



Proposta de revisão epistemológica da teoria da Arquitetura de John Ruskin.
Proposal of epistemological revision of John Ruskin's theory.

Claudio Silveira Amaral*

Resumo:

A hipótese desta pesquisa é que o principal assunto tratado por John Ruskin é uma concepção de *lógica* e de *razão* que estrutura assuntos tais como, arquitetura, pintura, política econômica, religião e vários outros. Diferente da opinião de alguns historiadores da arquitetura moderna que analisaram a obra ruskiana sobre arquitetura de forma isolada desvinculada dos demais assuntos, aqui ela será tratada interna a uma lógica e uma razão que estrutura todos estes assuntos. Pretende-se demonstrar que o objetivo de Ruskin não era constituir uma teoria da natureza, da pintura, da política econômica, ou mesmo da arquitetura, mas utilizar a mesma lógica de composição em todos estes temas.

Palavras chaves: pedagogia, lógica, história, desenho.

Abstrac:

The hypothesis of this work is that John Ruskin's writings are about a concept of logic that treats subjects as, architecture, painting, economic politics, religion and others with the same logical structure. Different from other authors that treated his work as peace's isolated from each other, here we will treat it as a whole. We intend to show that Ruskin was not interested in making a theory for architecture, or painting, or economic politics, but to use the same composition logic to construct all these matters.

Key words: pedagogy, logic, history, drawing.

* Professor Doutor do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp. Email: cs.amaral@faac.unesp.br. Endereço postal: Rua Mourato Coelho nº50, aptº114, Pinheiros, CEP: 05417000, São Paulo SP.

Introdução

Diferentemente das rotinas incorrigíveis da experiência comum, o conhecimento científico avança através de sucessivas retificações das teorias anteriores. Uma verdade só alcança seu sentido pleno ao término de uma polêmica. Não existe verdade primeira. Existem apenas primeiros erros. Para avançar é preciso ter coragem de errar. Psicologicamente, não há verdade sem erro retificado.¹

Este pensamento pode servir também para a História da Arquitetura; uma história que questione o ponto de vista único e considere possíveis retificações. É isso o que se pretende aqui construir, um outro ponto de vista para a produção teórica do crítico de arte inglês John Ruskin.

A hipótese desta pesquisa é que o principal assunto tratado por John Ruskin é uma concepção de *lógica*² e de *razão*³ que estrutura assuntos como, arquitetura, pintura, política econômica, religião e vários outros. Diferente da opinião de alguns historiadores da arquitetura moderna⁴, que analisaram a obra ruskiniana sobre arquitetura de forma isolada desvinculada dos demais assuntos, aqui ela será tratada interna a uma lógica e razão que estrutura todos os assuntos vistos por John Ruskin. Pretende-se demonstrar que o objetivo de Ruskin não era constituir uma teoria da natureza, da pintura, da política econômica, ou mesmo da arquitetura, mas utilizar a mesma lógica de composição em todos estes temas.

John Ruskin foi um crítico de arte inglês, que viveu no século XIX na Inglaterra vitoriana. Considerado o defensor do estilo *gótico revival*, mais especificamente o *neogótico veneziano*; se viu obrigado, no prefácio da edição de 1849 de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* e depois no de 1855, a desmentir tal preferência⁵, pois, as suas idéias pretendiam divulgar não um novo estilo, mas uma nova forma de raciocínio que se dizia contrária a qualquer tipo de estilo.

¹ BACHELARD, G em REALE, G., ANTISERI, D., *Historia da Filosofia: do Romantismo até nossos dias*. São Paulo Edições Paulinas, 1991, vol. 3, p. 1012.

² Lógica é a construção do pensamento por meios, caminhos que buscam uma Unidade, uma Razão.

³ Razão é o objetivo da lógica, chegar em uma Unidade.

⁴ FRAMPTON, K.; PEVSNER, N.; VAN LOON, W. H.; GOMBRICH, E. H. J.; CURTIS, W.; ARGAN, G. C. E outros.

⁵ “In 1849 Ruskin argued, in the *Seven Lamps for the rejection of styles and the pursuit of styles*:” *We want no new style in architecture. (...) But we want some styles*”. Once a single style had become universally accepted, its adaptation would eventually produce a new style suitable to a new world. Unfortunately, however, Ruskin recommended not one style but a choice of four: Prisan romanesque, as in the Baptistry and Cathedral at Pisa, Early Gothic of the western Italian republics, as at Sta. Croce, Florence; Venetian Gothic – Sta. Maria dell’Orto, for example, and early English decorated, as the north transept at Lincoln. (Cook, in Hunt. *The Ruskin Polygon*, Manchester University Press, p. 69, 1982.)

Haslam⁶ diz que Ruskin possui um *pensamento visual*, um *pensamento espacial*. A lógica visual é por eles considerada o oposto da lógica formal. Enquanto esta se prende a uma seqüência linear, preso a um tempo que cresce em argumentos (quer sair do ponto A e chegar no B), a primeira irá justapor assuntos; usará da simultaneidade ao invés da linearidade; tratará do tempo como devir, poderá se perder em divagações quando achar necessário, divertir-se-á com as cores, com aproximações e distâncias; com texturas; associará assuntos nunca antes associados; usará o recurso da metáfora para valorizar suas associações. Assim é o raciocínio de John Ruskin para esses autores, um tipo de pensamento ao qual chamaram de *espacial*.

A obra de Ruskin se preocupa com o ensino da visão, que segundo ele, visualiza uma concepção de *lógica na natureza*. Por isso a leitura será sempre o resultado da apreensão de uma lógica cuja razão é sentida durante o olhar captado por uma *primeira impressão*.

