

UM MODERNO RADICAL: JOHN RUSKIN

A RADICAL MODERN: JOHN RUSKIN

UN MODERNO RADICAL: JOHN RUSKIN

1º AUTOR

AMARAL, Claudio Silveira; Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo; Docente no Curso de Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP; Bauru; Brasil; cs.amaral@faac.unesp.br

RESUMO

O objetivo deste ensaio é demonstrar que a historiografia da arquitetura moderna classificou John Ruskin como um neogótico, pela volta da Idade Média, adverso à Revolução Industrial. Ruskin foi, na verdade, um moderno filho do Iluminismo que se nutriu de categorias como, razão, lógica, ordem, natureza, trabalho...

Palavras-chave: Arquitetura; John Ruskin; Estética.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to demonstrate that the historiography of modern architecture classified John Ruskin as a neogothic, medievalist, adverse to the Industrial Revolution.

Ruskin was actually a son of the Enlightenment using categories such as: reason, logic, order, nature, work...

Key-words: Architecture; John Ruskin; Aesthetics.

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es demostrar que la historiografía de la arquitectura moderna clasificó John Ruskin como, medievalista, adverso a la revolución industrial, un neogótico. Ruskin era en realidad un iluminista que amamantó a categorías como la razón, la lógica, el orden, la naturaleza, el trabajo.

Palabras clave: Arquitectura; John Ruskin; Estética.

UM MODERNO RADICAL: JOHN RUSKIN

INTRODUÇÃO

John Ruskin (1819-1900) questionou os fundamentos do capitalismo industrial ao denunciar o trabalho alienado e propor o trabalho como emancipação do homem. Provavelmente, foi sua crítica ao sistema fabril o que o estigmatizou no meio da historiografia da Arquitetura Moderna, para a qual, ele representaria uma ameaça à ideológica - e vulgarizada - noção de progresso do Iluminismo. O objetivo deste ensaio é demonstrar que John Ruskin não foi um neogótico, adepto aos valores da Idade Média, adverso à Revolução Industrial, mas sim filho do Iluminismo.

1. JOHN RUSKIN: UM CONCEITO DISTORCIDO PELOS OLHARES DE SEUS CRÍTICOS

Renato De Fusco (1984) observou a produção ruskiniana como uma composição de diversos assuntos não suficientemente aprofundados (DE FUSCO, 1984), quando o objetivo de John Ruskin não era abordá-los com particular atenção para cada um deles, senão associá-los entre si. Ruskin teria alterado os conteúdos desses assuntos ao longo de seus estudos e reflexões, fato demonstrado por suas três versões de concepção de arquitetura¹. De Fusco,

¹ Primeira versão:

“A arquitetura é a arte de dispor e de adornar os edifícios erigidos pelo homem com diferentes finalidades, de maneira a que sua simples visão possa contribuir para a saúde, a força e o prazer do espírito.”

- Segunda versão:

A distinção entre arquitetura e construção (architecture and building) explicada nos prefácios à segunda e quinta edições de *As sete lâmpadas da Arquitetura*:

“Pouco a pouco me foi surgindo como claro que a escultura e a pintura constituem, de fato, tudo aquilo que é digno de interesse. Estas artes, que erradamente considerei como subordinadas à arquitetura, são na realidade aquelas que a dominam, e o arquiteto que não for escultor ou pintor não passa de um de um emoldurador em larga escala. O fato é que existem apenas duas belas artes possíveis à raça humana, a escultura e a pintura.

ademais, apontou para o que considerou evidências de uma evolução no transcorrer da vida do crítico de arte inglês, sendo a última versão do conceito de arquitetura de Ruskin a confirmação de seu caráter neogótico. De Fusco definiu Ruskin como um antirracionalista e antipositivista.

Leonardo Benévolo (1923-), da mesma forma que De Fusco, concluiu que o mais importante em Ruskin seria sua associação entre assuntos diferentes e não a abordagem de cada assunto per se (BENÉVOLO, 1976). Para Benévolo, Ruskin demonstrou que assuntos não isolados formam uma cadeia de entendimentos com outros assuntos. Por exemplo, a arte se relaciona com a sociedade de seu tempo, que por sua vez se relaciona com as políticas econômicas da época, que também se relacionam com o modo de produção vigente, que também se relaciona ao modo de comercialização dessa produção. Para Benévolo, Ruskin tratou de uma cadeia de assuntos e não de assuntos isolados. Nesse sentido, o inglês foi um crítico a visão analítica e positivista predominante em sua época. Benévolo conclui que Ruskin era um contestador da sociedade industrial, proposto a negá-la em nome do retorno a uma estética do passado.

