph Turner. Sente necessidade de aprofundar a questão estética via arquitetura, e escreve *The Seven Lamps of Architecture* considerado por ele a introdução de *The Stones of Venice* (três volumes), que por sua vez serviu como introdução a *Modern Painters* (quinto e último volume). Destes, surgiram livros paralelos, muitos deles transcrições de palestras: *Lectures on Art, On Art and Life; The Bibles of Amiens, Ethics of Dust, The King of the Golden River; The Poetry of Architecture; The Storm cloud of the nineteenth century; Love’s Meine; The Queen of the Air; Sesame and Lilies* e *The elements of drawing*.

Ruskin acreditou que a obra de Joseph Turner fosse também uma só. No fim da vida, o pintor pediu a Ruskin que nunca separasse seus quadros, para que fossem vistos em seu conjunto, como um todo. Toda a produção ruskiniana teve por mérito divulgar certa Filosofia da Natureza juntamente com sua noção de estética, ou seja, como se sente essa ética no espaço.

A produção ruskiniana ocorreu como se tratasse de uma pesquisa em desenvolvimento, agregando diferentes áreas do conhecimento à medida que evoluía. Sua principal área de questionamento, entretanto, sempre foi a Estética.

Ruskin entendeu que a produção poética não precisa de condições ideais para acontecer e admitiu que artistas como Shakespeare, Tintoreto, Veronese, Corregio, Turner, Miguel Ângel e Rubens possuíam certo instinto animal, diferentemente do que havia imaginado em suas análises anteriores, nas quais dizia ser necessário reunir caráter, integridade, pureza e tranquilidade para se fazer arte. Percebeu que esse lado animal, cuja força lateja e extrapola os limites do convencional, destruindo preconceitos, era o que de fato alimentava a criatividade do artista, assim como a fogueira que se consome ao queimar. Ele entendeu, também, não ser necessário haver condições ideais para surgir a arte, a qual, muitas vezes, nasce do lixo e do caos — caso de Turner —, fazendo emergir do inesperado a ordem, a beleza e a esperança.

The english death was before his eyes [...]. The life trampled out in the slime of the street, crushed to dust amidst the roaring of the wheel, tossed countlessly away into howling winter. Wind along five hundred leagues of rock-fanged shore. Or worst of all, notted down to forgotten graves through years of ignorant patience, and vain seeking for help from man, for hope in God, infirm, imperfect yearning, as of motherless infants starving at the dawn; oppressed royalties of captive thought, vague ague-fits of bleak, amazed despair. A goodly lanscape this, for the lad to paint, and under a goodly light. Wide enough the light was, and clear, no more salvators lurid chams on jagged horizon, nor Durrer's spotted rest of sunny gleam on hedgerow and field, but light over all the world [...]. This was the sight which opened on the youngs eyes, this the watchword sounding within the heart of Turner in his youth. So thaught and prepared for his life's labour, safe the boy at last alone among his fair english hills, and began to paint, with cautions toil, the rocks and the fields, and trickling brooks, and soft white clouds of heaven (RUSKIN, 1905, p.338).

Foi isso que Ruskin viu na pintura de Turner, cuja história se desenrolou na escuridão da Revolução Industrial, à margem de qualquer tipo de privilégio e, no entanto, produziu luz, cores, vida, energia e poesia para anunciar a possibilidade de futuros melhores.

JOHN RUSKIN MAL-DITO

Os críticos da historiografia da Arquitetura Moderna classificaram John Ruskin de *medievalista adverso ao progresso*. O que aqui se pretende mostrar é que John Ruskin foi mal dito por eles, que devem ter pensado a obra ruskiniana sob a ótica cartesiana, dividindo sua produção e não enxergando sua *lógica* de composição e suas afinidades com a filosofia do *Iluminismo*.

Homens como John Ruskin e William Morris sonhavam com a reforma completa das artes e dos ofícios, e a substituição da medíocre produção em massa por um artesanato consciencioso e significativo. A influência de suas críticas foi muito bem vista, se bem que os humildes ofícios manuais por elas defendidos provassem ser, sob condições modernas, o maior dos luxos. A propaganda de tais críticas não tinha possibilidade alguma de abolir a produção industrial em massa, embora ajudasse as pessoas a abrirem os olhos para os problemas que ela criara e a disseminar o gosto pelo genuíno, simples e “caseiro”. Ruskin e Morris ainda alimentavam a esperança de que a regeneração da arte pudesse suscitar um retorno às condições medievais (GOMBRICH, 1979, p.426).

