

Ruskin e o trabalho da arquitetura

José Tavares Correia de Lira

Arquiteto, professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Rua do Lago 876, CEP 05508-900, São Paulo, SP, (11) 3091-4553, jtlima@sc.usp.br

A *Natureza do Gótico* é um desses livros míticos que parecemos já ter lido sem que jamais tenham sido escritos tal a onipresença de seus temas desde seu aparecimento. O ensaio foi originalmente publicado como um capítulo de *As Pedras de Veneza*, livro que John Ruskin publicou em três volumes em 1851 e 1853¹. Depois daí, algumas de suas passagens tornaram-se memoráveis, tantas vezes repetidas e parafraseadas, incessantemente citadas e analisadas. Sua fortuna crítica certamente se relaciona com o peso que adquiriu ainda em vida para o seu autor, mas também com a maneira vigorosa com que o autor propõe reconciliar a arte com a vida, o trabalho com o prazer.

A sua redação original coincide na biografia do autor com os primeiros estudos *in loco* da arquitetura religiosa medieval, despertados quando de sua lua de mel na Normandia em 1848 e convertidos em profissão de fé durante as duas longas temporadas de estudo da história, da pintura e da arquitetura de Veneza entre 1849-50 e 1851-52. A primeira edição é, portanto, de 1853 quando foi publicado o segundo volume desta história da arte muito lida na passagem do século XIX ao XX². Desde o seu aparecimento, o texto traçou uma trajetória editorial que certamente contribuiu para criar em torno dele um halo de profecia. Encerrada a sua redação, o livro motivou a realização das primeiras conferências do autor, no verão de 53, quando de sua viagem pela Escócia ao lado do pintor Everett Millais. Em Edimburgo, duas das principais conferências proferidas por Ruskin trataram do gótico em termos afins³. Ainda em 1854, as mesmas lições estéticas e sociais ali consignadas foram mais uma vez repetidas pelo crítico inglês junto à *Working Men's College* e então reproduzidas para distri-

buição gratuita entre os alunos da instituição na forma de uma apostila didática: “na qual se trata do verdadeiro papel do operário no trabalho das artes”⁴. Também naquele ano, o ensaio surgiu como brochura sob o título *On The Nature of Gothic Architecture*⁵.

O capítulo de fato parece tensionar o seu lugar de origem, projetando para o público um destino especial. Esta autonomia, desde cedo percebida, foi definitivamente confirmada pela edição independente junto à Kelmscott Press em 1892, apenas levemente revista e então enriquecida pelo trabalho primoroso de diagramação e impressão de seus ex-alunos William Morris e George Allen. Apresentado por Morris depois que Ruskin se afastara definitivamente de sua atividade literária e docente em Oxford após as sucessivas crises de depressão e esquizofrenia que lhe acometeriam até a morte em 1900, para o líder do socialismo *arts & crafts* na Inglaterra o texto constituía “um dos raros pronunciamentos necessários e inevitáveis do século. Para alguns de nós, quando da primeira leitura, já há muitos anos atrás, ele parecia apontar uma nova via pela qual o mundo deveria marchar”⁶.

O próprio Ruskin tem a sua parcela de responsabilidade na supressão definitiva do capítulo da obra original, não apenas pelos usos ocasionais que deu a seu conteúdo, mas também pela própria revisão que realizou na estrutura de *As Pedras de Veneza*. Com efeito, em 1879, em sua *Travellers' Edition*, revista e substancialmente abreviada pelo autor, Ruskin omitiu a sessão muito afortunada⁷. Tratava-se naquele momento de apenas ensinar ao típico leitor inglês do século XIX em *tour* pela Itália, e sem muito tempo, bagagem ou ambição

¹ John Ruskin, *The Stones of Venice, with illustrations drawn by the author*, London, Smith, Elder & Co, 1851 (v.I), 1853 (v.II, III). *The Nature of Gothic* constitui o sexto capítulo do segundo volume.

² A segunda edição inglesa data de 1858-67 (London, Smith, Elder & Co). Foi certamente o livro mais vendido de Ruskin entre o final do século XIX e o início do XX. Ao menos na Inglaterra, reimpresso em 1879, 1881, 1884, 1885, 1886, 1888, 1898, 1900, 1902, 1903, 1906, 1907, 1908, 1912, e nos Estados Unidos, publicado em 1851, 1860, 1864, 1875, 1880, 1885, 1888, 1889, 1890, 1891 etc.

³ Intituladas “O Elogio do Gótico”, foram publicadas em 1854 nas *Lectures on Architecture and Painting*. Cf., John Ruskin, *Conférences sur L'Architecture et La Peinture*, trad. E. Cammaerts, Paris, Renouard, 1910. As duas

outras conferências do volume tratam de Turner e do Prerafaelismo. As *Philosophical Institutions*, perante as quais profere as orações, não constituem exatamente sociedades de sábios, mas seus membros têm cultura geral suficiente para se interessarem em assuntos de arte e, com efeito, *O Elogio do Gótico*, se comparadas ao *A Natureza do Gótico*, é obra de divulgação.

⁴ Subtítulo do panfleto escolar. A Working Men's College foi uma instituição educativa voltada para um público de operários e trabalhadores manuais na Inglaterra. Fundada em 1854 a partir do movimento socialista cristão na Inglaterra, teria como figura central em sua direção o pastor anglicano Frederick Denison Maurice. A despeito das diferenças ideológicas e teológicas com relação a seu fundador, Ruskin vincula-se à instituição desde o seu nascimento, tendo como colaboradores Edward Burne-Jones e Dante Gabriel Rossetti. Formalmente responsável pelo ensino das belas artes, mesmo após o seu afastamento, proferirá na escola, periodicamente, conferências sobre as catedrais da França, a Suíça e sua viagem à Alemanha de 1859, a arte religiosa, a reforma eleitoral e a representação dos trabalhadores no parlamento, a concorrência e a arte mecânica etc. Cf. Jaudel, P, "Ruskin au Working Men's College" in *La Pensée Sociale de John Ruskin*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1975, pp.79-88.

⁵ John Ruskin, *On The Nature of Gothic Architecture*, London, Smith Elder, 1854.

⁶ Apud John Ruskin, *The Nature of Gothic: a chapter of The Stones of Venice/ by John Ruskin; Hammersmith, printed by William Morris at the Kelmscott Press, London, George Allen, 1892.*

⁷ John Ruskin, *The Stones of Venice: introductory chapters and local indices (printed separately) for the use of travellers while staying in Venice and Verona*. 2v. Sunnyside, Orpington and Kent, G. Allen, 1879-81; a segunda edição é de 1892-7, pela mesma editora de seu ex-aluno George Allen.

⁸ Re-editado em inglês pela mesma editora em 1899 e

para a teoria, que a Catedral de São Marco e o Palácio Ducal eram belos e que a sua beleza testemunhava a decadência gradual da arquitetura européia desde a sua construção. O sucesso da empreitada foi tal que as edições estrangeiras das *Stones* para sempre surgiriam resumidas e destituídas do célebre capítulo; este, por sua vez, confirmando a primazia em traduções ulteriores e re-edições exclusivas em separado⁸. O fato é que, integrando ou não o livro original, e quase sempre mutilado, todas as seletas e antologias incluíam trechos, versões e resumos do ensaio como um dos principais escritos de Ruskin, tornando-o, ironicamente, o capítulo mais famoso de *As Pedras de Veneza*, fonte seminal de conhecimento e referência à sua obra.

