JOHN RUSKIN E O DESENHO NO BRASIL

CLAUDIO AMARAL pesquisador

JULIO KATINSKY orientador

TESE APRESENTADA A FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO 2005

SUMÁRIO

JOHN RUSKIN E O DESENHO NO BRASIL

INTRODUÇÃO, p. 4.

1- AS IDÉIAS DE JOHN RUSKIN, p. 37.

1.1- A percepção, p. 39.
1.2- O entendimento, p. 50.

2-A CRIAÇÃO: O PENSAMENTO ARQUITETÔNICO DE RUSKIN, p. 62.

2.1- O *sacrifício*, p. 65.
2.2- As *verdades* da Arquitetura. A Verdade das estruturas. p. 67.
2.3- A *estética arquitetônica* ruskiniana, p. 71.
2.4- A Verdade dos materiais, p. 82.
2.5- A *história* da arquitetura ruskiniana, p. 86.

3- **ALGUNS ANTECEDENTES A RUSKIN**, p. 118.

3.1- A ampliação dos programas arquitetônicos, p. 119.
3.2- A dissolução da diferença entre arte mecânica e arte liberal, p. 122.
3.3- O medievalismo do século XIX p. 127.
3.4-Sobre a filosofia do conde de Shaftesbury e a estética de Ruskin, p. 133.

4- JONH RUSKIN E O DESENHO NO BRASIL, p. 137.

4.1- *Arts and Crafts*, as idéias de Ruskin aplicada à indústria, p. 142.
4.2- O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, p. 145.
4.3- Rui Barbosa e John Ruskin, p. 175.
4.4- O ensino do desenho, p. 181.

4.5- O projeto abortado, p. 186.

5-CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 189

6- BIBLIOGRAFIA, p. 194

7- ICONOGRAFIA, p. 201

8- ANEXOS, p. 205.

1- - Rui Barbosa – O desenho e a arte industrial, p. 205

2- - Biografia de John Ruskin, p. 218

3- Katinsky, J. Introdução a Maricourt, p. 219

INTRODUÇÃO

A finalidade desta pesquisa é demonstrar que o principal assunto tratado por John Ruskin é uma teoria da percepção. Nesta perspectiva, as costumeiras classificações de Ruskin como um neogótico, medievalista e contra a industrialização não se sustentam.

O principal objetivo de Ruskin não seria constituir uma nova teoria da pintura ou da arquitetura, ou mesmo da economia política, mas propor uma nova teoria da percepção valendo-se destas categorias - pintura, arquitetura e economia política.

Esta perspectiva de que o mais importante assunto de Ruskin é a sua teoria da percepção permite localizar aspectos relevantes da estética ruskiniana no Brasil do século XIX, especificamente no Primeiro Projeto de Industrialização do país ocorrido no Rio de Janeiro na segunda metade de 1800.

O projeto industrial em questão é o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (L.A.O.) e a Reforma do Ensino Primário de Rui Barbosa.

Na época, havia um movimento encabeçado por alguns intelectuais brasileiros destinado a transformar o país de agrário em industrial. Acreditavam que a educação estética seria o veículo ideal para alterar os valores de uma sociedade que desprezava o mundo do trabalho para uma que a valorizasse.[1]

---

[1] "A harmonia, diz Steleson, que deve existir entre a educação e as exigências industriais da atualidade, exige também que o desenho ocupe um lugar conspícuo na educação popular. Tanto pelo aperfeiçoamento pessoal, que o desenho produz como também pela sua utilidade prática , deve ser ele ensinado em todas as escolas públicas. Em verdade, e como resultado de vastas e cuidadosas investigações feitas em várias épocas, com o fim de determinar a melhor espécie de educação para produzir operários peritos, e para promover o progresso industrial, os governos da Europa dão agora mais importância ao desenho do que qualquer outro estudo. Na verdade, o desenho ocupa uma posição tão importante na educação do povo, na mor parte dos países da Europa que se pode dizer constitui em geral a quarta parte de toda a educação que recebem os homens e mulheres de ofício. Na França onde desde muito tempo os mesteirais são bem educados no desenho, é opinião corrente que este ensino deve ser também aumentado a aperfeiçoado. Com efeito, os fatos provam com evidência que, na Europa, o bem estar individual e a prosperidade dos estabelecimentos manufatureiros assim como a dos países onde se situam, dependem, em grande parte, da instrução popular do desenho. Ele presta às indústrias serviços de inestimável valor. Não só o povo deve ser instruído nas regras principais do desenho e nas suas mais importantes aplicações industriais, como também ser habilitado para adquirir, em alto grau capacidade artística tanto intelectual quanto manual. O que é bem feito faz-se em geral por um bom desenho. Os mais belos resultados industriais tem sido obtidos quando a pessoa que desenha, é a mesma que executa; e mais ainda quando o

John Ruskin foi um crítico de arte inglês, que viveu durante o século XIX na Inglaterra vitoriana. Considerado o defensor do *gótico revival*, mais especificamente o *neogótico veneziano*, se viu obrigado, no prefácio da edição de 1849 de *As sete lâmpadas da Arquitetura* e depois no de 1855, a desmentir essa preferência[2], pois, na verdade, as suas idéias pretendiam divulgar não um novo estilo, mas uma nova teoria da percepção que se dizia contrária a qualquer adesão estilística.

A tentativa de Ruskin foi em vão porque a crítica continuou relacionando o seu nome ao neogótico. Mas isso não ofuscou a sua principal questão, produzida desde os primeiros escritos até os anos de 1860, *ensinar a ver*.

Antes de tratar a teoria romântica de Ruskin é preciso observar que ainda hoje a crítica inglesa desconhece as suas idéias embora contraditoriamente existe uma biblioteca só do Ruskin na Universidade de Lancaster, U.K.. Não se encontram livros de sua autoria nas livrarias, a única coisa que ficou, como confessou K. Clark[3], foram os escândalos divulgados por jornais sensacionalista sobre a sua vida pessoal[4].

Clark explica que Ruskin não é uma leitura fácil para os nossos dias. Primeiro porque é um moralista e um pregador, coisa que nossos antepassados do século XIX apreciavam, mas nós não suportamos. Segundo porque abusa de citações da bíblia, coisa considerada ofensiva para qualquer trabalho sério hoje em dia, principalmente nas escolas de arquitetura. O próprio

---

operário tem recebido a necessária educação artística." (Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O. 1956, p.222)

[2] "Em 1849 Ruskin argumentou no prefácio de "As sete lâmpadas da Arquitetura" a rejeição a qualquer tipo de estilo arquitetônico. "*...nós não queremos nenhum estilo em arquitetura, mas uma mistura de estilos, algo novo que não possa ser caracterizado como um estilo*". Para Ruskin, a aceitação de um estilo em específico levaria a paralisação da criatividade arquitetônica, pois assim que esse estilo fosse aceito passaria a se repetir como se fosse um carimbo." Crook, J.M. Ruskinian Gothic, in Hunt, D. The Ruskin Polygon. Manchester: Manchester University Press, p. 69, 1982.

[3] "...nenhum outro autor sofreu uma queda de popularidade tão grande quanto Ruskin, apesar de ter sido aceito e discutido durante a segunda metade do séc. XIX. Em 1845 "Modern Painter 1" fez com que obtivesse o respeito dos intelectuais da época; "As sete lâmpadas da Arquitetura" e "As Pedras de Veneza" também foram bem recebidos pela crítica. Depois de 1860, com "Unto this Last", Ruskin começou a decair. Depois vieram "Sesame and Lilies", "The Crown of Olive". Estes trabalhos foram severamente criticados por economistas e críticos em geral (...). Hoje, no séc. XX, o que sobrou da reputação de Ruskin são apenas as histórias maliciosas de sua vida privada."(Clark, K. Ruskin Today. Londres: John Murray, p. xiii, 1964.)

[4] Principalmente a sua tumultuada separação, no qual a sua esposa pediu a anulação do casamento alegando não ter sido consumado, e o seu conturbado romance com uma menina de 13 anos. Biografia de Ruskin em Anexo.

Clark confessa que, quando Ruskin começa um discurso religioso ele perde o interesse e se aborrece. Terceiro porque Ruskin mistura vários assuntos que se confundem exigindo uma leitura atenta o tempo todo, o que acaba cansando o leitor. Quarto porque Ruskin fala de assuntos que, a princípio, não são de sua competência como, economia política, religião, geologia, história da arquitetura. Isto irrita o especialista pois Ruskin não aprofunda os assuntos, coisa que os especialistas fazem. E, por fim, porque sempre acrescenta as suas emoções aos assuntos tratados, o que os destitui de objetividade para os padrões de nossa academia.

Apesar das críticas, Clark reconhece que a excessiva especialização das disciplinas contemporâneas pede algum tipo de percepção que reconsidere e junte coisas que outrora foram separadas. O porquê de voltar a ler Ruskin hoje vem dessa preocupação; para ele, o pensar, o sentir e as linguagens podem ser uma coisa só. A proposição ruskiniana busca analogias, através do uso de associações onde normalmente elas não existem.

Outro motivo que o torna legível para os nossos dias, é que Ruskin não esconde as suas contradições, o que para Clark é um alívio, pois neutraliza o tom autoritário de *pregador religioso* presente em suas obras, e assim, pode-se prestar mais atenção ao seu método ao invés de suas *verdades*.

Por fim, diz Clark, *a ele hoje devemos a consciência de que a arte não se desvincula das questões sócio-econômicas*[5].

A teoria da percepção ruskiniana, conforme a opinião aqui tratada, poderia ser mais estudada pelos arquitetos. Isto porque Ruskin possui um *pensamento espacial*, coisa particularmente importante para a arquitetura. Ver, para Ruskin é estabelecer associações com os tempos e com os espaços.

Helsinger[6], Hersey[7] e Hunt[8] concordam em afirmar que Ruskin possui um *pensamento visual*, isto é, um *pensamento espacial*.

---

[5] Ruskin não foi o único e nem o primeiro a estabelecer essa relação. Clark parece ter exagerado, pois queria chamar a atenção para as analogias de Ruskin a fim de valorizá-las.

[6] Helsinger, E. Ruskin and the arte of the beholder. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

[7] Hersey, G. Ruskin as an optical thinker. In The Ruskin Polygon. Manchester: Manchester University Press, 1982.

O raciocínio visual é considerado o oposto ao pensamento verbal sobretudo a narrativa. Enquanto este segue uma seqüência linear preso a um tempo que cresce em argumentos (quer sair do ponto A e chegar ao B), o pensamento visual irá justapor assuntos ao invés de organizá-los seqüencialmente; usará da simultaneidade ao invés da linearidade; não se preocupará com o tempo seqüencial, poderá se perder em divagações quando achar necessário, divertir-se-á com as cores, com aproximações e distâncias; com texturas; associará assuntos às vezes nunca antes associados; usará o recurso da metáfora para valorizar as associações feitas.
Assim é o raciocínio de Ruskin, para esses autores, um tipo de pensamento ao qual chamaram de *espacial*.

Em os *Pintores Modernos I, II, III, IV, V*, e *As Pedras de Veneza I, II e III*, Ruskin convida o leitor a participar de uma viagem, como se estivesse caminhando por uma galeria de arte, passando por cada quadro, parando e analisando-os individualmente. O olhar percorre diversas partes do quadro aleatoriamente. A isso se juntam memórias do observador que faz associações com o que é visto na pintura. No final do corredor, após o término do percurso, a sensação que fica é a mistura de tudo como se fosse um único quadro. Essa sensação de que existe *um todo* é o resultado da apreensão total que agora pode ser verbalizado e assumido como uma crítica de arte. A sensação final às vezes cria constrangimentos em relação à realidade objetiva dos quadros, mas isso não importa a Ruskin, pois a leitura espacial é sempre uma interpretação e, portanto resultado de uma reflexão que provavelmente nunca foi feita antes e que por isso pode causar um estranhamento.

O objetivo de Ruskin é *ensinar a ler através da visão*, do mesmo modo que se lê um quadro de Turner, mas Ruskin diz que é impossível ler Turner, pois ele só pode ser sentido. Por isso a leitura proposta é sempre uma interpretação, uma sensação resultado de uma reflexão que vem da *primeira impressão* associada a memórias de lugares e tempos longínquos sobrepostos.

---

[8]Hunt, J. The Ruskin Polygon. Manchester: Manchester Press, 1982.

1

Turner, ship on fire, 1830

A percepção ruskiniana é um ato da reflexão do observador / leitor, ela nunca é dada pelo pintor ou autor este apenas cria as condições para que o leitor o faça. O autor / pintor surge na metáfora do guia que apenas conduz o observador a iniciar o seu processo de reflexão.

Helsinger atribuiu essa teoria da percepção não a Ruskin, mas a Wordsworth, cujas associações com cores, sons e memórias compunham os seus textos literários. Wordsworth classificou esse estilo de *sublime*. Ele queria criar uma unidade entre coisas que, a princípio, não se relacionam.

2

Turner, Vanishing day, s/d.

Diferente do sublime de Burke relacionado ao prazer que vem do medo, chamado por Helsinger de negativo, o de Wordsworth, assim como o de Ruskin, é derivado da concepção de *pitoresco*. As partes se compõem para dar origem ao sublime, ou seja, a sensação de que existe *um todo* vem das associações das partes. Estas se compõem de objetos, de efeitos produzidos, de sensações, de memórias, enfim, de tudo que o leitor evoca de sua experiência de vida.

3

Turner, Landscape with a river and a bay in the distance, 1840

A tradição da arte inglesa, diz Pevsner[9], desde o século XVIII foi manter relações com a pintura de paisagens. O artista comunica, através da pintura, um texto histórico, uma descrição. No entanto, uma mudança ocorreu no século XIX, quando Turner fez uso da teoria perceptiva de Berkeley, que, contrariamente a Locke, reconhece a percepção apenas nas cores e luzes e não nas formas. Em seguida, apareceu a teoria das cores de Goethe, a qual é dito Turner possuir um exemplar[10].

O olhar que Turner pede ao observador não possui uma direção aprisionada a um texto, ele independe da opinião do pintor. Turner se comporta como se fosse o guia que proporciona uma viagem que se realiza a custa do esforço da imaginação do próprio espectador. Turner pede um co-autor para a sua pintura. Pede para que o leitor penetre no quadro e faça uso de sua imaginação para criar a sua própria narrativa, sua própria viagem. Ele quer um olhar ativo, participativo, que complete, que preencha de significados o quadro.

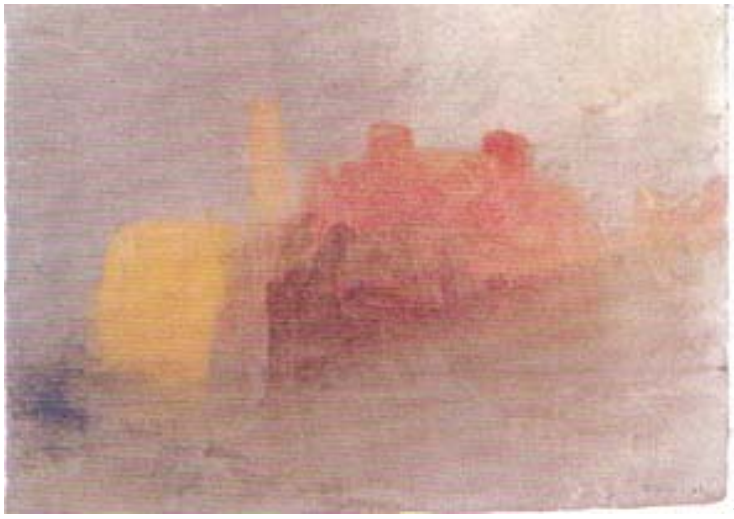
Para Turner, assim como para Ruskin, *ver* não é decodificar um significado pré-existente. A obra de arte não deve transmitir uma informação, mas ser capaz de produzir informações, ou seja, o quadro deve ser um veículo para a reflexão. Turner e Ruskin queriam, com isso, repensar a estrutura perceptiva de seu tempo.

Clark, Helsinger, Hersey e Hunt consideram a produção ruskiniana não apenas a defesa da obra de Turner, mas uma obra de arte em si. Uma obra que traz dentro de si uma proposta de repensar a estrutura perceptiva de então.

---

[9] Pevsner, N. The englishness of english Art. Londres: British Broadcasting Corporation (BBC), Reith Lectures, The Chiswick Press, 1955.

[10] Bockemuhl, M. Turner the world of light and color. Koln: Taschen, 2000, p.89.



4

Turner, study of buildings above a lake or river, 1834

Hunt acredita que a produção ruskiniana deva ser apreendida como se fosse *um todo*, do mesmo jeito que o sublime de Wordsworth.
Ao ler / ver a obra ruskiniana dessa maneira, passa-se a fazer uso de seu método, resultando uma leitura na qual os assuntos são menos importantes do que o método. Assim, esses assuntos, hoje vítimas de severas críticas por não resultarem de estudos aprofundados, se tornam menos expostos na medida em que assumem o segundo plano[11]. As *verdades* ruskinianas se transformam em impressões pessoais de Ruskin, o que não compromete a qualidade do método.

Ruskin não se importava em emitir opiniões sobre assuntos que não dominava, pois insistia em ter o direito de opinar mesmo não sendo um especialista, além do que o seu assunto principal era o seu método e não os assuntos isolados .

[11] Bradley fala da fúria dos especialistas em relação a Ruskin emitir opiniões sobre o que, a princípio, não havia se aprofundado. (Bradley, J. Ruskin, the critical heritage. Londres: Routledge & Kevan Paul, ps. 14, 17, 113, 272. 1984.)

5

Ruskin, study of down, s/d.