Helsingier atribuiu essa teoria não a Ruskin, mas a Wordsworth, cujas associações com cores, sons e memórias compunham os seus textos. Wordsworth classificou esse procedimento de *sublime*. Queria uma unidade entre coisas que, a princípio, não se misturam, porém constrói uma racionalidade, uma unidade, um equilíbrio.

Diferente do sublime de Burke, relacionado ao prazer que vem da dor, chamado por Helsingier de negativo, o de Wordsworth, assim como o de Ruskin, é derivado da noção de *pitoresco*. As partes se compõem para dar sentido a um todo. Esse todo é composto por objetos, efeitos, sensações, memórias, cores. Hunt acredita que a produção ruskiniana deva ser apreendida como se fosse *um todo*, do mesmo modo que o sublime de Wordsworth.

Ao ler/ver a obra ruskiniana dessa forma, passa-se a entender o seu método, resultando numa leitura na qual os temas serão menos importantes do que o método. Assim, esses assuntos, vítimas de severas críticas por não resultarem de estudos aprofundados, se tornam meros coadjuvantes na medida em que assumem o segundo plano⁷. As *verdades* ruskinianas se transformam em impressões pessoais de Ruskin, o que não compromete a qualidade do método.

⁶ HASLAM, R. Looking, drawing and learning with John ruskin at the Working Men's College. Oxford: Journal of Art and Design. Vol. 7, n° 1, 1988, p.75.

⁷ Bradley fala da fúria dos especialistas em relação a Ruskin emitir opiniões sobre o que, a princípio, não havia se aprofundado. (BRADLEY, J. Ruskin, the Critical Heritage. Londres: Routledge & Kevan Paul, ps. 14, 17, 113, 272. 1984.)

Ruskin não se importava em emitir opiniões sobre assuntos que não dominava, pois insistia em ter o direito de opinar mesmo não sendo um especialista, além do que, o seu assunto principal não eram os assuntos tratados de forma isolada, mas um método cuja lógica estaria presente em todos eles.

O pensamento espacial de Ruskin possibilitou uma série de interpretações a seu leitor. Desde os que entenderam sua obra composta por assuntos isolados, até os que a viram como uma obra só. Aqui a produção ruskiniana será tratada como uma obra só, sendo o seu principal assunto uma estrutura de composição. Os volumes I, II, III, IV e V de os *Pintores Modernos* mais os volumes I, II, III das *Pedras de Veneza*, somados a *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* serão tratados como uma única obra.

Para Ruskin, ensinar a desenhar é ensinar a ver, e ensinar a ver é ensinar a ler a lógica da natureza. “*Now remember gentlemen that I have not been trying to teach you to draw, only to see.*”⁸

Ruskin se comporta como se fosse o profeta que anuncia a *verdade* a seus discípulos, para tal não utiliza regras para o ensino do desenho, dizia que cada aluno deveria construir o seu próprio caminho de forma empírica conforme o seu olhar; a única coisa que pedia a esse olhar é que fosse composto por associações de assuntos justapostos, por memórias e simultaneidade de tempos, esperando com isso o aflorar da lógica natural para a consciência do observador.

O desenho ensinado pelo crítico de arte inglês continha uma teoria da percepção. Na verdade, Ruskin ensinou através de sua produção escrita. Ruskin ministrou aulas no *Working Men's College*, em Londres, e no *Ruskin School of Drawing and Fine Art*, em Oxford. Hoje existe o *Ruskin College*, em Oxford, voltado à qualificação profissional de pessoas que não tiveram acesso aos estudos. O seu ensino do desenho era a sua reforma da percepção, que por sua vez continha uma proposta de reforma da sociedade industrial de então.

O desenho ruskiniano se relaciona com a percepção, a educação, a cultura, e as relações sociais no trabalho. A lógica presente em sua concepção de razão é quem estrutura todos estes assuntos e faz com que possam se relacionar.

O ensinar a *ver* ruskiniano contém, sem dúvida, uma proposta de ética despertada pelo culto ao belo. No entanto, busca enxergar na paisagem esse belo. O belo

⁸ HASLAM, R. Looking, Drawing and Learning with John Ruskin at the Working Men's College. Oxford: *Jornal do Art & Design Education*, vol. 7, n. 1, p 75, 1988.

é, portanto, o resultado de um relacionamento entre objetos, sensações e memórias. O belo é também o resultado de relações sociais cuja política contém uma ética que, segundo ele, pertence à lógica da natureza. Esta ética apareceu para a sociedade na forma de uma organização do trabalho cuja expressão é uma *política* da ajuda mútua. Ruskin procurou enxergar essa ética na paisagem, qualificando-a de bela. Ele sentia essa *política* no qual os seus elementos constituintes dependem uns dos outros para viver uma situação de harmonia, isso seria o belo.

A arquitetura apareceu na teoria ruskiniana como o melhor exemplo dessa lógica. Quando Ruskin visualiza um edifício, enxerga as relações de trabalho que a construiu.

Ruskin falou de religião para tratar o assunto da criação arquitetônica. Explicou a existência de um *Deus* arquiteto construtor da natureza, sendo seu trabalho criativo e perfeito. Reconheceu a imperfeição do homem, mas admitiu que esse pudesse ser criativo, porém nunca perfeito. Por ser imperfeito, teria que pedir ajuda a outros homens; e só seria criativo caso se associasse aos outros para trabalhar de forma cooperativa através da ética da *ajuda mútua*.