Mas qual exatamente a sua especificidade no âmbito do livro? O seu lugar no pensamento do autor? Qual o assunto e novidade do escrito? Em linhas gerais, o texto explora o que Ruskin caracteriza na arte como uma certa *Gothicness*: por analogia à química, uma substância hipotética, capaz de aproximar, classificar e avaliar realidades materiais aparentadas, e que se definiria por um conjunto de formas exteriores e elementos internos de tal ou certa maneira combinados para produzirem um efeito determinado. Não apenas arcos ogivais, abóbadas, empenas e foliações, mas também as tendências mentais ou espirituais de seus construtores: uma vez reunidos, expressariam com maior ou menor legibilidade o caráter gótico de uma obra. Observada por Ruskin em seu momento de transição do Oriente ao Ocidente, de Bizâncio a Roma, a arquitetura de Veneza sintetizaria à perfeição este caráter. Com efeito, o ensaio inteiro se ancora nesta articulação entre "forma material" e "expressão mental", que evoca uma distinção exegética constitutiva do método latino de interpretação das Escrituras: "se me edificares algum altar de pedra, não o edificarás de pedras lavradas, porque, se levatares sobre ele o cinzel, ficará poluto"⁹. O sentido verdadeiro da obra ultrapassaria, pois, a sua forma exterior. Mais do que isso, o rebuscamento formal comprometeria a pureza do conteúdo, porque atrás de todo sentido literal residiria uma "letra oculta" de natureza puramente espiritual, simbólica. Não por acaso, Ruskin recorreu ao final do ensaio a um paralelo de arremate com a crítica literária: tratava-se de interpretar as pedras como se procedería em relação ao texto; não bastaria "a forma

sem o poder e a vida", nem se poderia "ler" a obra sem a forma.

Assim sendo, toda a primeira parte do texto, do quinto ao septuagésimo-oitavo parágrafos, detém-se nos seis elementos espirituais ou imaginários do gótico: Selvaticidade, Mutabilidade, Naturalismo, o Grotesco, Rigidez e Redundância. A segunda parte, até praticamente o final, concentra-se na sua forma exterior e no estabelecimento gradual de um cânone arquitetônico por meio da comparação e julgamento dos estilos e levantamento das condições aproximativas de forma nas obras, haja vista o emprego dos arcos ogivais nas coberturas, pórticos e molduras, das empenas íngremes, das cúspides e aberturas foliadas, fustes e capitéis. Operando, pois, no âmbito de uma teoria da arte bem particular, a dialética entre forma e expressão tensiona as fronteiras de gênero, de local e de tempo, em busca de uma beleza típica nas obras humanas capaz de sediar os atributos divinos. Talvez por isso, Ruskin no ensaio se aproxime com tanto desenvoltura da música, da literatura e da pintura; talvez por isso, seus roteiros descontínuos pelo mundo cristão medieval, os saltos históricos da Idade Média ao século XIX inglês; sem contar o modo como muitas vezes recorre diretamente às obras de arte e arquitetura para explicar as categorias mais abstratas do gótico: a dança entre "monotonia" e "variação" que conduz à Mutabilidade, o jogo entre "desenho" e "fato" que descortina o Naturalismo do gótico.

De ponta a ponta atravessado de uma intenção estética fundamental, não por acaso a estrutura do antigo capítulo é a antítese da composição em mosaico do livro como um todo. À sua volta, *As Pedras de Veneza* efetivamente projetam uma imagem de ruína: pedaços reunidos sem muita ordem ou clareza de encadeamento, detalhes e incidentes que se espalham pelo texto com a mesma intensidade que as análises exaustivas de obras singulares, períodos e elementos arquitetônicos isolados, assuntos estranhos, complementados de apêndices e índices, arabescos que mais agradam pelos efeitos de surpresa e variedade que pelo aprendizado e orientação que propiciam ao leitor. Há nele por certo alguma ordem, expressa na divisão geral do livro em três volumes, e do gótico em três períodos, que conduz o leitor de seu nascimento à

1905 e em 1928, pela Allen e Unwin. Em francês, John Ruskin, *La Nature du Gothique, chapitre extrait des Pierres de Venise, traduit par Mme. Mathilde Crémieux, introduction de Paul Vitry, conservateur adjoint au Musée du Louvre*, Paris, Librairie Aillaud, 1907; re-editado pela Hachete, em 1908, e pela A. Hatier, em 1946. A tradução francesa foi republicada pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em 1992. Os italianos produziram uma edição ilustrada do capítulo separadamente, John Ruskin, *La Natura del Gotico*, trad. Carola Mattioli, Milan, Jaca Books, 1981. Crémieux também é autora da primeira tradução francesa da edição do viajante de As Pedras de Veneza, prefaciada por Robert de la Sizeranne (*Les Pierres de Venise*, Paris, Librairie Renouard, 1906), revista por Jean-Claude Garcias (Paris, Hermann, 1983). As traduções espanholas e italianas parecem ter recorrido diretamente à mesma *traveller's edition*, cf. *Le Pietre di Venezia*, trad. Augusta Guidetti, Torino, UTET, 1945; *Las Piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, trad. Francisco B. del Castillo, Barcelona, Iberia, 1961; *Las Piedras de Venecia*, trad. Mauricio Pla, Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica en España/ Murcia, 2000. Sobre a recepção francesa de Ruskin, ver Antoine Compagnon, "introduction" in Ruskin, J., *Sésame et les Lys, traduction et notes de Marcel Proust*, Paris, Complexe, 1987.

⁹ Êxodo, 20: 25. Cf. também Victor Hugo, "Ceci tuera cela" in *Notre Dame de Paris*, 8^a ed., Paris, 1832.

¹⁰ Garcias, Jean-Claude, "Introdução", *As Pedras de Veneza*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.X

¹¹ A sua autobiografia e seus biógrafos acentuaram a paixão familiar pela viagem, as excursões habituais pela Grã-Bretanha, as viagens anuais pelo Continente e primeiras visitas a Veneza em 1835, 1841, 1845 e 1849. Inicialmente motivadas pelo amor à natureza e à pintura de paisagem, cedo manifestaram uma vocação obsessiva no autor pelo estudo da história. A bem da verdade, antes de Veneza, e mesmo antes do

sua decrepitude. Mas se examinarmos detidamente o movimento interno que o constitui, o edifício retórico desmorona. No primeiro volume, *The Foundations*, as duas coordenadas principais não se cruzam: de um lado, temos o estabelecimento - de elementos arquitetônicos em geral; de outro, a narrativa da história política e paisagística de Veneza desenvolvida na forma de apêndices. No segundo volume, as duas partes principais nos levam de Torcello a Murano, a São Marcos e aos palácios, encadeando-se, agora cronologicamente, em dois períodos: o "primeiro período, ou Bizantino", e o "segundo período", que *A Natureza do Gótico* introduz, compõem agora as *Sea-stories* de Ruskin: descrevem e interpretam erraticamente a cidade e a laguna, seus monumentos e curiosidades, como se reforçassem a procedência e o destino imediato do livro para a viagem. Por fim, o terceiro volume, *The Fall*, trata do terceiro período, o Renascimento, como decadência do estilo, ao qual sucederá a série digressiva de apêndices sobre coisas como "a educação moderna", "os primeiros casamentos venezianos", "o grito dos gondoleiros", "a teologia de Spenser", entre outros, além do famoso "Índice Veneziano", que arremata o conjunto. Fragmentário, assistemático e múltiplo, o livro se reveza entre a obra de teoria ou de história, o catálogo arquitetônico e o panfleto filosófico-político, o guia de viagem e o livro de arte¹⁰.

