

A LÓGICA ESPACIAL DE JOHN RUSKIN | Cláudio Silveira Amaral

Arquiteto e urbanista pela PUC-Campinas

Mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP

Professor doutor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicações da UNESP

cs.amaral@faac.unesp.br

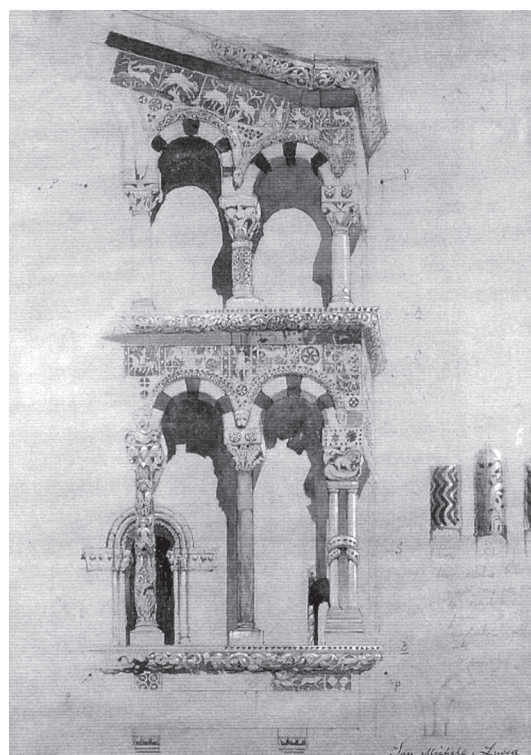


Figura 1 – J. Ruskin, *Fachada de San Michele, Lucas*.

A LÓGICA ESPACIAL DE JOHN RUSKIN

A estrutura lógica da teoria da percepção de John Ruskin será dividida, para uma melhor compreensão, em três fases distintas: a natureza, a pintura e a arquitetura. Essas fases se desdobram nos seguintes temas: a forma natural, a primeira impressão, a teologia, a composição natural, a estética natural, a composição na pintura e a composição na arquitetura. Tanto as fases como os temas tendem a se misturar. Por isso, a divisão apresentada é apenas um indicativo de leitura. Essa divisão é uma das possíveis interpretações a se fazer da obra ruskiniana, pois Ruskin costuma fazer associações entre assuntos que, em princípio, não se relacionam. Por exemplo, ao falar da paisagem, inclui lembranças de sua vida pessoal, assim como elementos de outras paisagens. A sua lógica é poética, portanto, não será apresentada em forma de relato, mas como interpretação de uma obra de arte.

A NATUREZA

A teoria da natureza de Ruskin reserva ao olhar um papel fundamental. Ele dizia que enxergar *é poesia, profecia e religião ao mesmo tempo*. O olho assume o papel de destaque. É um olhar carregado de significações, que enxerga para além do imediato. Nesse olhar, Ruskin destacou um assunto que irá orientar as demais fases de suas ideias: a sua concepção de *natureza*.

Para Ruskin, tudo o que existe na natureza (homens, animais, vegetais, minerais ou qualquer outro elemento) possui uma forma. Sejam quais forem esses elementos, essa

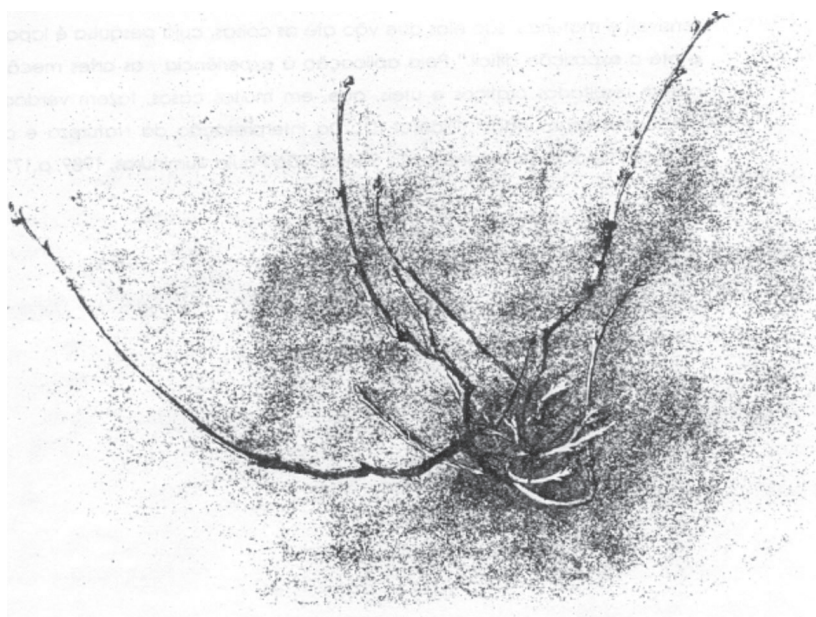


Figura 2 –
J. Ruskin, estudo:
Desenho de galho.

forma será sempre dotada de uma parte material e outra espiritual, que chamou de *alma*. Dessa maneira, não era estranho, à época, afirmar que a floresta, o mar e o céu possuíam alma e sentimentos.