Quanto aos demais autores lembrados neste ensaio limitam-se a dizer que Ruskin foi contrário à sociedade industrial e, portanto, nostálgico pregador da volta ao artesanato da Idade Média, um neogótico.

Nas opiniões da maioria dos críticos que discorreram sobre a obra de Ruskin, aparecem afirmações, como por exemplo, Kenneth Frampton (1930), que qualificou Ruskin de socialista por ter criticado o modo de produção capitalista; porém, um socialista utópico, que pregava a volta ao artesanato (FRAMPTON, 1980). Frampton chegou a dizer que Charles Robert Ashbee (1863-1942), incentivador do movimento inglês *Arts and Crafts* e criador de uma fábrica inspirada no pensamento de Ruskin, distanciou-se das ideias do compatriota quando construiu a fábrica, pois “Ruskin era contrário a fábricas...”.

Aquela a que chamamos arquitetura é, pois, a associação destas em belas composições ou a sua organização em locais próprios.”

- Terceira versão:

“A arquitetura é uma arte a ser por todos apreendida, pois a todos diz respeito.”

Esta última versão, conforme De Fusco, atribuiu à arquitetura uma função de patrimônio cultural, que certamente ultrapassou os limites das versões anteriores.

Já Nikolaus Pevsner (1902-1983), se espantou ao saber que Ruskin havia participado do projeto do Museu das Ciências Naturais em Oxford (PEVSNER, 1979). Apesar de ser concebido segundo o estilo neogótico - o que confirmava e, assim o agradou, a tese de um Ruskin neogótico - o museu consistia em uma estrutura de ferro. Se Ruskin, de acordo com Pevsner, sempre se posicionara “contrário” ao uso do ferro na arquitetura, chegando a criticar o Palácio de Cristal e os terminais de trens dotados dessa característica estrutural, como poderia participar de um projeto dessa natureza?

A afirmação de De Fusco, de que Ruskin defende a volta à Idade Média, é compartilhada por vários outros autores, como por exemplo, Ernst Hans Josef Gombrich (GOMBRICH, 1979, p. 426), Giulio Carlo Argan (ARGAN, 1988, p. 31, 169; 1977, p. 21), Leonardo Benévolo (BENÉVOLO, 1976, p. 192, 194, 196), Françoise Choay (CHOAY, 1970, p. 13) e outros mais.

A hipótese de que Ruskin seria contrário à máquina, por sua vez, é compartilhada por Frampton (FRAMPTON, 2008, p. 48), William J. R. Curtis (CURTIS, 1986, p. 15), G. C. Argan (ARGAN, 1988, p. 103), Benévolo (BENÉVOLO, 1976, p. 205) e Choay (CHOAY, 1970, p. 13).

A ideia de que Ruskin ser um neogótico é defendida por Argan (ARGAN, 1988, p. 29), Bruno Zevi (ZEVI, 1970, p. 78) e Benévolo (BENÉVOLO, 1976, p. 192, 194, 196).

A afirmação de um Ruskin socialista é compartilhada por Argan (ARGAN, 1988, p. 85) e Frampton (FRAMPTON, 2008, p. 42, 43).

A ideia de um Ruskin sociólogo está em De Fusco (DE FUSCO, 1984, p. 34). G. C. Argan (1909-1992) comparou Ruskin ao escritor francês Marcel Proust, afirmando ser ‘Em Busca do Tempo Perdido’, obra antológica de Proust uma proposta de volta ao passado, razão porque Proust, assim como Ruskin, fora seduzido pela ideia de retorno à Idade Média.

Argan chegou a dizer que Ruskin era contrário à noção de tecnologia (ARGAN, 1977).

2. O ILUMINISMO

A principal preocupação de John Ruskin parte de uma concepção lógica e racional para sustentar a abordagem de assuntos diversos, aparentemente distantes ou não tão próximos, como arquitetura, pintura, política econômica, religião e outros (AMARAL, 2011). A obra ruskiniana reúne assuntos dispares que deverão aqui compreendidas sob a

visão de sua estrutura lógica e de sua concepção de razão que, por sua vez, são categorias do Iluminismo.

As chamadas Revoluções Industrial e Francesa alteraram a divisão internacional do trabalho, a divisão social do trabalho e a divisão do trabalho em si, como também contribuíram para a difusão da ideologia do Iluminismo a todos os países. A definição desse século impõe-se sobre a base histórica do Iluminismo, movimento filosófico desenvolvido na França, Alemanha e Inglaterra do século XVIII. A partir dos fundamentos iluministas, o Século XIX caracteriza-se por reconhecer o poder da Razão enquanto fonte única de entendimento, explicação e organização do mundo².

Dessas considerações, o que interessa a este trabalho são duas certezas - indubitáveis - proclamadas pelos pensadores do Iluminismo:

- A Natureza como origem de tudo e como única fonte de conhecimento.
- A necessidade de conhecer as leis da Natureza para dominá-la.