Certamente destacado por sua lógica de exposição, a centralidade do ensaio que temos em mãos é reforçada por sua localização no volume intermediário, e nele, precisamente, no intervalo que conduz o leitor do primeiro ao segundo período da arquitetura de Veneza. Talvez por sua força especulativa e teórica, de pouca utilidade para o turista, talvez pelo fato de quase nada acrescentar aos roteiros venezianos de arte, arquitetura, arqueologia e história, a supressão deve ter lhe parecido inofensiva à obra original, por outro lado correspondendo à conversão da monografia em um influente programa estético de resistência ao século XIX industrial. É sintomático que, na economia do livro, *A Natureza* suspenda o itinerário do viajante¹¹. E não apenas porque o cânone não poderia ser encontrado em Veneza. A distância em relação à cidade, podemos saber, escapa aos próprios objetivos do ensaio. O próprio autor é que o diz na

revisão de seus motivos: "*Tudo o que fiz em Veneza foi por trabalho: porque a sua história fora falseada e jamais compreendida pelo seu próprio povo; e porque, no mundo da pintura, quando comecei a estudá-la, praticamente não se via Tintoreto nem se sentia Veronese, Carpaccio não passava de um nome; algo também se deveu ao meu amor pelos passeios de gôndola pela cidade. Mas Rouen, Genebra e Pisa têm sido as tutoras de tudo o que sei e senhoras de tudo o que fiz, desde os primeiros momentos em que adentrei os seus portões*"¹² O fato é que o repertório medieval, de máxima abrangência para a época, correspondia também ao caráter universal de seu objeto: "*a verdadeira natureza da arquitetura gótica propriamente dita; não apenas da de Veneza, mas do gótico universal*", como nos adverte o autor desde o início do ensaio. Ruskin evade-se a Veneza e à história da arte à procura das leis e caracteres universais do gótico. Nem o Palácio Ducal, nem a abadia de Westminster, nem a Catedral de São Marcos nem as de Salisbury, Estrasburgo ou Coutances, nem o duomo de Pisa ou o de Florença nem o Palácio de Saint James, obras sempre mais ou menos góticas, quase-góticas ou pseudo-góticas: o que se tinha agora em mente descobrir era a essência abstrata e universal do gótico, tão irredutível às antigas regras da arquitetura quanto às suas manifestações particulares.

Por certo, desde *Modern Painters*, cuja publicação iniciara-se em 1843, o dispositivo ruskiniano funcionava a partir de um ponto fixo dominante: os fundamentos da crítica de arte têm raízes no sagrado, em um valor intrínseco das obras, em sua participação no "grande desígnio" do universo. Em *The Stones of Venice*, todavia, a sua aplicação já estaria submetida a um critério exterior: doravante, o julgamento da obra dependeria do modo de produzi-la, pois a perfeita adequação entre arte, vida e moral supunha que a qualidade do trabalho começava e terminava pela felicidade do trabalhador. Se a arquitetura, pois, como toda arte, não era o campo das obras individuais para uso de outros indivíduos, mas um artefato social, era como trabalho que ela deveria ser encarada, isto é, como expressão da vida humana, de seu intelecto, alma e poder corporal em face de determinados problemas, tentativas e forças materiais. Este dispositivo crítico novo, cuja introdução é atestada já no ensaio de 53, constitui o primeiro sinal de um desvio de rota

gótico, foram a geologia, a botânica, a paisagem rural e a arquitetura civil da Suíça, da Grã-Bretanha, da França e da fronteira alpina da Itália que forneceram ao autor o assunto de seus primeiros artigos e desenhos. Publicou em 1834, dois ensaios sobre geologia alpina na *Magazine of Natural History*, e entre 1837 e 1838, publicou a série de artigos sobre os contrastes nacionais de arquitetura pitoresca e residências rurais na Europa, na *Architectural Magazine*, de Londres.

¹² Ruskin, J., "Selections from Praeterita" in Carrier, D. (org.), *England and its Aesthetes: biography and taste*, Amsterdam, OPA, 1997, p.39.

¹³ Harold Bloom o situa no ponto de virada de uma crítica alegórica de tipo renascentista para uma nova variedade que emerge com figuras como Northrop Frye e William Butler Yeats. H. Bloom (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1965, p.XVI.

¹⁴ Sobre as relações entre Ruskin e o romantismo inglês, ver H. Bloom, op.cit.

¹⁵ Megan Aldrich, *Gothic Revival*, London, Phaidon Press, 1994; Chris Brooks, *The Gothic Revival*, London, Phaidon, 1999; Paul Atterbury (org.), *A.W.N. Pugin: master of gothic revival*, New Haven, Yale University Press, 1995.

no projeto estético inicial do autor. Por seu intermédio, compreende-se, por exemplo, a contundente reabilitação do artesanato no século XIX ou o ataque ao virtuosismo técnico e à supressão da cor no Renascimento, acusados de exprimirem o orgulho e infidelidade do artista individual.

O fato é que para este verdadeiro "arquétipo do crítico"¹³, se o valor estético de uma obra de arte poderia ser atribuído por sua rudeza, imperfeição, irregularidade, assimetria, variedade ou rigidez, a formação do juízo era indissociável de uma definição antropológica à qual nenhum burguês na Inglaterra poderia escapar nos meados do século XIX: a noção liberal de um *homem econômico*, que se impunha ali também onde se apanhava a sua face viciosa. Se tal concepção era incapaz de resolver os conflitos modernos do trabalho, o que dizer de sua habilidade para compreender a arte? O que a arte enquanto forma de trabalho, por outro lado, tinha a dizer sobre o mundo da produção? A que dimensão de trabalho distinta referia-se o trabalho artístico? Era preciso reconhecer, de partida, que a natureza humana operava conforme outros apetites além das paixões competitivas. Síntese de apetites, sentimentos e razão, o homem também agia movido pela busca do amor e da justiça. Prova disto era a própria maneira como o artesão medieval relacionava-se com o fazer: na produção e na troca de objetos, algo mais que a busca do pão o impelia; exprimindo a sua humildade, generosidade e desafetação, as suas obras carregavam um outro valor, além da troca, um "verdadeiro valor", ligado a uma existência imediatamente imbricada com os outros, ao prazer da cooperação e da reverência na reprodução da sociedade. Também por aí, e paradoxalmente, a experiência econômica autenticava-se historicamente como crivo crítico. A observação do papel relativo desempenhado pelos artesãos, mestres, artistas, oficiais e proletários em meio às transformações industriais, não apenas permitia desmistificar a produtividade como teste da natureza humana, mas também evidenciar a força corrosiva da sociedade operária ante a condição humana e o valor da arte.