La idea del museo de Oxford fue de Henry Acland; Ruskin estaba muy interesado en ella, y el arquitecto fue Benjamín Woodward. Es enfáticamente gótico, pese a Ruskin, menos italiano que flamenco, y su interior tiene por centro un patio acristalado rodeado por un

claustro simulado por arcadas. Es interesante que Ruskin no presentara ninguna objeción a todo este hierro, especialmente The Builder hacía comentarios sobre el empleo de “materiales de ferrocarril, y los ferrocarriles eran para Ruskin el más despreciable de todos los artilugios (PEVSNER, 1979, p.158).

El gótico no era una elección muy adecuada para las bolsas y bancos, incluso si el gótico desde Pugin y Ruskin había tenido connotaciones religiosas y artísticas con el mejor arte medieval. Los buenos miembros del ayuntamiento de Bradford, habiéndose decidido por el gótico, se apresuraron a invitar Ruskin en 1859 para que les hablara sobre el edificio propuesto. Ruskin, desde 1849, y William Morris, desde 1877, recorrieran Inglaterra predicando su evangelio de verdad y honestidad en la arquitectura y sus diseños, tal como se habían practicado en las obras de la Edad Media (PEVSNER, 1979, p.254).

Preconiza-se a técnica pura, sem artificios nem seduções, como uma prática religiosa e, ao mesmo tempo, um retorno à condição social, ao ofício humilde, cuidadoso, moral e religiosamente saudável dos antigos artistas artesãos. Encontram seu defensor e teórico no maior crítico inglês do século, John Ruskin; o próprio Ruskin e depois dele — e com maior vigor — W. Morris, no final do século, revelou como essa técnica “religiosa” era a antítese da técnica ateia e materialista da indústria. O artista já não é apenas um visionário isolado do mundo, mas um homem em polêmica com a sociedade, a qual gostaria de reconduzir à solidariedade e ao empenho progressivo coletivo de todos os povos e todos os homens (ARGAN, 2001, p.31).

John Ruskin (1819-1900), o maior crítico europeu do século, estreara em 1843 saudando Constable e Turner os “pintores modernos” por excelência, os únicos dignos entre os “primitivos”; a seguir, apercebe-se de que, naquela sociedade moderna, não podia existir uma arte moderna. Para que a arte pudesse sobreviver era preciso mudar a sociedade, e tal devia ser a missão dos artistas. Assim como defende o retorno do Gótico para a arquitetura, da mesma forma defende para a arte figurativa o retorno aos “primitivos”, aos artistas anteriores a Rafael e Michelangelo, isto é, antes do pecado do orgulho que transforma a arte numa atividade intelectual. Ruskin será o conselheiro e defensor da Irmandade dos Pré-Rafaelitas formada em 1848 por três jovens pintores: Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896), e Dante Gabrielle Rossetti (1828-1882) (ARGAN, 2001, p.175).

E contrário sempre pode haver um componente regressivo, como no caso do medievalismo de Ruskin, por exemplo. Mas, não há dúvida, a arquitetura mais sintonizada com o espírito da modernidade, inclusive em sua aposta na racionalidade técnica, é o chamado Movimento Moderno (ARANTES, 1998, p.50).

Muitos dos que falaram sobre John Ruskin — se não todos — o classificaram como um medievalista, um neogótico e contra a indústria. Neste ensaio, cogita-se ser possível entender a produção ruskiniana de forma diferente da entendida até hoje, com enfoque do principal assunto tratado por Ruskin, ou seja, a Teoria de Composição cujo conteúdo se expressa na sua *política da ajuda mútua*. Nesse sentido, Ruskin foi mais um *eclético* do que um *neogótico*, e mais a favor de uma indústria com gestão *cooperativista* e não uma gestão voltada à extrema divisão das etapas do trabalho, mais tarde desenvolvida como *taylorista*.