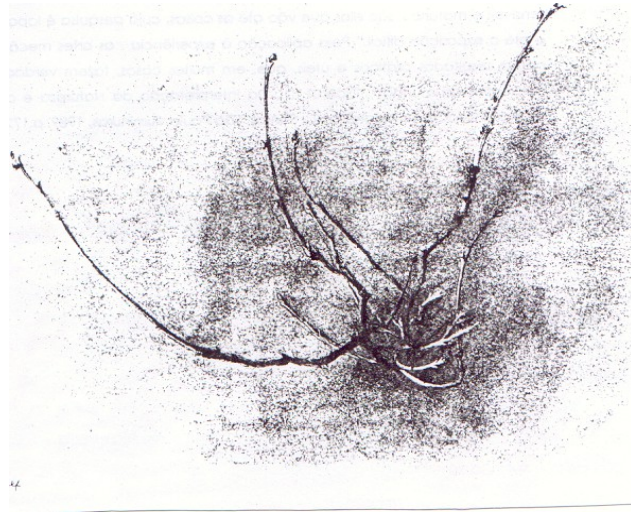
Uma das frases mais conhecidas do crítico de arte inglês é *o trabalho deve ser feito com prazer*⁹. Implica numa concepção de prazer diferente da cultura vitoriana de seu tempo, na qual prazer é o divertimento após o trabalho e se realiza no ato do consumo. Para Ruskin, o prazer pertence ao mundo do trabalho, *este deve ser feito com prazer*, entendendo que o trabalho criativo causa prazer. Além de o trabalho ser feito com prazer, ele deve produzir coisas úteis para a vida, ou seja, Ruskin era contra a produção de objetos de luxo e de destruição.

A teoria da percepção ruskiniana busca enxergar o belo. No entanto, este é fruto de uma lógica que expressa uma ética que aparece na arquitetura sob a forma de relações no trabalho. Foi a partir dessas associações que a teoria da arquitetura ruskiniana definiu-se pela superação da diferença entre as artes liberais e artes mecânicas.

⁹ Frase que influenciou William Morris a escrever *News from Nowhere*, novela sobre uma sociedade utópica na qual a atividade do trabalho ocorre segundo o desejo e as particularidades de cada um. Assim, o resultado do trabalho é, para Morris, sempre uma obra de arte, pois resulta de uma atividade feita com prazer. (THOMPSON, E.P. *William Morris Romantic to Revolutionary*. Londres: Lawrence & Wishart ttd. 1955, p. 802).

Ruskin, ao considerar a ética do trabalho a *política* da ajuda mútua, posicionou-se contrário a qualquer tipo de divisão no trabalho. Para ele, as relações no trabalho devem abolir a separação entre quem pensa de quem faz; talvez por isso a mistura de estilos na arquitetura o agradou, pois esse *ecletismo* expressa a liberdade dos mais variados gostos existirem de forma simultânea e justapostas.

A Natureza



Ruskin's drawing, Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p. 39.

A visão para Ruskin é um assunto determinante. *To see clearly is poetry, prophecy and religion – all in one*¹⁰. É um olhar carregado de significados, que vê para além do imediato atingindo um mediato que expressa uma lógica a qual chamou de *composição natural*. Nesse olhar, Ruskin destacou um assunto que orientará as suas demais idéias: a sua concepção de *natureza*.

Para Ruskin, tudo o que existe na natureza (homens, animais, vegetais, minerais...) possui uma forma. Sejam quais forem esses elementos, essa forma será sempre dotada de uma parte material e outra espiritual.

A forma ruskiniana é composta por um desenho e uma alma, que por sua vez possui uma *moral*. Para Ruskin o desenho da matéria é composto por linhas curvas não fechadas.

That all forms of acknowledged beauty are composed exclusively of curves, I believe, be at once allowed, but that which there will be need more especially

¹⁰ RUSKIN, J. *Modern Painters*, 1856, V. 3, p. 268.

to prove is, the subtlety and constancy of curvature in all natural forms whatsoever.¹¹

É como se víssemos tudo o que existe no universo por meio de um microscópio e enxergássemos apenas linhas curvas.

Em os *Pintores Modernos*, fez uma espécie de inventário dos elementos naturais¹², chamando a atenção para o que qualificou de *essência* da alma, chamada de *verdade*. Assim, cada elemento natural seria depositário de uma *verdade*, isto é, de uma *essência* que o distinguirá dos demais elementos naturais, atribuindo-lhe um *caráter*.

Em outros capítulos Ruskin inventariou outros elementos da natureza, como, por exemplo, as montanhas, os vegetais, os minerais, os animais, os homens, o céu. No entanto, para além das *verdades* desses elementos isolados, existiria uma outra verdade mais importante, à qual deu o nome de *composição natural*. A *composição natural* é um tipo de relacionamento que existe entre os elementos naturais.

O *animismo* ruskiniano criou uma inusitada teoria da percepção que se baseia na apreensão de um *espírito* que surge no ato da visualização do objeto. Apreender sensorialmente um objeto seria sentir o seu *espírito*, ou sentir a sua *moral*. Assim, o estético será o resultado de um procedimento que é ao mesmo tempo sensorial (fruto da visão) e intelectual (fruto da apreensão de uma *moral*). No entanto, o interesse de Ruskin não é a *moral* individual do elemento, mas a resultante de um relacionamento harmonioso entre os elementos, isto é, a *composição natural*. A *composição natural* é a razão de sua lógica natural, é o momento em que esta lógica atinge a sua unidade, o seu equilíbrio.

A noção de *um todo* é de fundamental importância para a teoria de Ruskin, pois, de acordo com a sua concepção de *estética*, o que interessa é a apreensão do resultado da relação entre as partes e não as partes em si. A *estética* ruskiniana dá mais valor *ao todo*. A *estética* de Ruskin é o resultado de uma ética, ou seja, de um tipo particular de relacionamento, o da *composição natural*.

Em contrapartida, Ruskin dizia que, qualquer que fosse o objeto, ele sempre transmite algo de si para quem o vê. Além disso, o que transmite poderá ser captado sensorialmente pelo espectador sem que o objeto o anuncie verbalmente.