Natureza, arte e trabalho

Definitivamente, *A Natureza do Gótico* denuncia esta sólida posição de atualidade. A clara predileção

do autor por um modelo orgânico de sociedade, o esforço de reabilitação de uma tradição mental adormecida pelo materialismo contemporâneo, lançavam-no muito além de uma teoria do gótico ou da erudição histórica claramente empenhada no projeto. No campo da crítica de arte, Ruskin foi talvez o maior representante inglês desta geração intelectual intermediária, posterior a Wordsworth, Blake, Coleridge, Byron e Keats¹⁴, marcada na década de 1830 pela tradução local do romantismo em apocalipse do utilitarismo. Mesmo na caracterização do estilo medieval – do começo ao fim, a sua empreitada – há algo que o liga diretamente ao mundo inglês contemporâneo. Se dialoga com uma linhagem nacional do neo-gótico, remanescente ao final do século XVIII, que vai de Batty Langley, Horace Walpole, Thomas Gray, Thomas Warton, Richard Hurd a Augustus W. N. Pugin¹⁵, certamente a ultrapassa, sempre desconfiado do *revival* em arquitetura como degradação decorativa. O seu medievalismo, com efeito, encontra esteio na literatura: com as novelas sentimentais de Walter Scott, reconcilia o estilo e o poder dos traços físicos da arte gótica com uma atmosfera moral de origem; com a melhor poesia retrospectiva de Dante Gabriel Rossetti ou dos Brownings, seus amigos pessoais, reencontra uma chave de sacralização da cultura artística na fusão entre a honestidade de um homem do século XIII e XIV e o espírito cavalheiresco; com a crítica social de Thomas Carlyle, enfim, reencontra em primeira mão os conceitos de comunidade e cultura mais adequados à recusa da organização precária da nova sociedade operária em nome de uma idéia de arte como expressão de todo um sistema de vida do povo.

É neste manancial ideológico altamente enraizado nacionalmente que Ruskin encontra as sugestões de regresso ao passado artesanal como forma de olhar criticamente o estado industrial em detrimento das crenças contemporâneas no progresso e na indústria. Inverte o sentido pejorativo da Idade Média, e de tal modo a renova em um modelo válido, que este tradicionalista Tory – em arte e em política, em moral e em religião – nacionalista, comunitarista e intervencionista, também irá patrocinar um aporte anti-individualista, anti-capitalista e anti-imperialista da arte e da produção em direção à reabilitação das artes e ofícios, às leis e reformas

do bem estar e ao próprio reconhecimento das virtudes da ciência.

Predileção propriamente inglesa pelo pitoresco em detrimento das formas importadas do Barroco e do Iluminismo, o espírito do gótico em Ruskin surgirá vazado por um caráter étnico e por uma mesologia. Na virada do romantismo ao evolucionismo, por exemplo, articulará um certo *ethos* setentrional à paisagem rude e montanhosa, de clima áspero e sombrio. É provável que o seu nacionalismo tenha sido modificado pela ênfase, em torno de 1850, no contraste entre a anarquia capitalista e a civilização feudal. Pois no movimento de sua obra *A Natureza do Gótico* denuncia embates radicais com um presente compreendido em chave universal. Muito além do culto da natureza preconizado desde o primeiro volume de *Modern Painters*, e dos princípios morais do trabalho artístico intransigentemente defendidos em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), emerge em sua obra um fundamento sociológico à crítica da vida material e espiritual no tempo da máquina. *A Natureza do Gótico* é provavelmente o seu ponto alto. Nele, já é claro um deslizamento de Turner a Carlyle, da interpretação escrupulosa e religiosa da natureza a uma crítica secular do liberalismo. Sem comprometer as suas convicções mais arraigadas, Ruskin definitivamente ingressa no debate econômico e político da época, do qual ele não se afastaria nos escritos posteriores¹⁶. É provável que esta tendência já se encontrasse em germe nos escritos anteriores. Afinal, em *The Poetry of Architecture*¹⁷ e ao final das *Seven Lamps*, o autor já vinha reconhecendo o peso das relações entre missão artística e missão nacional.¹⁸ O fato é que tecia-se a partir de então uma aliança entre teoria da arte e doutrina social, entre arte e trabalho, como instâncias indissociáveis no exercício da crítica. À crítica pre-rafaelita da usurpação dos direitos da mão no controle das operações mais delicadas da produção artística e artesanal (que tinham o mesmo estatuto afinal), no máximo tolerável na execução das tarefas pesadas e imprecisas, o autor acrescentava uma crítica de cunho moral do mecanismo e da fábrica mecanizada contra a injustiça da ordem social sob a indústria; contra a superprodução industrial como causa da pobreza na Inglaterra.¹⁹

De fato, Ruskin elege, em ordem de importância, a primeira categoria mental do gótico como anteparo à visão inglesa moderna que reduzia o valor dos trabalhos humanos a simples mercadorias. É precisamente contra isto que o ideal de “*savageness*” repropõe o pitoresco em termos menos estéticos, como na tradição paisagística inglesa, que propriamente morais e sociais. Em um de seus mais famosos trechos, a polarização anti-capitalista é radical: “*E agora, leitor, olhe ao redor deste seu quarto inglês. Examine mais uma vez todos estes ornatos precisos, estes polimentos perfeitos, estas adaptações impecáveis de madeira madura e aço temperado. Tantas as vezes que você deles exultou e pensou como era grande a Inglaterra porque o seu mais leve trabalho era desempenhado com tanto esmero. Ai de nós! Lidas corretamente, tais perfeições em nossa Inglaterra assinalam uma escravidão mil vezes mais amarga e degradante que a do africano açoiado ou do helota grego*”. O elogio da aspereza, da ferocidade e da rudeza corresponderia ao exercício de um princípio “revolucionário” de ornamentação: fundado no cristianismo, através dele a divisão hierárquica entre saber e fazer, trabalhador intelectual e manual seria abolida. A estima creditada às falhas e defeitos nas obras, a aceitação das debilidades manuais e a tolerância face à lentidão e à imperfeição não apenas re-significavam o trabalho em tempos de redução do homem a ferramenta, mas re-aproximavam o conceito de arte da experiência ético-religiosa do trabalho.

É assim que logo veríamos despontar em sua obra uma outra economia política, como contribuição à crítica desta “lúgubre ciência” desenvolvida na Inglaterra a partir da tradição do empirismo e muito bem estabelecida nos meados do século XIX. Com efeito, já em *A Natureza do Gótico*, a prestigiosa ortodoxia liberal inglesa começaria a ser duramente questionada²⁰: “*Temos estudado e aperfeiçoado bastante ultimamente a grande invenção civilizada da divisão do trabalho, apenas a denominamos de maneira errada. Verdaderamente falando não é o trabalho, mas os homens que são divididos: divididos em meros segmentos de homens, de tal modo despedaçados em pequenos fragmentos e migalhas de vida que a menor porção de inteligência remanescente em um homem não é suficiente para que produza um alfinete ou um prego*”. Resposta

¹⁶ Cf. J.A. Hobson, *John Ruskin, Social Reformer*, (ed. Facsimilar) Londres, James Nisbet & Co, 1904; P. Jaudel, op.cit., p.21ss.

¹⁷ John Ruskin, *The Poetry of Architecture*, Londres, George Allen, 1905. Primeiramente publicado na *Architectural Magazine* de Londres, a partir de novembro de 1837, o primeiro artigo da série tinha como segundo título “*the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with National Scenery and National Character*”. Em livro, a primeira edição é de 1873, norte-americana.

¹⁸ J.A. Hobson, *John Ruskin, Social Reformer*, (ed. Facsimilar) Londres, James Nisbet & Co, 1904, p.3.