Na forma ruskiniana, é preciso dizer que a parte material seria composta por um desenho e uma parte *espiritual* ou *alma*, que ele também chamou de *moral*. Ruskin esclarece que o desenho da matéria é composto por linhas curvas não-fechadas.

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

Em *Modern Painters*, Ruskin fez uma espécie de inventário dos elementos da natureza, chamando a atenção para o que qualificou de *essência* da alma, a que deu o nome de *verdade*. Assim, cada elemento natural ruskiniano seria depositário de uma *verdade*, isto é, de uma *essência* que o distinguiria dos demais elementos naturais, atribuindo-lhe um *caráter*. Como exemplo, Ruskin ilustrou a *essência* das nuvens, dizendo que a sua *verdade* era de difícil compreensão, pois as nuvens se deslocam o tempo todo, porém, existe algo que permanece e que pode classificá-las: o seu local em termos de altitude no céu.

Em outros capítulos de *Modern Painters*, Ruskin inventariou outros elementos da natureza: montanhas, vegetais, minerais, animais, homens. No entanto, para além das *verdades* desses elementos, existiria uma outra mais importante, à qual ele deu o nome de *composição natural*.

A *composição natural* é um tipo de relacionamento que existe entre os elementos naturais; é, na verdade, a sua ética.

O animismo ruskiniano criou uma inusitada teoria da percepção. Para Ruskin, a percepção se baseia na apreensão de um *espírito* que surge do ato da visualização do objeto. Aprender sensorialmente um objeto é sentir o seu *espírito*, ou sentir a sua *moral*. Assim, o estético seria o resultado de um procedimento que é ao mesmo tempo sensorial (fruto do sentido da visão) e intelectual (fruto da apreensão de uma *moral*). No entanto, o que interessa a Ruskin não é a *moral* individual do elemento, mas a resultante de um relacionamento harmonioso, ou seja, a *composição natural*.

Em Ruskin, ética, moral e caráter são noções que, em última instância, não se diferenciam umas das outras. Ao tratar do *caráter* de um objeto, ele estava, na realidade, referindo-se a um juízo de valor, a uma *moral*. O *caráter* definiria parcamente a *essência* da matéria do objeto. Contudo, essa *essência* não definiria um bem ou um mal, um certo ou errado, mas uma predileção para o bem ou mal, para o certo ou errado. Essa definição

ocorreria apenas após ter havido um tipo particular de relação entre as partes que resultasse em um estado de equilíbrio, ou seja, a sua noção de *composição natural*.

Ruskin dizia que podemos idealizar o infinito, mas jamais o veremos de fato. Para ele, a busca de conhecimentos tem que operar sempre com a noção de infinito, a despeito de só conseguir chegar a um finito. Porém, essa busca poderia, por etapas, ir um pouco além de onde se encontra. Assim, operar no infinito seria apenas um sonho para o homem. Diferente do sonho, os conhecimentos e a imaginação nunca ultrapassarão os seus limites na realidade. Ruskin deduziu que o infinito só pode ser apreendido através do sentir – que nunca é preciso –, mas jamais será apropriado ou sequer totalmente representado.

Esse é um dos motivos pelo qual Ruskin se apaixonou pelas pinturas de Turner.¹ Dizia que, ao pintar paisagens, Turner não reproduz o que vê, mas o que sente. Assim, costumava incorporar lembranças de outras paisagens ou de outros momentos ao tema pintado. Nunca definia as linhas de contorno dos elementos constituintes de sua paisagem, deixava-os inacabados para que penetrassem uns nos outros, criando, assim, a sensação de *um todo*.

A noção de *um todo* é de fundamental importância para a teoria da percepção ruskiniana, pois, de acordo com a sua noção de *estética*, o que interessa é a apreensão do resultado da relação entre as partes e não as partes em si.

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 pode ser captado sensorialmente pelo espectador sem que o objeto o anuncie verbalmente. Em suma, seria essa a sensação de *um todo*.

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 apenas estão a serviço da expressão da totalidade, percebidas apenas como sensação. Como exemplo dessa sensação, Ruskin citou o fenômeno do pôr do sol,

momentos antes do sol se pôr, quando a luz se torna pura cor de rosa, quando se derrama no horizonte inundando as inúmeras nuvens de flocos de vapor, será esse o momento em que se podem sentir o infinito, o múltiplo e o intenso. O céu inteiro se transforma em um único, dissolvendo-se no mar, nas montanhas, nas árvores, transformando tudo em cor de fogo, tudo o que é preto fica dourado, as nuvens, as sombras se tornam cor de púrpura, associando-se a cores impossíveis de serem descritas ou sequer imaginadas. Tudo se torna um único em um instante de visão, é o momento em que o intenso azul do céu desaparece para em seu lugar surgir uma luz intensa que emoldura formas em formas como se fossem corpos transparentes densos de vapor até se perder em um filete dourado e desaparecer. (Ruskin, 1848, v.I, p.161; tradução do autor.)

