

# Proposta de revisão epistemológica da teoria de John Ruskin

---

*Claudio Silveira Amaral\**

*Proposal for Epistemological review of John Ruskin's theory*

**RESUMO:** A hipótese desta pesquisa é que o principal assunto tratado por John Ruskin é uma concepção de lógica e de razão que estrutura o entendimento de áreas como arquitetura, pintura, política econômica, religião, e vários outros. Diferentemente da opinião de alguns historiadores da arquitetura moderna que analisaram a obra ruskiniana sobre arquitetura de forma isolada e desvinculada dos demais assuntos, o tratamento aqui oferecido a esse tópico se baseará numa compreensão interna à lógica e à razão que estrutura todos esses campos. 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-chave:** pedagogia, lógica, história, desenho.

**ABSTRACT:** The hypothesis in this study lies on the fact that John Ruskin's mainly deals with a conception of logic and reasoning as groundings to understand fields of work like architecture, painting, politics, economy, and religion among others. Unlikely other modern architecture historians who reviewed the Ruskinian architecture work quite separately and unattached to other subjects, this study will provide an understanding to the common logic and reasoning working as a framework for all these fields. It is intended to demonstrate that Ruskin's objectives were not related to building up a theory of nature, painting, economical politics, or even architecture, but about using the same logic of composition all over these subjects.

**Keywords:** pedagogy, logic, history, design

\* Graduado (1979) pela FAU-PUC-Campinas (SP), mestre (1995) e doutor (2005) pela FAU-USP e professor, desde 1995, no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAAC-Unesp (Bauru-SP). E-mail: cs.amaral@terra.com.br

Figura 1 - John Ruskin, *North West Porch, St. Marks, Venice*, 1877, purchased for the Collection in 1931. Fonte: <http://www.lancs.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/whitehouse.htm>. Acesso em 06/09/10

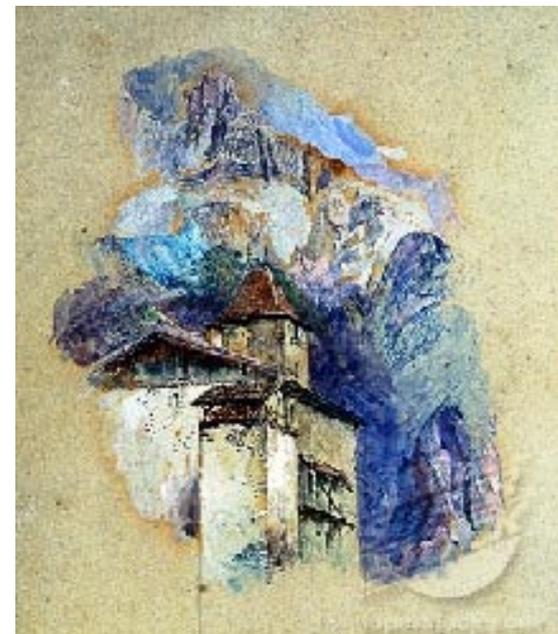


Fig. 2 A building in the Alps, probably Fribourg. s/d. Fonte: <http://www.superstock-photos-images/866-4618>. Acesso em 06/09/2010.

“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” (BACHELARD, 1991, v. 3: 1012).

Esse 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*<sup>1</sup> e de *razão*<sup>2</sup> que estrutura assuntos como arquitetura, pintura, política econômica, religião, e vários outros. Diferentemente da opinião de alguns historiadores da arquitetura moderna<sup>3</sup>, que analisaram a

<sup>1</sup> Lógica é a construção do pensamento por meios, caminhos que buscam uma unidade, uma razão.

<sup>2</sup> Razão é o objetivo da lógica, chegar em uma unidade.