Tais convicções colocam o homem frente à Natureza e esta, como modelo de leis que a explicam. Tais leis, transplantadas para o contexto das relações sociais, conseguem se instituir como instrumento de conhecimento da realidade e, nela, do homem.

Para o Século XIX, a Natureza, entregue as suas próprias leis, transforma-se em modelo epistemológico de análise e conhecimento. Segundo Stanley Grenz, o Século XIX impõe-se como base histórica do Iluminismo entendido como movimento filosófico, desenvolvido na Europa desde o Século XVIII.

O Iluminismo tem seu ápice na modernidade circunscrita ao Século XX, quando à razão é delegado o papel de instrumento do aperfeiçoamento da existência humana por meio da tecnologia, de tal maneira que ciência e tecnologia estão inextricavelmente unidas. Nessa perspectiva iluminista, toda pesquisa está submetida ao escrutínio da razão, a única capaz

2 [...] “Procedente diretamente do racionalismo do século XVII, tem o clímax alcançado pela Ciência da Natureza (o Iluminismo vê no conhecimento da Natureza e no seu domínio eficiente tarefa fundamental do homem). [...] Na esfera da ciência e filosofia, pelo conhecimento da Natureza como meio de chegar ao seu domínio; na esfera moral e religiosa, pelo esclarecimento [...] das origens dos dogmas e das leis, como meio de chegar a uma religião natural igual em todos os homens, e um deísmo que não nega a Deus, que o relega à função de criador e primeiro motor de existência.” (PEQUENO DICIONÁRIO DE FILOSOFIA, 1977; p. 191)

de decifrar as leis da Natureza de forma exata, objetiva e imparcial, bem como toda a experiência dos sentidos³.

Seria possível afirmar, juntamente com o teólogo norte-americano e especialista em ética Stanley Grenz (1950-2005), o seguinte silogismo:

Se o homem é fruto da Natureza, e se a Natureza é organizada por suas próprias leis, então o homem carrega essas leis em sua mente.

A esse respeito, Immanuel Kant (1724-1804), em sua ‘Crítica à Razão Pura’, entende a mente como instrumento ativo no processo do conhecimento. Esse processo se inicia na experiência dos sentidos, que fornecem os dados empíricos, e se desenvolve pela mente, através do método racional. Contudo, o relacionamento da mente com esses dados sistematizados é permeado por valores morais a gerenciar as relações entre os homens e suas práticas de vida. É mister que se observe: tanto a ciência como a moral são frutos da razão.

A elevação da mente à escala de um valor fundamental para o processo do conhecimento transferiu para um Eu individual uma centralidade que o tornou autônomo no projeto do Iluminismo. Esse Eu em uma escala epistemológica, transforma-se em Eu pensante, universal, criador de seu próprio conhecimento a partir do mundo⁴.

Feitas essas considerações, interessa dizer dos pensadores do Iluminismo, que:

- Em um primeiro momento, se o homem é fruto da Natureza e se a Natureza é organizada por suas próprias leis, então o homem, em sua mente, carrega essas leis, com as quais é capaz de dominar a Natureza; ou seja, a Natureza é a origem de tudo, modelo epistemológico e única fonte de análise do conhecimento; e

³ “A Idade da Razão dava muita ênfase às capacidades racionais do ser humano, mas de acordo com o entendimento do Iluminismo a razão compreendia mais do que simplesmente a faculdade humana. O conceito lembrava a antiga afirmativa estoica do período greco-romano de que uma ordem e uma estrutura fundamental era inerente ao todo da realidade e que se tornam manifesta nas obras da mente humana”. (GRENZ, 2008, p. 103)

⁴ “[...] Pensadores como Descartes, Newton e Kant foram os responsáveis pelo fundamento intelectual da era moderna que nasce em fins de 1600, floresce nos séculos XVIII e XIX. A mente moderna iluminista supõe que o conhecimento seja preciso, objetivo e bom. Ela pressupõe que o eu racional e desapaixonado é capaz de obter tal conhecimento. Pressupõe também que o eu conhecedor olha para o mundo mecanicista como um observador neutro munido do método científico. O conhecedor moderno envolve-se no processo do conhecimento crendo que o conhecimento, inevitavelmente, leva ao progresso e que a ciência, associada à educação, libertará a humanidade de nossa vulnerabilidade à Natureza e a todas as formas de escravidão social. (GRENZ, 2008, p. 120)

- Em um segundo momento, a mente é reduzida a uma substância pensante, circunscrita a algo indubitável, e só a ela cabe a certeza; a seguir, o mundo é concebido como uma máquina cujas leis e regularidades podem ser apreendidas pela mente humana; o ser humano moderno pode ser descrito como a substância autônoma racional, cujo habitat é o mundo mecanicista.