Independentemente dessa tese, apesar de não ter sido cartesiano, John Ruskin foi produto do *Iluminismo*. Isso se verifica em sua noção de *Natureza*, na qual uma *ordem* metafísica criada por um Deus organizou as relações entre os elementos naturais, dando-lhes *ordem*, dando-lhes uma *racionalidade*. Ora, isso não seria a visão mecanicista de Newton, que via a Natureza como uma máquina cuja dinâmica estabelecia uma *ordem* e uma *razão*? E quanto à sociedade do trabalho preconizada por Ruskin? *O trabalho* feito com *prazer* denota uma sociedade voltada ao trabalho, isso não seria produto da era moderna? E o fato do homem poder *sentir* a *lógica* da Natureza em Ruskin, não seria a visão do cientista moderno que pode decifrar as leis da Natureza?

A diferença talvez entre Ruskin e os demais modernos é que Ruskin *não foi um cartesiano; ele admitiu a dissolução do sujeito no objeto através das sensações causadas pelo mundo dos sentidos de forma idiossincrática, no entanto sente-se sempre uma ordem, uma razão*. Ruskin se aproximou de Herbert Spencer quanto à noção de ajuda mútua e de cooperativismo, mas é apenas uma aproximação porque para Spencer essa sua proposta é uma derivação da *lógica* da Natureza, que, para ele, é a *evolução*, e, para Ruskin, a *lei da ajuda mútua* é a própria *lógica* Natureza. A visão *funcionalista* e *orgânica* dos dois coincide em parte.

Quanto a sua religiosidade, é preciso dizer que o Iluminismo não descartou Deus. Os intelectuais da Idade da Razão enfatizavam tudo o que estivesse alicerçado ou que resultasse da própria natureza das coisas. Segundo esse postulado, o universo é um reino *ordenado* e regido pelas *leis* da Natureza. A Natureza e a *lei Natural* tornaram-se lemas da busca intelectual durante a chamada *Idade da Razão*. Os pensadores do Iluminismo concederam um lugar central a Deus em sua cosmologia. Afirmavam eles que a obra do grande *Arquiteto da Natureza* fora responsável pela organização encontrada na própria natureza das coisas. Com base nessa crença, procuravam entender as *leis de Deus* quando investigam o livro da Natureza aberto a todos os que desejassem lê-lo.

Os pensadores do Iluminismo supunham que o universo possuía uma *ordenação superior racional* e ordenada que lhe era inata. Alguns eram de opinião de que essa *ordem inata*, a despeito da manifesta atividade egoística e independente das pessoas ou das coisas existentes no universo, resultaria num *todo* bem resolvido, do mesmo jeito que Ruskin pensou um *todo* organizado em estado de equilíbrio.

Para os pensadores do Iluminismo, a harmonia não era uma mera característica do reino natural, tratava-se, em seu entender, de um princípio ético que deveria governar a

ação humana. Acreditavam que os seres humanos deveriam agir em conformidade com a harmonia suprema da Natureza, assim como Ruskin acreditou que ao sentir a *ordem natural* estaríamos imersos nas *leis da Natureza* e, portanto, encontraríamos o *equilíbrio social*.

A antropologia do Iluminismo integrou a humanidade à harmonia do cosmo, em parte, enfatizando o potencial inato do indivíduo humano e marginalizando a ênfase cristã tradicional da depravação humana. Os éticos do Iluminismo afastaram-se da crença de que todos os seres humanos *nascem em pecado* e são naturalmente inclinados à prática do mal. Em vez disso, acolheram a afirmação de John Locke (1632-1704) de que a mente humana, a princípio, é *uma tábula rasa*. Baseando-se na noção de que essa mente originalmente flexível poderia ser moldada pela Natureza divinamente criada, concluíram que o emprego da *razão* poderia harmonizar a vida humana com a *ordem natural* do universo, assim como concluiu Ruskin.