Para Ruskin, seria o artista, através de sua arte, o propagandista dessa *verdade natural*. A *verdade* ruskiniana surge em decorrência de estados de contemplação, os quais se constituem em apreensões de sensações transmitidas por um objeto a um espectador. A *verdade* só pode ser apreendida, segundo ele, a partir de uma *primeira impressão*, ou seja, o primeiro contato visual.

Para Ruskin, a noção de *primeira impressão* diz respeito a categorias de forças metafísicas de origem desconhecidas. Essa noção corresponde a uma espécie de captura do *espírito* da matéria ou de seu *caráter*. Esse *espírito* ou *caráter* é apreendido pelo sentido da visão do espectador no exato momento em 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.

Ruskin refere-se a Turner como exemplo desse tipo de percepção, dizendo que a pintura de Turner é como uma visão sonolenta em que os objetos parecem uma lembrança sem muita definição. Turner pinta conforme o que sente, não apenas com o olhar, mas com memórias que evocam fatos, angústias, tristezas, alegrias. Segundo Ruskin, *ele não pinta o que vê, ele pinta o que sente*.

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 permanece em mistério. Ela nunca afirma, apenas sugere. Em suas ideias, Ruskin chamou essa modalidade de percepção 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 do objeto ao ser confrontado visualmente pela



Figura 3 – Turner, *Pôr do sol*.

primeira vez. Em outras palavras, *sublime* é a apreensão do *espírito* da matéria associado às lembranças da experiência de vida do espectador.

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 – a qualidade *ética e moral* do objeto.

Conforme Ruskin, a noção de *sublime* seria irrelevante para a teoria perceptiva clássica. Nesse sentido, ele se autointitulou um anticlássico, contrário a toda teoria que apreendesse o objeto através de relações de proporção, teoria esta originária da concepção de simetria de Vitruvius.

A PINTURA

Sempre que Ruskin fala sobre composição, utiliza metáforas religiosas, nas quais composição relaciona-se a ética cristã. No entanto, para efeito de uma compreensão mais clara desse seu conceito, será feito uso, inicialmente, de sua definição aplicada à pintura, em vez da religião. Ruskin associou a noção de composição na pintura à sua noção de composição na natureza, que, por sua vez, foi associada a uma ética religiosa.

Segundo Ruskin, a definição de composição é expressa como *a ajuda mútua entre todos os elementos do tema do quadro em questão*. Ruskin dizia que existe uma *ética* entre os elementos que compõem um quadro. A essa ética seria atribuída a função de fundar um tipo de relacionamento que proporcionasse uma condição de um equilíbrio para *o todo*. Por equilíbrio, entendeu uma *política* da ajuda mútua. Ruskin citou como exemplo a pintura de Turner, na qual a falta de linha de perfil entre os elementos faz com que as individualidades se interpenetrem, obtendo *um todo* coeso, como já visto.

A composição pictórica serviu de modelo para que Ruskin definisse a sua concepção de *composição natural*. Ele dizia que a *composição natural* funciona do mesmo jeito, ou seja, utiliza-se da *política* da ajuda mútua. Assim, um elemento compensa aquilo que falta ao outro elemento, e assim sucessivamente até formar uma cadeia natural de ajuda mútua. De acordo com essa lógica, nenhum elemento natural é autônomo, isto é, todos dependem uns dos outros. Para ele, a *natureza* é composta por uma cadeia natural expressa pela interdependência de suas partes. Ruskin diz que a noção de *um todo* é o que dá sentido à *natureza*. Essa razão é percebida visualmente de acordo com a noção de *primeira impressão*.

Se a natureza dá os parâmetros para a composição pictórica, para Ruskin, isso implica a noção de *unidade natural*. Em termos metafóricos, seria o resultado da conexão no desenho de todos os elementos 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 destacou utilizando a metáfora da religião. Segundo ele, a *natureza* é obra de um *criador*. Ruskin associou a sua concepção de *composição natural* da pintura para a natureza e, por fim, para a religião.

Como se pode observar, a temática do divino, e, por conseguinte, da religião, constitui um aspecto muito peculiar à teoria da forma de Ruskin, e, como bem disse Clark, é utilizado como metáfora para causar um estranhamento no leitor para valorizar o assunto. Toda a teoria ruskiniana teria a finalidade de anunciar a grandiosidade de uma presença *divina* e, assim, introduzir a temática da fé, algo desejável e necessário para a época conturbada de Ruskin.

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

Essa *ordem natural* teria sido criada por esse ser metafísico superior que estabeleceu uma dinâmica natural para todos os elementos. E essa dinâmica seria resultante de um tipo de relacionamento ao qual chamou de *ética natural, que estabelece a harmonia* entre os seus elementos com base na ajuda mútua.

A *estética* dessa *ética* deriva de um tipo de desenho que estrutura relações entre os elementos constituintes, direcionando-os a estados de equilíbrio. Dessa maneira,

a árvore possui um desenho de caule que se trava com a ajuda da terra permitindo que suas raízes a perfurem para atingir a umidade proporcionada pela água da chuva ou rios. Mas a árvore também apresenta uma grossura de caule diminuída à medida que cresce em altura, o que lhe garante a flexibilidade frente ao vento; as suas folhas são direcionadas para obter o calor do sol e a água da chuva”. (Ruskin, 1860, v.V, p.43; tradução do autor.)