Conforme o historiador britânico Eric Hobsbawm (1917- 2016), a Revolução Francesa foi a responsável pela difusão das ideias do Iluminismo mundo afora. Para Hobsbawm, os anos entre 1789 e 1848 trouxeram a maior transformação na história da humanidade, a que chamou de ‘dupla revolução’.

A Revolução Industrial modificou aspectos da produção material, tecnológica, política, e ideológica de todos os países. Ela alterou a vida do mundo, ao constituir uma nova divisão internacional do trabalho, uma nova divisão social do trabalho e uma nova divisão do trabalho em si.

3. JOHN RUSKIN

O inglês John Ruskin foi um crítico de arte que viveu no século XIX, na Inglaterra vitoriana. Considerado o defensor do estilo gótico *revival*, mais precisamente o neogótico veneziano, viu-se obrigado, no prefácio da edição de 1849 de sua obra ‘As Sete Lâmpadas da Arquitetura’, e depois, em novo prefácio para a edição de 1855, a desmentir tal preferência. Suas palavras não pretendiam divulgar um novo estilo e sim uma nova forma de raciocínio, justamente contrária a qualquer estilo.

Segundo Elizabeth K. Helsinger (HELSINGER, 1982), George L. Hersey (HERSEY, 1982) e John Dixon Hunt (HUNT, 1982), a forma de condução do raciocínio de Ruskin pode-se qualificar como um ‘pensamento visual, espacial’. Essa expressão de uma lógica visual adverte-se, é considerada por esses críticos como oposta à lógica formal: segundo eles, enquanto (i) a lógica formal prende-se a uma sequência cronológica, acompanhada por um tempo que avança linearmente, sobre argumentos, e evolui de um ponto a outro⁵, a lógica

⁵ “Francis Bacon estimula os métodos de indução experimental como válidos para todas as espécies de conhecimento, assim contestando as bases do pensamento medieval. Sua famosa frase - “A natureza é mais sutil que qualquer argumento” - representava uma crítica direta às formas especulativas de pensar, quando não derivadas de dados da experiência sensível. (LOURENÇO FILHO, 2001, p. 106)

visual justapõe assuntos, usa da simultaneidade ao invés da linearidade no sequenciamento de ideias, trata do tempo como uma unidade composta de presente-passado-futuro, permitindo ao discurso teórico perder-se em divagações atemporais quando achar necessário, divertir-se com as cores e as texturas, aproximações e distâncias, associar assuntos nunca antes relacionados e utilizar-se do recurso da metáfora para valorizar tais associações.

Ruskin se preocupa com um determinado ensino da visão, que permite a visualização de uma concepção lógica Natural, de uma Razão na Natureza. Para ele, a leitura será sempre o resultado da apreensão de uma lógica, cuja razão é captada pelo olhar sensível da primeira impressão.

No Iluminismo é através da visão que se estabelece o primeiro contato com o mundo externo a nós, e foi assim que o método científico se impôs, iniciando com a observação da Natureza para dela extrair verdades ou leis. Nessa perspectiva, o ensino teria por objetivo **ensinar a ver a lógica da Natureza.**

Sendo a observação o primeiro momento da experiência científica e também do ensino racional, a linguagem apropriada para *ensinar a ver* seria o desenho. O desenho como resultado de uma operação sinestésica a ser executada pela mão mente e olho.

O desenho passou a ser uma das grandes preocupações da pedagogia do século XIX. Pois, se desenhar é pensar, a função primordial da educação é ensinar a pensar através do desenho.

Nesse sentido John Ruskin é emblemático.

Na industrialização, a questão estética foi, para Ruskin, não apenas do desenho do produto senão também - e fundamentalmente - das relações no trabalho estabelecidas no processo produtivo. As ideias de Ruskin têm por base uma filosofia da Natureza cuja lógica se evidencia no relacionamento da *política da ajuda mútua*: cada elemento natural ajuda o outro para garantir sua existência, um equilíbrio. Esta seria, segundo Ruskin, a lógica da Natureza e também sua ética e a sua razão. Ruskin estendeu essa sua filosofia da Natureza para as relações sociais e as relações produtivas, o que levou o arquiteto, *designer* e empreendedor Charles Robert Ashbee (1863-1942) a implantar uma fábrica de propriedade cooperativa com base nos escritos de Ruskin, bem como nos do *designer* têxtil, poeta,

romancista, tradutor e militante socialista William Morris (1834-1896). Nesse contexto, o ensino do desenho seria o foco central de uma pedagogia voltada à formação de homens para o *'trabalho com prazer'*. Trata-se de um conceito ruskiniano, no qual o homem se encontra por inteiro, mergulhado em corpo e alma no trabalho: o trabalhador pensa e faz, sem uma divisão do trabalho com hierarquia de comando. O ensino do desenho teria por fim formar homens autônomos; ao contrário de autômatos, como foram considerados os trabalhadores da indústria de então.