But the picturesqueness is in the unconscious suffering, the look that an old labourer has, not knowing that there is anything pathetic in his grey hair, an

¹¹ RUSKIN, J., *Modern Painters*, V. 2, p. 44.

¹² RUSKIN, J., *Modern Painters*, V. 1, p. 207.

withered arms, and sunburnt breast, and thus there are the two extremes, the consciousness of pathos in the confessed ruin, which may or may not be beautiful, according the kind of it, and the entire denial of all human work being gone through all the while, and no pity asked for, nor contempt feared. And this is the expression of the Calais spire, and of all picturesque things, in so far as they have mental or human expression at all. I say, in so far as they have mental expression, because their merely outward delightfulness – that makes them pleasant in painting or in the literal sense, picturesque – is their actual variety of colour and form. A broken stone has necessarily more various forms in it than a whole one, a bent roof has more various curves in it than a straight one, every excrescence or cleft involves some additional complexity of light and shade, and every stain of moss or eaves or wall adds to the delightfulness of colour.¹³

É em razão de fundar a composição sobre uma noção de forma retirada do horizonte da pintura que Ruskin sobrepôs uma apreensão estética pitoresca à dimensão verbal. A composição ruskiniana é uma composição *pitoresca*, em que as partes estão a serviço da expressão da totalidade, captada pelo sentido da visão. Como exemplo dessa definição Ruskin citou o fenômeno do pôr do sol,

I speak especially of the moment before the sun sinks, when his light turns pure rose-colour, and when this light falls upon a zenith covered with countless cloudforms of inconceivable delicacy, threads and flakes of vapour, which would in common daylight be pure snow-white, and which gives therefore fair field to the tone of light. There is then no limit to the multitude, and no check to the intensity of the hues assumed. The whole sky from the zenith to the horizon becomes one molten, mantling sea of colour and fire, every black bar turns into massy gold every ripple and wave into unsullied shadowless, crimson and purple, and scarlet, and colours for which there are no words in language, and no ideas in the mind, - thing which can only be conceived while they are visible -, the intense hollow blue of the upper sky melting through it all – showing here deep and pure and lightless, their modulated by the filmy, formless body of the transparent vapour, till it is lost imperceptibly in its crimson and gold.”¹⁴

Para Ruskin, seria o artista, através de sua arte, o propagandista dessa *verdade natural*. Ela surgiria em decorrência de estados de contemplação, os quais se constituem em apreensões de sensações transmitidas por um objeto a um espectador. A *verdade* só poderá ser apreendida, segundo ele, a partir de uma *primeira impressão*, ou seja, no primeiro contato visual¹⁵.

¹³ RUSKIN, J. *Modern Painters*, 1856, V. 4, p. 7.

¹⁴ RUSKIN, J. *Modern Painters*, 1848, V. 1, p. 158.

¹⁵ “...and that he only did right in a kind of passive obedience to his first vision, that vision being composed primarily of the strong memory of the place itself which he had to draw and secondarily, of memories of other places (whether recognized as such by himself or not I cannot tell) associated with the new central thought.” RUSKIN, J. *Modern Painters*, V.4, p.28.

Para Ruskin, a noção de *primeira impressão* diz respeito a categorias de forças metafísicas. Essa noção corresponde a uma espécie de captura do *espírito* da matéria ou de seu *caráter*. Esse *espírito* é apreendido pelo sentido da visão do espectador no exato momento que ele vê o objeto pela primeira vez. Além disso, essa impressão é portadora de associações de assuntos diversos que brotam da memória do espectador assim que avista o objeto; uma espécie de *intuição*.

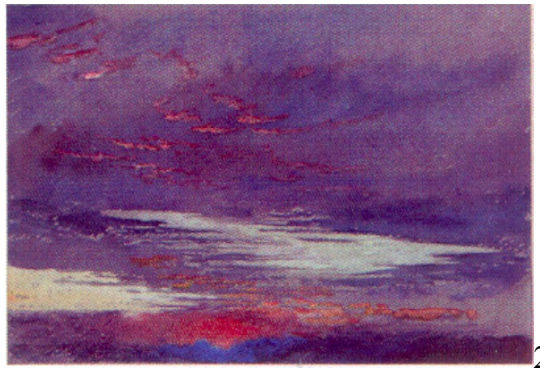
Essa maneira de tratar o processo da percepção e, portanto, de conceber a sua função, evidencia, em sua origem, a existência de uma sensação privilegiada, ocasionada pela *primeira impressão*, a qual captaria apenas e tão-somente a noção muito imprecisa de *um todo*. Sempre dúbia, a sensação esta envolta em mistérios. Ela nunca afirma, apenas sugere. Em suas idéias, Ruskin chamou-a de *sublime*, isto é, além de imprecisa, essa sensação seria grandiosa, estaria acima da compreensão humana, sua lógica não seria plenamente entendida. Para ele, *sublime* é a sensação que *salta* para fora da matéria ao ser confrontado visualmente pela primeira vez. Em outras palavras, *sublime* é a apreensão do *espírito* da matéria relacionada às lembranças da experiência de vida do espectador que por sua vez remete a lógica existente na natureza.

Definido por Ruskin como elemento interno à esfera da apreensão *estética*, como elemento respeitante ao espectador, o *sublime* nem por isso deixaria de comportar o *caráter* do objeto, isto é, a qualidade *ética* e *moral* do objeto.