<sup>3</sup> K. FRAMPTON, N. PEVSNER, W. H. VAN LOON, E. H. J. GOMBRICH, W. CURTIS, G. C. ARGAN, entre outros.

obra ruskiniana sobre arquitetura de forma isolada e desvinculada dos demais assuntos, o tratamento aqui oferecido a esse tópico se baseará numa compreensão interna à lógica e à razão que estrutura todos esses campos 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 defensor do estilo denominado *revival* do gótico, mais especificamente, o chamado neogótico veneziano, viu-se obrigado, no prefácio da edição de 1849 de *As sete lâmpadas da arquitetura* e, depois, no de 1855, a desmentir tal preferência<sup>4</sup>, pois suas ideias pretendiam divulgar não um novo estilo, mas uma nova forma de raciocínio que se dizia contrária a qualquer tipo de estilo.

4

“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, citado em HUNT, 1982: 69).

Helsing (1982: 75) e Hersey (1982: 46) dizem 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 sequência linear, presa a um tempo que cresce em argumentos (quer sair do ponto A e chegar ao B), a primeira irá justapor assuntos; usará da simultaneidade em vez da linearidade; tratará do tempo como devir, poderá perder-se 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 J. Ruskin para esses autores, um tipo de pensamento que chamaram de *espacial*.

A obra de Ruskin preocupa-se 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*.

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

Diferentemente do sublime de Burke, relacionado ao prazer que vem da dor, chamado por Helsing de negativo, o de Wordsworth, assim como o de Ruskin, é derivado da noção de *pitoresco*. As partes compõem-se 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 seu método, resultando numa leitura na qual os temas serão menos importantes do que o método. Assim, esses assuntos, alvos de severas críticas por não resultarem de estudos aprofundados, tornam-se meros coadjuvantes, na medida em que assumem o segundo plano<sup>5</sup>. As *verdades* ruskinianas transformam-se em impressões pessoais de Ruskin, o que não compromete a qualidade do método.

<sup>5</sup> Bradley fala da fúria dos especialistas em relação a Ruskin, pelo fato de este emitir opiniões sobre o que, a princípio, não havia se aprofundado (BRADLEY, 1984: 14, 17, 113, 272).

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, 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 seu principal assunto uma estrutura de composição. Os volumes 1, 2, 3, 4 e 5 de *Pintores modernos*, mais os volumes I, II, III de *As pedras de Veneza*, somados a *As sete lâmpadas da arquitetura* serão considerados 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” (HASLAM, 1988: 75).

Ruskin comporta-se como se fosse o profeta que anuncia a *verdade* a seus discípulos, e para tal não utiliza regras para o ensino do desenho. Dizia que cada aluno deveria construir 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 por meio 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. 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 relaciona-se com a percepção, a educação, a cultura e as relações sociais no trabalho. A lógica presente em sua concepção de razão é que estrutura todos esses assuntos e faz com que possam relacionar-se.

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 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* na qual seus elementos constituintes dependem uns dos outros para viver uma situação de harmonia: isto 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 o construíram.

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, admitindo que poderia 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 por meio da ética da ajuda mútua.

Uma das frases mais conhecidas do crítico de arte inglês é *o trabalho deve ser feito com prazer*<sup>6</sup>. Implica uma concepção de prazer diferente do vigente na cultura vitoriana de seu tempo, na qual prazer é o divertimento após o trabalho e realiza-se 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 um belo. No entanto, este é fruto de uma lógica que expressa uma ética, que, por sua vez, aparece na arquitetura sob a forma de relações no trabalho. Foi com base nessas associações que a teoria da arquitetura ruskiniana definiu-se pela superação da diferença entre as artes liberais e as artes mecânicas.

<sup>6</sup> 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, 1955: 802).