Enfim, Ruskin criou uma lógica na qual os elementos dependem uns dos outros e os desenhos são feitos para que tal relacionamento ocorra.

O âmbito estético dessa *ética* está no resultado obtido pelo relacionamento entre os elementos da *natureza*. Assim, nenhum elemento isolado é considerado *belo* ou *não-belo*. O *belo* aparece apenas em decorrência de um tipo de relacionamento que procura atingir esse equilíbrio ruskiniano. Na concepção de Ruskin, o equilíbrio é o resultado de uma relação de troca, é o que chamou de *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 em que o resultado do relacionamento não atinge o estado de equilíbrio, ou seja, um dos elementos prejudica o outro. O *belo*, portanto, resulta de um relacionamento de cooperação, e o *não-belo*, de competição. Nos últimos trabalhos de Ruskin, ele utilizou esses conceitos para o mundo da economia política, sendo severamente criticado pelos economistas da época.

Assim, a noção de *forma natural*, da qual deriva a *forma pictórica* resultou em uma *ética natural* criada por um ser *divino*. 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 de uma *essência espiritual*. Partindo da noção da 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 os seus aspectos constituintes. Dessa maneira, Ruskin associou uma expressão a uma *moral*, o que tornou o desenho da matéria indissociável dessa mesma matéria.

Para Ruskin, ver uma matéria é sentir a sua *moral*, o que equivale a dizer: perceber a sua *essência*. De acordo com Ruskin, seria essa a definição de *verdade*.

Ao relacionar *verdade* com estética, Ruskin dirá que nem toda *verdade* é bela, pois como já dito, 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 entra em relação de equilíbrio com a *verdade* de outro, ou seja, quando se dá a *composição natural*.

Para passar da argumentação ética à estética, movimento que Ruskin realiza o tempo todo, ele transformou a expressão *relacionamento harmônico* na noção ruskiniana de *simetria*. Para ele, *simetria* seria o resultado de uma relação em que a abundância de um compensa a falta do outro. A metáfora seria a de elementos que são posicionados sobre uma balança na tentativa da busca do equilíbrio. Quando a balança se equilibra aparece o estado de *simetria*. Assim, o belo será sempre resultado de uma relação simétrica.

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

O equilíbrio dinâmico seria a metáfora do caleidoscópio, ou seja, um estado de equilíbrio baseado em peças compostas por um desenho sempre inédito. 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 ideia de que tudo tem vida – deriva de um movimento perpétuo de geração e corrupção. Em última instância, resultaria da dinâmica de um eterno nascimento.

Portanto, na perspectiva ruskiniana, para ser *bela*, para ter *simetria*, a composição precisa ser, antes de tudo, *criativa*. O que significa dizer que o *belo* é sempre algo inédito e que nunca se repete.

Ruskin considerou a *natureza* imersa em um processo de composição criativa propensa ao equilíbrio. Ele entendeu que a *natureza* é composta por uma cadeia natural, em que todos os seus elementos fazem parte do processo de composição. Assim, no âmbito geral, ou seja, no âmbito de uma escala universal, a *composição natural* será sempre harmônica e, portanto, *bela*.

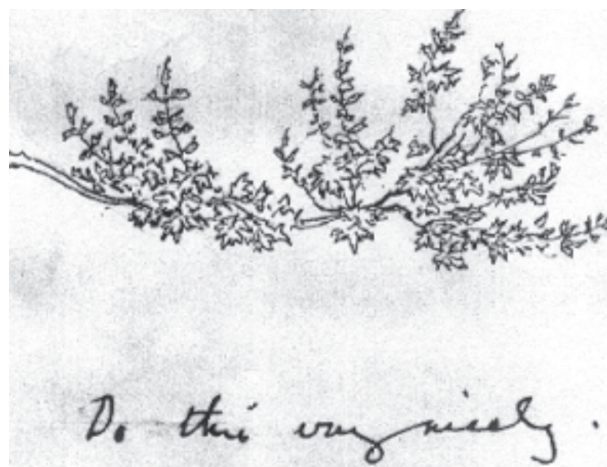


Figura 4 –
J. Ruskin,
Desenho de folhas.

A cadeia natural ruskiniana resultaria de uma relação de composição em que a *verdade* de um elemento entraria em relação de harmonia com a de outros elementos. No entanto, Ruskin alerta que o homem jamais poderá entender essa lógica, apenas senti-la, já que a *composição natural* é a apreensão do infinito e o homem opera apenas com o finito.

É necessário dizer que, na lógica ruskiniana, as sensações são sentimentos confusos. É nessa acepção que Ruskin diz que sentimos o infinito, mas não o vemos, isto é, não temos certeza, apenas sentimos. Do mesmo modo, sentimos a presença de uma ordem, a qual chamou de *ordem natural* ou *composição natural* (Ruskin, 1948, v.V, p.156).

