

UT ARCHITECTURAPOIESIS: RUSKIN E O ELO ENTRE AS ARTES.

Alice de Oliveira Viana,²

Ana Paula Godoy³

Marina Bianchi Guaragni⁴

Em meados do século XIX, inserido em um cenário marcado pelos avanços industriais, o campo prático da Arquitetura se caracterizava por uma crise expressiva que evidenciava um descompasso entre as expressões artísticas e as crenças da época. Tal situação se mostrava mais explícita na Inglaterra, país em que mais evidentemente se notava que o desenvolvimento material não ocorria acompanhado de progressos semelhantes na área artística. Se de um lado a indústria moderna, diante de um público consumidor entusiasmado, a cada dia introduzia novos artefatos e a baixo preço - os quais impunham-se mediante a promessa de melhoramento e por meio da sedução do novo -, de outro lado tanto as arquiteturas quanto os objetos de arte decorativa, aos olhos mais críticos dos especialistas, careciam de uma unidade de linguagem artística.

Um desses críticos, como é de conhecimento, foi John Ruskin (1819-1900), quem, apesar de corroborar a convicção mais geral de ausência de qualidade expressiva nas artes contemporâneas, acreditava que a busca por uma unidade de linguagem não poderia se resumir à busca de um novo estilo para a época, o qual deveria ser encontrado em algum lugar do passado - solução que era comum para muitos. Para o crítico, a contemporaneidade não carecia de um novo estilo, mas sim de estilo.⁵ Não somente se enganavam aqueles que acreditavam ter encontrado a alternativa para a crise nas linguagens do passado, mas também nas obras mais recentes da engenharia, como era o caso dos dois edifícios do *Crystal Palace*, duramente criticados por Ruskin. Segundo ele:

²Professora Dra., curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

³Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁴Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁵ RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. New York: John Wiley, 1849.

...supomos haveremos nós mesmos inventado um novo estilo de arquitetura, quando ampliamos uma estufa! [...] Nosso gosto, então exaltado e disciplinado, é ofuscado pelo lustro de algumas poucas séries de pano de vidro; e os primeiros princípios da sublimidade arquitetônica, tão longamente procurados, conclui-se que consistissem o tempo todo meramente em cintilância e em espaço[...]. Mas a engenhosidade mecânica não é a essência nem da pintura, nem da arquitetura, e a grandeza da dimensão não necessariamente envolve nobreza de desenho.⁶

Em seus escritos, Ruskin não oferece uma resposta pronta ao que uma obra deve possuir para terestilo. Não se trata de um conjunto de características formais e materiais que a edificação deve ostentar; uma obra com estilo remete antes à capacidade do artista em criar uma edificação que seja universalmente compreendida, como ocorre com a língua de uma nação, por exemplo, aceita e reconhecida por todos. Prossegue ele:

se tivéssemos um código de leis e que fossem boas leis, é de uma importância maravilhosamente pequena, se elas fossem novas ou velhas, nativas ou estrangeiras, românicas ou saxônicas, normandas ou leis inglesas. Mas é de uma importância considerável o fato de que nós deveríamos ter um código de leis de um tipo ou outro e que esse código fosse aceito e reforçado de um lado da ilha ao outro, e não uma lei feita base de julgamento em York e outra em Exeter. E, da mesma forma, não importa uma lasca de mármore e nós temos uma arquitetura antiga ou nova, mas importa tudo se nós temos uma arquitetura realmente assim chamada ou não; ou seja, se temos uma arquitetura cujas leis possam ser ensinadas em nossas escolas, de Cornwall a Northumberland, quando ensinamos ortografia e gramática inglesa, ou uma arquitetura que deve ser inventada novamente sempre que construímos uma casa de trabalho ou uma escola paroquial.⁷

⁶ RUSKIN, John. A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas de Daniela Kern. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010, pp. 232-233.