O pensamento espacial de Ruskin permite ao leitor uma pluralidade de interpretações. A seguida nesta pesquisa foi construir um corpo *coerente* de sua proposta de *repensar a percepção*. Assim, as obras ruskinianas que tratam da visão foram consideradas como *um todo*. Os volumes I, II, III, IV e V de os *Pintores Modernos* mais os volumes I, II, III das *Pedras de Veneza*, somados a *As sete lâmpadas da Arquitetura* foram vistos como uma obra só.
O enfoque dado a este *todo* é o ensino do desenho.

Para Ruskin, ensinar a desenhar é ensinar a ver. L*embrem-se,* dizia ele*, eu não estou aqui para ensinar vocês a desenhar, estou aqui para ensiná-los a ver*.[12]

Ruskin não utilizou regras para o ensino do desenho, dizia que cada aluno deve construir o seu próprio caminho de forma empírica conforme o seu olhar; a única coisa que pedia a esse olhar é que fosse composto por associações, por assuntos sobrepostos, por memórias e simultaneidade de tempos. Para Ruskin, o desenho é um instrumento para aprender a ver.

---

[12] Haslam, R. Looking, drawing and learning with John Ruskin at the Working Men's College. Oxford: Jornal do Art & Design Education, vol. 7, n. 1, p 75, 1988.

Ruskin costumava levar os alunos para fora da sala de aula para desenharem ao ar livre. Trazia coisas do dia-a-dia para dentro da sala de aula. No depoimento de um ex-aluno foi dito que trouxe uma árvore inteira para dentro do estúdio para ser desenhada. Costumava dar aulas sobre técnicas de vários pintores enfocando o olhar de cada um.

O desenho ensinado por Ruskin era a sua teoria da percepção. Ele costumava dizer: *Turner não pinta aquilo que vê, mas o que sente*, e esperava isso de seus alunos.

Na verdade, nunca houve um Ruskin professor, pelo menos não na concepção atual da profissão. A sua obra era o seu ensino, ele queria ensinar a ver através de seus escritos. No entanto, ele também ministrou aulas em escolas, mas apenas para divulgar o que já havia feito na literatura.
Ruskin deu aulas de desenho no *Working Men's College* em Londres e no *Ruskin School of Drawing and Fine Art* em Oxford. Hoje existe o *Ruskin College* em Oxford voltado à qualificação profissional de pessoas que não tiveram acesso aos estudos. No entanto, nenhuma destas instituições utiliza o método de ensino ruskiniano. Isto só ocorreu enquanto ele estava presente. O seu ensino do desenho era a sua proposta de reforma da percepção, que por sua vez comporta uma proposta de reforma cultural, que contém uma proposta de reforma da sociedade industrial de então.

O desenho ruskiniano se relaciona com a percepção, a educação, a cultura, e as relações sociais no trabalho. A reforma da percepção ruskiniana é, na verdade, quem desencadeia as demais.

Jolly[13] considerou Ruskin absorvido pela tradição platônica na qual o *bom é o belo*. A estética e a ética se associam e são tratadas como se fosse uma coisa só. O ensinar a *ver* ruskiniano contém, sem dúvida, uma proposta de ética despertada pelo culto ao belo. No entanto, Ruskin busca enxergar na paisagem o belo, resultado de uma percepção que faz associações. O belo é, portanto, o resultado de um relacionamento entre objetos e sensações. Em outras palavras, o belo é o resultado de relações, ou seja, de uma ética.

[13] "...o efeito do treinamento da estética, além de trazer outros benefícios, altera aspectos da moral. Devemos esse raciocínio aos ensinamentos de Platão. Para ele a arte era o cultivo da moral. (...) o belo e o bom era constantemente associado." Jolly, N. Ruskin on education. Dunferline: George Allen, 1894.

Mas Ruskin propõe uma ética que considera a melhor, a da cooperação expressa pela *política* da ajuda mútua. Ruskin procurou enxergar essa ética na paisagem, qualificando-a de bela. Ele buscava sentir a expressão de um relacionamento com as características da ajuda mútua, no qual os elementos da natureza são dependentes uns dos outros e precisam ajudar uns aos outros para compor uma unidade, isto é, uma situação de equilíbrio.

A arquitetura apareceu na teoria perceptiva ruskiniana como o melhor exemplo para visualizar essa ética. Quando Ruskin olha para um edifício, ele busca as relações que permearam o trabalho de sua concepção e edificação. Ruskin utilizou a religião como metáfora para melhor explicar a criação arquitetônica. Explicou que existe um *deus* arquiteto construtor da natureza, sendo que o seu trabalho é criativo e perfeito. No entanto, ele reconhece que o homem também é criativo, mas admite que jamais será perfeito. Por ser imperfeito, terá que pedir ajuda a outros homens para criar. Ele só será criativo caso se associe a outros para trabalharem de forma cooperativa, sob a ética da ajuda mútua.

A metáfora da existência de um *deus* serve para por limites ao trabalho humano, mas ao mesmo tempo admite a possibilidade de rompê-los caso haja uma ética que viabilize o trabalho coletivo e criativo.

Uma das frases mais conhecidas de Ruskin, *o trabalho tem que ser feito com prazer*[14]*,* expressa uma concepção de prazer muito diferente da cultura vitoriana de seu tempo, na qual o prazer é o divertimento após o trabalho e se relaciona com o consumo. Para Ruskin, o prazer pertence ao mundo do trabalho, este deve ser feito com prazer, o que significa com criatividade. Além de o trabalho ser feito com prazer, ele deve produzir coisas úteis para a vida, ou seja, Ruskin era contra a produção de objetos de luxo e de destruição.

[14] Frase que influenciou William Morris a escrever "News from Nowhere", novela que fala de uma sociedade utópica na qual a atividade do trabalho ocorre segundo o desejo e as particularidades de cada um. Assim, o resultado do trabalho é, para Morris, sempre uma obra de arte, pois é o resultado de uma atividade feita com prazer. (Thompson, E.P. William Morris Romantic to Revolutionay. Londres: Lawrence & Wishart ttd. 1955, p.802).

A teoria da percepção de Ruskin busca enxergar o belo. No entanto, este é fruto de uma ética que aparece na arquitetura sob a forma de uma ética do trabalho. Foi através dessas associações que a teoria da arquitetura ruskiniana definiu-se pela superação da diferença entre as artes liberais e as mecânicas.

Ruskin, ao considerar a ética do trabalho a *política* de ajuda mútua, posicionou-se contrário a qualquer tipo de divisão de trabalho no processo de produção. Para ele, as relações no trabalho deveriam abolir a separação entre quem pensa e quem faz. É por isso que na arquitetura a mistura de estilos o agradou, pois esse *ecletismo* expressa a liberdade para que os mais variados repertórios dos operários se manifestem.

Do mesmo modo que Turner pedia ao observador de sua obra para preenchê-la de significados, a arquitetura ruskiniana pede um tipo de composição que aceite qualquer tipo de gosto, uma composição na qual todos possam se manifestar e dependam uns dos outros para formar uma unidade.

Estas idéias estiveram presentes não apenas na Europa mas também no Brasil. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado pelo arquiteto Joaquim Francisco Béthencourt da Silva em 1856. A presença das idéias de Ruskin no Primeiro Projeto de industrialização do Brasil , mais especificamente no L.A.O., se deu por vias indiretas, notadamente pelos discursos de Rui Barbosa. Sabe-se que Barbosa atuou no L.A.O. como sócio honorário. Barbosa dedicou grande parte de sua vida à educação. Propôs a ampliação da proposta do Liceu para todo o sistema educacional do país através da *Reforma do Ensino Primário*. Dizia que antes de aprender a ler ou a escrever o aluno deveria aprender a desenhar. Ana M. Barbosa acrescenta:

> “ A importância do desenho como disciplina inseparável da escola popular é uma das forças mais poderosas para a fecundação do trabalho e o engrandecimento da riqueza dos Estados. Rui acrescenta a sua importância como instrumento de transformação de uma pedagogia meramente retórica e verbalista, num processo de desenvolvimento intelectual através do uso dos sentidos, da percepção e transcrição dos objetos

Froebel, Pestalozzi, Rabelais, Fénolon, Lutero, Bacon e Comênios são freqüentemente citados."[15]

A predileção de Barbosa às idéias de Ruskin provavelmente foi devido a proliferação de obras românticas que naquela época circulavam pelo cenário cultural brasileiro, principalmente a disputa entre a pintura romântica e a neoclássica dentro da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro[16]. O Liceu certamente sofreu esta influência, como atesta o artigo da Revista Musical de Bellas Artes,

"A quem se deve a inaudita prosperidade do Lyceu de Artes e Offício? Aos governos? À liberdade de alguma doação particular? Ao amor extremado do nosso povo pela instituição? Não! o Lyceu de Artes e Offício vive pela tenacidade (...) de um só homem (...), Béthencourt da Silva. No Brazil, é certo, não há um Ruskin, um Planche, um Viardot, um Theophilo Gautier, mas também não é menos certo que não temos um Turner, um Delacroix, um Ingres, um Meissonier. Portanto: bons ou maus, os nossos críticos, para o que têm de criticar – chegam! (...)." [17]

O artigo insinua que, *apesar de não termos um Ruskin temos um Béthencourt da Silva...*

---

[15] Barbosa, A. em Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel/Edusp. 1986, p.145.

[16] Apesar de Ruskin não ser um neogótico, a crítica continuou qualificando-o como tal. Esse estilo esteve presente no Rio de Janeiro do século XIX, como atesta Cláudio Taulois (arquiteto contemporâneo) em igrejas, capelas, asilos, conventos, hospitais e escolas. Taulois cita alguns exemplos: a Catedral de Petrópolis; a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na praia de Botafogo; a mini Capela da Rua Marquês de Abrantes, junto a Praia de Botafogo; a Capela do Hospital da Gamboa na área portuária, inaugurada pelo Imperado; a Capela do Convento de Nossa Senhora de Lourdes em Botafogo; a Escola de padres na Avenida Mem de Sá; a Capela da antiga Praia de São Cristóvão; a capela do Bairro vila Santa Genevieve, em São Conrrado. Além do projeto das agulhas acrescidas a igreja Matriz do Santíssimo Sacramento, de estilo neoclássico, que se tornou então "neogótica", por Béthencourt da Silva. "Nas torres da igreja Sacramento, cometeu nova audácia Béthencourt da Silva, construiu, em um edifício de arquitetura clássica, aquelas duas belas agulhas, que são o símbolo da oração, caracterisitica da arquitetura gótica." (Barros P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. 1956, p.191.)

[17] Artigo sobre a política e a crítica das artes, elogiando a tenacidade de Béthencourt da Silva em relaçao ao Lyceo de Artes e Offício. Revista Musical e de Bellas Artes, Semanário Artístico, n.15, p.1, 12/04/1879. Cedido por Palumbo, R.

O romantismo fez parte da cultura européia e brasileira do século XIX. No entanto, essa presença remete a questões que estavam sendo tratadas desde o século XVIII. A discussão sobre a estética do século XIX girou em torno do aforismo *O verdadeiro é o belo*. Os homens do século XIX, assim como os do século precedente, estavam em busca de suas origens. Estas geralmente remetiam a noções de *natureza.* Buscou-se uma lógica para a n*atureza* a fim de incluir o homem. Esta lógica representou uma v*erdade*. Assim houve várias significações para a noção de *verdade,* desde os que a viram nas civilizações antigas (grega), como os neoclássicos, até os que a viram nos elementos naturais da paisagem, como os românticos. Todas estas verdades possuíam uma forma, ou seja, um desenho que as materializavam. Assim, a *verdade* se tornou *bela*, ou seja, a noção de estética do século XVIII e XIX foi intimamente ligada à concepção de ética (verdades) que se encontram na *natureza* (a origem de tudo). Portanto, coube à estética expressar as verdades da *natureza.*[18]

Foi interno a estas questões que surgiram as idéias de Ruskin e foi também interno a elas que o ensino do desenho no Brasil se pautou como a expressão de nosso primeiro projeto de industrialização[19].

Os intelectuais brasileiros que investiram no primeiro projeto de industrialização do país estavam atentos aos acontecimentos da indústria européia e absorveram as críticas à Exposição Londrina de 1851[20]. Ruskin provavelmente se fez notar pelos brasileiros devido às

---

[18] Cassirer, E. A filosofia do Iluminismo. Campinas: editora da Unicamp, 1997.

[19] Béthencourt da Silva, fundador do Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro, também se manifestou a respeito da relação entre estética e ética: " A arte diz Suter, não serve só para revelar o segredo das harmonias da natureza, mas também para derramar a ordem e a graça nas obras que se destinam às mais elevadas necessidades da inteligência, abraçando o conjunto dos conhecimentos físicos e morais, o seu fim é o de concorrer para a perfeição da humanidade. Pondo em movimento as nossas mais nobres faculdades, contribui para a nossa felicidade por um espetáculo de harmonias e de beleza que nos eleva a Deus" (Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O., 1956, p.203.)

[20] Exposição realizada em Londres em 1851 de produtos industrializados de vários países. Serviu para expor a qualidade dos produtos da revolução industrial. Comentário de Rui Barbosa ao evento: "A organização, as dimensões dos edifícios e a quantidade de produtos eram

suas críticas feitas ao evento: afirmou que faltava arte aos produtos industriais, disse que eram desprovidos de qualidade estética.
Ruskin não criticou apenas o desenho mal feito dos produtos, mas o modo como ocorriam as relações no trabalho. Criticou a divisão do trabalho industrial e propôs uma relação que não separasse quem pensa de quem faz. Destas críticas e de sua Teoria da Percepção nasceu o *Arts and Crafts* inglês, a proposta de industrialização ruskiniana. Squeff chama a atenção para a relação entre arte e indústria como sendo o núcleo das reflexões culturais e metodológicas sobre o ensino da arte no segundo reinado.[21]

No entanto, a origem deste projeto de industrialização no Brasil é anterior à fundação do L.A.O., isto é, data da vinda da Missão Francesa chefiada por Lebreton ao Rio de Janeiro em 1816[22]. A proposta da missão consistia em fundar duas escolas, uma para as artes liberais e outra para as mecânicas[23].
Lebreton trouxe para o Brasil uma proposta de industrialização baseada no ensino do desenho. No entanto, em um primeiro momento, em 1826,

---

verdadeiramente imponentes. A qualidade, do ponto de vista da arte decorativa, era abominável. Os visitantes mais inteligentes se deram conta disso e o fato fez nascer na Inglaterra e em outros países discussões sobre as causas de uma deficiência tão evidente." (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p. 144)

[21] Squeff, L. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre. Mestrado FFLCH, USP, 2000, p. 166.

[22] Lebreton veio fundar duas escolas, uma para as artes liberais e outra para as artes mecânicas. A primeira, a de Bellas Artes.
" *a pintura, a arquitetura e a escultura ali são ensinadas desde os mais simples rudimentos até o mais insignificante traço até o mais aprimorado lavor. O aprendizado da arte não é ali feito somente para o desempenho de um sacerdócio augusto e grandioso. Não basta por isso, aqueles que se dedicam ao seu cultivo, habilidade e boa vontade, é necessário ter talento, espírito elevado e sobretudo vocação decidida. O Liceu de Artes e Ofícios, ao contrário, é uma escola rudimentar, de arte aplicada às diferentes ramificações da indústria fabril e manufatureira, trabalho indispensável à existência das sociedades civilizadas. As matérias essenciais como a linguagem e matemática, necessárias à formação da capacidade individual, e o desenho de sólidos, de figura e de ornatos e o de máquinas, são ali ensinadoas com aplicação aos ofícios e às profissões industriais.* " (Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O. 1956, p. 17)

[23] Diferença entre as artes mecânicas e liberais em Diderot: " Definida a arte, Diderot passa a explicar a origem da divisão, ou melhor, da distribuição que se fez entre artes liberais e mecânicas. Ele parte do princípio já tradicional de que há obras que são mais do espírito do que da mão, e outras que, ao contrário, são mais da mão do que do espírito. As primeiras deu-se o nome de liberais e às demais, de mecânicas, contudo, essa distribuição é considerada bastante grosseira pelo autor, uma vez que não dá conta das nuanças que delineiam cada uma das artes." (Magnólia, C.S. Posfácio, Diderot, D. Da Interpretação da Natureza. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 172).

apenas a escola voltada às artes liberais ocorreu[24]. Em um outro momento, 1856, conforme Gama[25], o Liceu de Artes e Ofícios voltado às artes mecânicas.

Este projeto de industrialização fez parte de um processo de ruptura entre o modo de produção feudal e o capitalista. De acordo com Gama, esse momento foi expresso pela superação da noção de técnica para a de tecnologia.

A concepção burguesa de tecnologia é, segundo Gama, a produção de conhecimentos destinados à indústria. Para que esta concepção aflorasse, foi preciso que atividades antes realizadas de forma conjunta o fossem de forma autônoma. Assim, o ensino se desprendeu e se libertou da concepção feudal de produção que a entendia como uma atividade realizada no próprio trabalho durante a produção de objetos.

O conceito de tecnologia burguês tem por mérito a atividade da produção, ou seja, é direcionado ao mundo do trabalho. Por isso, foi preciso banir o preconceito em relação ao trabalho manual visto desde os antigos como uma atividade indigna.

> "Para os antigos o trabalho manual era um tipo de trabalho indigno e o trabalho intelectual era um tipo de trabalho digno. Assim, se fez a divisão entre as artes liberais (relacionada ao trabalho intelectual) das artes mecânicas (trabalho feito com as mãos na Grécia Antiga feita por escravos)."[26]

---

[24] O ensino liberal foi o neoclássico.
"O neoclassicismo correspondia assim à organização social daquele período, marcado pelas distancias entre o pensar e o fazer. Um se recolhia no idealismo; o outro, confinado aos aspectos negativos do trabalho, nos desvios econômicos, na mecanização do homem, na coisificação do trabalhador, na orientação não raro repressiva e predatória. Assim, a sociedade exibe, objetivamente, a dicotomia entre o pensar e o fazer, o que vale dizer, embora de forma radical, a distinção entre o poder e o trabalho." (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.138)

[25] Alguns autores, assim como Gama vinculam Béthencourt a Lebreton. " As idéias de Lebreton contidas nos manuscritos mencionados (pelo Prof. Mário Barata), nâo se concretizaram. Ele morreu no Rio de Janeiro em 1819, e apenas em 1856 começaram a aparecer os frutos de suas idéias." (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel-Edusp. 1987, p. 141.)