¹⁹ Cf. Clive Wilmer, “Introduction” in John Ruskin, *Unto This Last and another writings*, London, Penguin, 1985, pp.16-37.

²⁰ Ruskin é contraditório na indicação de suas leituras econômicas. Ora diz ter muito cedo se dedicado ao estudo dos clássicos, ora afirma ignorá-los, algumas vezes até, lamentando o seu desconhecimento. Em todo caso, alguns anos após a publicação de *As Pedras de Veneza*, *insights* poderosos como estes de Ruskin tomariam a forma de uma crítica disciplinada - disciplina intelectual para a qual Ruskin raramente teve paciência - das hipóteses básicas da ortodoxia econômica de Manchester. Em 1857, publicou duas conferências realizadas sobre *The Political Economy of Art*, divulgadas no *Manchester Guardian* e no *Manchester Daily Examiner and Times*, posteriormente reunidas em *A Joy for Ever*, de 1880. Em 1858 e 1859, realizou outras cinco conferências sobre o mesmo tema, também realizadas em Manchester e reunidas no livro *The Two Paths, being lectures on art and its application to decoration and manufacture*, de 1859. Estes textos, e principalmente os artigos na *Cornhill Magazine* de 1860, reunidos posteriormen-

te em *Unto This Last* (1862), e os *Essays on Political Economy*, publicados na *Fraser's Magazine* entre 1862 e 63, reunidos em *Munera Pulveris* (1872), foram desde cedo considerados o ponto fundamental de inflexão de Ruskin rumo à crítica do utilitarismo vitoriano e das leis da economia política inglesa. Cf. P. Jaudel, *La Pensée Sociale de John Ruskin*, Paris, Marcel Didier, 1973, pp.119-220. Parte destes escritos foram reunidos no volume *A Economia Política da Arte* (Rio de Janeiro: Record, 2004), organizado e traduzido por Rafael Cardoso.

²¹ Livro de 1776, com que o autor diz ter tomado contato ainda jovem e cujo primeiro capítulo situa como origem primeira da riqueza a variedade e combinação de trabalhos envolvidos em toda produção, a cooperação "natural" ou "espontânea" dos trabalhadores na divisão constitutiva de todas as sociedades humanas. Cf. Adam Smith, *A Riqueza das Nações*, São Paulo, Abril Cultural, 1983 (Os Economistas).

²² No último capítulo de *Unto This Last*, "Ad valorem", Ruskin dirige-se com ironia e frontalmente a seus adversários, entre os quais o mais influente deles em atividade, John Stuart Mill: "*Unhappily for the progress of the science of Political Economy, the plus quantities, or – if I may be allowed to coin an awkward plural – the pluses, make a very positive and venerable appearance in the world, so that every one is eager to learn the science which produces results so magnificent; whereas the minuses have, on the other hand, a tendency to retire into back streets, and other places of shade, - or even to get themselves wholly and finally put out of sight in graves: which renders the algebra of this science peculiar, and difficultly legible; a large number of its negative signs being written by the account keeper in a kind of red ink, which starvation thins, and make strangely pale, or even quite invisible ink, for the present*". Por oposição a esta mórbida ciência, "*the real science of political economy, which has yet to be distinguished from the bastard science, as medicine from wi-*

ideológica à vasta expansão manufatureira a partir do final do século XVIII, as teses fundamentais da economia política clássica - a dependência, de um lado, dos salários em relação aos lucros, e de outro, da oferta de trabalho e dos níveis de vida dos trabalhadores em relação ao processo de acumulação e aos imperativos do mercado - não passariam de uma ridícula tentativa de legitimação da injustiça.

É verdade que ao longo do ensaio de 1853 não há qualquer menção explícita aos economistas ingleses, mas a referência ao famoso exemplo do alfinete não deixa dúvidas: o sarcasmo de Ruskin invoca diretamente o ideário liberal da divisão do trabalho introduzido por Adam Smith em *A Riqueza das Nações*²¹. Processo amoral no cerne das economias industriais, a divisão do trabalho além de tudo teria suprimido a responsabilidade individual do trabalhador pelo produto de seu trabalho ao parcelar a produção e reduzir o seu papel a operações parcelares e repetidas, acelerando e tornando assim mais eficiente o processo produtivo como um todo em detrimento da integridade do produtor e da qualidade do produto. É provável que o alvo imediato da crítica de Ruskin já fossem então os *Princípios de Economia Política* de John Stuart Mill, por ele adquiridos ainda em 1848, ano de sua primeira publicação e continuamente reeditado ao longo dos anos como o principal ensaio moderno sobre o assunto. O fato é que a sistematização realizada por Stuart Mill, a despeito de sua preocupação com a distribuição da riqueza, era, conforme Ruskin, responsável pela reafirmação da acumulação de capital como condição essencial do progresso econômico. Pior, intérprete de uma ortodoxia até mesmo incapaz de compreender a economia mercantil, teria reiterado um modelo teórico de vida econômica que não sendo único tampouco era o melhor dentre os possíveis²². Entre o cortejo de iniquidades sociais que produzia, corrompia a natureza humana, incapaz que era de organizar racionalmente, isto é, humanamente o bem estar. Era esta impossibilidade dos economistas de ultrapassarem os limites estreitos fixados pelo capitalismo, patente inclusive na ausência de uma análise coerente das técnicas e das relações de produção sob o artesanato, que de resto lhes embotava a própria compreensão da arte ou de seu estado presente de indigência e marginalidade.

Posto desta maneira, a censura de Ruskin ao modelo *laissez faire* de sociedade como modelo de servidão parece progressista, quando não pré-marxista²³. Não o é. Sua fundamentação organicista, de cunho claramente reacionário²⁴ e católico, enreda-se no socialismo feudal a Carlyle e recusa simultaneamente a indústria, a democracia e a revolução em nome de uma improvável restauração do equilíbrio, da hierarquia e da autoridade peculiares às sociedades de honra. O fato é que este reformador iconoclasta jamais se preocupou em esconder a sua componente dirigista e estamental, aliás evidente no experimento da *Saint George's Guild* nos anos 1870²⁵. De fato, a resistência à civilização moderna escorava-se em uma mescla ideológica muito variada: da tradição bíblica do protestantismo ao paternalismo Tory, do romantismo ao socialismo de corporação²⁶. Por isso, talvez, ainda que imune às transformações nos significados do gótico depois de 1848, em meio a tendências inconciliáveis e com forte ambição de harmonizá-las, este "conservador revolucionário e aristocrata socialista" tenha sido capaz de exprimir alguns dos paradoxos fundamentais de seu tempo. Viu com terrível clareza o vazio espiritual das relações sociais típicas do capitalismo e formulou uma das mais genuínas e perturbadoras críticas anti-liberais da divisão do trabalho em nome de uma utopia da obra coletiva, como alegria de cada trabalhador no mérito de sua produção. Ainda que os seus limites possam muito bem ser divisados, na falsa elaboração da idéia de servidão por exemplo, e o vejamos sucumbir ao debate econômico imposto por seu tempo, *A Natureza do Gótico* é talvez um dos melhores exemplos de uma posição audaciosa quanto à tradição. Não por acaso, William Morris, que ingressou em Oxford em 1852 para ser aluno de Ruskin; que se tornou na década de 1880 um dos principais líderes socialistas da Inglaterra e que, entre outras coisas, foi responsável pela inserção da arquitetura gótica na história da luta de classes²⁷, ao longo de toda a sua vida ressaltou este aspecto de radicalismo do ensaio como lembrança insolente de que o pagamento à vista não é a única relação entre seres humanos. Ao fim e ao cabo, o tema fundamental de preocupação de Ruskin foi o homem, e à medida que se afastava do campo das artes visuais, do qual incontestavelmente se tornou o maior expositor na Inglaterra em todos os tempos, responsável inclusive por uma revisão definitiva nos

tchcraft, and astronomy from astrology, is that which teaches nations to desire and labour for the things that lead to life: and which teaches them to scorn and destroy the things that lead to destruction." John Ruskin, *Unto This Last and other writings*, London, Penguin, 1985, pp.213, 209.