⁷RUSKIN, *The seven lamps of architecture*, Op.Cit., p.168. Tradução livre do original: "It is of marvellously little importance, if we should have a code of laws and they be good laws, whether they be new or old, foreign or native, Roman or Saxon, or Norman, or English laws. But it is of considerable importance that we should have a code of laws of one kind or another, and that code accepted and enforced from one side of the island to another, and not one law made ground of judgement at York and another in Exeter. And in like manner it does not matter one marble splinter whether we have an old or new architecture, but it matters everything whether we have an architecture

Nota-se que Ruskin, ao associar estilo arquitetônico à linguagem, recorre a um lugar-comum da história da Arquitetura que é sua relação com as artes do discurso e que remete, digamos, a certa qualidade comunicativa da Arquitetura, sua capacidade de gerar sentidos. Na tradição clássica, mormente a partir da formulação da teoria do caráter no século XVIII, acreditava-se que esta qualidade “falante” da Arquitetura era conquistada sobretudo mediante a escolha da ordem arquitetônica adequada. Esta, a partir de seus atributos decorativos e das inter-relações entre as medidas das partes, seria responsável por evocar determinados temperamentos emocionais que deveriam estar de acordo com a destinação e o uso da edificação. É possível perceber na obra de Ruskin certo débito do autor para com estes pressupostos teóricos, no sentido de reformular e adaptar princípios da teoria do *ut picturapoiesis*, tanto para a pintura, quanto, como é de interesse aqui, para a Arquitetura.

São diversas as passagens que sugerem a associação da Arquitetura ao discurso. No terceiro volume de *The Stones of Venice*, por exemplo, ele sustenta que “a arte é valiosa, de outra forma, somente na medida em que expressa a personalidade, a atividade e a percepção viva de uma boa e grandiosa alma humana”.⁸ Mais adiante, afirma que

então, quaisquer que sejam os meios, ou seja qual for o fim mais imediato de qualquer tipo de arte, tudo o que é bom concorda com isso, que ela é a expressão de uma alma falando com outra, e é preciosa de acordo com a grandeza da alma que pronuncia. E considere que poderosas consequências podem vir de nossa aceitação dessa verdade! Que chave nós temos aqui, que nos deram, para a interpretação da arte de todos os tempos!⁹

No discurso do estudioso britânico, a obra arquitetônica “fala” mediante sua associação a outros tipos de expressão artística, a saber, pintura, escultura e ornamentação. Sem essas, ela consiste somente

truly so called or not; that is, whether an architecture whose laws might be taught at our schools from Cornwall to Northumberland, as we teach English spelling and English grammar, or an architecture which is to be invented afresh every time we build a workhouse or a parish school”.

⁸RUSKIN, John *The stones of Venice*. The fall. Volume the third. Second edition. London: Smith, Elder and co., 1867, pp.170-171. Tradução livre do original: “...art is valuable or otherwise, only as it expresses the personality, activity, and living perception of a good and great human soul”.

⁹Ibid., p.188. Tradução livre do original: “So then, whatever may be the means, or whatever the more immediate end of any kind of art, all of it that is good agrees in this, that it is the expression of one soul talking to another, and is precious according to the greatness of the soul that utters it. And consider what mighty consequences follow from our acceptance of this truth! what a key we have here given us for the interpretation of the art of all time!”

“no ajuste engenhoso de várias peças de material sólido”,¹⁰ ou seja, em construção. Ainda, para Ruskin, a possibilidade da obra arquitetônica “falar” tem em vista uma adequada relação entre essas artes - artes que ele define como fazendo parte do amplo campo das artes decorativas.

Toda grande arte é decorativa para o autor de *The Stones of Venice*. Consoante ele, a característica comum que distingue a arte decorativa é “a condição de ser projetada para ficar situada em um local determinado e, nesse lugar, de estar relacionada ao efeito de outras peças artísticas, seja em relação de subordinação ou de comando”.¹¹ Ou seja, para Ruskin, arquitetura, pintura e escultura só podem ser pensadas e observadas em conjunto; toda tentativa de “arte portátil” - termo explorado pelo teórico - caracteriza-se como arte ignóbil, mesmo que seja de uma qualidade de execução e concepção admirável.

Ao caracterizar toda arte como decorativa, discursivamente ele praticamente nivela ornamento a pintura e escultura, opondo-se de modo explícito à diferenciação entre artes “maiores” e “menores”, termos recorrentes nos oitocentos e usados para hierarquizar as expressões artísticas. Para Ruskin, o que existe e aquilo para o que o arquiteto deveria atentar era uma variedade de aplicação e uma diferença de grau de importância da arte decorativa em questão, algo que implicaria em uma relação de subordinação- relação que, em grande medida, distinguiria na prática o ornamento da pintura e da escultura, sobretudo. Isto porque, dependendo da situação, a arte deverá ser de uma ordem superior ou inferior.