A nova mentalidade científica deu início a uma nova compreensão da natureza da Religião. Cada vez mais, os cientistas e os teólogos passavam a diferenciar dois tipos de religião, a *natural* e a *revelada* (GRENZ, 2008, p.107). A *religião natural* implicava a existência de um conjunto de verdades fundamentais (normalmente, acreditava-se na existência de Deus e num corpo de leis morais universalmente aceitas). A religião revelada, por outro lado, acarretava a existência de um conjunto de doutrinas especificamente cristãs derivadas da Bíblia e ensinadas na igreja ao longo do tempo. À medida que se desenrolava a *Idade da Razão*, a religião *revelada* era cada vez mais torpedeada, e, com isso, a religião *natural* ia ganhando *status* de religião verdadeira. Por fim, a religião *natural* ou *religião da razão* substituiu, entre os intelectuais, o enfoque no dogma e na doutrina que havia caracterizado a Idade Média e o período da Reforma.

Para Ruskin, a *lógica da Natureza* criada por um Deus é uma *racionalidade*. John Locke, o empirista britânico, ajudou a preparar o caminho para a ascensão da religião *natural* em detrimento da *revelada*. Ele partilhava da tese de que, uma vez despido de sua roupagem dogmática, *o cristianismo era a forma mais racional de religião*. Com base na obra de Locke, os pensadores do Iluminismo construíram uma alternativa teológica à ortodoxia que veio a ser conhecida como *deísmo*. Os teólogos *deístas* procuravam reduzir a religião aos seus elementos mais básicos, os quais acreditavam serem *universais* e, portanto, *racionais*.

CONCLUSÃO

O intuito de mostrar John Ruskin de forma diferente das apresentadas pela historiografia da Arquitetura Moderna se justifica por entender as ideias de John Ruskin como internas a ideologia do Iluminismo. O que se objetiva é que haja espaço para outras interpretações nessa mesma historiografia, pois os historiadores da arquitetura erraram ao classificar Ruskin de medievalista e neogótico. No entanto, esse equívoco foi político e não estético, pois Ruskin sendo crítico ao modo como a fábrica capitalista organizava o seu trabalho

apontou para um futuro defensor de um trabalho feito com prazer. O trabalho seria interno a sua lógica da filosofia da Natureza entendido como um ato de prazer e não de lágrimas e sangue como se dava na fábrica de seu tempo. Uma divisão do trabalho onde quem *faz* também *pensa*, com base na cooperação e não na competição e exploração do homem pelo homem. Provavelmente foi essa sua crítica ao sistema fabril que o desqualificou frente a historiografia da arquitetura moderna que sentiu essa sua crítica como uma ameaça a noção de progresso, noção essa interna a ideologia do Iluminismo. A intolerância à críticas levou essa historiografia a difamar quem não *reza* conforme a sua cartilha, reservando a esses críticos o ostracismo e o desprezo da história.

O que se tentou demonstrar aqui é que John Ruskin não foi um medievalista e nem um neogótico e nem adverso a Revolução Industrial, mas um adepto da ideologia do Iluminismo crítico a divisão do trabalho *taylorista* propondo uma organização do trabalho sem divisão de quem pensa e de quem faz, de quem manda e de quem apenas obedece, o que foi suficiente para coloca-lo a margem da historiografia oficial.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GRENZ, J.S. *Pós modernismo, um guia para entender a filosofia de nosso tempo*. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- PEVSNER, N. *Historia de lãs tipologias arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- RUSKIN, J. *The stones of Venice*. London: Library Edition, 1853. v.2.
- RUSKIN, J. *The seven lamps of architectures*. London: George Allen, 1890.
- RUSKIN, J. *The stones of Venice*. London: George Allen, 1904. v.1-3.
- RUSKIN, J. *Modern painters*. London: George Allen, 1905. v.5.
- RUSKIN, J. *The seven lamps of architecture*. London: JMDent & Sons Ltd., 1921.
- VIOLLET-LE-DUC, E.E. *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: A. Morel Éditeur, 1867.
- VIOLLET-LE-DUC, E.E. *Lectures on architecture*. New York: Dover Publications, 1987.

CLAUDIO SILVEIRA AMARAL | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação | Departamento de Arquitetura e Urbanismo | Av. Eng. Edmundo Carrijo Coube, 14-01, 17033-360, Bauru, SP, Brasil | E-mail: <cs.amaral@faac.unesp.br>.

Recebido em
4/7/2014,
reapresentado em
9/3/2015 e aprovado
em 8/4/2015.