[26] Gama, R. A tecnologia e o Trabalho, p.67.

É certo que Béthencourt da Silva conhecia as intenções de Lebreton cuja origem está na escola de Bachelier em Paris. Essa escola dedicou-se ao ensino do desenho e à valorização das artes mecânicas[27]. Mas não se deve vincular de forma direta a proposta de Béthencourt à de Lebreton. O primeiro respondia aos anseios da revolução industrial da segunda metade dos anos de 1800, principalmente aos ataques da crítica européia à Exposição de Londres de 1851. Conforme Squeff (2000)*, naqueles anos o Império brasileiro passava por grandes transformações. O espaço urbano do Rio de Janeiro começava a ser remodelado com a arborização e calçamento de ruas, a introdução da iluminação a gás, a construção de redes de esgotos. Aquele foi também um período de grandes mudanças na economia do Império. O café estava em alta, dando lucros crescentes desde 1845. como efeito dos capitais liberados com o fim do tráfico de escravos, as importações subiram 57% em dois anos. A liberação de capitais permitiu investimentos nunca vistos na indústria e comércio, até então concentrados principalmente nas mãos de estrangeiros. Sob o impacto da verdadeira avalanche de objetos estrangeiros, a cidade transformava-se em um mercado de consumo ávido de novidades: cavalos árabes, jóias, relógios, roupas feitas, produtos manufaturados com as mais diferentes funções foram introduzidos no dia-a-dia da sociedade. O acesso a produtos de luxo e o uso de objetos estrangeiros manufaturados em grande escala reforçava o clima de otimismo. "Indústria", "técnica", "beleza" tornaram-se valores cada vez mais caros às elites concentradas em adotar formas de viver associados às chamadas nações "civilizadas". O clima de exaltação que viviam os*

---

[27] "Fora do âmbito confessional, há uma iniciativa muito significativa na França. É a fundação, por Jean Jacques Bachelier, em 1766, de uma escola real para o ensino gratuito do desenho. Iniciou-se com 1.500 vagas e seus alunos destinavam-se aos ofícios artesanais. Essa *école de dessin,* após a revolução passou a ser a *École des Arts Decoratifs*. Bachelier era professor da Academia Real de Pintura, ligado aos enciclopedistas e pode ser considerado um dos pioneiros da educação técnica moderna. Dava grande importância ao desenho. Difunde-se nessa época a idéia de que o desenho é a base de todos os trabalhos mecânicos, e que os trabalhadores competentes devam ser excelentes na arte do desenho". (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p. 133)

países aos progressos técnicos seria impulsionado, certamente, pelas críticas a Exposição inglesa de 1851.[28]

A resposta dos brasileiros, assim como a dos europeus, foi investir no ensino do desenho. Na Europa, isto significou melhorar a qualidade do desenho do produto industrial. Já para Béthencourt, o ensino do desenho expressou a formação de uma mão de obra qualificada na estética[29]. Um dos objetivos deste projeto era alterar a mentalidade de uma nação na qual o trabalho era escravo para uma na qual o trabalho fosse uma mercadoria. Para que isto ocorresse, era preciso valorizar as artes mecânicas.
Na opinião de Béthencourt, era preciso investir na educação para só então pensar na fábrica propriamente dita. Na época, o modelo de escola de maior destaque era a de South Kensington[30], que formava operários com conhecimento de desenho, citada por Rui Barbosa em um de seus discursos proferidos no L.A.O.[31]

Rui Barbosa foi um assíduo leitor de Ruskin e em sua biblioteca, hoje Fundação Casa de Rui Barbosa, foram encontradas 11 obras de autoria deste crítico de arte. Durante o famoso discurso de Barbosa no Liceu em 22 de novembro de 1882, ele traduziu dois trechos de obras de Ruskin, qualificando-o de *o melhor critico de arte do momento*[32]. No

---

[28] Squeff, L. C. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre. Mestrado, FFLCH da USP, 2000, p. 167.

[29] O Liceu visava: "formar os artífices da indústria Nacional e os operários aperfeiçoados de que ela tanto necessitava para progresso, próprio e do país. Verdadeira escola de arte aplicada à indústria, ela proporcionava, além de aritmética, da álgebra, da geometria, da física, da química, da geografia e da história, um curso completo de desenho aplicável a todos os ofícios industriais". (Gama. R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.142)

[30] "Já nos fins de 1850 se apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a Escola de South Kensington, com seu imenso museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas. Numa palavra, esse ensino, que até 1852 não existia naquele país, em 1880 se ministrava, nos cursos superiores desse instituto, a 824 alunos, em 151 escolas de desenho, a 30.239 pessoas, em 632 classes especiais, a 26.646 discípulos e, em 4,756 escolas, a 768.661 crianças." (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.143.)

[31] Barbosa, R. O desenho e a arte industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949, p.16.

[32] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia. 1947, p.31.

projeto de *Reforma do Ensino Primário,* citou nominalmente Ruskin em dois momentos[33].

> ”A grande lição da história, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, é que...”[34]

Uma das principais polêmicas que ocupou a discussão da estética do século XIX no Brasil foi a disputa entre a concepção neoclássica e a romântica de desenho que ocorria interno à Academia Imperial de Belas Artes.

> “A principal, e mais importante parte da Pintura é o conhecimento das obras da natureza mais belas, e convenientes para este tipo de arte, cuja escolha se deve fazer, segundo o gosto, e maneira dos antigos: fora disto, não há mais que uma barbaria cega, e temerária (...). Amamos o que conhecemos, apetecemos o que amamos (...). Contudo, o acaso não oferece sempre o decente e o belo, ainda sendo, o que ele oferece, verdadeiro e natural: não deve o pintor imitar servilmente a natureza, mas como arbítrio soberano da sua arte escolherá o mais belo, emendará o menos belo, ou defeituoso, e não deixará escapar as belezas fugitivas e passageiras. (...) Deve-se pois, a maneira dos antigos, imitar o bello natural, (...) pelo que desveladamente se procurem as medalhas antigas, as estátuas, os vasos, os baixos relevos, e tudo o que der a conhecer os pensamentos, e invenção dos Gregos, porque estes nos dão grandes idéias, e nos habilitam para belas produções. E na verdade, depois de bem examinadas, achão-se-lhes tantas belezas, que faz compaixão o destino de nosso Século, não podendo esperar-se que outra vez se cheque àquele ponto de perfeição.” [35]

---

[33] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário. Rio de Janeiro: Ministério d Educação e Saúde. 1946, p. 252.

[34] Barbosa, R. O Desenho e a Arte industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia. 1949, p. 38

[35] A Arte da Pintura de C.A. do Fresnoy, traduzida do francês para o português é exposta aos candidatos e amadores desta bella arte. Debaixo dos auspícios, e ordem De Sua Alteza O Príncipe Regente N.S. por Jeronymo de Barros Ferreira professor de desenho e pintura histórica nesta corte. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica e Literária do Arco do Cego, 1801, p.7, 19, 20. Cedido por Palumbo, R.

A tradução da editora portuguesa do manual de desenho do francês Fresnoy provavelmente facilitou a assimilação do neoclassicismo pelos brasileiros. A defesa da *maneira dos antigos* expôs a noção de *verdade* à qual se referia. A condenação do *acaso* mostra que acreditava em verdades imutáveis. Segundo Fresnoy, deve-se buscar uma essência, que não está na apreensão imediata dos fatos. Isto é, não se deve confiar nas sensações imediatas da primeira impressão.

> "(...) um grande socorro da Arte, e um meio fácil de operar, caindo (contudo) muitas vezes em erro, e fazendo-nos ver as cousas debaixo de um falso aspecto; porque os corpos nem sempre se representam segundo as medidas Geométricas, mas como parecem a vista". [36]

Fresnoy relacionou a sua noção de *verdade* à concepção neoclássica de estética que privilegiou um tipo particular de desenho composto por linhas retas.

> "Não convêm cingir-nos tanto à natureza, que nada deixemos ao estudo, nem ao gênio; mas não se entenda também que só o gênio, e a memória das cousas vistas bastem, para fazer um belo quadro, sem o auxílio da incomparável mestra a natureza, que sempre devemos ter presente como testemunha da verdade. Podem se cometer infinitos erros de toda a espécie; são tão freqüentes, e espessos, como as árvores em um bosque; e entre grande quantidade de caminhos, que nos extraviam, só há um bom, que nos conduz felizmente ao fim que nos propomos, da mesma sorte que entre muitas linhas curvas se não acha mais que uma reta."[37]

O manual de Fresnoy, além de definir o tipo de traço para a sua estética, apontou para uma metodologia de ensino baseado no treino.

---

[36] Fresnoy, C.A., A Arte da Pintura, Lisboa: Typographia Chalcographica, Literária do Arco do Cego, 1801, p.13, 14. Cedido por Palumbo, R.

[37] Fresnay, C.A., A Arte da Pintura, Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica e Literária do Arco do Cego, 1801, p.19. Cedido por Palumbo, R.

> “Deve-se principiar-se pela Geometria, e depois de saber-se alguma cousa, comece-se a desenhar, segundo os antigos Gregos, e não se descansa nem de dia, nem de noite, sem que se tenha adquirido, por uma contínua prática, hábito fácil de imita-los nas suas invenções, e maneiras (...)”[38]

No ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no ano de 1835, a prática era muito semelhante à concepção de Fresnoy.

> “O estudo do modelo vivo podia ter recebido novo impulso: porém falta ainda, como preparação necessária para este exercício, a constante meditação da estatuária antiga, cujos exemplares na Academia, a confessar a verdade, são insuficientes em número: pois este legado da civilização Grega he a legítima fonte donde dimana o mais fecundo princípio das artes de imitação, a harmonia das linhas; o sentimento grandioso destas relações he que constitue o verdadeiro artista, tanto o architecto como o esculptor e o pintor. Embora este último tenha o instincto da sympathia das tintas, do colorido, se lhe faltar o dezenho, se lhe faltar o dezenho no sentido em que acabo de o caracterizar, não chegará ao grau mais elevado na representação da belleza, não saberá idealizar a figura humana, este chefe d´obra da criação visível (...). Porque razão, na pintura, prefere-se aos seus rivaes um Dominichino, um Michel Ângelo e sobre tudo o divino Rafael? Funda-se esta preeminência sobre a felicidade com que souberão expressar as mais delicadas e fugitivas proporções pelas quaes se releva as sublime formosura e sublimidade. (...) Na cultura da pintura histórica, adquiríeis a prática do retrato e, na pintura de paisagem, a capacidade de tirar do natural pontos de vistas, sempre procurados pelos estrangeiros em um país tanto pitoresco e favorecido pela natureza. Mas principalmente à arquitetura convido os estudantes: pois que a ela se dedicar, por este simples fato, torna-se benemérito do Brazil, cujas cidades carecem tão evidentemente de construtores hábeis, capazes de aplicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro. ”[39]

---

[38] Fresnoy, C.A., A Arte da Pintura, Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Literária do Arco do Cego, 1801, p.49. Cedido por Palumbo, R.

[39] Livros de registros da atas da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes, 16/03/ e 19/12/1835. Cedido por Palumbo, R.

Ao mesmo tempo em que o neoclassicismo era divulgado, apareceu o conceito romântico com a pintura de paisagens que admitiu a interpretação da *natureza* através do *ponto de vista* do pintor.
Em 1843 as *verdades* do Romântico, no que tange ao *verdadeiro* ser *belo,* se sobrepuseram às *verdades* do Neoclássico na Academia de Belas Artes.

> "Nas bellas artes, e em todos os ramos da literatura, longo tempo se haviam reduzido a imitar invariavelmente tipos antigos de admirável beleza, mas cuja reprodução contínua vinha a ser monótona. Deixando as vestes e as cores do polyteísmo, a que nada correspondia as nossas crenças e sentimentos, a moderna poesia voou sobre as asas da musa cristã, através de regiões misteriosas, até a fonte suprema do belo e do santo. Espíritos independentes, deixando a trilha batida do gênero clássico, se aplicaram a estudar, e a pintar a natureza sob novos aspectos, arredando-se dos modelos de convenção eles encontraram às vezes monstros; mas é lícito, que se desvairem um tanto, os que saem das sendas ordinárias e conhecidas (...)."[40]

O ensino da pintura romântica, contrário ao neoclassicismo, propôs a saída do pintor do atelier para o ar livre, deixando de lado as regras de composição aprendidas nas estampas. Desta atitude surgiram várias tendências, dentre elas a c*ientífica* e a i*nterpretativa*. A primeira se baseou na busca de verdades na paisagem sob o ponto de vista do botânico. O olhar se direcionou as especificidades da flora brasileira. A *natureza* já não era vista de forma imutável, mas sim através das particularidades regionais. Tem-se aqui um olhar regionalista contra um universalista.

> "O paisagista é um auxiliar poderoso do viajante, do geógrafo, do naturalista. (...) As flores perdem a cor nos herbários, assim como a sua forma geral e modo de estar, os animais se defeituam depois de empalhados, e perdem a cor

---

[40] Minerva Brasiliense, Jornal de Sciencias, Letras e Artes, Publicado por uma Associação de Literratos, sem assinatura, 01/11/1843. Cedido por Palumbo, R.

natural de muitos de seus tecidos vivos, e a paisagem, aquele aspecto do seu colorido, que muitas vezes basta para torna-la admiravelmente fiel e instrutiva. (...) Se o pintor histórico viaja pelo mundo que já foi, pelo da imaginação poética, ou pelo presente, para reproduzir a ação moral por meio do homem, o paisagista se apodera do mundo físico para com ele instruir ou deleitar. No estudo da paisagem há também o conhecimento individual dos seres mudo, e esta especialidade é que caracteriza a natureza do país representado: a palmeira de Siloé não é a de Madagascar, nem esta a do México, a da Sicília, ou de Moçambique, assim como elas diferem umas das outras, também muitas das nossas diferem como se vê na monografia de Spix e Martius. Se o professor de paisagem não tiver noções gerais de botânica, geologia, e mesmo meteorologia, nunca poderá perceber a diferença que existe entre as diversas formações de terrenos, nem o caráter peculiar das rochas, segundo sua primitiva ou secundária estrutura, nem as plantas que convém situar nestes lugares, e em seus climas próprios."[41]

Ao mesmo tempo em que surgiu a visão do botânico, desenvolveu-se um outro tipo de olhar, o *interpretativo,* pelo qual o pintor *pinta aquilo que sente e não aquilo que vê.*

"O inteligente e operoso paisagista Antonio Parreiras, secundado por alguns alumnos esperançosos, acaba de fazer a sua oitava exposição artística. Fomos vel-a, analysal-a com todo o critério. A exposição compõe-se de 77 quadros, alguns já expostos e outros concluídos a pouco tempo. Como prova de trabalho, de interesse pelo desenvolvimento da pintura entre nós, a exposição Parreiras constitui-se um vivo exemplo de vida passada em plena natureza, copiando-a com alguma fidelidade. Como documento de caráter amplamente artístico, porém, o operoso paysagista não nos satisfaz in totum. Todos os quadros expostos são mais ou menos indecisos, alguns até sem o mínimo vigor. Falta-lhes o traço definitivo, a nota clara e vibrante, que nos comunique a impressão natural. Aquella que vem do observador para o observador. É este o defeito capital do pincel de Antonio Parreiras. Quanto a seus discípulos achamo-os fraquíssimos ainda, acreditando, por conseqüência, não ser este o

[41] Porto Alegre, Araújo, Manoel de Araújo Porto-Alegre, Sua influência na Academia Imperial de Bellas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N.14, Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 51-55. Cedido por Palumbo, R.

> momento aprazado para julgal-os. D´entre os trabalhos de Antonio Parreiras pedimos licença para destacar a Escola ao Ar livre. É um bom trecho de pintura, feito com sensível aptidão artística. O primeiro plano, por exemplo, está de mestre, apezar de alguma tibieza, falta de colorido (...) do modo por que o principiou, teria nos dado um trabalho completo, ao lado dos melhores mestres do naturalismo, em pintura. São estas as nossas impressões. Concluindo-as apertamos gostosamente a mão de Antonio Parreiras por vermo-lo firme em seu posto estudando e trabalhando pela Arte. Nosso parabem."[42]

Este olhar buscou expressar uma apreensão sensível da natureza do mesmo modo que Ruskin e Turner o fizeram.

Desta forma, quando Barbosa começou a estudar as idéias de Ruskin, já existia no país a aceitação dos ideais românticos, o que deve ter facilitado a sua leitura ruskiniana, a pura expressão do romantismo inglês. Além disso, as idéias de Béthencourt da Silva em relação à estética demonstra a confusão que existia na época em relação ao neoclassicismo e ao romantismo. Isto porque, às vezes Béthencourt era um neoclássico, outras vezes era um romântico...

> "O talento, o verdadeiro gênio, produzindo por si só, segundo as harmonias da sua inspiração, não copiar, mas para chegar à realização do pensamento, preciso e muito, dos preceitos que graduam a aplicação do sentimento. A verdade da arte, derivada da prática e do conhecimento das imutáveis leis da natureza, estabelece bases e teorias que cumpre aos artistas conhecer, visto que a perfeição intelectual, resultado do complexo das faculdades homogêneas do entendimento auxiliado pelo trato da filosofia, é o que conduz ao conhecimento do belo."[43]

As leis imutáveis da natureza mostram um Béthencourt neoclássico, no entanto,

---

[42] Exposição Parreira, Rio de Janeiro: Revista Illustrada, n. 646, p. 2, 6/1892. Cedido por Palumbo, R.