Identificam-se, com isso, duas situações. Uma delas é quando a obra “é destinada a lugares em que não pode ser perturbada ou danificada, e em que pode ser vista com perfeição”.¹² Trata-se, neste caso, de explorar uma obra de pintura ou escultura, que deve ser feita por grandes mestres, e que, pela posição de destaque, terá maior importância. Ele cita como exemplo a *Cameradi San Paolo (CameradellaBadessa)*, no antigo mosteiro de *San Paolo*, em Parma, cuja abóbada foi pintada com afrescos de Correggio, nos quais Ruskin destaca o tema naturalista: “uma viçosa parreira, com aberturas ovais, através das quais lindas crianças saltam para dentro da sala”.¹³ Ou mesmo a sala de Conselho de Veneza, pintada por Tintoretto e na qual “um decorador ortodoxo teria se esforçado para fazer a parede parecer uma parede, [mas em que] Tintoretto resolveu que seria mais interessante, caso conseguisse, fazê-la parecer um pouco com o Paraíso”.¹⁴

Esses são exemplos do tipo de expressão artística superior, a qual, sustenta o teórico,

¹⁰RUSKIN, John. *John Ruskin: selected writings*. Edited by Kenneth Clark. London: Penguin Classics, 1991, p.227. Tradução livre do original: “...ingenious adjustment of various pieces of solid material...”.

¹¹ RUSKIN, John. A manufatura moderna e o design. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p.156.

¹² Id. Ibid., p.158.

¹³ Id. Ibid., p.159.

¹⁴ Id. Ibid., p.159.

...consiste no esculpir ou pintar objetos naturais, particularmente figuras: tem sempre assunto e significado, nunca consistindo somente no arranjo de linhas, ou mesmo de cores. Sempre pinta-se ou esculpe-se algo que se vê ou no qual se acredita; nada ideal ou descreditado. Na maioria das vezes, pintam-se e esculpem-se homens e coisas que são visíveis ao redor.¹⁵

A segunda situação refere-se à ornamentação, a qual, de um modo geral, remete a circunstâncias em que há uma inferioridade de serventia da expressão artística, por exemplo, cita Ruskin, na relação da moldura com a escultura por ela encerrada. A ornamentação pode e deve ser empregada na primeira para destacar a segunda. Outro caso de emprego de ornamentação é quando “a arte ficar situada em um lugar em que está exposta a danos, ao desgaste e ao uso, ou à alteração de sua forma”.¹⁶ Pode-se citar como exemplo degraus ou corrimãos de escadas, que estão constantemente à mercê do atrito provocado pelo contato com o corpo. Tem-se um paralelo em artefatos de uso, naqueles investimentos artísticos aplicados em utensílios domésticos ou armas, peças de vestuário, entre outros em que “o ornamento será gasto pelo uso, ou alterado em sua configuração pelo movimento natural das dobras do objeto”.¹⁷ Neste caso específico podemos também mencionar como exemplo alguns tipos de armas e de tesouras expostas na grande Exposição Industrial de 1851, que Ruskin visitou, e as quais apresentam, nos locais de maior contato das mãos, ou seja, os cabos das armas ou as pernas das tesouras, uma maior concentração de ornamentos.

Nessas situações prejudicadas pelo contato, sustenta o autor que é preferível tirar partido de representações com formas mais simples, abstratas, geométricas, como, por exemplo, um zigue-zague ou um quadriculado, “cuja simplicidade as torne menos suscetível ao desgaste, ou então de formas cuja complexidade e continuidade se prestem de modo vantajoso à distorção ocasionada pelo dobramento”.¹⁸

Apesar da particularidade desses exemplos apresentados, a distinção entre superior e inferior no discurso de Ruskin não se refere somente ao tipo de manifestação artística (pintura, escultura ou ornamento); antes, ela aponta para a forma de representação artística empregada, e que ele diferencia entre “arte natural”, própria das superiores - mas não exclusiva -, e “arte convencional”, mais pertinente às inferiores. Rafael Cardoso, tradutor de alguns textos do teórico britânico, nos esclarece o sentido dos dois termos:

¹⁵RUSKIN, *John Ruskin: selected writings*, Op.Cit., p.229. Tradução livre do original: “... [All high art] consists in the carving or painting natural objects, chiefly figures: it has always subject and meaning, never consisting solely in arrangement of lines, or even of colours. It always paints or carves something that it sees or believes in; nothing ideal or uncredited. For the most part, it paints and carves the men and things that are visible around it”.