John Ruskin foi reconhecidamente um dos críticos mais ferozes à Exposição de Londres de 1851: *Faltava arte aos produtos industriais*, dizia ele. No entanto, sua concepção de arte nunca se restringiu à qualidade do desenho do produto. A estética ruskiniana deriva de sua concepção de lógica natural, em que o belo é o resultado de uma relação estabelecida, de acordo com a *política da ajuda mútua*, um tipo de relacionamento que Ruskin acreditou ser a própria lógica da Natureza. O belo, no produto industrial, derivaria da ética do trabalho de cooperação, mediante a política da ajuda mútua.

Ruskin criticou a organização do trabalho fabril porque dividia a produção em etapas especializadas, fazendo do trabalho um procedimento repetitivo, mecânico e alienante. Para Ruskin, essa seria a tônica do que chamou *'produto sem estética'*.

Entretanto, a crítica ruskiniana não exige simplesmente um desenho bem feito e sim outro tipo de relacionamento na divisão do trabalho, o mesmo tipo de relação que imaginou existir na Natureza. Para tanto, ele exigiu uma educação que levasse em conta o desenvolvimento do homem como ser pensante e não como ser alienado, o que o levou a propor o trabalho feito de forma cooperativa, um trabalho feito com prazer, no qual o homem está envolvido por inteiro (mente e corpo). A escola/fábrica/comércio seria uma *'cooperativa'*, na qual os proprietários seriam também os operários, designers, administradores e vendedores. Os lucros, assim como os prejuízos, seriam socializados entre todos. Eliminavam-se dessa forma, os "fantasmas" - quando um obtém os créditos pelo trabalho do outro - além da intermediação entre a produção e o consumo - com a venda do produto no próprio local da produção.

Para Ruskin, **ensinar a desenhar é ensinar a ver, e ensinar a ver é ensinar a ler a lógica da Natureza: Lembrem-se, dizia ele, não estou aqui para ensinar vocês a desenhar, estou aqui para ensiná-los a ver.**

Nesse sentido, o ensino do desenho ruskiniano parte da observação da Natureza e da busca por uma lógica natural, expresso através da livre associação entre elementos díspares imaginados pelo artista conforme a política da ajuda mútua. Contrário ao ensino do desenho geométrico, feito com régua e compasso, o desenho ruskiniano é uma interpretação da lógica natural pela mão livre do desenhista.

O objetivo de Ruskin não seria constituir uma teoria da Natureza, da pintura, da política econômica, ou mesmo da arquitetura, mas utilizar a mesma *lógica* de composição na abordagem de todos esses assuntos.

Ao ler/ver a obra ruskiniana dessa forma, passa-se a entender seu método de leitura, em que os temas são menos importantes que o modo como são abordados.

O pensamento espacial de Ruskin possibilitou uma série de interpretações por parte de seus leitores, desde aqueles que entenderam sua obra como um somatório de assuntos isolados, até os que a viram como um todo integrado. Aqui, a produção ruskiniana será tratada como uma unidade, e seu principal assunto, sua estrutura de composição. Os volumes I, II, III, IV e V de 'Pintores Modernos' (RUSKIN, 1856, 1860) mais os volumes I, II e III das 'Pedras de Veneza' (RUSKIN, 1853, 1904), somados a 'As Sete Lâmpadas da Arquitetura' (RUSKIN, 1890), serão compreendidos como uma única obra.

O desenho, da forma como era ensinado pelo crítico de arte inglês, continha uma teoria da percepção. Na verdade, Ruskin ensinou a ver e desenhar por meio de sua produção escrita. Ele também ministrou aulas no Working Men's College de Londres e no Ruskin School of Drawing and Fine Art de Oxford, onde hoje se encontra o Ruskin College de Oxford, voltado à qualificação profissional de pessoas que não tiveram acesso aos estudos. O ensino do desenho ministrado por Ruskin era sua proposta de reforma da percepção, que, por sua vez, continha uma proposta mais ambiciosa, 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 estrutura todos estes assuntos em conjunto, fazendo com que possam se relacionar.