[43] Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios e o seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O. 1956, p.208.

> "A arte é, pois a manifestação das faculdades do sentimento, e das que se dirigem à potente faculdade do entendimento, reagindo sobre a parte moral do homem, ela é a sublime revelação do poder supremo da criatura sobre todos os animais, ainda mesmo aqueles cuja estrutura é mais semelhante à do homem."[44]

Aqui Béthencourt é romântico acreditando nos sentimentos e não mais em leis imutáveis.

Voltando a Ruskin, a relação entre o ensino do desenho ruskiniano e o do L.A.O. não se deu pela aplicação direta da teoria da percepção ruskiniana no Liceu, ela ocorreu em alguns aspectos. Assim, algumas aproximações são possíveis como, por exemplo, a valorização da arte mecânica feita por Ruskin encontrada também no Liceu; ou a associação entre a estética e a ética feita por Ruskin e também presente no Liceu. Ou ainda, a metodologia para o desenho arquitetônico ruskiniano, no qual o desenho desrespeita as regras da composição clássica dando liberdade ao gosto particular do artista, também presente no Liceu[45]. No entanto, existiram algumas discordâncias entre Ruskin e o Liceu, como por exemplo, a sua concepção de natureza, presente em Barbosa[46] mas não no Liceu, ou a proposta para suprimir a separação entre o trabalho manual e o intelectual no processo produtivo, ou ainda a concepção de estética arquitetônica ruskiniana no que tange a ser o desenho da técnica estrutural do edifício visto a frente.
Considerando que as idéias de Ruskin não foram aceitas por inteiro no Liceu, a sua defesa das artes mecânicas e a sua concepção eclética de desenho bastaram para que participasse do *Primeiro Projeto de industrialização do Brasil*.

---

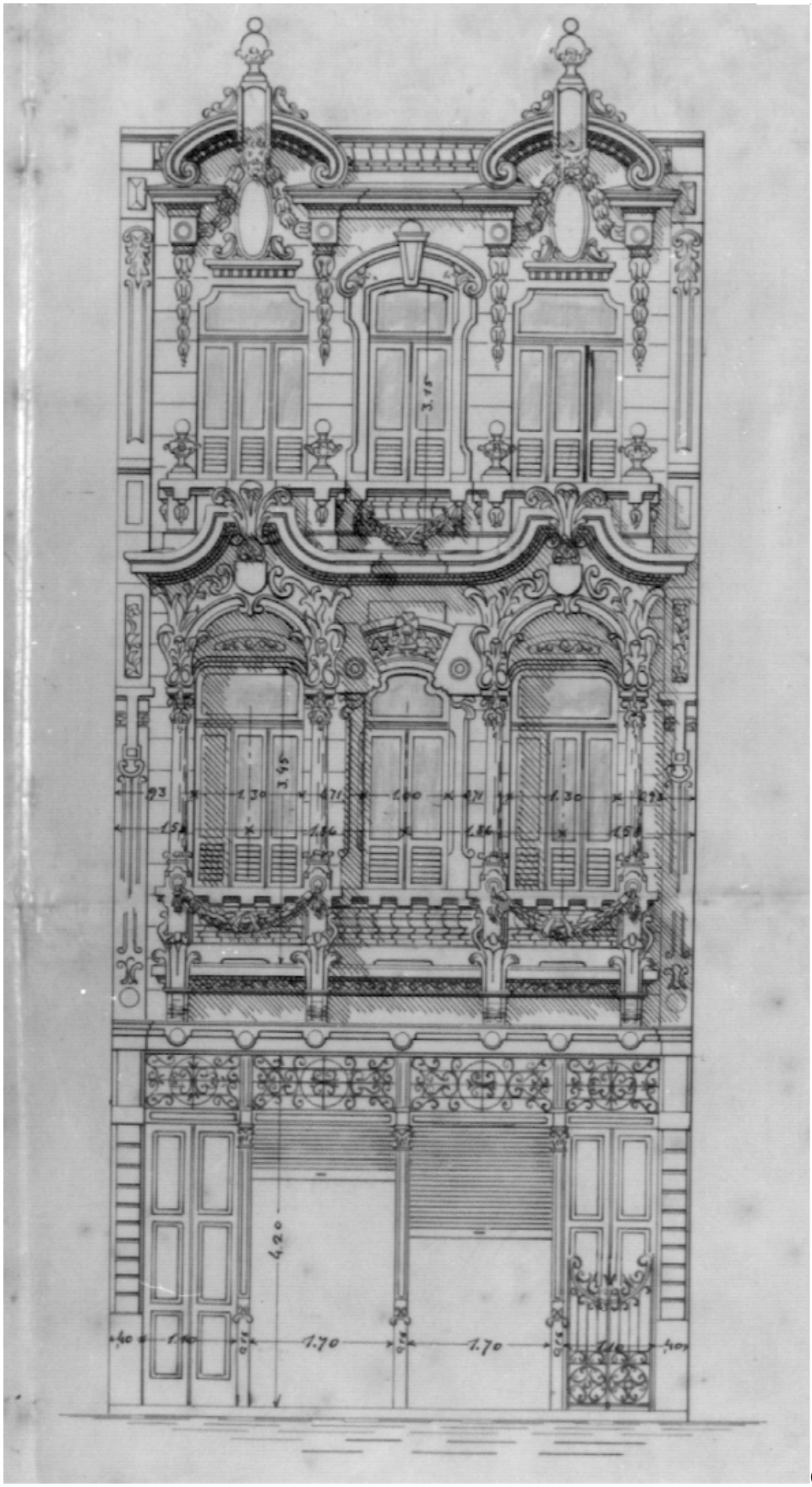
[44] Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. P.208.

[45] "O nosso curso não fazia questão de diretrizes estéticas, não se obrigavam os estudantes a seguir as opiniões particulares do professor, que dava plena liberdade de expressão, cuidando unicamente da técnica; e por isso, pode-se afirmar que raramente foram alcançado na gravura artística resultados tão interessantes." (Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. p. 331)

[46] Visto a frente no capítulo sobre Ruskin e Rui Barbosa.

Uma das principais metas do L.A.O. era formar um mercado de trabalho[47] com base no conhecimento da estética. Nesse sentido, é provável que os desenhos das fachadas dos edifícios do *Corredor Cultural do Centro Histórico do Rio de Janeiro* sejam um de seus produtos. A proposta da mantenedora do Liceu - *A Sociedade Propagadora das Bellas Artes* - era difundir as artes nos espaços da cidade do Rio de Janeiro, isto é, pretendia transformar a cidade em uma *obra de arte*.

[47] A formação de um mercado de trabalho era uma condição necessária para iniciar um processo de industrialização. Isto já estava posto desde os tempos de Lebreton: "substituindo as antigas escolas de latim, os ginásios humanísticos. Sua missão era romper os moldes estreitos das escolas realistas até então existentes e promover a formação de homens livres e não de escravos de uma profissão. Nelas era mais importante a formação geral do que a preparação profissional específica ." (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.136)



Desenho. Edifício Rua Sete de Setembro n. 195, Rio de Janeiro. Projeto José Lopes.

Não foi possível comprovar a existência de vínculos diretos entre as idéias de Ruskin e os desenhos das fachadas do Corredor Cultural, pois os registros históricos são insuficientes e incompletos. No entanto, analisando as citações de Barbosa e as semelhanças entre o método de desenho do Liceu com os de Ruskin, pode-se apenas supor tal vínculo.

Também não foi possível comprovar que os alunos do Liceu foram os artistas que desenharam as fachadas do Corredor Cultural, embora se saiba que o Liceu provavelmente foi a única escola na época para pedreiros, carpinteiros, cantareiros e mestre de obras com formação na estética.
Foi encontrado no Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro o nome de 297 construtores de edifícios do Corredor Cultural na região do Saara (o Corredor Cultural consta de três regiões, uma delas é o Saara). Destes, apenas 13 eram alunos do L.A.O. identificados nos livros de Registro desta instituição e no livro *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador,* escrito por Paes. Estes livros são incompletos pois contêm poucos nomes de alunos. Grande parte dos registros do Liceu foi destruído pelo incêndio que consumiu a biblioteca e o seu arquivo em 1893.

O fato dos autores dos desenhos das fachadas do Corredor Cultural serem os próprios operários construtores não desmerece terem sido profundos conhecedores da arte do desenho e por isso possivelmente terem sido alunos do L.A.O., escola voltada à formação de mão de obra qualificada na estética. De acordo com Bielinsky[48], Béthencourt da Silva formou diversos construtores cantareiros e incentivou o uso da cantaria nas fachadas dos edifícios. Existe hoje no L.A.O. uma escultura feita por cantareiros em homenagem a Béthencourt.
Sabe-se também que muitos professores de desenho do Liceu pertenciam à Academia Imperial de Belas Artes, porém não ministravam o ensino neoclássico como o faziam nesta instituição - ensino este calcado no treino de regras rígidas de composição -, mas apenas noções básicas de desenho, o que permitia a livre manifestação do gosto do aluno.

[48] Bielinsky, Alba. Historiadora do L.A.O. em entrevista.

Ruskin era contra o ensino de regras de desenho, ele buscava um conhecimento empírico no qual o aluno descobre o seu jeito de desenhar. Ele apenas insistia para que associações entre estilos fossem feitas.
Foi com base neste argumento que Ruskin valorizou o desenho das fachadas de Veneza. Elogiou a coragem dos artistas para romper com as regras da composição clássica e, assim, criarem desenhos inéditos.

O conceito de estética arquitetônica ruskiniana privilegiou o desenho da técnica estrutural do edifício[49]. No entanto, o ornamento, conforme Ruskin, é a expressão da subjetividade do construtor.
Os desenhos do *Corredor Cultural* são de livres associações, nos quais diferentes recortes de estilos arquitetônicos compõem uma única fachada. Diferente dos de Veneza, que, além de serem desenhos originais, integram a concepção de estética ruskiniana pois expõem os desenhos de suas estruturas através de seus arcos, os do Corredor Cultural são ricos apenas em ornamentos mas não no desenho da técnica estrutural, ou seja, não utilizam por completo as idéias da arquitetura ruskiniana.

7

Foto. Travessa do Comércio. Corredor Cultural. Rio de Janeiro

No entanto, a mistura de estilos é de extrema importância para Ruskin. A *Ruskin Library,* da Universidade de Lancaster na Inglaterra, guarda os livros de desenhos que Ruskin produziu durante as suas viagens a Veneza que

[49] Tratado no capítulo sobre a noção de estética arquitetônica ruskiniana.

mostram detalhes de fachadas. O curioso é que, como confessou Stephen Wildman[50], Ruskin costumava picotá-los para misturá-los entre si criando novos desenhos, resultando da mistura de várias fachadas apenas uma.
Ruskin não foi um neogótico, como fez questão de negar nos dois prefácios de diferentes edições de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura,* mas será que a sua postura frente ao desenho não poderia ser chamada de eclética?
Os desenhos do *Corredor Cultural* se assemelham à lógica do desenho eclético de Ruskin, embora, como já visto, não se pode comprovar a existência de vínculos diretos entre eles.
A autoria destes desenhos é, conforme Bielinski[51], dos próprios construtores. Na época, provavelmente, sequer foi considerado arte, assim como a arquitetura de Veneza antes da defesa de Ruskin foi qualificada de extremo mau gosto. A crítica britânica chamou São Marcos do edifício mais feio do mundo.[52]

Este projeto de industrialização do Brasil não foi levado adiante. A *Reforma do Ensino* de Rui Barbosa nunca foi implantada, e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro se viu esquecido na medida em que este projeto de industrialização também o foi.

Conforme Francisco de Oliveira[53], o projeto industrial implantado no Brasil após os anos de 1930, explorou o atraso do setor Terciário e Primário para se constituir. Desta forma, a aparência anárquica de nossas cidades (local do Terciário) se deve, em grande parte, à anarquia deste mercado.
Oliveira criticou a utilização, em abstrato, do modelo de Colin Clark em *The Condition of Economic Progress* que,

---

[50] Stephen Wildman, curador da Ruskin Library em entrevista.

[51] Alba Bielinski, em entrevista.

[52] "...os críticos da arquitetura ficaram chocados quando Ruskin considerou São Marcos belo, pois até então havia sido considerada um edifício barbaro. Ruskin foi o primeiro a manifestar uma sensibilidade moderna ao valorizar a qualidade estética desse edifício." (Quill, S. Ruskin's Venice, the Stones revisited. Londres: Ashgate, 2000, p. 21)
"Em 1765 Edward Gibbon, notável historiador, visitou Veneza. "de todas as cidades que visitei na Itália, a que menos me satisfez foi Veneza, (...) prédios mal desenhados, canais fedorentos, uma praça decorada com a arquitetura mais feia que já vi no mundo." (Crook, M. J. Ruskin Gothic, em Ruskin Polygon. Manchester: Manchester University Press, 1982, p.65)

[53] Oliveira, de F. Crítica à razão dualista o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 32, 53, 55.

> "(...) tem nos levado aos modelos analíticos da teoria do subdesenvolvimento, a uma interpretação equivocada que forma parte do que se chamou linhas atrás o modo de produção subdesenvolvido: neste, o setor Terciário ou de serviços estaria representado, em termos de participação no produto e no emprego, num quantum desproporcional. Em outras palavras, segundo os teóricos do subdesenvolvimento, o setor Terciário tem participações nos agregados referidos que ainda não deveria ter: é "inchado". Uma das características, assim, do modo de produção subdesenvolvido é ter um Terciário "inchado", que consome excedente e comparece como um peso morto na formação do produto."

Oliveira contrapôs a visão de Terciário *inchado* dizendo que este é o desenho do projeto econômico adotado e não uma deturpação ou um atraso que seria corrigido com o passar do tempo.

> " A hipótese que se assume aqui é radicalmente distinta: o crescimento do Terciário, na forma em que se dá, absorvendo crescentemente a força de trabalho, tanto em termos absolutos como relativos, faz parte do modo de acumulação urbano adequado à expansão do sistema capitalista no Brasil; não está em presença de nenhuma "inchação", nem de nenhum segmento "marginal" da economia. Explicita-se o que funda esta interpretação." [54]

A anarquia do mercado de trabalho do Terciário expresso pela sua informalidade nas relações de trabalho surge à vista do observador quando olha para o espaço da cidade. *"Ora, o processo de crescimento das cidades brasileiras (...) não pode ser entendida senão dentro de um marco teórico onde as necessidades da acumulação impõem um crescimento dos serviços horizontalizado, cuja forma aparente é o caos das cidades.*"[55] É uma paisagem anárquica. No entanto, Oliveira diz,

---

[54] Oliveira, F. de. Crítica à razão dualista o onitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p.54.

[55] Oliveira, F de. p.59.

> " (...) aqui mais uma vez é preciso não confundir "anarquia" com caos: o "anárquico" do crescimento urbano não é "caótico" em relação às necessidade da acumulação. (...)Em poucas palavras, o fenômeno que existe não é o de uma "inchação" do Terciário. O tamanho deste, numa economia como a brasileira, do ponto de vista de sua participação no emprego total, é uma questão estreitamente ligada à acumulação urbano-industrial. A aceleração do crescimento, cujo epicentro passa a ser a indústria, exige, das cidades brasileiras, - sede por excelência do novo ciclo de expansão -, infraestrutura e requerimentos em serviços para os quais elas não estavam previamente dotadas. A intensidade do crescimento industrial, que em trinta anos passa de 19% para 30% de participação no produto bruto, não permitirá uma intensa e simultânea capitalização nos serviços, sob pena de esses concorrerem com a indústria propriamente dita pelos escassos fundos disponíveis para a acumulação capitalística. Tal contradição é resolvida mediante o crescimento não-capitalístico do setor Terciário. Esse modelo nada tem de parecido com o do Tericário "inchado", embora sua descrição possa coincidir: aqui, trata-se de um tipo de crescimento para esse setor – o dos serviços em geral – que não é contraditório com a forma de acumulação, que não é obstáculo à expansão global da economia, que não é consumidor de excedente. A razão básica pela qual pode ser negada a negatividade do crescimento dos serviços – sempre do ponto de vista da acumulação global – é que a aparência de "inchação" esconde um mecanismo fundamental da acumulação: os serviços realizados à base de pura força de trabalho, que é remunerado a níveis baixíssimos, transferem, permanentemente, para as atividades econômicas de corte capitalista, uma fração do seu valor, "mais valia" em síntese."[56]

O ensino da estética no L.A.O. teve por base uma ética que pressupunha um mercado que valorizasse o trabalho. Assim, parece claro que se trata de um mercado de trabalho formal e portanto regulamentado. Isto não ocorreu com o mercado de trabalho do Terciário do projeto de industrialização implantado, muito ao contrário, o trabalho foi desvalorizado e mantido sob condições de atraso deixando pouco espaço para o ensino ou para a estética.