Para Ruskin, a noção de *sublime* é irrelevante para a teoria da percepção clássica. Nesse sentido, ele se intitulou um anticlássico, contrário a toda teoria que apreendesse o objeto através de relações de proporção, como a noção de simetria em Vitruvius.¹⁶

¹⁶ Simetria em Vitruvius: "...as colunas nos templos areostilos devem ser executadas de tal modo que sua espessura equivalha à oitava parte da altura. Igualmente, no diástilo, a altura da coluna deve ser modulada em oito partes e meia, e sua espessura deverá ser de um desses módulos. No sistilo, divide-se a altura em nove partes e meia, e que uma delas seja dada como espessura às demais colunas, da mesma forma que, no piconstilo, a altura deverá ser dividida em dez partes e uma servirá como medida da espessura da coluna. As colunas do templo eustilo, do mesmo modo que as do sistilo, terão sua altura dividida em nove partes e meia, e uma delas será definida como a espessura do escapo do fuste. Assim, a relação entre os intercolúnios será obtida pela subdivisão das colunas, com efeito, à medida que aumentam os espaços entre as colunas, na mesma proporção deve aumentar a espessura dos escapos dos fustes. De fato, se no arestilo a espessura da coluna fosse a nona ou a décima parte de sua altura, esta pareceria delgada e esbelta, e isto porque o ara esgota-se pela largura dos intercolúnios e aparentemente diminui a espessura dos fustes. Do contrário, nos templos piconstilos, se a oitava parte da altura da coluna for tomada como espessura, em virtude da profusão delas e da exigüidade dos intercolúnios, apresentarão um aspecto empolado e deselegante. Desse modo, é necessário buscar as proporções de cada um dos tipos da obra. E mais, as colunas cantoneiras devem ser executadas mais espessas que as outras em um cinquenta avos de seu diâmetros, porque elas são circundadas pelo ar e dão aos que os vêem a impressão de engenho."(VITRÚVIO, M.P. Vitruvius da arquitetura. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 97)

A Pintura



John Ruskin and the Victorian Eye. Nova Iorque: Harry Abrams, 1993, p. 6.

John Ruskin utilizou uma lógica para a composição da pintura similar a que utilizou para a natureza, que, por sua vez, é idêntica a que compõem sua visão de religião e composição arquitetônica como se verá adiante. A lógica que viu na natureza migrou para a pintura, religião e arquitetura.

Composição para Ruskin é *a política da ajuda-mútua* entre todos os elementos do tema do quadro em questão.¹⁷

Para Ruskin existe uma *ética* nos elementos que compõem o quadro resultado de um tipo de relacionamento que leva a um equilíbrio. Por equilíbrio, entendeu o resultado dessa *política* da ajuda mútua.

A *composição pictórica* migrou da lógica da *composição natural*. É a lógica da ajuda mútua no qual um elemento compensa aquilo que falta ao outro e assim sucessivamente até formar uma cadeia natural em estado de equilíbrio. De acordo com essa lógica, nenhum elemento da pintura é autônomo, por isso não possuem linhas de contorno, isto é, todos dependem uns dos outros e se dissolvem uns nos outros. Para ele, a *natureza* é composta por uma cadeia expressa pela interdependência de suas partes, assim também será para a composição pictórica.

A natureza para Ruskin é uma *pintura*. Se a natureza dá os parâmetros para a composição pictórica, isso em Ruskin se chamou *unidade natural*. Em termos metafóricos, seria o resultado da conexão dos desenhos de todos os elementos do quadro

¹⁷“A pure holy state of anything, therefore, is that in which all its parts are helpful or consistent. They may or may not be homogeneous. The highest of organic purities are composed of many elements in an entirely helpful state. The highest and first law of the universe – and the of the name of life, is therefore, help -. The other name of death is separation. Government and co- operation are in all things and eternally the laws of life. Anarchy and competition, eternally, and in all things, the laws of death. (RUSKIN, J., Modern Painters, V. 5, p. 160).

por meio de *ganchos*. Essa conexão seria harmoniosa caso houvesse a política da ajuda mútua. A harmonia ou equilíbrio é a mais importante noção ruskiniana decorrente da *dinâmica natural* e, por isso, Ruskin a transfere para a religião dizendo que a *natureza* é obra de um *criador*, um *Deus*.

Como se pode observar, a temática do divino e, por conseguinte, da religião, constitui um aspecto peculiar da teoria da forma de Ruskin. Seria mais um assunto que Ruskin tratou para mostrar a existência de uma lógica natural.

De volta à noção ruskiniana de *natureza*, é preciso dizer que a *natureza* se estrutura em virtude da existência de uma *ordem natural*, cuja expressão cria, entre outras coisas, a sua dimensão *estética*.

Essa *ordem* teria sido criada por esse ser metafísico superior que estabeleceu uma dinâmica natural para todos. Essa dinâmica seria o resultado de um tipo de relacionamento ao qual chamou de *ética natural*, criando uma harmonia entre os seus elementos com base na *política* da ajuda - mútua.

A *estética* dessa *ética* é o resultado de um tipo de desenho que estrutura relações entre seus elementos constituintes, direcionando-os a estados de equilíbrio.

(...) that the whole tree is fed partly by the earth, partly by the air, strengthened and sustained by the one, agitated and educated by the other, all of it which is best, in substance, life, and beauty being drawn more from the dew of heaven than the fatness of the earth.¹⁸

Ruskin ilustrou uma lógica na qual os elementos dependem uns dos outros e os seus desenhos teriam as formas necessárias para que este tipo de relação se desse.

O valor *estético* dessa *lógica* está no resultado obtido pelo relacionamento dos elementos (equilíbrio = harmonia = razão). Assim, nenhum elemento isolado é *belo* ou *não-belo*. O *belo* aparece apenas em decorrência da composição natural.

Na concepção do escritor inglês, o equilíbrio é o resultado de uma relação de troca, uma *troca justa*: alguém tem algo que o outro não tem e precisa, esse outro tem algo que aquele não tem e precisa, portanto eles trocam e todos saem ganhando.