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

## A natureza

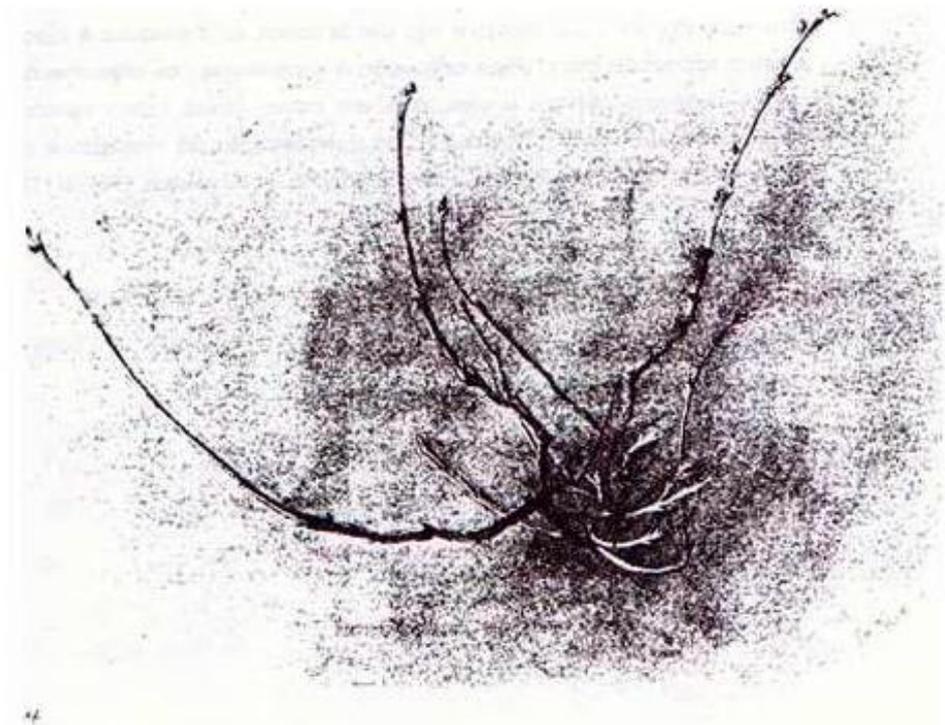


Figura 3 – RUSKIN, J., *Ruskin's drawing*, Oxford: Asmolean Museum, 1997, p. 39.

A visão para Ruskin (1856, v. 3: 268) é um assunto determinante. “To see clearly is poetry, prophecy and religion – all in one.” 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 suas demais ideias: 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 to prove is, the subtlety and constancy of curvature in all natural forms whatsoever” (RUSKIN, 1856, v. 2: 44).

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

Em *Pintores modernos* fez uma espécie de inventário dos elementos naturais (RUSKIN, 1948, v. 1: 207), 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 sua unidade, seu equilíbrio.

A noção de *um todo* é de fundamental importância para a teoria de Ruskin, pois, de acordo com 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 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” (RUSKIN, 1856, v. 4: 7).

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 – things which can only be conceived while they are visible –, the intense hollow blue of the upper sky melting through it all

7

“[...] 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, 1856, v. 4: 28).

8

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 picnóstico, a altura deverá ser dividida em dez partes e uma servirá como medida da espessura da coluna. As colunas do templo eústilo, 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 areostilo a espessura da coluna fosse a nona ou a décima parte de sua altura, esta pareceria delgada e esbelta, e isto porque o ar esgota-se pela largura dos intercolúnios e aparentemente diminui a espessura dos fustes. Do contrário, nos templos picnostilos, se a oitava parte da altura da coluna for tomada como espessura, em virtude da profusão delas e da exiguidade 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 diâmetro, porque elas são circundadas pelo ar e dão aos que os veem a impressão de engenho” (VITRÚVIO, 1999: 97).

– 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” (RUSKIN, 1848, v. 1: 158).

Para Ruskin, seria o artista, por meio 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, com base em uma *primeira impressão*, ou seja, no primeiro contato visual<sup>7</sup>.

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*.