Ruskin costumava misturar assuntos que aparentemente não combinavam. Como disse G. Hersey, ele desenvolve um raciocínio não-verbal, ou seja, espacial. Ele fala de ética, de estética, depois associa a natureza com a religião. Daí ter relacionado estética com problemáticas sociais de seu tempo. Seria justamente nessas associações entre assuntos e temas que não possuem relação direta entre si que a metodologia ruskiniana encontraria a sua melhor definição. A sua estrutura de lógica, a sua racionalidade opera com essa visão espacial o tempo todo. O método ruskiniano entrelaça tudo o que existe, procurando dar-lhes uma sensação de ordem, de equilíbrio, de lógica.

No sentido comum, a *verdade* também se define pelo seu contrário, ou seja, o *falso*. De acordo com as ideias de Ruskin, um objeto é falso quando sua matéria não corresponde à sua *essência*, uma definição difícil de entender, pois os sentimentos, conforme Ruskin, são dúbios, portanto, como saber quando isso ocorre?

Assim como o verdadeiro, o falso não corresponde a um valor moral positivo ou negativo. Algo certo, para Ruskin, pode ser falso e algo errado pode ser verdadeiro. O certo falso ocorreu quando Ruskin se referiu ao clássico. Dessa forma, Vitruvius, ao definir o que é certo em arquitetura, referiu-se ao fazer segundo a lógica das proporções, isto é, o certo é seguir as regras de proporção. Isso para Ruskin é falso, porque, segundo a sua lógica, aprisiona o projetista a normas rígidas que se repetem, eliminando a criatividade.

Quando Ruskin explicou, em *A natureza do gótico*, como era o *fazer errado* dos operários da construção civil de Veneza, referiu-se a um tipo de fazer que expressou o desrespeito às regras clássicas, o que teria levado à invenção de novos desenhos. Contudo, esse desrespeito foi considerado por ele como um ato de coragem e de criatividade e, portanto, algo *certo e verdadeiro*.

A ARQUITETURA

Ruskin não era arquiteto. No entanto, elegeu a arquitetura como a maior das artes, pois, na sua opinião, a escala de intervenção da arquitetura era mais abrangente do que a da pintura. Em *The Stones of Venice [As pedras de Veneza]*, ele explicou por que a escala arquitetônica lhe interessava mais do que a pictórica.

apesar da existência da pintura de Turner, a única que conseguiu substituir a lógica da composição natural presente na arquitetura gótica (agora destruída), a escala de intervenção da pintura jamais atingirá a maioria dos homens trabalhadores. (...) Isso porque a arte geralmente é curiosidade apenas das pessoas mais jovens. (...) No entanto, a arquitetura, por participar do espaço da vida cotidiana de todas as pessoas, consegue sensibilizá-las. (Ruskin, 1992 [1925].)

Para Ruskin, o fato de a arquitetura ser o espaço do dia a dia das pessoas comuns, torna-a um meio excelente para divulgar a lógica das leis da *natureza* ruskiniana.

Ao eleger a arquitetura como a maior das artes, ele estava, na verdade, considerando todo o espaço da cidade como arquitetura, quer dizer, para ele, o espaço urbano pertence à categoria arquitetônica.

Ruskin elaborou várias hipóteses para fundamentar a sua história da arquitetura, como, por exemplo, a benéfica mistura de culturas influenciando as alterações do léxico arquitetônico clássico, e a rebeldia da Igreja veneziana em relação à Igreja romana, não se contentando com as normas arquitetônicas impostas pelo Vaticano. No entanto, foi somente em *The Seven Lamps of Architecture* que explicitou os seus conceitos a partir do que chamou *leis arquitetônicas*.

AS LEIS DA ARQUITETURA RUSKINIANA

O SACRIFÍCIO

A primeira *lei arquitetônica* é a do sacrifício. A noção de sacrifício é, antes de tudo, uma exigência. Antes de ser um artista ou arquiteto, antes de desempenhar qualquer profissão, Ruskin pede às pessoas o *seu* sacerdócio à causa da lógica de sua concepção de *natureza*. Na verdade, isso é mais uma de suas metáforas, pois quer dizer que, antes de ser artista ou arquiteto, é preciso que haja a adesão a algum tipo de ideologia. Ruskin pede o comprometimento ideológico de qualquer profissional para o exercício de sua prática.

A função da arte, assim como a da arquitetura, é, para Ruskin, criar as condições que deem visibilidade a lógica de sua noção de *composição natural*, de sua

ética natural. (...) a arte deve apenas copiar a natureza? (...) não, o trabalho do artista será o de explicar a lógica da natureza (...) através de sua sensibilidade e imaginação o artista deve utilizar a sua expressão artística para transmitir a lógica natural aos que não conseguem enxergá-la (...) o artista é um instrumento do trabalho do criador. (Ruskin, 1992 [1925].)

AS VERDADES DA ARQUITETURA

Uma outra lei da arquitetura ruskiniana é a verdade arquitetônica. As verdades para a arquitetura – similar à noção de verdade para a forma natural ruskiniana – são a verdade das estruturas e a verdade dos materiais.