O projeto do L.A.O., assim como a *Reforma do Ensino Primário* de Barbosa, tem por princípio a difusão da estética, que, por sua vez, articula uma concepção de ética que valoriza o trabalho. A cidade como uma *obra de arte* é aquela em que o olhar do observador identifica nas paredes da cidade um

---

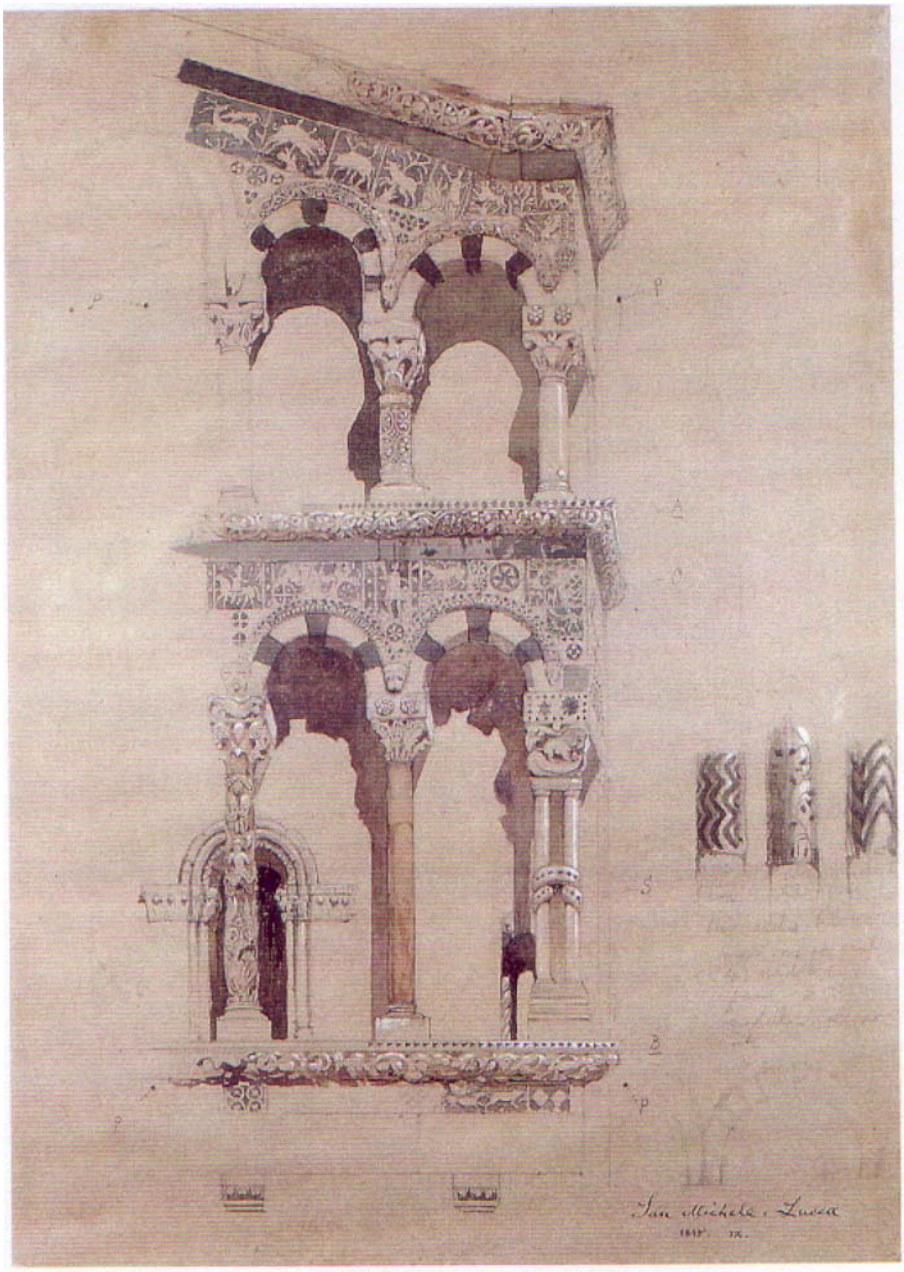
[56] Oliveira, de F. Crítica a Razão Dualista o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p.56.

trabalho elaborado por operários qualificados na estética. Portanto, não apenas os edifícios monumentais são tratados como arte, mas também os do dia-a-dia da vida comum da cidade, como ocorre no Corredor Cultural do Centro Histórico do Rio de Janeiro, composto por farmácias, açougues, restaurantes, loja de material de construção civil, lojas de roupas, residências, padarias, etc.

Apesar do projeto de industrialização do L.A.O. e de Barbosa ter sido abortado, ele poderia ser mais estudado pelos arquitetos, pois foi o nosso P*rimeiro Projeto de industrialização* tendo como base a relação entre *arte e indústria,* utilizando-se, inclusive, da concepção romântica de estética de John Ruskin.

Foto. Detalhe . Corredor Cultural. Rio de Janeiro

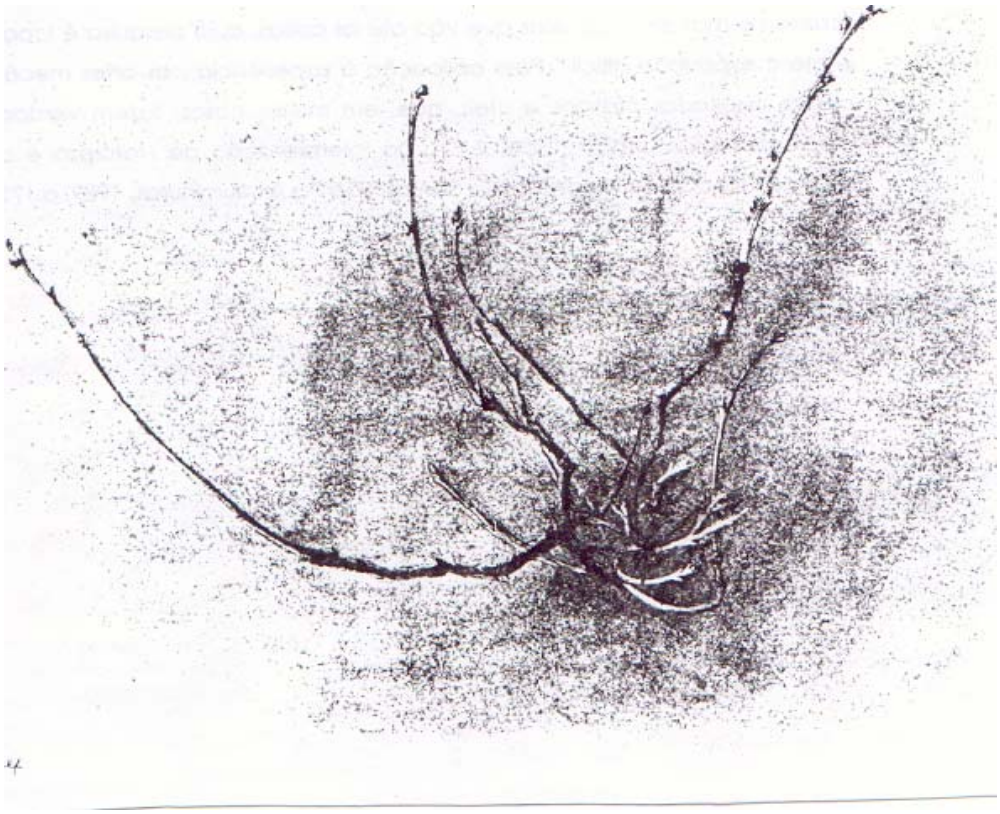
AS IDÉIAS DE JOHN RUSKIN



Desenho de Ruskin. Pedaço de fachada, Sant Michele, Lucca

As idéias de John Ruskin serão divididas, para uma melhor compreensão, em três fases distintas: a percepção, o entendimento e a criação. Essas fases se desdobram nos seguintes temas: a natureza, 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

quanto 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 conforme já anunciado, Ruskin costuma fazer associações entre assuntos que, a 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 estar-se-á apresentando as suas idéias em forma de relato, mas as interpretando como se fossem uma obra de arte.



10. Desenho de Ruskin. Desenho de um galho

A PERCEPÇÃO

A teoria da percepção de Ruskin reserva ao olhar um papel fundamental. Ele dizia que enxergar é *poesia, profecia e religião ao mesmo tempo*[57]. 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 idéias: 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 forma será sempre dotada de uma parte material e outra espiritual, que chamou de *alma*.
Essa tendência a atribuir alma a todos os objetos é conhecida como animismo[58]. Dessa maneira, não era estranho, à época, afirmar que a floresta, o mar e o céu possuíam alma e sentimentos.

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

> "Quando olhamos mais atentamente, o que parece ser uma linha reta se revela curva" [59]

---

[57] Ruskin, J. Modern Painters, 1856, v.III, p. 268.

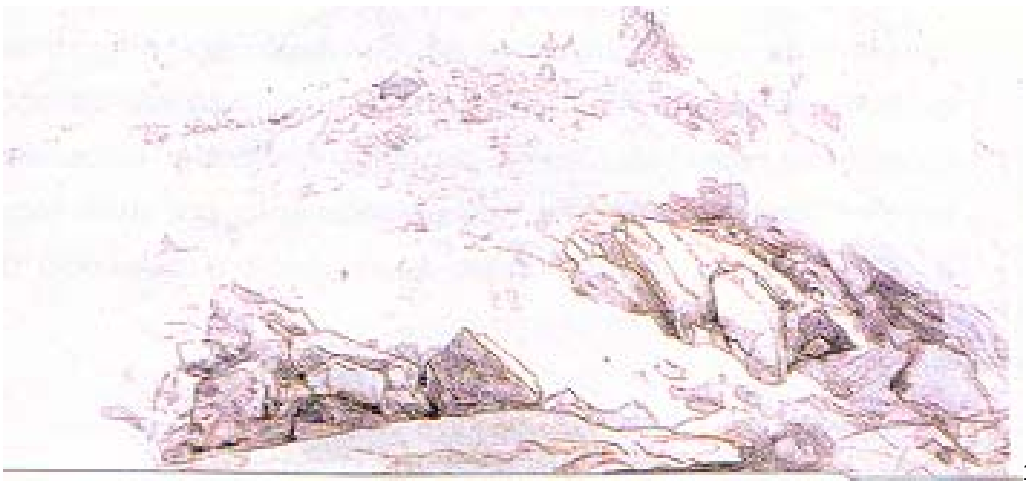
[58] Para Ruskin, o animismo é o que permite atribuir uma verdade a todos os objetos. Este assunto será tratado mais adiante. A definição enciclopédica de animismo é: "Animismo: 1- Religião primitiva que atribui uma alma a todos os fenômenos naturais e que procura torná-los propícios por meio de práticas mágicas. 2- Tendência que as crianças apresentam de considerar as coisas como animadas e a lhes emprestar intenções. 3- Concepção geral que atribui aos seres do universo, às coisas, uma alma análoga à alma humana. O animismo foi muito divulgado no fim do séc. XIX, por oposição ao cientificismo e ao positivismo. O termo ainda é empregado hoje, mas abrange crenças e práticas heterogêneas." (Grande Enciclopédia Larouse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 319).

[59] Ruskin, J., Modern Painters, V.III, p.44.

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

Em os *Pintores Modernos*, Ruskin faz 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.

> "*...* no entanto, podemos diferenciá-las a partir da posição que ocupam em altura no céu*."*[60]



11

Desenho de Ruskin. Desenho dos Alpes

Em outros capítulos de os *Pintores Modernos*, Ruskin inventariou outros elementos da natureza, como por exemplo, montanhas, vegetais, minerais,

---

[60] Ruskin, J., Modern Painters, V.I, p.214.

animais, homens. No entanto, para além das *verdades* desses elementos, existiria uma outra mais importante, à qual 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. Apreender 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*. Gordon chegou a atentar que Ruskin dizia que *sentimos idéias* ou que *percebemos conceitos* [61]. No entanto, o que interessa a Ruskin não é a *moral* individual do elemento, mas a resultante de um relacionamento harmonioso, ou seja, a c*omposição 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 estaria, 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, 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

---

[61] Gordon, P.S., Gully, Introdução. John Ruskin and the Victorian Eye. Nova York: Harry Abrams, 1993, p.10.

sentir – que nunca é preciso – mas jamais será apropriado ou sequer totalmente representado.

12

Turner, Veneza

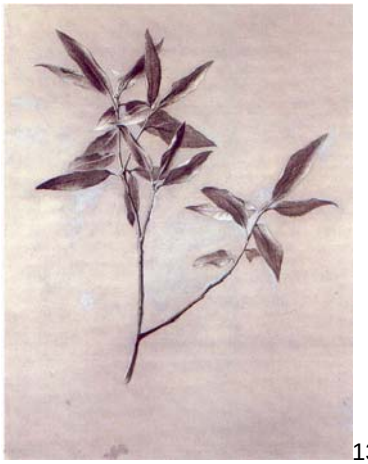
Esse é um dos motivos pelo qual Ruskin se apaixonou pelas pinturas de Turner[62]. Dizia que, ao pintar paisagens, Turner não reproduz o que vê, mas o que sente. Assim, costumava incorporar lembranças de outras paisagens ou de outros momentos ao tema pintado. Nunca definia as linhas de contorno dos elementos constituintes de sua paisagem, deixava-os inacabados para que penetrassem uns nos outros, criando, assim, a sensação de *um todo*.[63]
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. A *estética* ruskiniana dá valor apenas *ao todo*, diferentemente da apreensão da estética clássica, que aceita como belo os elementos individuais. A *estética* de

[62] 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 por do sol.

[63] Ruskin, J., Modern Painters, V.V, p.19.

Ruskin é o resultado de uma ética, ou seja, de um tipo particular de relacionamento, o da *composição natural*.

Em contrapartida, Ruskin dizia que, qualquer que fosse o objeto, ele sempre transmite algo de si para quem o vê. Além disso, o que transmite pode ser captado sensorialmente pelo espectador sem que o objeto o anuncie verbalmente. Em suma, seria essa a sensação de *um todo*.



13

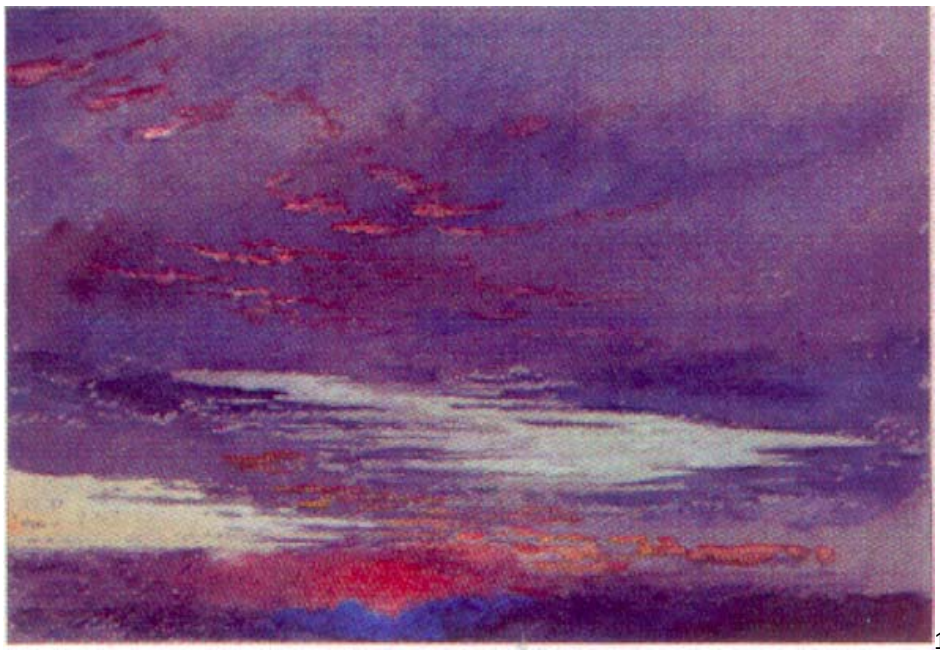
Ruskin. Estudo

> "...eu gostaria que o leitor entendesse o sentimento que brota da expressão do sofrimento, expressão da decadência, uma força vinda lá do fundo do coração. Essa força não é apenas intencional, mas fundamentalmente de caráter inconsciente. As marcas que o tempo impõe, por exemplo, nas ruínas de edifícios antigos, ou no olhar de um velho e cansado trabalhador, com os seus cabelos brancos, sua pele ressecada e queimada pelo sol, suas rugas, denotam, assim como a ruína do edifício, uma história não contada que salta à vista assim que contemplada. Como se fosse uma confissão inconsciente de fatos que contam uma história relatando uma vida de maus tratos, de jornadas intensas de trabalho, da ação do tempo, enfim, falam algo que não é dito verbalmente. É uma apreensão pitoresca."[64]

[64] Ruskin, J. Modern Painters, 1856, v. IV, p. 7.

É em razão de fundar a composição sobre uma noção de forma retirada do horizonte da pintura que Ruskin sobrepôs uma apreensão estética pitoresca à dimensão verbal. A composição ruskiniana é uma composição *pitoresca*, em que as partes apenas estão a serviço da expressão da totalidade, percebida 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."[65]



14

Ruskin. Por do sol

[65] Ruskin, J. Modern Painters, 1848, v. I, p. 161.

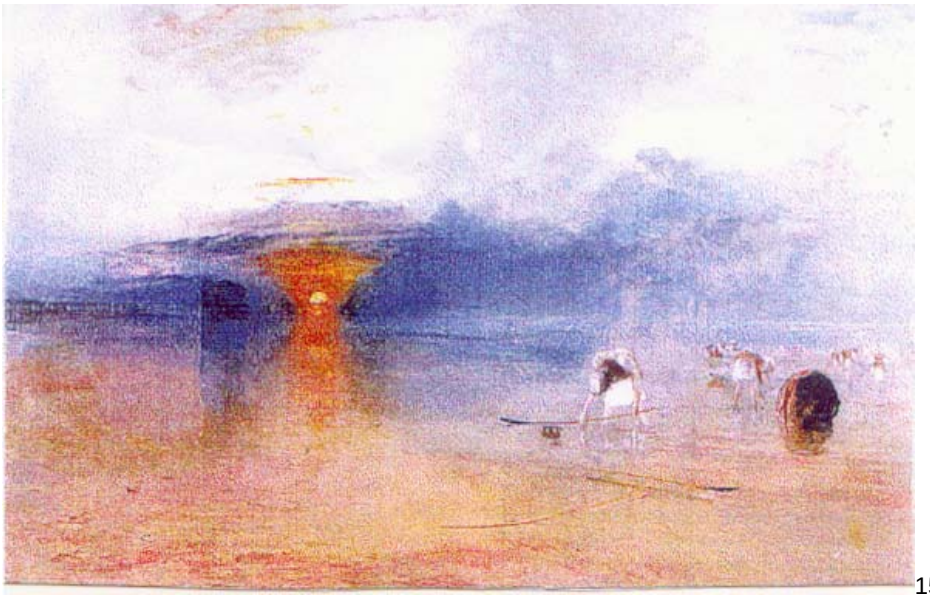
Para Ruskin, seria o artista, através de sua arte, o propagandista dessa *verdade natural*. A *verdade* ruskiniana seria a *essência* das coisas. Ela surge em decorrência de estados de contemplação, os quais se constituem em apreensões de sensações transmitidas por um objeto a um espectador. A *verdade* só pode ser apreendida, segundo ele, a partir de uma *primeira impressão*, ou seja, o primeiro contato visual[66].