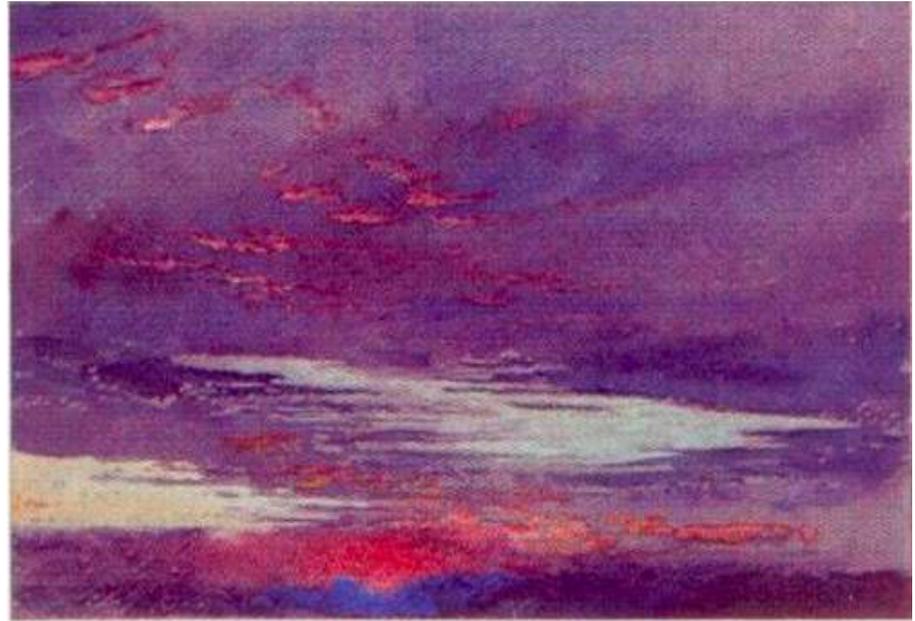
Essa maneira de tratar o processo da percepção e, portanto, de conceber a sua função evidencia, em sua origem, a existência de uma sensação privilegiada, ocasionada pela *primeira impressão*, a qual captaria apenas e tão-somente a noção muito imprecisa de *um todo*. Sempre dúbia, a sensação está envolta em mistérios. Ela nunca afirma, apenas sugere. Em suas ideias, 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 à 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 por meio de relações de proporção, como a noção de simetria em Vitruvius.<sup>8</sup>

## A pintura

Figura 4 - Fonte: RUSKIN, J., *John Ruskin and the Victorian Eye*. Nova Iorque: Harry Abrams, 1993, p. 6.



John Ruskin utilizou para a composição da pintura uma lógica similar à que utilizou para a natureza, que, por sua vez, é idêntica à que compõe 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<sup>9</sup>.

Para Ruskin existe uma *ética* nos elementos que compõem o quadro, os quais são 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 na 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

9

“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, 1860, v. 5: 160).

isso não possui 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 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* estrutura-se 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 *ética natural*, criando uma harmonia entre 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” (RUSKIN, 1860, v. 5: 50).

Ruskin ilustrou uma lógica na qual os elementos dependem uns dos outros, e 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 suas qualidades, 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.

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. Em Ruskin, todavia, os objetos são matérias que comportam um desenho. Não se reduzem, porém, a isso, pois seriam dotados também de uma *essência espiritual*. Com base na noção de matéria em correlação com a noção de *espírito*, Ruskin elaborou a noção de *forma*, em que desenho e *moral*, isto é, o desenho de uma *moral*, são 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 resultante de peças compostas por desenhos sempre inéditos. Para Ruskin, o caráter inédito das manifestações de equilíbrio é a própria natureza da vida, ou seja, sua criatividade constante. Dessa forma, o seu animismo (o qual se refere à ideia de que tudo

tem vida) deriva de um movimento perpétuo de *geração* e *corrupção*. Em última instância, resulta da dinâmica de um *eterno nascimento*.<sup>10</sup>

10

“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 word “rejoicing”, 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, 1860, v. 5: 167).