²³ Segundo Thompson, Morris percebeu a semelhança da crítica da divisão em Ruskin com algumas das formulações de Marx, no capítulo XIV, do *Capital*, tendo anotado em 1883, em livre tradução do francês a seguinte sentença do autor alemão: "It is not only the labour that is divided, subdivided, and portioned out betwixt divers men: it is the man himself who is cut up, and metamorphosised into the automatic spring of an exclusive operation. Karl Marx". Cf. E. P. Thompson, *William Morris: romantic to revolutionary*, Stanford, California: Stanford University Press, 1988, p.38.

²⁴ Raymond Williams, "Arte e sociedade: Pugin, Ruskin, Morris" in *Cultura e Sociedade*, São Paulo, Editora Nacional, 1969, pp. 153-4

²⁵ Pequena comunidade modelo, financiada por fundos criados por Ruskin em 1871, destinada a encorajar, sob juramento religioso, operários e fiéis alunos de Oxford a retornarem à agricultura e ao artesanato. Ruskin será o seu "Mestre" desde a fundação. O episódio coincide com o forte acento moral de sua condenação ao incêndio do Louvre pelos *communards* de Paris. Cf. Edward. P. Thompson, op. cit., p.201.

²⁶ Clive Wilmer, "Introduction" in J. Ruskin, *Unto this Last and other writings*, London, Penguin, 1985, pp.22-6.

²⁷ William Morris, "Gothic Architecture" in *Art and Society: lectures and essays*, Boston, George's Hill, 1993, p.147. Ver também, Norman Kelvin (ed), *William Morris: on Art and Socialism*, New York, Dover, 1999.

²⁸ Duque, G., "Bellas Artes" in *A Semana*, Rio de Janeiro, 27/03/1886, apud, Julio Guimarães e Vera Lins (orgs), *Impressões de um Amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001, pp.98-9.

cânones ocidentais da pintura, logo reapareceria como patrono de outras causas, reformistas, cooperativistas, trabalhistas ou humanitaristas: dos fundadores do *Labour Party* em 1906 até Gandhi, que o traduziu enquanto se formava politicamente na colônia, o século XX não teria como ignorar os temas por ele levantados pela primeira vez.

Ruskin, a crítica e a arquitetura no Brasil

Diferentemente de outros países, como a França e os Estados Unidos, onde desde o final do século XIX a obra de Ruskin suscitou grande interesse e movimento editorial, no Brasil a sua recepção foi limitada. É verdade que alguns de seus escritos foram assimilados relativamente cedo pela crítica de arte local, mas jamais, como na Bélgica ou na Alemanha, produziram um viés de escola. É provável que entre nós, nem mesmo no ensino das artes aplicadas ou na prática do *Neo-gótico* e do *Art Nouveau* as suas idéias tenham repercutido em primeira mão. Ao que parece, predominou a referência livresca e *belle-époque*, abarrotada de ecletismo, impressionismo ou cientificismo. O que não impediu que a sua autoridade fosse eventualmente tomada de empréstimo ou sumariamente descartada para colorir o debate nacional das artes.

Já em 1886, por exemplo, Gonzaga Duque recorreu a seu naturalismo para criticar a produção pictórica de importação: "*razão bastante tinha Ruskin quando dizia: "Cada erva, cada flor dos campos tem a sua beleza distinta e perfeita, tem a sua forma, a sua expressão". É precisamente esta forma, esta expressão, esta beleza distinta e perfeita que os nossos paisagistas não sabem ver*"²⁸. Ângulo oposto ao de um Vicente Licínio Cardoso, evolucionista comtiano, engenheiro convertido em esteta classicista e leitor entusiasta de Hegel, Taine e Viollet-Le-Duc, que, em 1918, foi categórico ao acusar "*John Ruskin, no seu modo estreito, falho e falso de encarar o julgamento da pintura, caso de algum modo notavel consequente da influencia por elle exercida na Inglaterra, no que concerne á escola dos preraphaelitas*".²⁹ É possível que em alguns casos a sua obra tenha adquirido relevância cultural. Como através de Gilberto Freyre, cuja plataforma regional-popular não esconde em seu legado muita coisa do medievalismo oxoniano com que tomou

contato na Inglaterra quando estudante nos primeiros anos 1920.³⁰ Ou mesmo pelo crivo expressionista de Mário de Andrade, que o leu pelo menos em inglês e em francês: não haverá em alguns de seus escritos sobre arte colonial e artesanato popular um parentesco com o ideário de arte como fazer, como experiência social e histórica de seus produtores?³¹

Se, como desde cedo notaram os historiadores da arquitetura moderna na Europa, o peso do ideário lançado por Ruskin foi decisivo para a resolução do problema plástico no tempo da máquina, entre nós foi também com os arquitetos modernos que as suas obras encontrariam maior repercussão. Mas no Brasil o ideal ruskiniano de uma cultura genuína não seria como alhures convertido em demanda poética capaz de depurar os efeitos nocivos da produção em série, tal como pleiteado seja pelos adeptos dos estilos *Nouveaux* ou dos anti-colonialismos, neo-colonialismos e pós-colonialismos nas periferias, seja pela *Werkbund* alemã e as vanguardas arquitetônicas do primeiro pós-guerra. O ideal de forma moderno entre nós seguiria outro caminho. Em contraste com a referência obrigatória ao mestre de Brantwood por figuras tão influentes nas transformações da arquitetura mundial como Mackintosh, Berlage, Muthesius, Van de Velde, Sullivan, Wright, Behrens, Le Corbusier ou Gropius; no contexto nacional foi preciso enquadrá-lo em sua componente beata de recusa da máquina. Aqui até bem recentemente ignorou-se os seus compromissos de origem com a denúncia das mazelas do capitalismo, a rejeição da fragmentação e da degradação do mundo industrial ou o protesto por uma ordem urbana mais harmoniosa e uma vida mais próxima da natureza. É provável que o fato de sua recepção local entre os arquitetos ter coincido com os primeiros diagnósticos do atraso, ou seja, de defasagem não apenas em termos de geração profissional, tenha arrefecido o impacto crítico de suas idéias na avaliação das mudanças no trabalho da arquitetura em face do progresso da técnica. Ao menos é isto o que se percebe no Brasil: mesmo quando as transformações produtivas se impusessem à reflexão dos arquitetos; mesmo quando os termos do debate os encaminhassem a uma reavaliação das tradições construtivas, salta aos olhos o esforço fundamental de diferenciação

²⁹ V.L. Cardoso, *Philosophia da Arte* (1918), Rio de Janeiro, José Olympio, 1935, pp.78-9.