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. *Ele não pinta aquilo o que vê*, diz Ruskin, *ele pinta aquilo que sente.*

---

[66] Ruskin, J. Modern Painters, V.IV, p.28.



15

Turner. Por do sol

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 mistérios. Ela nunca afirma, apenas sugere. Em suas idéias, 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 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, isto é, a qualidade *ética* e *moral* do objeto.

16

Ruskin. Desenho montanha

Conforme Ruskin, a noção de *sublime* seria irrelevante para a teoria perceptiva clássica. Nesse sentido, ele se auto-intitulou um anticlássico, contrário a toda teoria que apreendesse o objeto através de relações de proporção, teoria esta originária da concepção de simetria de Vitrúvio.[67]
A contraposição ruskiniana ao clássico pode ser bem apreciada em os *Pintores Modernos*, sobretudo nas passagens em que discursa, à exaustão, sobre a pintura de Turner.

---

[67] Simetria em Vitrúvio: "...as colunas nos templos areostilos devem ser executadas de tal modo que sua espessura equivalha à oitava parte da altura. Igualmente, no diastilo, a altura da coluna deve ser modulada em oito partes e meia, e sua espessura deverá ser de um desses módulos. No sistilo, divida-se a altura em nove partes e meia, e que uma delas seja dada como espessura às demais colunas, da mesma forma que, no picnostilo, a altura deverá ser dividida em dez partes e uma servirá como medida da espessura da coluna. As colunas do templo eustilo, do mesmo modo que as do sistilo, terão sua altura dividida em nove partes e meia, e uma delas será definida como a espessura do escapo do fuste. Assim, a relação entre os intercolúnios será obtida pela subdivisão das colunas, com efeito, à medida que aumentam os espaços entre as colunas, na mesma proporção deve aumentar a espessura dos escapos dos fustes. De fato, se no arestilo a espessura da coluna fosse a nona ou a décima parte de sua altura, esta pareceria delgada e esbelta, e isto porque o ara esgota-se pela largura dos intercolúnios e aparentemente diminui a espessura dos fustes. Do contrário, nos templos picnostilos, se a oitava parte da altura da coluna for tomada como espessura, em virtude da profusão delas e da exigüidade dos intercolúnios, apresentarão um aspecto empolado e deselegante. Desse modo, é necessário buscar as proporções de cada um dos tipos da obra. E mais, as colunas cantoneiras devem ser executadas mais espessas que as outras em um cinqüenta avos de seu diâmetros, porque elas são circundadas pelo ar e dão aos que os vêem a impressão de engenho."(Vitrúvio, M.P. Vitrúvio da arquitetura. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 97)

[17]

Ruskin. Moon light in the lagoon

O *sublime*, para Ruskin, não seria nada além da sensação que capta a *essência* de um objeto ou de um relacionamento entre objetos. Portanto, o *sublime* ruskiniano tem a ver com a definição de *verdade* vista anteriormente.

[18]

Ruskin. Estudo árvore

19. Ruskin. Estudo montanha

O ENTENDIMENTO

Sempre que Ruskin fala sobre composição, utiliza metáforas religiosas, nas quais composição relaciona-se à 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 sendo a ajuda-mútua entre todos os elementos do tema do quadro em questão.*[68] Ruskin dizia que existe uma *ética* entre os elementos que compõem um quadro. A esta ética seria atribuída a função de fundar um tipo de relacionamento que proporcionasse uma condição de um equilíbrio para *o todo*. Por equilíbrio, Ruskin entendeu uma *política* da ajuda–mútua. Ruskin citou a pintura de Turner como exemplo, na qual a falta de linha de perfil entre os elementos faz com que as individualidades se interpenetrem umas nas outras, obtendo *um todo* coeso, como já foi visto.

20

Ruskin. Estudo nuvens

[68] Ruskin, J., Modern Painters, v.V, p.160.

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.*[69]

21

Ruskin. Estudo aves

Se a natureza dá os parâmetros para a composição pictórica, para Ruskin, isso implica na 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

[69] Ruskin, J. Modern Painters. 1856, v. III, p. 268.

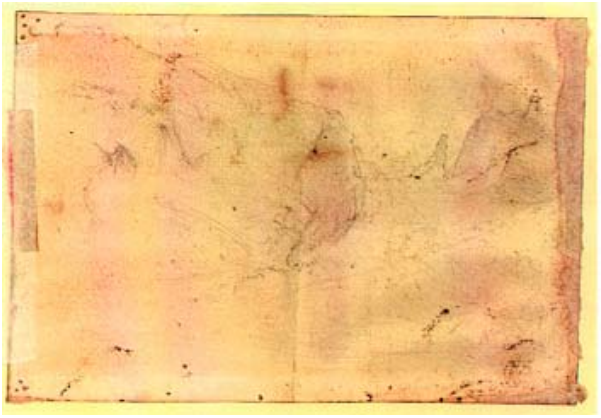
decorrente da *dinâmica natural* e, por isso, Ruskin a destacou utilizando a metáfora da religião para chamar atenção. Segundo Ruskin, a *natureza* é obra de um *criador*, isto é, de um *deus*. Ruskin associou a sua concepção de *composição natural* da pintura para a natureza e, por fim, para a religião.

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*[70] 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. 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.

---

[70] "...assim como para Wordsworth e Ruskin, a visibilidade da existência de uma lógica natural provoca o pensamento da possibilidade de haver uma unidade entre a espécie humana, natureza e deus."(Hewison, R. John Ruskin and the Argument of the Eye in John Ruskin and the Victorian Eye. p. 33.)



22

Ruskin. Estudo montanha

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.*[71] Enfim, Ruskin criou uma lógica na qual os elementos dependem uns dos outros e os desenhos destes 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 (*troca justa)*.

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

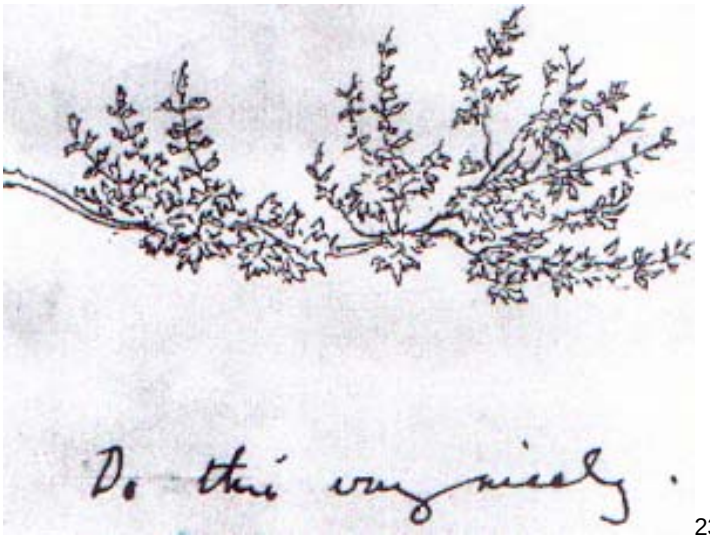
---

[71] Ruskin, J. Modern Painters. 1860, v. V, p. 43.

o mundo da economia política, sendo severamente criticado pelos economistas da época.

A lógica que Ruskin acreditou existir na natureza, na qual uma relação de interdependência impera entre os seus elementos, foi chamada de *composição natural*, como já foi visto.

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*. A partir da noção de matéria em co-relação 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 desta.



Ruskin. Desenho folhas

Para Ruskin, ver uma matéria é sentir a sua *moral*, o que equivale a dizer, perceber a sua *essência*. De acordo com Ruskin, seria esta 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*.

> "...o estado puro ou sagrado de alguma situação é aquele em que as partes que compõem a situação são em si precárias. Mesmo que sejam homogêneas. O mais alto grau de pureza é conquistado quando existe um grau de dependência entre as partes componentes do processo. A principal lei do universo – o significado da própria vida – é a lei da ajuda. Um outro significado para a morte é a separação. Administrar uma política de cooperação é a política da vida. Anarquia e competição são a política da morte."[72]

24. Ruskin. Veneza

[72] Ruskin, J. Modern Painters. 1860, v. V, p. 160.

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 [73], 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 a partir de 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 idéia de que tudo tem vida – deriva de um movimento perpétuo de geração e corrupção. Em última instância, resultaria da dinâmica de um eterno nascimento.[74]

---

[73] O romantismo trata esse assunto: "...se o poeta cria algo impossível segundo as regras de sua arte, comete incontestavelmente uma falta, mas ela deixa de ser falha quando por este meio chega ao fim a que se propôs, porque achou o que procurava... Este preceito, que dá como regra o não obedecer a regras..."(Hugo, V. Do Grotesco e do Sublime. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 90).

[74] Ruskin, J., Modern Painters, v.V, p.167.

25

Ruskin. Estudo

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 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 compositivo. Assim, no âmbito geral, ou seja, no âmbito de uma escala universal, a *composição natural* será sempre harmônica e, portanto, *bela*.
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.

> "...a composição verdadeira é inexplicável. Ninguém consegue explicar o equilíbrio das melodias de Mozart, ou o efeito das dobraduras de panos em uma pintura de Titiano. Se você não consegue senti-la, ninguém poderá, através de nenhuma fórmula racional, fazer você sentir."[75]

[75] Ruskin, J. Modern Painters. V. V, p. 163.

26

Ruskin. Veneza

É necessário dizer que, na lógica ruskiniana, as sensações são sentimentos confusos. É nesse sentido 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*.[76]

Em os *Pintores Modernos*, Ruskin aprofundou o conceito de *composição natural,* fazendo um inventário dos elementos naturais - céu, montanha, mar, vegetais, animais, pedras, nuvens... Classificou-os de acordo com a sua *essência,* isto é, as suas características próprias. No entanto, o seu propósito não era demonstrar as *essências* individuais, mas expor uma relação de harmonia entre estes elementos. Assim, concluiu pela existência de uma *unidade natural,* a qual chamou de *composição natural*.
Ruskin acreditava na existência desse tipo de relacionamento, dizendo que o desenho do elemento natural se volta para a interconexão com outros elementos. Ruskin pressupôs a existência de um desenho original entre todos os elementos, composto essencialmente de linhas curvas não fechadas. A ética presente na lógica da *composição natural* faria com que os desenhos de

[76]Ruskin, J., Modern Painters, v.V, p.156.

curvas não fechadas se entrelaçassem metaforicamente através de ganchos, buscando a tal unidade, ou equilíbrio.

Ruskin costumava misturar assuntos que aparentemente não combinam. 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. E, disto, relaciona estética com problemáticas sociais de seu tempo. Seria justamente nessas associações entre assuntos 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 entanto, ao proceder dessa maneira, Ruskin muitas vezes confunde o leitor.

> "...o método de raciocínio de Ruskin ficou cada vez mais difícil de ser digerido pelo seu público, pois, no afã de definir uma unidade em torno de todos os assuntos, pulava de assunto em assunto, e embora tratando de coisas simples, acabava estabelecendo enormes confusões."[77]

No sentido comum, em Ruskin, a *verdade* também se define pelo seu contrário, ou seja, o *falso*. De acordo com as idéias 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. Um certo, para Ruskin, pode ser falso e um errado pode ser verdadeiro. O certo falso ocorreu quando Ruskin se referiu ao clássico. Desta forma, Vitrúvio, 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

---

[77] Hewison, R. John Ruskin and the Argument of the Eye in John Ruskin and the Victorian Eye. 1993, p. 46.

proporção. Isto 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, um *certo e verdadeiro*.[78]

A *composição natural* pode ser vista como fruto de uma *política* de compensação entre partes desiguais. É como se existisse uma estrutura em forma de balança, na qual o elemento mais pesado transmitisse forças ao mais leve até que entrassem em estado de equilíbrio, surgindo a *simetria* ruskiniana.

27

Ruskin. Pássaro

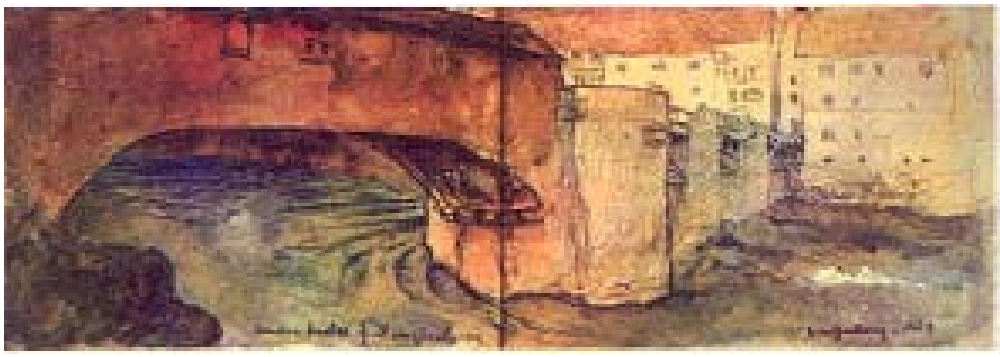
[78] Esse assunto será tratado adiante.

Para Ruskin, a composição é a construção de situações de equilíbrio. Já que o belo é uma relação simétrica, em síntese, a composição é a própria construção da beleza. Diferente da composição clássica que formula a concepção de módulos que se repetem no todo, a composição ruskiniana parte de elementos diferenciados que se relacionam através da *política* de compensação de forças. Isto ocorre, segundo Ruskin, durante estados de movimento, o que resulta em equilíbrios frágeis que podem se romper a qualquer momento e se reorganizar novamente resultando uma outra unidade e desenho.

A CRIAÇÃO: O PENSAMENTO ARQUITETÔNICO DE RUSKIN

A criação, para Ruskin, relaciona-se com a metáfora de um *deus* criador da natureza imitado pelo trabalho do homem. O homem, assim, como o *divino*, é um arquiteto. Ao falar de criação em os *Pintores Modernos*, Ruskin se referiu, primeiro, à pintura e, depois, à arquitetura quando concluiu ser esta a maior das artes. Em *As sete lâmpadas da Arquitetura* e em *As Pedras de Veneza,* Ruskin associou os princípios desenvolvidos em sua concepção de *natureza* à arquitetura.

Uma leitura mais cuidadosa das idéias arquitetônicas de Ruskin passa necessariamente pela abordagem de suas considerações sobre a forma pictórica. A forma arquitetônica em Ruskin é derivada de suas idéias sobre a pintura, na qual conceitos similares servem tanto para a arquitetura quanto para a pintura.
Em Ruskin, a pintura baseia-se na concepção da *forma natural*, da qual recebe sua estrutura de composição.[79]



28

Ruskin. Laiftenborg a ponte

[79] Este assunto encontra-se nos cinco capítulos de os "Pintores Modernos". Por sua vez, as idéias de arquitetura de Ruskin encontra-se nos três volumes de "As Pedras de Veneza". Quanto aos conceitos utilizados nessa última obra, Ruskin as desenvolve em "As sete Lâmpadas da Arquitetura".

Em um primeiro momento, Ruskin elaborou a sua noção de *forma natural,* em seguida relacionou essa noção com a forma pictórica. Por fim, ele transferiu os conceitos tratados em sua forma pictórica para o âmbito da forma arquitetônica.

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.[80] Em *As Pedras de Veneza*, ele explicou por que a escala arquitetônica lhe interessava mais do que a pictórica.

29

Ruskin. Veneza

> "...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. (...) Isto 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 sensibiliza-las."[81]

[80] "...digo arquitetura e todas as artes, porque, segundo o meu pensamento, a arquitetura é a mãe das artes." (Ruskin, J. Las siete lamparas de la Arquitectura. Buenos Aires: El Ateneo, p. 265).

[81] Ruskin, J. The Stones of Venice. Londres: George Allen & Unwin Ltd. 1925, p. 192.

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.

> "...hoje nós somos forçados a viver (...) em cidades. Embora esta condição seja benéfica, pois a cidade propicia um acúmulo de conhecimentos e de oportunidades, ela também significa o nosso afastamento da natureza. Hoje não podemos ter o nosso jardim, não temos mais os campos para contemplar e meditar (...). Por isso, a função da arquitetura é a de restituir a lógica das leis da natureza para os espaços da cidade (...). Desta forma, estaremos de novo em contato com os ensinamentos da natureza."[82]

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 *As sete lâmpadas da Arquitetura* que explicitou os seus conceitos a partir do que chamou *leis arquitetônicas.*

---

[82] Ruskin, J. The Stones of Venice. p. 351.

30

Ruskin. Estudo

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 metáfora de Ruskin, pois quer dizer que, antes de ser artista ou arquiteto, é preciso que haja a adesão a algum tipo de ideologia.
Para ele, o objetivo de qualquer profissão é propagar essa ideologia. Ruskin pede o comprometimento ideológico de qualquer profissional para o exercício de sua prática.

A noção de sacrifício em Ruskin possui, assim como a sua concepção de *natureza*, um apelo religioso. Ideologia para Ruskin é sinônimo de fé. Assim, sacrificar-se é entregar-se voluntariamente ao sacerdócio da ética cristã. *...não é a igreja que queremos, é apenas o sacrifício, não é a emoção da admiração,*

mas o ato da adoração, não é o dom que queremos, mas a ação de se dar. [83] A metáfora da religião surge para valorizar a necessária fé. Assim, fé vem reforçar a necessidade de uma ideologia, pois pressupõe o envolvimento profissional com a obra.