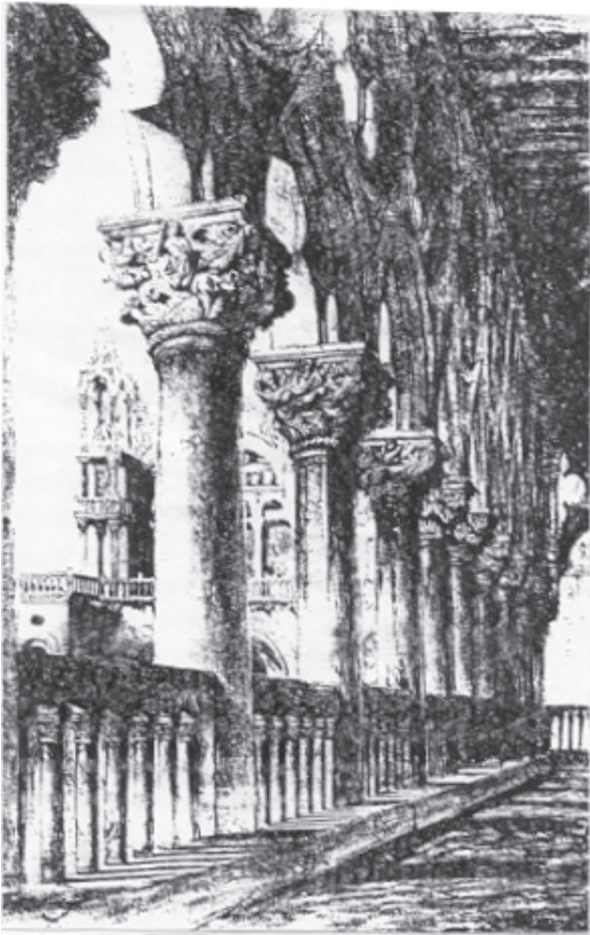


Figura 5 –
J. Ruskin, estudo:
Palácio Ducal.

A VERDADE DAS ESTRUTURAS

Ruskin entendeu por *composição natural* um tipo de relacionamento entre partes que criam a sensação de *um todo*. Essa mesma lógica será utilizada para definir a composição arquitetônica. A *composição natural* também procura criar entre os seus elementos uma condição de equilíbrio, assim também será para a composição arquitetônica, que utilizará a metáfora da balança citada anteriormente.

A composição arquitetônica clássica utiliza-se da lógica das proporções para obter o seu equilíbrio, mas, em Ruskin, o equilíbrio só ocorre após os elementos estruturais terem sido desenhados de acordo com a resistência estrutural adequada aos materiais empregados e as intenções programáticas.

Assim, o desenho estrutural é, para Ruskin, motivo de exposição visual, pois cada edifício deverá ter o seu. Em vista disso, a exposição visual mostra ao observador como se resol-

veu a estrutura do edifício. Ou seja, a *estética arquitetônica* é essa *verdade*.

A noção de equilíbrio se confunde aqui com a noção de uma apreensão *sublime*, já definida 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 você vê como isso se dá – é o elemento mais importante para a teoria ruskiniana da arquitetura.

O desenho dos elementos constituintes da estrutura do edifício, ou seja, o desenho de suas partes, tem de se voltar para a obtenção de um equilíbrio dinâmico, para a produção de uma sensação de *um todo*. O *sublime* é o resultado da sensação proporcionada pela visibilidade da segurança dos desenhos das partes, ou seja, da distribuição de suas forças.

Do mesmo modo como ocorre com a noção da *simetria natural* ruskiniana, o desenho do equilíbrio arquitetônico é o resultado da luta entre forças em estado de tensão, como se os elementos estruturais arquitetônicos estivessem se movimentando o tempo todo até ocorrer o estado de equilíbrio, como se esses elementos formassem um sistema de fibras orgânicas em movimento. A impressão que Ruskin transmite a seus leitores é de que os elementos arquitetônicos possuem vida própria, assim como os de uma planta, mais especificamente de uma trepadeira.

A *verdade das estruturas* corresponderia à criação de um desenho que apresentasse de forma didática para o olhar do espectador a segurança do equilíbrio conquistado através de uma luta entre as forças das partes constituintes do edifício. Dessa definição surge uma outra mais importante, a noção da *estética arquitetônica* ruskiniana.

A ESTÉTICA ARQUITETÔNICA RUSKINIANA

Em decorrência da formulação de *verdade para as estruturas*, surge para Ruskin a necessidade de melhor delimitar a noção de *estética arquitetônica*. A *estética arquitetônica* ruskiniana seria a visibilidade do desenho da segurança transmitida pela resistência dos materiais, ou seja, o desenho da técnica estrutural do edifício.

De sua definição de *estética arquitetônica*, Ruskin extraiu a noção de *ornamento*. Para ele, o *ornamento* só é possível em razão da possibilidade de se desenhar as forças estruturais, ou seja, em razão da *estética*. O *ornamento* deve aparecer, portanto, *sobre, em cima* da *estética ruskiniana*, e o seu intuito é valorizá-la.