³⁰ Várias vezes ao longo de sua obra, Gilberto Freyre incluiu o nome de Ruskin na lista de suas primeiras leituras, autores prediletos ou matrizes de influência. Sobre as leituras inglesas de Ruskin, além de Morris, Pater, Arnold, Thackeray ou Wilde, ver Gilberto Freyre, *Tempo Morto e Outros Tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

³¹ Se Mário não o cita com frequência, em sua biblioteca conservou edições de alguns de seus livros, entre os quais a tradução francesa deste *A Natureza do Gótico*, *La Nature du Gothique*, Paris, Aillaud, 1907; além de *The Seven Lamps of Architecture*, Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1907; e *The Stones of Venice*, Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1906. Ele o cita no artigo *A Arte Inglesa*, de 1943, em seu juízo das artes aplicadas naquele país como exacerbação da tendência à estilização da figura humana cf. Andrade, M. de, "A Arte Inglesa" in *O Baile das Quatro Artes*, São Paulo, Martins, 1963. Segundo Eduardo Jardim de Moraes, a dignificação do trabalho artesanal em *O Artista e o Artesão "guarda parentesco com a postura de William Morris e dos pré-rafaelitas, que sob a influência de Ruskin, pretenderam questionar o modo de produção industrial"*, cf. Eduardo Jardim de Moraes, *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

³² Lúcio Costa, *Arquitetura Brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, pp.12-3.

³³ Idem, "Uma escola viva de Belas Artes" in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31/07/1931; Idem, "O arquiteto e a sociedade contemporânea" (1952), in *Registro de uma Vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p.273; Idem, *Arquitetura Brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, p.22. Em artigos da década de 1920, é verdade, Lúcio Costa, na linha apontada

face à crítica *arts and crafts* das relações entre artesanato e *design* na ordem industrial.

A posição de um Lúcio Costa, neste sentido, é paradigmática. São bem conhecidas as suas considerações acerca da divisão entre artistas, artesãos e operários a partir da Revolução Industrial: "*a técnica tradicional do artesanato, com os seus processos de fazer manuais, e, portanto, impregnados de contribuição pessoal, pois não prescindiam no pormenor, da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artistas especializados que a executavam – os artesãos – foi bruscamente substituída pela técnica da produção industrializada. Estabeleceu-se, desse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o povo artesão era parte consciente na elaboração e evolução do estilo da época, o povo proletário perdeu contacto com a arte.*"³² Para ele, se a separação entre a condição artística e a condição operária, de um lado, e entre o artista e o público de outro constituíam um processo irreversível, a uniformização da arquitetura ao fim e ao cabo levaria a uma aproximação entre as classes; a universalidade das soluções industriais, seu princípio igualitarista ou coletivista, ultrapassariam os limites regionais e sociais da produção tradicional. Se há nele, por certo, uma atitude de respeito para com os mestres construtores é porque as suas sábias lições estavam em sintonia com as condições históricas de sua prática. Com o advento da máquina, não havia porque conservar os seus procedimentos, daí a rejeição de todo apelo revivalista ao momento colonial como expressão de "*retardado ruskinismo*"³³. O nome de Ruskin podendo ser continuamente associado à tendência mais conservadora artística e estética no debate brasileiro do design: "*uns, desgostosos, pensaram, com Ruskin, em reviver artificialmente os processos rudimentares da produção regional e folclórica*"³⁴. O fato é que, à despeito da profunda comoção lírica na viagem a Veneza de 1926, das fotografias de sua esposa à Jane Morris nos anos de Correias, do inegável nexos tradicionalista de muitos de seus artigos e projetos, e mesmo dos termos rigorosamente ruskinianos com que defenderia a verdadeira arquitetura colonial na crise da Escola Nacional de Belas Artes em 1930-31, não há uma só palavra de Lúcio Costa que

sugira indecisão quanto ao equívoco fundamental de Ruskin na rejeição da força inexorável e benéfica da nova técnica.

Complexa operação de um internacionalista convicto na evolução da sociedade humana e ao mesmo tempo comprometido com o balanço propositivo da herança colonial brasileira. Foi a crítica marxista e modernista de Vilanova Artigas, porém, que melhor fixou os limites de uma filiação *arts and crafts* da arquitetura moderna no Brasil em tempos renovadamente otimistas de nacional-desenvolvimento. Segundo Artigas, "*Ruskin notara a degenerescência da arte de seu tempo (cerca de 1850). Acreditava que a culpa principal cabia à máquina, ao trabalho industrial, ao abandono do artesanato*"³⁵. Contudo, se parecia revolucionária, esta sua "estética" de ludista³⁶ indissociável de uma posição religiosa, já teria surgido inoperante desde a matriz européia. No contexto de descolonização e subdesenvolvimento não passaria de firmação aristocrática e reacionária: "*nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores*"³⁷. Era preciso não apenas inverter a tática ruskiniana de submissão do funcionalismo à crítica da desumanização e da anarquia mecânica. Mas reinvestir na crença nas virtualidades democráticas da produção em massa em prol da reconciliação entre arte e técnica como cimento de um desenho industrial independente. Forma inclusive de conter simultaneamente a vaga formalista e a hipertrofia de poder da máquina.

Os impasses deste campo promissor do *design*, todavia, só poderiam ser encarados de frente quando o raciocínio evolucionista fosse definitivamente abandonado. As sugestões de Lina Bo Bardi a partir dos anos 1960, neste sentido, parecem as mais originais. Talvez pelo fato de por longos anos haver se dedicado à revisão da arte popular brasileira, talvez por sua dupla prevenção anti-economicista e anti-culturalista; a perspectiva romântica haveria que ser descartada não tanto pela confiança que o progresso industrial infundia. Ao fim e ao cabo,

pelo próprio José Mariano Filho já apontava o desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura colonial brasileira, o empalhamo de suas formas em uma arquitetura de estufa, a incapacidade de atualizar-lhe as soluções mais peculiares, em suma, de apreender-lhe “as boas lições” de simplicidade, adaptabilidade, horizontalidade e funcionalidade. Cf. L. Costa, “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 18/06/1924; Idem, “A Situação do Ensino das Belas Artes” in *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/12/1930.

³⁴ Idem, “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro” in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.3, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939.

³⁵ J. B. Vilanova Artigas, “Os Caminhos da Arquitetura Moderna” (1952), in *Caminhos da Arquitetura*, 4ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.42.

³⁶ Idem, “O Desenho” (1967), in *Caminhos da Arquitetura*, op.cit., p.113.

³⁷ Idem, “Uma Falsa Crise” (1965), in *Caminhos da Arquitetura*, op. cit., p.105.

³⁸ Lina Bo Bardi, “Um balanço de sessenta e seis anos depois” in *Tempos de Grossura: o design no impasse*, São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994, pp.11-14.

³⁹ Sérgio Ferro, *O Canteiro e o Desenho*, São Paulo, Projeto, 1979, p.63.

este vinha atrasado, importado, predatório e sem planificação. A inexistência aqui de um verdadeiro “*artesanato como corpo social*” é que impedia de recomendá-lo como antídoto a uma modernização de todo alheia à “*civilização brasileira popular*”, com suas riquezas antropológicas e tragédias históricas “*ao alcance das mãos*”. Mais ainda, a revisão deste estado periférico de “*pré-artesanato*” revelava as próprias “*contradições do grande equívoco ocidental contemporâneo, com os traços violentos de uma situação falimentar*”. O balanço da história recente do fazer nas artes integrava, assim, pela primeira vez, um programa de desmistificação do *design* contemporâneo, o que, para nós, de novo excluiria “*as visões de Ruskin e Morris*”³⁸.