## A arquitetura ruskiniana

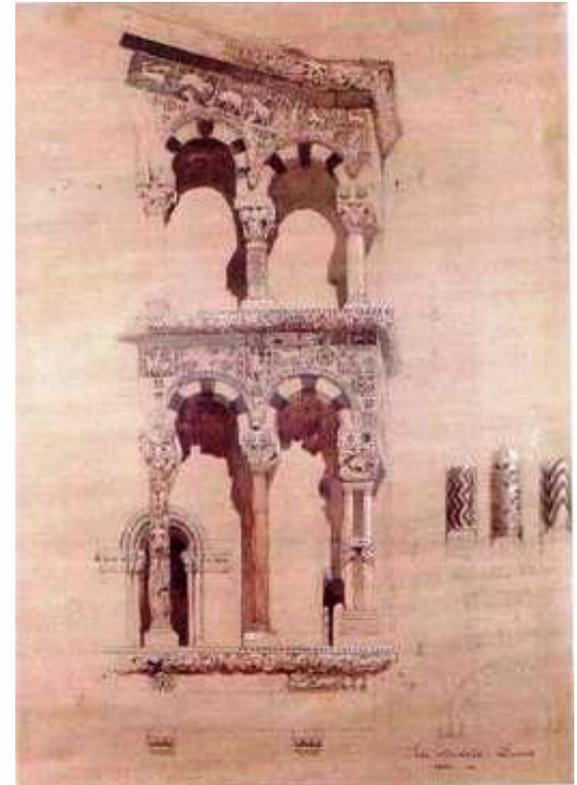


Figura 5 - Fonte: PENNY, N. *Ruskin's Drawings*. Oxford: Asmoleum Museum, 1997, p. 65.

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 *Pintores modernos*, Ruskin refere-se, 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 ideias arquitetônicas de Ruskin passa necessariamente pela abordagem de suas considerações sobre a forma pictórica. A forma arquitetônica em Ruskin deriva de suas ideias sobre a pintura, na qual conceitos similares serviram tanto para a arquitetura quanto para a pintura e a natureza<sup>11</sup>.

11

Este assunto encontra-se nos cinco capítulos de Pintores modernos. Por sua vez, as ideias de arquitetura de Ruskin encontram-se nos três volumes de *As pedras de Veneza*. Quanto aos conceitos utilizados nessa última obra, Ruskin desenvolve-os em *As sete lâmpadas da arquitetura*.

12

“[...] digo arquitetura e todas as artes, porque, segundo o meu pensamento, a arquitetura é a mãe das artes” (RUSKIN, s/d.: 265)

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.<sup>12</sup>

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” (RUSKIN, 1925: 351).

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 aos quais chamou de *leis da arquitetura*.

## As leis da arquitetura

### ○ sacrifício

A primeira *lei arquitetônica* é o sacrifício.

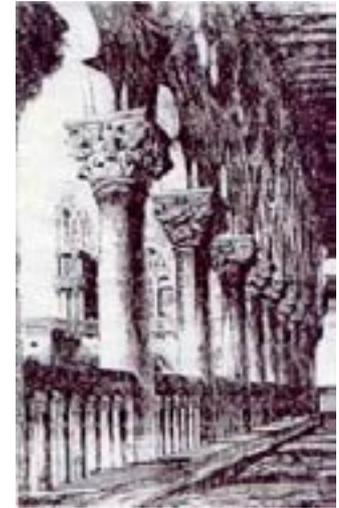
O sacrifício é, antes de tudo, uma exigência. Antes de serem artistas ou arquitetos, ou antes de exercerem qualquer profissão, Ruskin pede às pessoas seu sacerdócio à causa da lógica da *natureza*.

## 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

Figura 4 – Fonte: RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, s/d, p. 105.



Para ilustrar essa verdade, far-se-á uma comparação entre a *composição natural* e a *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 seus elementos estruturais.

2) A *composição natural* procura criar entre seus elementos uma condição de equilíbrio, assim também ocorrerá na arquitetônica. O 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 seu peso próprio, assim como os da natureza e das funções para as quais foi concebido.

A composição arquitetônica clássica utilizou a lógica das proporções para obter seu estado de equilíbrio, mas, em Ruskin, o equilíbrio ocorre após os elementos estruturais se desenharem, respondendo às 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, seu desenho estrutural. A *estética arquitetônica* seria essa *verdade*<sup>13</sup>.

13

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

A noção de equilíbrio confunde-se 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 está de 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 volta-se 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 dada pelo desenho das distribuições de forças.

Do mesmo modo que a noção de *simetria* ruskiniana, já vista, 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 de um sistema de fibras orgânicas em movimento no qual as partes se contorcem como numa planta, mais especificamente numa trepadeira. A simetria é conquistada quando essas forças *coagulam-se*, e o edifício fica em pé.