31

Ruskin. Veneza

A função da arte, assim como a da arquitetura, é, para Ruskin, criar as condições que dêem 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.* [84]

[83] Ruskin, J. Las siete lamparas de la Arquitetura. p. 30.

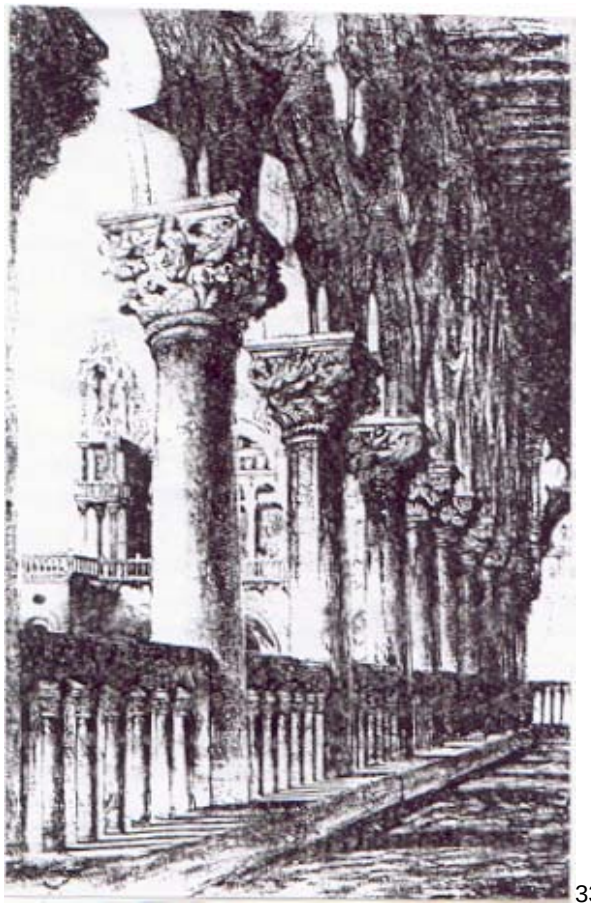
[84] Ruskin, J. The Stones of Venice. p. 349.

32

Ruskin. Veneza

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*.
Para compreender essas *verdades,* é preciso lembrar que a concepção de composição para a arquitetura é similar à concepção de composição para a *natureza*, ou seja, similar à lógica da *composição natural* ruskiniana.



33

Ruskin. Palácio Ducal

A VERDADE DAS ESTRUTURAS

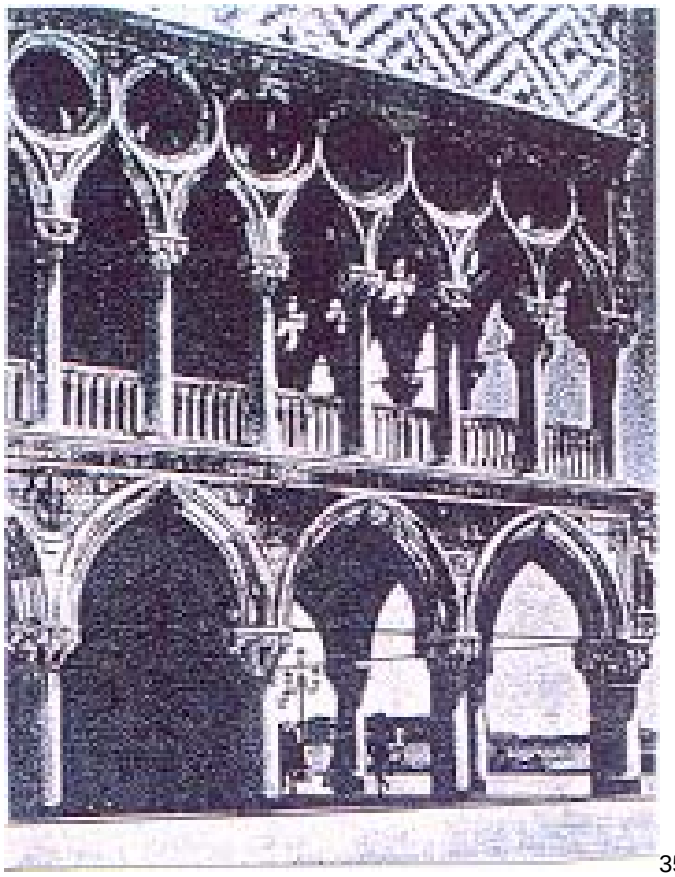
Para ilustrar esta *verdade arquitetônica*, faremos uma comparação entre a *composição natural* e a composição arquitetônica.

Conforme já visto, 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 arquitetônica, que utilizará a metáfora da balança vista anteriormente.

34

Foto Palácio Ducal

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.



35

Foto Palácio Ducal

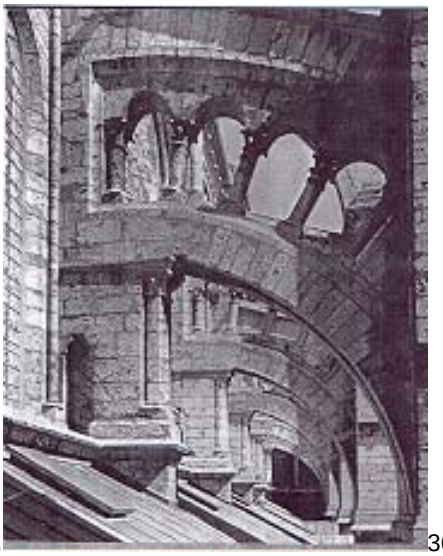
Assim, o desenho estrutural é, para Ruskin, motivo de exposição visual, pois cada edifício deverá ter o seu. Em vista disso, a exposição visual mostra ao observador como se resolveu a estrutura do edifício. Ou seja, a *estética arquitetônica* é essa *verdade*.[85]

A noção de equilíbrio se confunde aqui com a noção de uma apreensão *sublime,* vista anteriormente. Equilíbrio e sublimidade seriam equivalentes no âmbito da arquitetura. Assim, a noção de *um todo* representado pela conquista do equilíbrio - o edifício esta de pé e você vê como isso se dá - é o elemento mais importante para a teoria ruskiniana da arquitetura.

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

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 de *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 estes elementos formassem um sistema de fibras orgânicas em movimento. A impressão que Ruskin transmite a seus leitores é que os elementos arquitetônicos possuem vida própria, assim como os de uma planta, mais especificamente de uma trepadeira



.[36]

Foto contrafortes. A verdade da estrutura

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. Desta definição, surge uma outra mais importante, a noção de *estética arquitetônica* ruskiniana.

> "O edifício mais nobre será aquele no qual uma olhada inteligente descobre os grandes segredos de sua infra-estrutura (...)."[86]

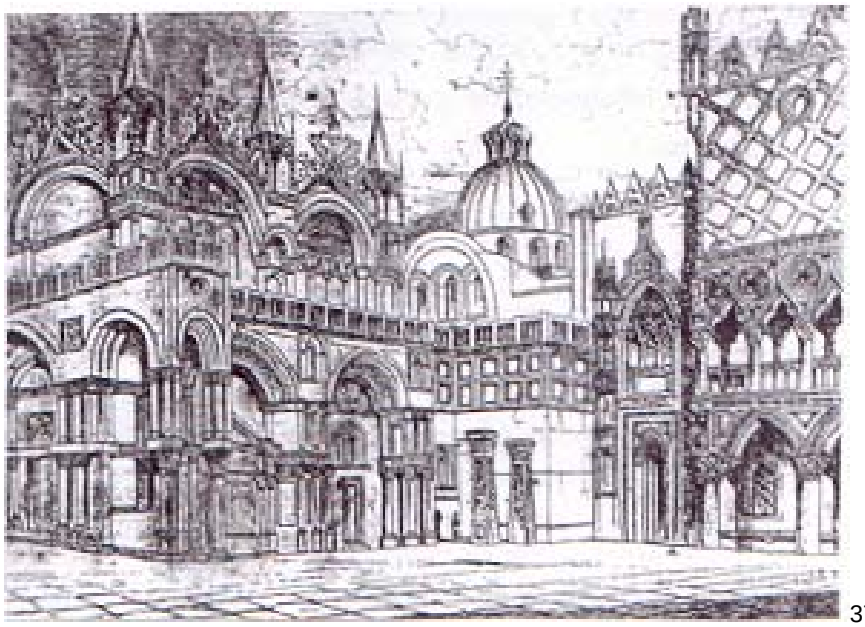
A ESTÉTICA ARQUITETÔNICA RUSKINIANA

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*, *encima* da *estética* e o seu intuito é valorizá-la.

---

[86] Ruskin, J., Las Siete Lámparas de la Arquitectura, Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, s/d, p.52.



37

Ruskin. São Marcos

Apesar de Ruskin atribuir ao ornamento uma função submissa a da *estética*, ele lhe assegura um importante papel quando lhe atribui a função de registrar a história e as *características emocionais* do local no qual a edificação é erguida - a cultura regional.

> "... a nobreza de cada edifício depende de sua perfeita adequação a seu programa, e esse programa varia conforme a situação climática, as condições do solo, e as características nacionais da região. Não existiram dois edifícios entre os quais não houvesse diferenças ocasionais relativas às condições do local em que foram erguidos"[87]

[87] Ruskin, J. The Stones of Venice. Londres: George Allen & Unwin. 1925, p. 200.

38

Foto. S. Chapelle

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.

> "(...) a permissão para que a expressão do trabalho humano tenha lugar graças ao recurso do ornamento é condição para que a obra contenha elementos de uma cena histórica ou um dado de uma memória local, por exemplo."[88]

Desta forma, apesar de não pertencer à ordem da *estética*, o *ornamento* tem a função de garantir a presença da subjetividade do trabalhador na obra

[88] Ruskin, J. The Stones of Venice. Londres: George Allen & Unwin. 1925, p. 218.

realizada. O *ornamento* seria a expressão do gosto pessoal do trabalhador na obra.

Este papel do *ornamento* é de extrema importância para a teoria arquitetônica de Ruskin, pois ele reafirma a sua postura anticlássica. Isto porque, contrária à visão clássica que prega a noção de universalidade aos fenômenos naturais, tanto no que diz respeito à anulação do gosto pessoal do operário quanto a incluir elementos da cultura local, a visão ruskiniana é fundamentalmente regionalista.

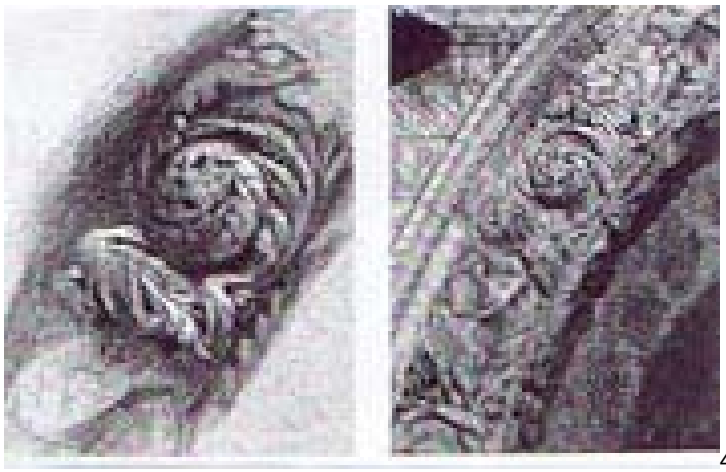
39

Foto ornamento bizantino

Para justificar a sua predileção regionalista, Ruskin lançou mão de uma narrativa histórica que adquiriu através de documentos históricos acumulados durante a sua vida[89]. Deste modo, ele construiu uma história do ornamento e a dividiu em três períodos. A sua história tem como momento privilegiado o

[89] Nos anos de 1960, houve uma exposição na Council Art Galery denomiada de "Ruskin and his Circle". Foram apresentados alguns documentos colecionados por Ruskin como fontes para as suas idéias. No que diz respeito a Idade Média e Renascimento, Ruskin possuiu o Book of Hours (francês, séc 12); Psalterium Davidis and Horae (francês, séc. 13); Book of Hours de Yolande de Navarre (fragmento, duas folhas, francês, séc. 13); Greek Gospel Lectionary (séc. 11 e 12); Books of Hour - De croy Hours - (francês, séc. 14); Gratian, decretas, (italiano, séc. 14); Cópia feita por Ruskin de detalhes tiradas do Book of Kells.

surgimento do cristianismo. Isto porque, conforme Ruskin, ao negar o trabalho escravo, o cristianismo permitiu que surgissem não apenas a manifestação da cultura local, mas, sobretudo, a expressão da subjetividade do trabalhador.

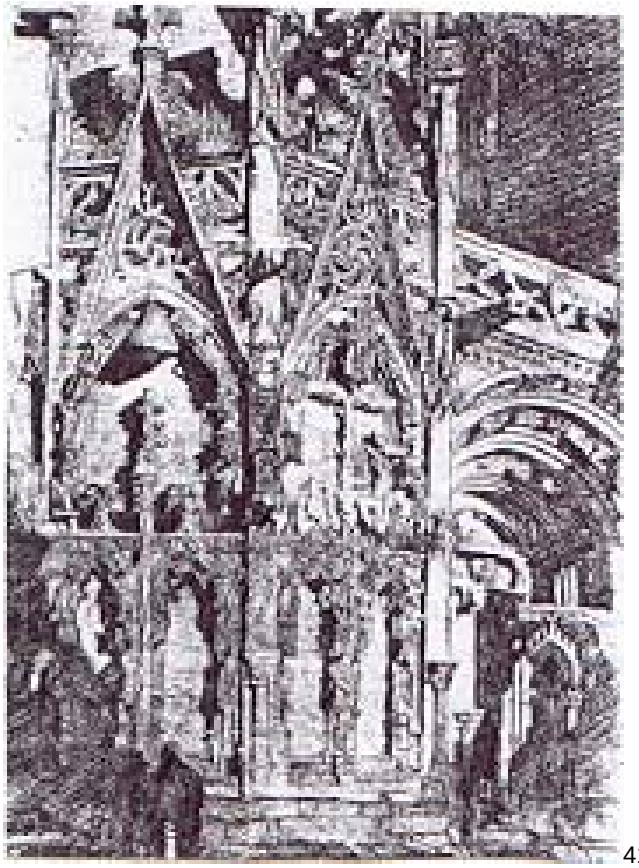


40

Ruskin. Estudo ornamento

"(...) Existiram três momentos para a história do ornamento arquitetônico. O primeiro foi chamado de servil. O trabalho feito era submisso a uma autoridade. O segundo momento foi chamado de constitucional. Aceitava-se a ignorância do trabalhador, no entanto era-lhe atribuído um tipo de trabalho mecânico. O terceiro momento foi chamado de revolucionário. A liberdade do trabalhador foi aqui admitida. (...) O ornamento servil ocorreu na Grécia quando o mestre detinha todo o conhecimento. (...) O trabalho do ornamento é padronizado com o recurso de instrumentos como a régua e o compasso, restringindo a possibilidade de erros. (...) O ornamento constitucional ocorreu no Egito. (...) Os seus desenhos eram simples e apreendidos através do treino do trabalhador. (...) Já o ornamento revolucionário ocorreu com o advento do cristianismo, com a abolição do trabalho escravo. (...) O cristianismo reconheceu o valor individual das almas permitindo, assim, a sua livre manifestação. O trabalho é considerado, imperfeito desde o início, pois o cristão é um ser imperfeito perante deus. Neste método de trabalho as formas ornamentais são múltiplas, uma vez que a liberdade de criação impede as repetições (...)." [90]

[90] Ruskin, J. The Stones of Venice. Londres: George Allen & Unwin. 1925, p. 156.



41’

Ruskin. Estudo túmulo gótico

Novamente Ruskin utilizou a religião como metáfora. Na verdade, ele queria aprofundar o seu repúdio ao clássico e defender uma metodologia de projeto que incorporasse a expressão das particularidades culturais da região e a subjetividade do trabalhador envolvido na obra[91].

[91] A composição clássica de Vitrúvio, segundo Ruskin, delineou também uma noção de técnica de trabalho que, segundo ele, restringia a criatividade do arquiteto, pois era restrita a regras de composição. Sabemos que isto é um exagero, pois mesmo sob as regras de proporções houve criações originais. No entanto, Ruskin, além de criticar a metodologia de projeto vitrúviana criticou a sua extensão para o espaço da cidade, o espaço urbano. Com isto, foram subtraídas todas as variáveis locais e regionais em prol de fórmulas universais de composição. Estas se referem a um processo que objetiva o espaço construído a partir de uma lógica matemática. Ao não considerar fatores como clima e topografia, ou seja, ao não levar em conta os fatores regionais Vitrúvio tratou estes fatores de forma a direcioná-los ao domínio da lógica matemática, isto é, ele propôs “consertar” a natureza. “*Arquitetura consiste no ordenamento, na disposição, na euritmia, na proporção, na conveniência e no agenciamento. Ordenamento é a definição de proporções justas equilibradas para cada uma das partes da obra e de uma proporção geral próxima da simetria, composta segundo a quantidade. Quantidade, por sua vez, é a adoção de medidas moduladas, tomadas dos elementos da obra propriamente dita e o resultado harmonioso da obra como um todo a partir de cada um dos elementos. Disposição*

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 envolto pela subjetividade de quem o fez. Este 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.