O *ensinar a ver* ruskiniano contém, sem dúvida, uma proposta de ética despertada pelo culto ao belo. Ruskin procura enxergar esse belo na paisagem, a qual ele define bela. O belo é, portanto, o resultado de um relacionamento entre objetos, sensações e memórias

inspiradas pela paisagem. O belo é, também, o resultado de relações sociais, cuja política traduz uma ética que, segundo ele, pertence à lógica da Natureza. Tal ética se reflete na sociedade como organização do trabalho, cuja expressão é o que ele chama *política da ajuda mútua*. Ruskin sente a presença dessa política, cujos elementos constituintes dependem uns dos outros para viver uma situação de harmonia. Eis o belo, segundo Ruskin.

Ruskin nos remete à religião para tratar o assunto da criação arquitetônica. Explica a existência de um Deus arquiteto, construtor da Natureza graças a um trabalho criativo e perfeito. Ele reconhece a imperfeição do homem, mas admite que este possa ser criativo, nunca perfeito como o Criador. Na condição de imperfeito, o homem deve pedir ajuda a outros homens para alcançar seu potencial criativo, associando-se aos demais de forma cooperativa, no respeito à ética da ajuda mútua.

A arquitetura, especialmente, aparece na teoria ruskiniana como o melhor exemplo dessa lógica natural. Quando Ruskin visualiza um edifício, enxerga nele as relações de trabalho que o construíram.

Ruskin elaborou dois importantes conceitos para sua teoria da arquitetura: *A Verdade das Estruturas* e *A Verdade dos Materiais*.

3.1 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 consistiria no desenho enquanto expressão dessas energias na composição da edificação.

Para materializar esse conceito, ele partiu do 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 para projetar construções em pedra, definindo seus elementos estruturais: fundação (base); parede e/ou coluna; cornija e/ou capitel; arabesco; arco; e contraforte.

Ruskin justificou a presença de colunas para não engrossar as paredes, submetendo-as a menores pressões verticais: a coluna concentra essa função da parede em um único ponto, assim como os capitéis, derivados das cornijas concentradas em um único ponto. Os desenhos delicados dos arabescos, geralmente aplicados aos vitrais ou no interior de arcos, transmitem energias verticais e laterais. Os arcos servem para receber as forças verticais e logo direcioná-las às colunas que, por sua vez, conduzem essas forças à base, que as distribui pelo chão. E 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 ao outro a força recebida, e assim sucessivamente, até a energia tocar o chão e dissipar-se por completo. 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, bem como da cornija, não serve a símbolos religiosos exclusivamente: trata-se de elementos presentes em igrejas como poderiam estar em qualquer outra edificação, na qualidade de desenhos estruturais para o molde da matéria pedra. Ruskin exemplificou seu conceito de *verdade das estruturas* pelo desenho da arquitetura gótica, na qual a “ossatura” da edificação se expõe à visão do observador. O sistema estrutural é sentido e compreendido pelo olhar, justamente o princípio de sua concepção de estética.

O desenho do gótico exemplificou sua noção de estética arquitetônica, assim como sua *verdade das estruturas*. E por que a 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 - ou se sobrepor - a eles, em convivência harmônica. A arquitetura, como a natureza, é para Ruskin um livro aberto à consulta e experimentação. Percebe-se aqui uma metafísica por traz do raciocínio ruskiniano, a emergir de sua Filosofia da Natureza: uma metafísica que entende a natureza como uma composição dinâmica, de elementos em movimento, como se fizessem parte de uma grande máquina cujas peças funcionam de acordo com certas leis (Leis da Natureza), na busca permanente de um estado de harmonia e equilíbrio. Não nos lembra Bacon? Newton? A diferença entre a filosofia de Ruskin e o legado desses dois pensadores talvez esteja na ética da Natureza ruskiniana, a lei da ajuda mútua, enquanto para Bacon e Newton, o conhecimento é primordial, enquanto motivo da ação para dominar a Natureza. Ética que também difere - frontalmente - da de Charles Robert Darwin (1809-1882), que vê

a Natureza movida pela força - natural - da competição entre seus elementos, vencida pelo mais forte.

Assim como o espaço ao redor, a arquitetura é o resultado da composição de desenhos de campos energéticos. Dessa constatação, Ruskin extraiu um método para o projeto de arquitetura. Um método cuja 'intenção projetual' seria integrar, no desenho, as linhas de forças do entorno. Ruskin recomenda ao arquiteto, explicitamente, deitar sobre o chão do lote e *sentir suas energias* para, em seguida, desenhar as linhas de forças do projeto em consonância com as do lote e seu entorno sentido. Partindo dessa disposição, ele pretendia desenhar um campo de forças em estado harmônico, no qual todas as energias atuariam em comunhão, perfeitamente conectadas pela ética da ajuda mútua.