A relação *não-bela* é aquela que não atinge o estado de equilíbrio, ou seja, um dos elementos prejudica o outro. O *belo*, portanto, resulta de uma relação de cooperação, e o *não-belo*, de competição.

18

RUSKIN, J. Modern Painters. 1860, V. 5, p. 50.

A lógica que Ruskin viu na natureza, a *composição natural*, migrou para a *forma pictórica*. Da *composição natural*, participam todos os elementos da natureza, animais, objetos inanimados etc. Todavia, em Ruskin, os objetos são matérias que comportam um desenho. Porém, não se reduzem a isso, pois seriam dotados também de uma *essência espiritual*. A partir da noção de matéria em co-relação com a noção de *espírito*, Ruskin elaborou a noção de *forma*, em que desenho e *moral*, isto é, o desenho de uma *moral*, são os seus elementos constituintes.

Para o crítico de arte inglês, ver é sentir uma *moral*, o que equivale a dizer, sentir uma *essência*, uma *verdade*. Ao relacionar *verdade* com estética, Ruskin dirá que nem toda *verdade* é bela, pois como visto, o *belo* é fruto de uma relação na qual nem sempre o resultado é harmonioso. O *belo* aparece apenas quando a *verdade* de um elemento completa aquilo que o outro não tem e eles entram em estado de equilíbrio, ou seja, quando ocorre a *composição natural*.

Para passar da argumentação ética à estética, movimento que Ruskin realiza o tempo todo, transformou a expressão *relacionamento harmônico* na noção ruskiniana de *simetria*.

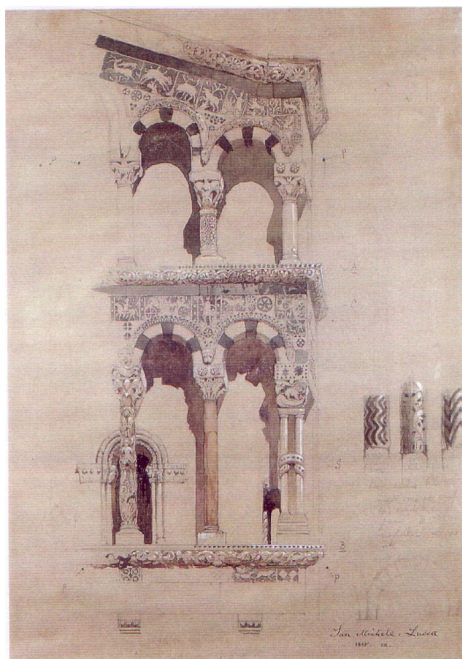
Simetria é o resultado de uma relação em que a abundância de um compensa a falta do outro. A metáfora expressa uma balança que busca o equilíbrio entre elementos de pesos diferentes. Quando a balança se equilibra surge a *simetria*. Assim, o belo será sempre resultado de uma relação simétrica.

Não existem regras, em Ruskin, para esse acontecimento, pois o equilíbrio ocorre durante uma dinâmica. O movimento estabelece um tipo de equilíbrio que acontece apenas uma vez, nunca mais se repetindo. Ruskin condenou qualquer tipo de repetição, chamando-a de cegueira ou anestesia ou ainda, mecanização da percepção.

O equilíbrio dinâmico é um estado de equilíbrio resultado de peças compostas por desenhos sempre inéditos. Para Ruskin, o caráter inédito das manifestações de equilíbrio é a própria natureza da vida, ou seja, a sua criatividade constante. Dessa forma, o seu animismo (o qual se refere à idéia de que tudo tem vida), deriva de um movimento perpétuo de *geração e corrupção*. Em última instância, resulta da dinâmica de um *eterno nascimento*.¹⁹

¹⁹ “It will perhaps appear to you, after a little farther thought, that to create anything in reality is to put life into it. A poet, or creator, is therefore a person who puts things together, not as a watchmaker steel, or a shoemaker leather, but who puts life into them. His work is essentially this: it is the gathering and arranging of material by imagination, so as to have in it at last the harmony or helpfulness of life, and the passion or emotion of life. Mere fitting and adjustment of material is nothing, that is watchmaking. But helpful and passionate harmony, essentially choral harmony, so called from the Greek work “rejoicing”,

A Arquitetura Ruskiniana



3

John Ruskin Oxford: Ashmoleum Museum, 1997, p. 65.

A criação, em Ruskin, relaciona-se a um *Deus* criador da natureza imitado pelo homem. O homem, assim, como o *divino*, é um *arquiteto*. Ao falar de criação em os *Pintores Modernos*, Ruskin se refere, primeiro, à pintura e, depois, à arquitetura quando concluiu ser esta a maior das artes. Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* e em *As Pedras de Veneza*, associou a lógica de sua concepção de *natureza* à arquitetura.

Uma leitura mais cuidadosa das idéias arquitetônicas de Ruskin passa necessariamente pela abordagem de suas considerações sobre a forma pictórica. A forma arquitetônica em Ruskin deriva de suas idéias sobre a pintura, na qual conceitos similares serviram tanto para a arquitetura quanto para a pintura e natureza.²⁰

Ruskin não era arquiteto, no entanto, elegeu a arquitetura para ser a maior das artes, pois entendia que a escala da arquitetura era mais abrangente do que a da pintura.²¹

is the harmony of Apollo and Muses, the word Muse and Mother being derived from the same root, meaning “passionate seeking”, or love, of which the issue is passionate finding, or sacred Invention. (RUSKIN, J., *Modern Painters*, V. 5, p. 167).