Em nenhum momento, contudo, a divisão do trabalho na história do projeto moderno e do desenho industrial seria investigada na seqüência de exclusões que operava, tema central do ensaio de Ruskin. Liberada dos compromissos de fundo com a racionalidade técnica que autorizava tanto Costa quanto Artigas a saudar uma suposta harmonização, pós-colonial e pós-artesanal, entre forma estática e função simbólica, nem mesmo Lina avançaria na explicação das contradições peculiares ao trabalho da arquitetura. A contribuição de Sérgio Ferro neste ponto evoca o caminho prenunciado por Ruskin. Ainda que a fala tranquilizadora do velho medievalista devesse ser desviada para uma análise minuciosa das engrenagens capitalistas da arte e da técnica. Afinal o desenho corporificava a heteronomia do canteiro porque era o “*caminho obrigatório para a extração de mais valia*”. Na passagem do desenho que sugeria possibilidades ao bom artesão ao desenho analítico que comandava o operário, a sua fenomenologia novamente implicaria em uma pergunta acerca da divisão: “*O que constrange a história do desenho é a divisão desigual do trabalho que avança – e seu outro polo, o acordo a ser imposto aos componentes produzidos pelos trabalhadores divididos. Por baixo, sorrateiramente, o império do valor comanda a reforma*”³⁹. Não haveria como avaliar corretamente o desenho, hierárquico, codificado, exclusivo, cada vez mais comprometido com a produção, sem questionar o lugar dos artesãos, mestres e operários, elos minoritários e ainda inevitáveis dos sistemas modernos de representação. Se o ângulo da crítica

é certamente outro, depurado de moralismo e profecia e evado de marxismo, a preocupação com as relações recentes entre o canteiro e o desenho reenviava à perplexidade anterior dos coletivistas ingleses. A nostalgia organicista na base da crítica ruskiniana da separação como alienação; a sua estética da aspereza como expressão de uma ética da cooperação; reinscridas neste arco temporal que vai da invenção da perspectiva à codificação do desenho industrial, de Miguelângelo a Niemeyer, não de todo destoavam da severa condenação do despotismo do projeto em nome de uma nova poética da economia. Se não por outra razão, ao menos pelo que nos informam da ideologia do arquiteto.

Para o leitor brasileiro contemporâneo, é sintomático o desaparecimento de Ruskin como estágio obrigatório de enfrentamento das questões fundamentais da arquitetura na modernidade. Não que a sua obra tenha deixado de suscitar qualquer interesse. Mas ele certamente se tornou menos incômodo. Não por acaso, na história da crítica de arte e da arquitetura hoje ocupa o lugar de um clássico, chefe de fila de um movimento perfeitamente datado, ainda que reanimado por outras duas ou três gerações seguintes de artistas e arquitetos. O fato é que entre as recusas e revisões de suas idéias, a posteridade profissional saberia enquadrá-lo muito bem em sua produtividade: no campo do patrimônio, tornou-se incontestavelmente a principal referência de uma teoria da conservação; na prática projetual e de ambientação, um epígono dos estilos pitorescos e *arts-&-crafts*; na crítica, um mestre do culturalismo, em seu apreço pelo artesanal, o vernacular, o medieval e o regional; e mesmo nas pautas profissionais e políticas do inconformismo, passaria a autenticar um imaginário de evasão - anti-urbano ou cooperativista, naturalista ou comunitarista - não inteiramente descartado pela marcha do capitalismo.

Este trabalho de início não tinha maiores pretensões, senão a tradução de um texto de referência para uso de meus alunos de história da arquitetura no curso de graduação da Escola de Engenharia de São Carlos. É importante recuperar a intenção primeira também para frisar meu reconhecimento ao colega Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, que com o apoio da Pró-reitoria de

graduação da Universidade de São Paulo e o zelo de um grupo dedicado de alunos da escola, produziu uma pequena biblioteca digital, o *website* Babel, onde os primeiros parágrafos desta tradução foram inicialmente depositados. A revisão dos originais desta tradução, feita pelo pintor e professor de história da arte Fábio Lopes de Souza Santos, rigorosa e diligente, deveras acrescentou em sutileza na interpretação e estabelecimento de algumas passagens muito penosas.

A versão usada como base da presente tradução foi a edição inglesa do texto completo de *As Pedras de Veneza*, publicado por J.M. Dent & Sons em 1907⁴⁰. Ao final do processo, o cotejo com as edições em separado do capítulo, publicado em inglês pelas mãos de William Morris em 1892, e em francês, sob tradução de Mathilde Crémieux em 1907⁴¹, revelaram-se muito úteis. Já se disse que as traduções de Ruskin por Proust funcionaram como uma espécie de acerto de contas com o autor, um verdadeiro "*contre Ruskin*", ressonância de um entendimento diferenciado do lugar da leitura⁴². Mathilde Crémieux percebeu isto muito bem e não hesitou lesar o original em prol de sua energia

comunicativa e integridade de sentimento. O fato é que traduzir-lhe o estilo de prosa, para uns maçante e caudaloso, para outros sedutora e desembaraçada, freqüentemente funcionou como oficina de uma dicção. Procurei preservar na empreitada o lirismo severo do autor, *doublé* oitocentista de pregador e crítico de arte, cujo estilo de prosa Harold Bloom com razão caracterizou como marcado pela opulência ornamental, ritmo profético e extraordinário alcance emocional⁴³. Dificuldade dupla, portanto: guardar o *pathos* apocalíptico que permeia a obra de Ruskin sem sacrificar todo o seu esmero no arcaísmo, na erudição, na etimologia; sem ignorar a riqueza vocabular e descritiva, o poder das sentenças, exemplos e paralelos como recursos indissociáveis de suas estruturas de raciocínio, exposição e convencimento. Foi tendo isto em vista que procurei guardar certa cautela vis-à-vis o escritor, mesmo ali onde a sintaxe surgia obscura, mesmo quando a abundância da linguagem não parecia corresponder a propósitos conceituais suficientemente claros. Da tradução completa do ensaio, selecionei alguns parágrafos que exploram as relações entre artesanato e indústria, arquitetura e trabalho.

⁴⁰ John Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 vols., Londres, J.M. Dent & Sons Ltd., 1935 (Everyman's Library, ns. 213-215).

⁴¹ John Ruskin, *The Nature of Gothic: a chapter of The Stones of Venice/ by John Ruskin; Hammersmith, printed by William Morris at the Kelmscott Press*, London, George Allen, 1892; Idem, *La Nature du Gothique, chapitre extrait des Pierres de Venise, traduit par Mme. Mathilde Crémieux, introduction de Paul Vitry, conservateur adjoint au Musée du Louvre*, Paris, Librairie Aillaud, 1907.

⁴² Cf. John Ruskin e Marcel Proust, *Sésame et Les Lys, précédé de Sur La Lecture*, Paris, Complexe, 1987.

⁴³ Harold Bloom (ed.), *The Literary Criticism of John Ruskin*, New York, Anchor Books, 1965, p.X.