Outro conceito ruskiniano é o da *verdade dos materiais*. Mais além das questões de resistência dos materiais, esse conceito reflete a ideia de uma estreita relação entre a constituição da matéria de que é feita a arquitetura e a percepção de tempo. O conceito de *verdade dos materiais* diz respeito às particularidades, idiosincrasias 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 que utilizou. Ruskin evoca e resgata o passado para compartilhar com 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 seu vínculo com o futuro; passa-se, então, a vivenciar apenas um agora sem passado e, portanto, sem tempo - ou futuro -, restringindo-se às experiências com superfícies, planos sem profundidades. Para Ruskin, a ausência ou desconsideração do passado empobrece a vida, desqualifica-a. Esta é a razão porque foi contrário à demolição de edifícios antigos: segundo ele, um passar de borracha sobre a história. O escritor francês Marcel Proust, seu admirador, acreditou ser no mundo dos objetos externos a nós onde se encontra nossa memória. Ruskin pensou do mesmo modo, sobre nossa relação histórica com a arquitetura. O tempo, para ele, é o movimento entre passado, presente e futuro, fluxo de energias que não se deve interromper. Ruskin acreditou não ser possível, nem desejável parar o tempo, o que significaria a própria morte. Segundo ele, a energia da mente humana se alimenta de tempos.

Uma das frases mais conhecidas do crítico de arte inglês é a de que “*O trabalho deve ser feito com prazer*”. Esta ideia implica uma concepção de prazer diferente da cultura vitoriana de sua época, quando prazer significava divertimento fora do trabalho, realizado no ato do consumo. Para Ruskin, o prazer não está dissociado mas pertence ao mundo do trabalho, entendendo-se que o trabalho criativo traz prazer a quem o executa. Além de o trabalho ser feito com prazer, ele deve produzir coisas úteis para a vida. Ruskin era contrário à produção de objetos de luxo. E de destruição.

4. DISCUSSÃO

Viu-se que a teoria da percepção ruskiniana busca enxergar o belo. O belo é fruto de uma lógica, expressão de uma ética que se reflete na arquitetura desde sua produção, sob a forma de relações no trabalho. A partir dessas associações, a teoria da arquitetura ruskiniana supera a diferença entre Artes Liberais e Artes Mecânicas. Ao considerar a política da ajuda mútua, Ruskin se posiciona contra qualquer tipo de divisão no trabalho. Para ele, as relações ideais a serem estabelecidas no trabalho devem abolir a separação entre quem pensa e quem faz.

Para ele, o belo é o resultado de relações, ou seja, de uma ética.

Ruskin não só propõe uma ética, mas uma ética superior: a ética da cooperação, expressa pela *política da ajuda mútua*. Em outras palavras, ele buscava sentir, na expressão dessas relações naturais, as características da ajuda mútua, na qual os elementos da natureza são interdependentes e necessitam ajudar-se para compor uma unidade, uma situação de equilíbrio.

Especialmente sobre a industrialização, a questão estética foi, para Ruskin, não apenas do desenho do produto industrial senão também - e fundamentalmente - das relações de trabalho estabelecidas no processo produtivo.

John Ruskin foi um dos críticos mais ferozes à Exposição de Londres de 1851: “*Faltava arte aos produtos industriais*”, dizia ele. Sua original concepção de arte nunca se limitou à qualidade do desenho do produto em si. Para o pensamento ruskiniano, a estética deriva de uma concepção de lógica própria da Natureza, onde o belo é o resultado natural de relações definidas pela *política da ajuda mútua*. No mundo do produto industrial, o

conceito estético do belo deriva da ética do trabalho de cooperação, promovido pela política da ajuda mútua.

Para ele, o processo do trabalho não deveria servir à alienação e sim à emancipação do ser humano.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito de mostrar John Ruskin de forma diferente das apresentadas pelos críticos da História da Arquitetura Moderna justifica-se pelo entendimento das ideias de John Ruskin como inerentes à ideologia do Iluminismo, quais sejam, Lógica (política da ajuda mútua); Equilíbrio e Razão (o objetivo da lei da ajuda mútua é chegar num estado de equilíbrio, de razão); Natureza (modelo epistemológico); Trabalho (trabalho com prazer).

Segundo a opinião do arquiteto Sérgio Ferro, J. Ruskin, W. Morris ou E. Viollet Le Duc criam problemas para a crítica conformista. Eles não se encaixam nas teorias acomodadas que pressupõem uma evolução linear, constante e positiva da história da arquitetura. Suas análises da arquitetura passada e de seu tempo, vigorosamente exigentes e coerentes, são desqualificadas por não aprovarem a prática e o discurso dominantes. Os três são acusados de querer restaurar a Idade Média e o Gótico - apesar de Ruskin, por exemplo, declarar: “produz-se, entretanto necessariamente na arquitetura gótica uma certa enganação” (J. Ruskin, op. cit., p. 143). Ou, ao contrário, são convertidos à força em profetas do inverso do que pregam, como William Morris feito precursor de Walter Gropius e da Werkbund por Nikolaus Pevsner ! Porque destoam da doutrina da hora são deslocados para o futuro e/ou passado, com o que se espera evitar que a contemporaneidade de suas ideias abale as certezas da doutrina.