## Concluindo

Procurou-se demonstrar que John Ruskin tratou de assuntos tais como natureza, pintura e arquitetura mediante a mesma lógica de composição, isto é, de uma mesma concepção de lógica e de razão. Nesta perspectiva podem-se questionar as tradicionais histórias da arquitetura moderna que analisam de forma isolada as obras ruskinianas sobre arquitetura, e, portanto, tiram conclusões precipitadas, como, por exemplo, a 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 Natureza<sup>14</sup> de seu tempo, a Londres da Revolução Industrial, qualificando-a de feia. Propôs a volta de uma ética, vista por ele na Primeira Natureza.

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

14

A Primeira Natureza é a natureza “natural” dos vegetais, animais, minerais, fenômenos atmosféricos, etc. Foi pela observação 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 transmutado em uma forma social com o trabalho. A natureza preenche de trabalho historiciza-se, vira parte da história dos homens” (MOREIRA, 1994: 80).

## Referências bibliográficas

- AMARAL, C. S. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2005.
- BACHELARD, G. [capítulo], v. 3. In: REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia: do romantismo até nossos dias*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- BRADLEY, J. *Ruskin, the Critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- CASTERAS, Susan P.; GORDON, Susan Phelps; GULLY, Anthony Lacy; HEWISON, Robert; LANDOW, George P.; NEWALL, Christopher. *John Ruskin and the Victorian Eye*. Nova York: Harry Abrams, 1993.
- HASLAM, R. Looking, Drawing and Learning with John Ruskin at the Working Men’s College. *Journal of Art & Design Education*, Oxford (RU), v. 7, n. 1, 1988.
- HELSINGER, E. *Ruskin and the Art of the Beholder*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1982.
- HERSEY, G. Ruskin as an Optical Thinker. In: HUNT. *The Ruskin Polygon*. Manchester (RU): Manchester University Press, 1982.
- HUNT. *The Ruskin Polygon*. Manchester (RU): Manchester University Press, 1982.

- MOREIRA, R. *O que é geografia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PENNY, N. *Ruskin's Drawings*. Oxford: Ashmolean Museum, 1997.
- PIMENTA, P. P. G. A linguagem das formas: ensaio sobre o estatuto do belo na filosofia de Shaftesbury. Tese de Doutorado. São Paulo: Dep. de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- QUILL, S. *Ruskin's Venice, the Stones revisited*. Londres: Ashgate, 2000.
- RUSKIN, J. *Modern Painters*, v. 1. Londres: Smith, Elder, 1948.
- \_\_\_\_\_ . *Modern Painters*, v. 2. Londres: Smith, Elder, 1856.
- \_\_\_\_\_ . *Modern Painters*, v. 3. Londres: Smith, Elder, 1856.
- \_\_\_\_\_ . *Modern Painters*, v. 4. Londres: Smith, Elder, 1856.
- \_\_\_\_\_ . *Modern Painters*, v. 5. Londres: Smith, Elder, 1860.
- \_\_\_\_\_ . *The Stones of Venice*, 3 vs. Londres: George, Allen & Unwin, 1925.
- \_\_\_\_\_ . *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: El Ateneo, s/d.
- \_\_\_\_\_ . *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1921.
- \_\_\_\_\_ . *Munera Pulveris*. Londres: Routledge/Thoemmes, 1994a.
- \_\_\_\_\_ . *A Joy for Ever*. Londres: Routledge/Thoemmes, 1994b.
- \_\_\_\_\_ . *Sesame and Lilies; The Two Paths; The King of the Garden*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1944.
- \_\_\_\_\_ . *The Crown of Wild Olive*. Londres: Routledge/Thoemmes, 1994c.
- \_\_\_\_\_ . *Unto This Last*. Londres: Routledge/Thoemmes, 1994d.
- \_\_\_\_\_ . *Lectures on Architecture and Painting*. Londres: Smith, Elder, 1854.
- THOMPSON, E. P. *William Morris Romantic to Revolutionary*. Londres: Lawrence & Wishart, 1955.
- VITRÚVIO POLIÃO, M. *Da arquitetura*. Trad. e notas de M. A. Lagonegro. São Paulo: Hucitec, 1999.