Apesar de Ruskin atribuir ao ornamento uma função submissa à da *estética*, ele lhe assegurou um importante papel quando lhe atribuiu a função de registrar a história e as *características emocionais* do local no qual a edificação é erguida – a cultura regional. Por isso, ao considerar as questões regionais, o *ornamento* respeitará a particularidade de quem o construiu. Em última instância, ele respeitará a subjetividade do trabalhador.

Dessa forma, apesar de não pertencer à ordem da *estética*, o *ornamento* tem a função de garantir a presença da subjetividade do trabalhador na obra realizada. O *ornamento* seria a expressão do gosto pessoal do trabalhador na obra.

Junto aos aspectos anticlássicos de Ruskin apareceu uma outra questão importante para a sua teoria, Ruskin posicionou-se para um *fazer errado*, oposto ao fazer com regras – o *fazer certo* citado anteriormente. Entendeu que o *fazer certo* era um fazer que imitava um já realizado, era uma cópia. Já o *fazer errado* seria o fazer espontâneo, o fazer que evoca a subjetividade de quem o fez. Esse seria o fazer que corresponderia à criação de algo novo, de um “nunca visto antes”. O *errado* para Ruskin expressaria a força da vida com a sua vontade ingênua que não respeita as regras conhecidas.

Ruskin foi tomado por uma fúria apaixonada contra o classicismo a ponto de não exagerar que esse também poderia ser criativo...

A crítica ao clássico feito por Ruskin apareceu na sua antipatia ao Renascimento, que qualificou de *decadente*. Segundo ele,

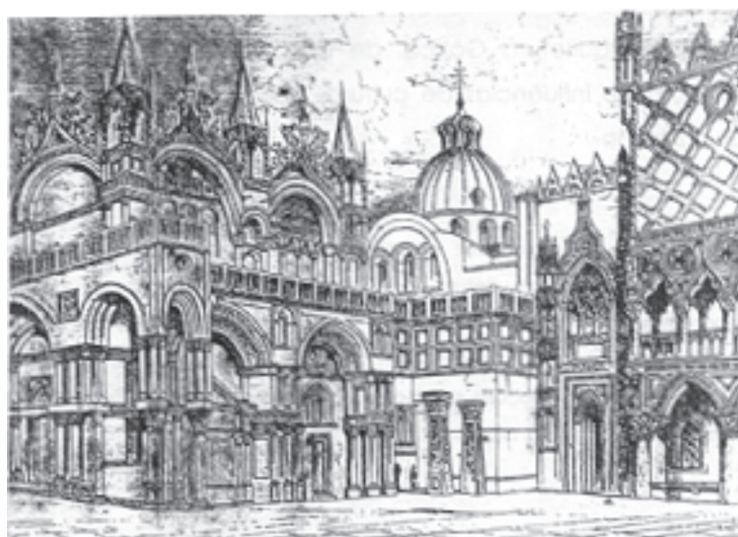


Figura 6 – J. Ruskin, *Estudo: São Marcos*.

após um período de extrema criatividade – o pós-Império Romano – a arquitetura teria chegado ao seu limite: o Renascimento. Ruskin criticou a divisão do trabalho em intelectual e operacional, o que teria levado o “fazer” e o “pensar” a se separarem, dando origem a uma crise em relação à noção de criatividade.

Ruskin diz que a composição arquitetônica renascentista, por ser inspirada no tratado de Vitruvius, transformou a arquitetura em um ato mecânico que só seria apreendido pelo arquiteto após um processo de aprendizagem especializado. Em outros termos, a arquitetura havia se transformado em uma disciplina autônoma e propriedade exclusiva de especialistas, excluindo, assim, o saber do operário.

A noção ruskiniana de *belo* é diferente da noção do belo renascentista. A estrutura da edificação – que para Ruskin significou a sua estética – foi, para ele, “escondida” no Renascimento.

Se no Renascimento o ornamento é a própria estética, para Ruskin ele deve surgir sobre, em cima da estética ruskiniana, ou seja, apenas após a definição do desenho das distribuições de forças incididas no edifício. Mas, nem sempre isso ocorreu no Renascimento, basta atentar para o desenho da cúpula de Santa Maria das Flores em Florença, projetado por Brunelleschi, e ver-se-á que o estético é a própria estrutura que supre o vão. No entanto, Ruskin estava cego para as conquistas do Renascimento, pois queria a qualquer custo achar uma antítese para a sua concepção de ética do trabalho.

A VERDADE DOS MATERIAIS

A noção ruskiniana de *verdade dos materiais* deriva, assim como a *verdade da estrutura*, de sua noção de *verdade da forma na natureza*. Portanto, os materiais utilizados em uma obra arquitetônica devem expressar a sua *verdade*, isto é, a sua *essência*, o seu *caráter*.