Estas e outras incoerências da crítica derivam da dificuldade em tratar adequadamente as andanças da negação determinada. Negar, por ser contra alguma coisa, implica forçosamente numa certa dispersão. Não ser alguma coisa é poder ser muitas outras coisas. Os três, por exemplo, criticam a decadência do trabalho material no século XIX. Suas afinidades com outros modelos de trabalho, como o artesanal da Idade Média, têm que ser consideradas em função de sua oposição a esta decadência - e não em si mesmas exclusivamente. Ruskin é também acusado, em contradição com a acusação de

medievalismo, de ecletismo (realmente também defendido por ele). Mas a contradição está na acusação e não no acusado. Tanto o medievalismo como o ecletismo decorrem da repulsão, da negação da degradação do trabalho. O primeiro procura elementos de oposição num outro período histórico; o outro, no dicionário das variantes possíveis. Ruskin não é fundamentalmente nem medievalista, nem eclético - mas medievalista e eclético enquanto opositor à decadência do trabalho social em seu tempo. É esta oposição que o leva, ocasionalmente e coerentemente, a defender uma ou/e outra destas alternativas. A crítica prefere o caminho contrário: é porque adoram o Gótico que os três, por exemplo, denunciam a idiotice técnica de seu tempo de recortar a superfície de um grande bloco de pedra para fingir o mesmo módulo que os blocos menores como na Igreja da Madeleine ou no Panteão de Paris - e não por causa de suas revoltas contra a ofensa à Lâmpada da Verdade, contra a mentira construtiva obrigatória na arquitetura do capital. O polo de convergência paratáxica de suas simpatias e antipatias encontra-se no fundamento do rejeitado, fundamento negado e repudiado por eles e de onde partem todas as suas escolhas centrifugas: a violência do capital produtivo e suas sequelas destrutivas e irracionais⁶.”

REFERÊNCIAS

- AMARAL, C. S. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2011.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- _____. **El pasado en el presente**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- _____. **Storia della arte italiana**. Florença: Sansoni Editore, 1988.
- ARANTES, O. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARTIGAS, V. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENÉVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BRADLEY, J. L. **Ruskin, the critical heritage**. London: Routledge & Henley, 1984.
- CHOAY, F. **O Urbanismo: utopias e realidades**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CURTIS, W. J. R. **La arquitectura moderna desde 1900**. Madrid: Hermann Blume, 1986.
- DE FUSCO, R. **A ideia de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

⁶ Trecho do texto feito por Sérgio Ferro a respeito do Relatório Final do Pós doutorado intitulado “Rui Barbosa e John Ruskin: a política do ensino do desenho” de Claudio Amaral. Programa PDS 2014/01, n° do processo E-26/101.472/2014, Bolsa Faperj, Rio de Janeiro, 2015.

- FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1986.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GRENZ, J. S. *Pós-modernismo, um guia para entender a filosofia de nosso tempo*. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- HASLAM, R. *Looking, drawing and learning with John Ruskin at the Working Men's College*. Oxford: Art & Design Education, 1988.
- HELSINGER, E. *Ruskin and the art of the beholder*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- HERSEY, G. Ruskin as an optical thinker. In: HUNT, J. D. *The Ruskin Polygon*. Manchester: University Press, 1982.
- JOLLY, N. *Ruskin on education*. Dunferline: George Allen, 1894.
- LOURENÇO FILHO, M.B. *A pedagogia de Rui Barbosa*. Brasília: INEP, 2001.
- PEQUENO Dicionário de Filosofia. São Paulo: Hemus, 1977.
- PEVSNER, N. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- RUSKIN, J. *The stones of Venice*. London: Library Edition, 1853. v.2.
- _____. *The seven lamps of architecture*. London: George Allen, 1890.
- _____. *The stones of Venice*. London: George Allen, 1904. v.1-3.
- _____. *Modern painters*. London: Smith, Elder & Co., 1856. v.1-4
- _____. *Modern painters*. London: Smith, Elder & Co., 1860. v.5.
- _____. *The seven lamps of architecture*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1921.(1ª ed.1890)
- THOMPSON, E., *William Morris: Romantic to Revolutionary*. London: Lawrence & Wishart Ltd., 1955.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: A. Morel Éditeur, 1867.
- _____. *Lectures on architecture*. New York: Dover Publications, 1987.
- ZEVI, B. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Arcadia, 1970.