¹⁶ RUSKIN, *A manufatura moderna e o design*, Op.Cit., p.160.

¹⁷ Ibid., p.160.

¹⁸ Ibid., p.160.

por “natural”, ele entende toda forma de representação artística que vise reproduzir a aparência do mundo visível. Trata-se de um sentido próximo do que hoje atribuímos a termos como “naturalista” e “realista” (no senso comum destas palavras, e não em sua acepção histórica mais precisa). Por “convencional”, ele entende toda forma de representação artística que faça uso de elementos abstratos - geométricos, botânicos estilizados, grafismos e outros. A ideia fundamental é a de que tais elementos correspondem a uma redução convencionalizada (historicamente) do potencial de significação visual de uma determinada forma, e não à sua expressão plena.¹⁹

De fato, em sua escrita, Ruskin desaprova toda forma expressiva, assim como toda instrução artística fundadas sobre a abstração e a geometria. A chamada “arte convencional” deveria ser empregada somente em casos específicos, como nos casos acima mencionados de inferioridade de serventia - ainda que neste caso não seja regra para o autor - e de sua exposição a danos. Trata-se para ele uma forma inferior da “verdadeira arte”, a qual está fundamentada na imitação de formas da natureza, formas que Deus criou.

E é essa forma superior, esta “arte natural”, como observado anteriormente, que produz os sentidos principais, que tem sempre assunto e significado, não sendo mero arranjo convencional de linhas e formas. O ornamento deve contribuir com o tema mais geral expresso pela pintura ou escultura. Sua posição de subordinação deve enriquecer o efeito produzido pelas mesmas. Consoante Ruskin, o ornamento deve ser, na maior parte das vezes, silencioso - não necessariamente mudo -, quando seu mestre é eloquente:

a condição especial do verdadeiro ornamento é que seja bonito em seu lugar e em lugar algum, e que auxilie o efeito de cada porção do edifício sobre o qual ele tem influência; que, por sua riqueza, ele não torne outras partes calvas, ou, por sua delicadeza, outras partes grosseiras [...] O ornamento, o criado, é frequentemente formal, onde a escultura, o mestre, teria sido livre; o servo é muitas vezes silencioso, onde o mestre teria sido eloquente; ou apressado, onde o mestre teria sido sereno.²⁰

¹⁹ CARDOSO, Rafael. Nota de rodapé n.54. In: RUSKIN, John. *A manufatura moderna e o design*, Op.Cit., p.159.

²⁰ RUSKIN, John. *The stones of Venice*. The foundations. Volume the first. Second edition. London: Smith, Elder & Co, 1858, pp.231-232. Tradução livre do original: “*The especial condition of true ornament is, that it be beautiful in its place, and nowhere else, and that it aid the effect of every portion of the building over which it has influence; that it does not, by its richness, make other parts bald, or, by its delicacy, make other parts coarse. [...] Ornament, the servant, is often formal, where sculpture, the master, would have been free; the servant is often silent where the master would have been eloquent; or hurried, where the master would have been serene*”.

Apesar de Ruskin, em seus variados escritos sobre arte, ter se empenhado em contribuir para uma melhor aproximação à obra de arte, ter se esforçado para auxiliar a refinar o “olhar” sobre a obra, ele reconhece que a compreensão e acessibilidade de sua “fala” não dependiam somente dele, mas também do espectador. É o que se pode observar nesta passagem de *The Stones of Venice*:

um edifício que registrasse a história da Bíblia por meio de uma série de quadros esculturais seria perfeitamente inútil para uma pessoa não familiarizada com a Bíblia de antemão; por outro lado, o texto do Antigo e do Novo Testamento pode ser escrito nas paredes e, ainda assim, o edifício ser um tipo de livro muito inconveniente, não tão útil como se tivesse sido adornado com uma escultura inteligível e vívida. [...] Portanto, não é possível fazer do caráter expressivo um critério justo de excelência em edifícios até que possamos nos colocar totalmente na posição daqueles a quem a expressão foi originalmente endereçada, e até que tenhamos certeza de que entendemos todos os símbolos e sejamos capazes de ser tocados por todas as associações que seus construtores empregaram como letras de sua linguagem. Eu me esforçarei continuamente por colocar o leitor em um temperamento compreensivo quando eu perguntar sobre seu julgamento de um edifício. [...] Mas eu não posso legalizar o julgamento que pleiteio, nem insistir se o mesmo for recusado. Eu também não posso forçar o leitor a sentir esta retórica arquitetônica, nem forçá-lo a confessar que a retórica é poderosa se ela não produziu nenhuma impressão em sua própria mente.²¹

Deste modo, não somente o observador deveria ter conhecimento do contexto da criação artística, como também esforçar-se por procurar compreender a mente que a criou, procedimento semelhante ao

²¹ Id. Ibid., pp.36-37. Tradução livre do original: “A building which recorded the Bible history by means of a series of sculptural pictures, would be perfectly useless to a person unacquainted with the Bible beforehand; on the other hand, the text of the Old and New Testament might be written on its walls, and yet the building be a very inconvenient kind of book, not so useful as if it had been adorned with intelligible and vivid sculpture. [...] It is not, therefore, possible to make expressional character any fair criterion of excellence in buildings, until we can fully place ourselves in the position of those to whom their expression was originally addressed, and until we are certain that we understand every symbol, and are capable of being touched by every association which its builder employed as letters of their language. I shall continually endeavor to put the reader into such a sympathetic temper, when I ask for his judgment of a building; [...] But I cannot legalize the judgment for which I plead, nor insist upon it if it be refused. I can neither force the reader to feel this architectural rhetoric, nor compel him to confess that the rhetoric is powerful, if it have produced no impression on his own mind”.

seguido pelo artista quando da invenção da obra. Ou seja, se a arte consiste na expressão de uma alma falando com a outra, neste diálogo, entende Ruskin, deve haver empatia e mútua compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RUSKIN, John. *The sevenlamps of architecture*. New York: John Wiley, 1849.

_____. *The stones of Venice*. The foundations. Volume the first. Second edition. London: Smith, Elder & Co, 1858.

_____. *The stones of Venice*. The fall. Volume the third. Second edition. London: Smith, Elder & Co., 1867.

_____. *John Ruskin: selected writings*. Edited by Kenneth Clark. London: Penguin Classics, 1991.

_____. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, pp.155-186.

_____. A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas de Daniela Kern. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010, pp.230-246.

FIGURAS



Figura 1 – Antonio Allegri (Coreggio). Cameradi San Paolo / Camara della Badessa. 1519. Vista da cúpula ocidental.



Figura 2 – Jacopo Robusti (Tintoretto). Sala de Conselho de Veneza, Itália. 1582. Vista da pintura "Paraíso".



Figura 3 - Autor desconhecido. Escada, Igreja St John The Baptist Dronfield, Inglaterra. Fim do século XIII.

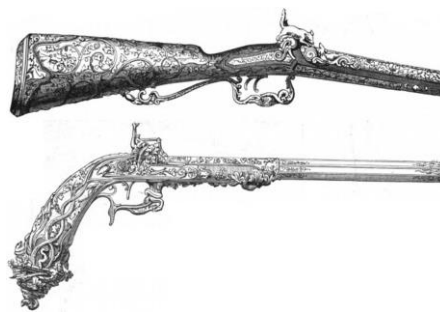


Figura 4 - Michel Liénard. Armas: catálogo grande Exposição Industrial, Inglaterra. 1851.

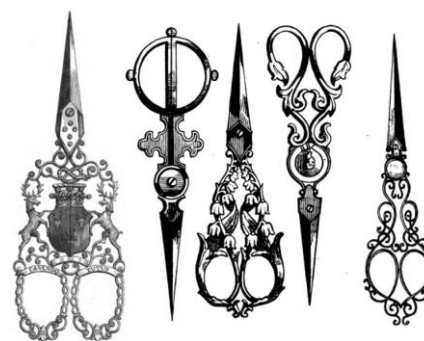


Figura 5 - Harrison Sheffield. Tesouras: catálogo grande Exposição Industrial, Inglaterra. 1851.