Ruskin diz que todo material possui um processo de envelhecimento próprio de sua constituição e que isso é *sublime*. Chegou a dizer que o envelhecimento traz uma dignidade ao material, pois acresce sinais do tempo que denunciam as memórias e os fatos históricos de sua vida. Fala do musgo que cobre as pedras, do escurecimento de uma pintura, de galhos de um vegetal que crescem sobre uma rachadura de uma parede. Para Ruskin, esses são sinais de sublimidade que, associada à sua noção de pitoresco, qualificou de *sublime parasitário*.

Em *The Seven Lamps of Architecture*, Ruskin condenou todo tipo de requalificação espacial, entendendo ser uma falsificação da história. Para ele, o envelhecimento do espaço é um princípio de *verdade* e, ao referir-se à *verdade dos materiais*, considerou natural o envelhecimento deles pelo tempo, no qual cada material envelhece do seu jeito. Por isso era inadmissível que um material imitasse o outro, como a pintura sobre a madeira para imitar o mármore, pois, além ser falso, seria a deturpação da história e do tempo.

Ao contrário do que lhe é atribuído, Ruskin não era contra o restauro de edifícios. Ele era contra a substituição de materiais velhos por novos ou a adulteração do

desenho original. Ele propunha a troca do material estragado por similares em idade e aparência, ou seja, com os sinais do envelhecimento próprio daquele material.

Ruskin se empenhou, junto com o conde Zorvi, na defesa do restauro de São Marcos, em 1870. Desejavam um restauro que não alterasse as características originais da obra. Ruskin queria que os materiais estragados fossem trocados por similares envelhecidos para não destoarem dos que permaneciam. O conde Zorvi publicou um livro com os princípios da teoria da percepção de Ruskin, o que acabou *salvando* São Marcos da intervenção inicialmente em curso que previa a substituição e o redesenho de partes da igreja.

NOTA

1. Joseph M. Turner: artista inglês do séc. XIX. Pintor de paisagens em aquarela e a óleo. Os seus últimos trabalhos eram quase impressionistas, dissolvia toda a paisagem em cores geralmente tiradas do pôr do sol.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, C. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- RUSKIN, J. *Modern Painters*. London: Smith, Elder & Co., 1948. v.I.
- _____. *Modern Painters*. London: Smith, Elder & Co., 1856. v.II, III, IV.
- _____. *Modern Painters*. London: Smith, Elder & Co., 1860. v.V.
- _____. *The Stones of Venice*. London: George, Allen & Unwin, 1925. v.I, II, III. [As pedras de Veneza. São Paulo: Martins Fontes, 1992.]
- _____. *The Seven Lamps of Architecture*. London: J.M.Dent & Sons Ltd., 1921.
- _____. *Munera Pulveris*. London: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *A Joy for Ever*. London: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *Unto this Last*. London: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *Fachada de San Michele. Lucas*. In: *Ruskin's Drawings*. Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p.65.
- _____. *Desenho de galho*. In: *Ruskin's Drawings*. Oxford: Ashmolean Museum, 1997. p.39.
- _____. *Desenho de folhas*. Ruskin's Library, University of Lancaster, UK, 2004.
- _____. *Estudo*. In: PARKER, H. *Introduction to the Study of Gothic Architecture*. London: James Parker and Co., 1874. p.110.
- _____. *Estudo*. Ruskin's Library, University of Lancaster, 2004.
- TURNER, J. M. *Pôr do sol*. In: WHELCHER, H. *Ruskin and the Victorian Eye*. New York: Harry Abrams, 1993. p.124

RESUMO

Uma leitura mais cuidadosa das ideias arquitetônicas de Ruskin passa necessariamente pela abordagem de suas considerações sobre a forma pictórica além de sua forma natural. A forma arquitetônica em Ruskin é derivada de suas ideias sobre a pintura, segundo as quais conceitos similares servem tanto para a arquitetura como para a pintura e para a natureza. Em um primeiro momento, Ruskin elaborou a sua noção de forma natural, em seguida relacionou essa noção com a forma pictórica. Por fim, transferiu os conceitos tratados em sua forma pictórica para o âmbito da forma arquitetônica. Percebe-se que os assuntos tratados por Ruskin são irrelevantes em relação ao que está por trás: uma teoria da percepção que mistura assuntos díspares. A lógica ruskiniana é espacial e composta por assuntos tais como: natureza, pintura, arquitetura e política econômica. Este artigo trata dos três primeiros temas, e procura mostrar a sua interdependência.

PALAVRAS-CHAVE: teoria da percepção, arquitetura, lógica espacial, ética, estética.

THE SPATIAL LOGIC OF JOHN RUSKIN

ABSTRACT

John Ruskin writes about nature, painting, architecture, political economy. But his intention is to formulate a perceptual theory that associates different subjects. He is an optical thinker, his logic mixes up different issues. To talk about nature he requests painting, to talk about painting he requests architecture and then political economy... To read Ruskin is to dive into his logic, a logic that is not linear. This article will see the correspondence between the logic that associates nature with painting with architecture in Ruskin's logic.

KEYWORDS: *Perceptual theory, Architecture, optical thinker, Ethics, Aesthetics.*