²⁰ Este assunto encontra-se nos cinco capítulos de os “Pintores Modernos”. Por sua vez, as idéias de arquitetura de Ruskin encontram-se nos três volumes de “As Pedras de Veneza”. Quanto aos conceitos utilizados nessa última obra, Ruskin as desenvolve em “As sete Lâmpadas da Arquitetura”.

²¹ (...) digo arquitetura e todas as artes, porque, segundo o meu pensamento, a arquitetura é a mãe das artes.”(RUSKIN, J. *Las siete lamparas de la Arquitectura*. Buen os Aires: El Ateneo, p. 265).

Ao eleger a arquitetura a maior das artes, considerou todo o espaço da cidade (para ele, o espaço urbano pertence ao arquitetônico).

We are forced, for the sake of accumulating our power and knowledge, to live in cities, but such advantage as we have in association with each other is in great part counterbalanced by our loss of fellowship with Nature. We cannot all have our gardens now, nor our pleasant fields to meditate. (...) Then the function of our architecture is, as far as may be, to replace these, to tell us about Nature.²²

Ruskin elaborou várias hipóteses para fundamentar uma história da arquitetura, como, por exemplo, a benéfica mistura de culturas influenciando as alterações do léxico arquitetônico clássico, ou a rebeldia da igreja veneziana em relação à igreja romana não se contentando com as normas de composição impostas pelo Vaticano. Mas foi somente em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* que explicitou os conceitos a qual chamou de *leis da arquitetura*.

As Leis Da Arquitetura

O Sacrifício

A primeira *lei arquitetônica* é o sacrifício.

O sacrifício é, antes de tudo, uma exigência, antes de ser artista ou arquiteto, ou antes, de exercer qualquer profissão, Ruskin pede às pessoas o seu sacerdócio à causa da lógica da *natureza*.

As Verdades Da Arquitetura

A outra lei da arquitetura ruskiniana é a *verdade arquitetônica*, que se divide em duas: a *verdade das Estruturas* e a *verdade dos Materiais*.

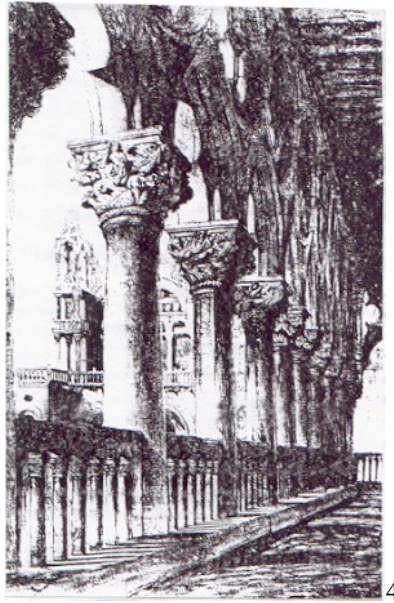
A Verdade Das Estruturas

Para ilustrar essa *verdade* far-se-á uma comparação entre a *composição natural* e *composição arquitetônica*.

1. Conforme visto, Ruskin entende a *composição natural* como um tipo de relação entre partes que cria *um todo*. Este mesmo raciocínio servirá para definir a *composição arquitetônica*. Neste sentido as partes que Ruskin considera em uma obra arquitetônica são os seus elementos estruturais.
2. A *composição natural* procura criar entre os seus elementos uma condição de equilíbrio, assim também ocorrerá na *arquitetônica*. O

²² RUSKIN, J. The Stones of Venice. p. 351.

equilíbrio na composição arquitetônica é dado pela distribuição das forças dos desenhos de seus elementos estruturais. O edifício conquista o seu estado de equilíbrio quando, sustentado por seus elementos estruturais fica de pé suportando o seu peso próprio assim como os da natureza e das funções pelo qual foi concebido.



John Ruskin, Buenos Aires: El Ateneo, s/d, p. 105

A composição arquitetônica clássica utilizou a lógica das proporções para obter o seu estado de equilíbrio, mas, em Ruskin, o equilíbrio ocorre após os elementos estruturais se desenharem respondendo as solicitações das forças que incidem sobre a edificação. O desenho das colunas do palácio Ducal em Veneza é um exemplo dessa lógica, pois se pode entender visualmente como as forças se distribuem entre os arcos e as colunas para manter o edifício em pé.

Assim, o desenho estrutural é, para Ruskin, motivo de exposição visual, e cada edifício tem um desenho próprio. Em vista disso, a exposição visual é o entendimento da resolução das forças que incidem sobre o edifício, ou seja, o seu desenho estrutural. *A estética arquitetônica seria essa verdade.*²³

A noção de equilíbrio se confunde aqui com a noção de apreensão *sublime* vista anteriormente. Equilíbrio e sublimidade seriam equivalentes no âmbito da arquitetura. Assim, a noção de *um todo* representado pela conquista do equilíbrio (o edifício esta de

²³ Cada elemento constituinte do edifício deve ser a expressão de um desenho compatível com a resistência de seu material. Todos os desenhos formam um todo em estado de equilíbrio. Cada elemento isolado não possui equilíbrio, apenas a composição final se equilibra.

pé e entende-se visualmente como isto acontece) é o elemento mais importante da teoria da arquitetura ruskiniana.

O desenho dos elementos da estrutura do edifício se volta para a obtenção de um equilíbrio dinâmico, criando a sensação de *um todo* em estado de harmonia. O *sublime* seria o resultado dessa sensação proporcionada pela visibilidade da segurança estrutural dado pelo desenho das distribuições das forças.

Do mesmo modo que a noção de *simetria* ruskiniana, já visto, o desenho do equilíbrio arquitetônico será o resultado da luta entre forças em estado de tensão, como se os elementos estruturais estivessem se movimentando até chegar ao equilíbrio. A sensação é a de um sistema de fibras orgânicas em movimento no qual as partes se contorcem como numa planta, mais especificamente uma trepadeira. A simetria é conquistada quando essas forças se *coagulam* e o edifício fica em pé.

Conclusão

Procurou-se demonstrar que John Ruskin tratou de assuntos, tais como, Natureza, Pintura e Arquitetura através da mesma lógica de composição, isto é, de uma mesma concepção de lógica e de razão. Nesta perspectiva pode-se questionar as tradicionais histórias da arquitetura moderna que analisam a obra ruskiniana da arquitetura de forma isolada, e, portanto, tiram conclusões precipitadas, como por exemplo, de que Ruskin é um *neogótico*.

A revisão epistemológica da teoria de John Ruskin tem por mérito questionar a História da Arquitetura Moderna, mas, também, chamar a atenção dos arquitetos e urbanistas para as relações entre estética e ética nas paisagens das cidades contemporâneas.

John Ruskin questionou a Segunda Natureza²⁴ de seu tempo: a Londres da Revolução Industrial qualificando-a de feia. Propôs a volta de uma ética, vista por ele, na Primeira Natureza.

²⁴ A *primeira natureza* é a natureza “natural” dos vegetais, animais, minerais, fenômenos atmosféricos, etc. Foi através da paisagem da primeira natureza que John Ruskin extraiu a noção de *composição natural*. A *segunda natureza* é a criação do homem mediado pelo trabalho.

“A natureza apresenta-se aos nossos olhos sob distintas formas, mas simplificam-se estas formas em duas: a primeira natureza (a natureza “natural”), e a segunda natureza (a natureza “socializada”). No plano abstrato o processo do trabalho passa-se como sendo a transformação da primeira natureza em segunda natureza, isto é, sua socialização. O que é forma natural neste momento fica transmutada em uma forma social com o trabalho. A natureza prenhe de trabalho historiciza-se, vira parte da história dos homens,” (MOREIRA, R. *O que é geografia*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.80).

Hoje não faz sentido falar em retomar a lógica da Primeira Natureza, se é que ela algum dia existiu, mas a partir da paisagem da atual Segunda Natureza revelar os juízos éticos e morais que o imediato esconde no mediato. A paisagem contemporânea não é isenta de juízos éticos e morais, estas mostram ao olhar uma sociedade hierárquica e injusta sob o ponto de vista social.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, C.S. 2005. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. São Paulo: Tese, FAU USP,
- BACHELARD, G., em REALE, G., ANTISERI, D. 1991. *Historia da Filosofia: do Romantismo até nossos dias*. São Paulo Edições Paulinas, vol.3.
- HELSINGER, E. *Ruskin and the Art of the Beholder*. 1982. Massachusetts: Harvard University Press.
- HERSEY, G. *Ruskin as an Optical Thinker*. In *The Ruskin Polygon*. 1982. Manchester: Manchester University Press.
- MOREIRA, R. 1994. *O que é geografia*. São Paulo: Brasiliense.
- PIMENTA, P. 2002. *A linguagem das formas: ensaio sobre o estatuo do belo na filosofia de Shaftesbury*. São Paulo: Tese FFLCH/USP.
- QUILL, S. 2000. *Ruskin's Venice, the Stones revisited*. London: Ashgate. 2000.
- RUSKIN, J. *Modern Painters*. 1948. London: Smith, Elder & Co. Vol. 1.
- _____, J. *Modern Painters*. 1856. London: Smith, Elder & Co. Vol. 2.
- _____, J. *Modern Painters*. 1856. London: Smith, Elder & Co. Vol. 3.
- _____, J. *Modern Painters*. 1856. London: Smith, Elder & Co. Vol. 4.
- _____, J. *Modern Painters*. 1860. London: Smith, Elder & Co. Vol. 5.
- _____, J. *The Stones of Venice*. 1925. London: George, Allen & Unwin. Vol. 1, 2, 3.
- _____, J. *Las siete lampadas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, s/d.
- _____, J. *The seven lamps of architecture*. 1921. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- _____, J. *Munera Pulveris*. 1994. London: Routledge/Thoemmes Press.
- _____, J. *A joy for ever*. 1994. London: Routledge/Thoemmes Press.

_____, J. *Sesame and Lilies; The two paths; The king of the garden*. 1944. London: J. M. Dent & Sons Ltd.

_____, J. *The crown of wild olive*. 1994. London: Routledge/Thoemmes Press, 1994.

_____, J. *Unto this last*. 1994. London: Routledge/Thoemmes Press, 1994.

_____, J. *Lectures on architecture and painting*. 1854. London: Smith, Elder and Co. 1854.

THOMPSON, E.P. *William Morris Romantic to Revolutionary*. 1955. London: Lawrence & Wishart Ltd.

FIGURAS

- 1- RUSKIN, J., Ruskin's drawing, Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p. 39.
- 2- RUSKIN, J., John Ruskin and the Victorian Eye. Nova Iorque: Harry Abrams, 1993, p. 6.
- 3- RUSKIN, J., Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p. 65.
- 4- RUSKIN, J., Buenos Aires: El Ateneo, s/d, p. 105.

Data de Recebimento: 10/03/2012

Data de Aprovação: 16/10/2012

Para citar essa obra:

AMARAL, Claudio Silveira. Proposta de revisão epistemológica da teoria da Arquitetura de John Ruskin. RUA [online]. 2012, no. 18. Volume 2 - ISSN 1413-2109 Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Capa: Ruskin, John. Casa Contarini Fasan, Venice, 1841 . Disponível em:
<<http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/wc/11.html>>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

LABEURB - LABORATÓRIO DE ESTUDOS URBANOS

UNICAMP/COGEN / NUDECRI

CAIXA POSTAL 6166

Campinas/SP - Brasil

CEP 13083-892

Fone/ Fax: (19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>