42

Ruskin. Estudo ornamento

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

é a alocação adequada dos elementos e o efeito elegante da obra a partir de arranjos feitos com qualidade. As imagens da disposição são estas: planta, elevação e perspectiva. Planta é o uso metricamente definido da régua e do compasso, pelo qual se descrevem as formas das áreas no solo. Elevação, por sua vez, é a imagem da fachada metricamente representada segundo o partido da futura obra, assim como perspectiva é o esboço da fachada e das laterais em fuga, concorrendo todas as suas linhas para o ponto central de uma circunferência". (Vitrúvio, M.P. Vitrúvio da Arquitetura. São Paulo: Hucitec. 1999, p. 54, Livro Primeiro)

[43]

Foto. Gótico

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

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

Ver-se-á à frente (no capítulo sobre Ruskin no Brasil), que a autonomia do desenho em relação à teoria e ao canteiro ocorrido no Renascimento

possibilitou ao ensino se libertar da centralização autoritária do mestre de ofício da Idade Média; e que isso possibilitou a modificação da concepção da *técnica* para *tecnologia* agregando teoria à prática. A dinâmica que possibilitou a autonomia das disciplinas, permitiu um outro tipo de relacionamento entre elas que rompeu a distância entre arte liberal e mecânica, e não o acirramento da distância, como imaginou Ruskin.

Voltando a Ruskin, 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.

> "Chamei-o de Renascimento Romano por se inspirar no princípio da superposição e no estilo dos ornamentos derivados da arquitetura clássica romana. (...) O exemplo da basílica de São Pedro é ilustrativo. Ela não possui vínculos com a arquitetura grega nem com a bizantina, mas faz uso do arco redondo, dos vãos e cúpulas. (...) Considero esta obra como o rompimento dos vínculos herdados da arquitetura medieval. Em uma rápida análise sobre a sua forma, pode-se notar que a principal preocupação foi a de construir a noção de horizontalidade. (...) Embora tradicionalmente a função estrutural do arco seja a de absorver forças verticais, aqui ele atua de maneira decorativa. Por exemplo, aqui os arcos não correspondem à distribuição das forças verticais, apenas referendam o caráter horizontal da construção. O absurdo de um arco submetido a enormes pressões ser dividido em dois, onde o arco de maior solicitação de forças verticais não possui nenhuma força para absorver. Ou seja, a distribuição de forças da resistência dos materiais é feita inadequadamente, o desenho dos elementos não representam a real solicitação da distribuição das forças do edifício. A esta situação eu classifico como moralmente corrupta. O predicado moral na qual caracterizo o Renascimento é o da Infidelidade."[92]

[92] Ruskin, J. The Stones of Venice. vol. III. Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1925, p. 35.

Se no Renascimento o ornamento é a própria estética, para Ruskin ele deve surgir sobre, encima da estética, ou seja, apenas após a definição do desenho das distribuições de forças incidida no edifício.

Mas nem sempre isto 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.

> "No século XIV, quando a pintura e a arquitetura estavam unidas, dois tipos de mudanças ocorreram (...). A primeira foi a gradativa importância que a pintura foi adquirindo; a segunda foi a gradativa insignificância da arquitetura (...). A decoração começa a se destacar assumindo gradativamente uma importância superior que, na verdade, jamais possuiu (...). Na medida em que a pintura decorativa aumentou o seu prestígio, exigindo maiores superfícies de parede como suporte, os aspectos arquitetônicos do edifício perderam importância (...). Os edifícios vão ficando pobres em termos de espaço, mas ricos na qualidade de suporte para a pintura decorativa (...)." [93]

Para Ruskin, a criatividade arquitetônica foi se perdendo pouco a pouco no Renascimento. Com as relações do trabalho renascentista, a liberdade dos operários, segundo ele, desapareceu. Ele lamentou o momento, por ele idealizado como criativo, no qual havia liberdade para alterar e inventar desenhos.[94] Na verdade, Ruskin utilizou a arquitetura do Renascimento como metáfora do negativo, pois queria achar um *oposto* a sua concepção de ética no trabalho no qual o pensar e o fazer estivessem juntos.

---

[93] Ruskin, J. The Stones of Venice. Londres: George Allen & Unwin Ltd. 1925, vol. III p. 24.

[94] Explicado pela história da arquitetura de Ruskin a ser vista adiante.

“Contra o gótico, a primeira imposição feita pelo exército renascentista foi buscar uma noção de perfeição universal. (...) O trabalho arquitetônico se submeteu a um tipo de fazer submisso a esta noção. Disto criou-se um conhecimento que disciplinou o ato do projeto arquitetônico. Esse conhecimento determinava o que era certo e o que era errado. A arquitetura se transformou em uma disciplina. O fazer artístico agora se submetia à censura. Assim, o ato da livre improvisação e livre criação, atitude própria do gótico, foi banido doravante do fazer artístico, sufocando qualquer tipo de inovação para a arte. No mundo da perfeição o imprevisto não existe. (...) Esse tipo de arte destruiu a lógica da composição da arquitetura gótica, anulando a liberdade de criação do arquiteto associado aos operários da obra, submetendo-os a uma rígida disciplina (...).”[95]

[95] Ruskin, J. The Stones of Venice, vol. III, Londres: George Allen Unwin Ltd., 1925, p. 12.

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, conforme Ruskin, expressar a sua *verdade*, isto é, a sua *essência,* o seu *caráter* (de característica).

Para explicar essa *verdade,* Ruskin explica primeiro o que é o falso.

> "...geralmente se pode definir como sendo uma ousadia imaginar uma forma ou um material qualquer que não existe. Por exemplo, uma pintura sobre a madeira tentando simular as veias de um mármore, ou um desenho decorativo em uma parede querendo aparentar um alto relevo. O mal está na vontade de enganar, pois fica difícil saber até onde vai a mentira."[96]

Ruskin diz que todo material possui um processo de envelhecimento próprio de sua constituição e que isto 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, estes são sinais de sublimidade que, associada à sua noção de pitoresco, qualificou de *sublime parasitário*.[97]

---

[96] Ruskin, J. Las Siete Laparas de la Arquitectura. Buenos Aires: Ateneo. p. 67.

[97] Sublime porque é uma sensação que nasce a partir da noção de um todo, parasitário porque é algo que surge com o tempo, algo novo que se acresce sobre algo já constituído. Para Ruskin o edifício possui vida, ele nasce, respira, envelhece e um dia morre.

Em *As sete lâmpadas da Arquitetura,* Ruskin condenou todo tipo de re-qualificação espacial entendendo ser esta 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 destes pelo tempo, no qual, cada material envelhece do seu jeito. Por isso era inadmissível para Ruskin um material imitar o outro, como a pintura sobre a madeira para imitar o mármore, pois, além ser falso, seria a deturpação da história e do tempo.

44

Ruskin. Estudo eras em rachadura de parede

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.

45

Ruskin. Estudo São Marcos

Ruskin se empenhou, junto com o Conde Zorvi, na defesa do restauro de São Marcos, em 1870. Queriam 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.[98]

[98] Quill, S. Ruskin's Venice, The Stones Revisited. Londres: Ashgate, 2000, p. 193.

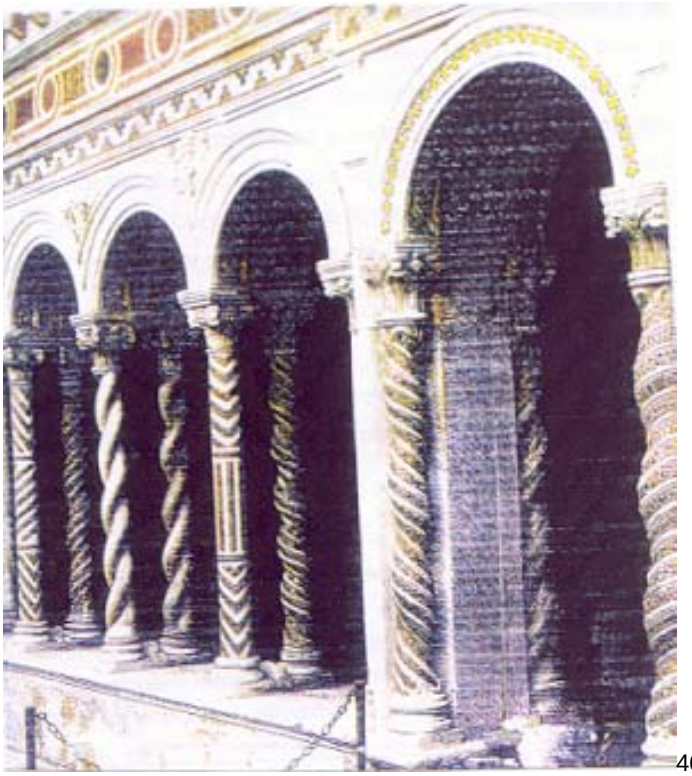
A HISTÓRIA DA ARQUITETURA RUSKINIANA

A história da arquitetura ruskiniana é associada à sua noção de *estética arquitetônica*. Ruskin dividiu o edifício em quatro partes para expor as modificações de sua trajetória histórica. O primeiro elemento é a base, representada pela fundação; o segundo, o véu, representado pela vedação e aberturas; o terceiro, a cornija e o quarto, a cobertura.

Para contar a sua versão histórica da arquitetura, Ruskin *vestiu* esses elementos (lembrando que *estética* para ele é o desenho da resistência dos materiais) de uma gramática histórica. Essa gramática foi constituída por desenhos específicos para cada elemento estrutural. Ele dividiu a sua história em períodos caracterizados por estilos arquitetônicos.

O início da história da arquitetura européia estaria, na visão de Ruskin, na arquitetura greco-romana. Na análise histórica que fez, definiu o período mais criativo da história da arquitetura como sendo a época compreendida entre o fim do Império Romano e o início do Renascimento. Ruskin passou a não se preocupar com as divisões estilísticas dentro desse período, assim, a lombarda, a românica, a bizantina, a mourisca e a gótica passaram a ser chamada simplesmente de *arquitetura cristã*.

Essa arquitetura teria, segundo Ruskin, rompido com o léxico da arquitetura clássica – greco-romana –, dando início a um processo de alterações para o desenho dos elementos clássicos, o que ocasionou a desestruturação de sua lógica de composição, pois não só os desenhos foram alterados mas também a forma do edifício.



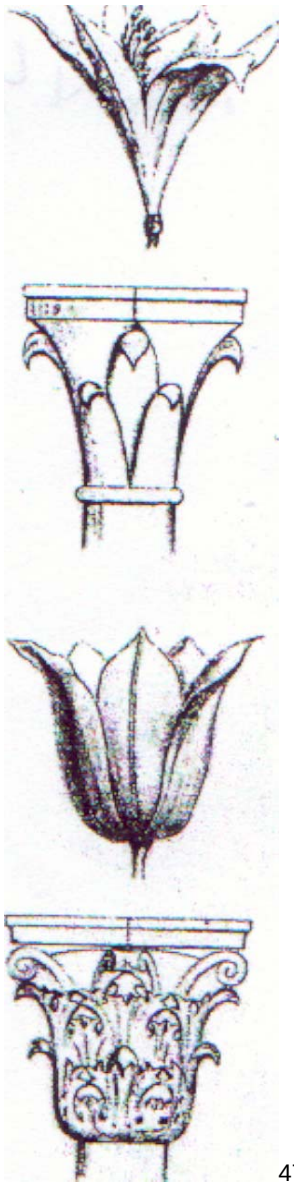
46

Foto. Colunas

Essas alterações iniciaram-se quando a arquitetura cristã investiu contra o desenho das ordens clássicas. Assim, os edifícios já não respeitavam as restrições contidas nessas ordens. Passou-se a misturar ordens aleatoriamente. Dessa forma, encontramos a ordem dórica junto à jônica em uma mesma fachada, coisa inadmissível, segundo Ruskin, para a composição clássica. Também se tornou possível ver colunas de ordens diferentes comportando-se doravante como elementos de sustentação estrutural. Assim, as alturas e espessuras destas aparecem conforme a necessidade estrutural das forças verticais e horizontais e não mais conforme as regras de proporção. Às vezes, encontram-se várias colunas sob um mesmo capitel.

> "...o agrupamento de colunas começa mesmo é com a arquitetura cristã, quando dois ou mais pilares se agrupam para absorver pesos verticais. (...) o agrupamento se dá conforme a necessidade de solicitação de forças verticais. Assim, pode-se ter os mais

diversos tipos de agrupamentos, como por exemplo, duas, três, quatro colunas funcionando conforme a solicitação de forças naquele local do edifício."[99]



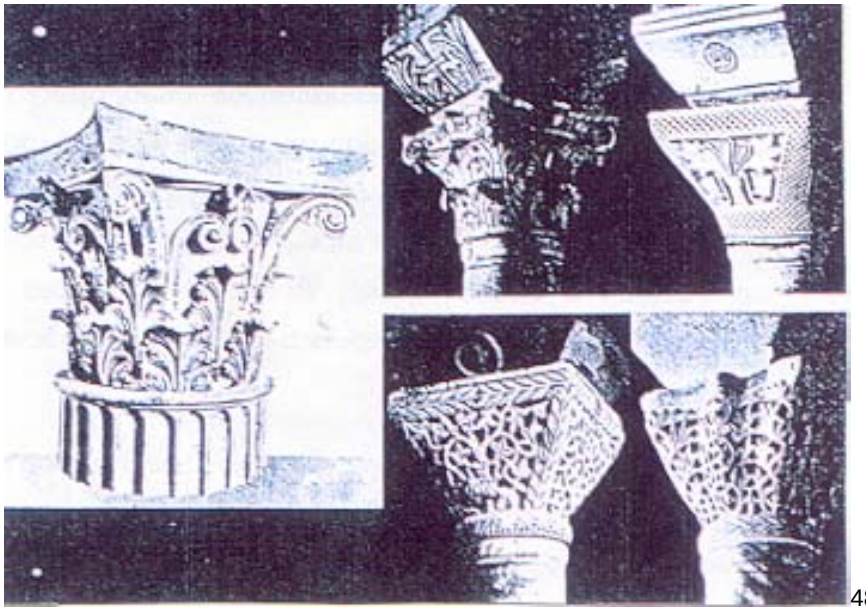
47

Ruskin. Estudo capitéis

[99] Ruskin, J. The Stones of Venice. V. I, p. 99.

O capitel passou a ser objeto de intervenção, ou seja, o seu desenho, fosse ele dórico, jônico ou coríntio, foi substituído por desenhos criados pela iniciativa dos operários da obra, o que ocasionou o aparecimento de uma infinidade de novos desenhos. Em uma única fachada, por exemplo, era possível encontrar vários tipos de desenhos de capitel.

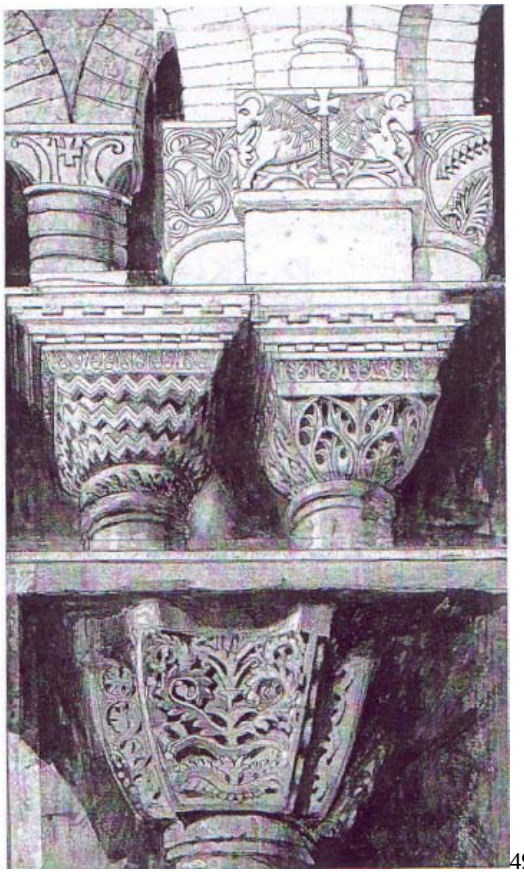
> "...o desenho e a dimensão do capitel dependerá da quantidade de forças que terá que absorver e distribuir. A questão estrutural será o parâmetro primordial para a definição dos tamanhos e desenhos da partes do capitel. (...) Portanto, o desenho e a dimensão do capitel dependem também do desenho e espessura da coluna. Desta forma, o ábaco deve ser desenhado antes da decoração, ou seja, antes do desenho que será sobreposto ao desenho estrutural. (...) Neste sentido, para além do desenho padrão existente nas cinco ordens clássicas, haveria uma infinidade de dimensões e de decorações para os capitéis da arquitetura cristã."[100]



48

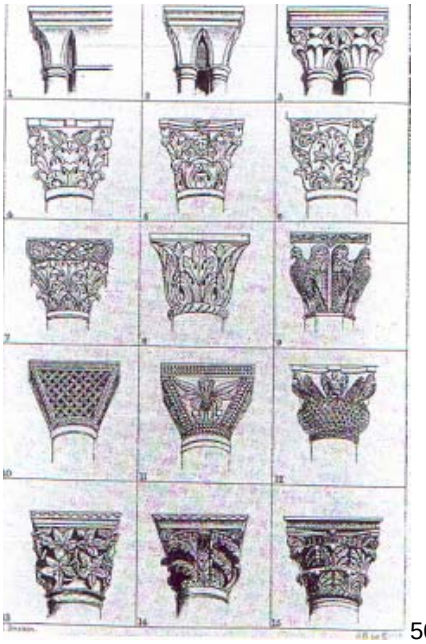
Ruskin. Estudo capitéis

[100] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 115.



49

Ruskin. Estudo capitéis



50

Ruskin. Estudo capitéis

Ocorreu também a alteração do desenho para a disposição das plantas dos edifícios. Por exemplo, um novo tipo de disposição de planta, em forma de cruz, na arquitetura bizantina, alterou o tradicional do retângulo para os espaços sagrados.

Outra alteração de fundamental importância foi a que ocorreu com o desenho e o tamanho dos arcos. Conforme Ruskin, o desenho dos arcos segue também as necessidades das solicitações das forças estruturais dos elementos do edifício.

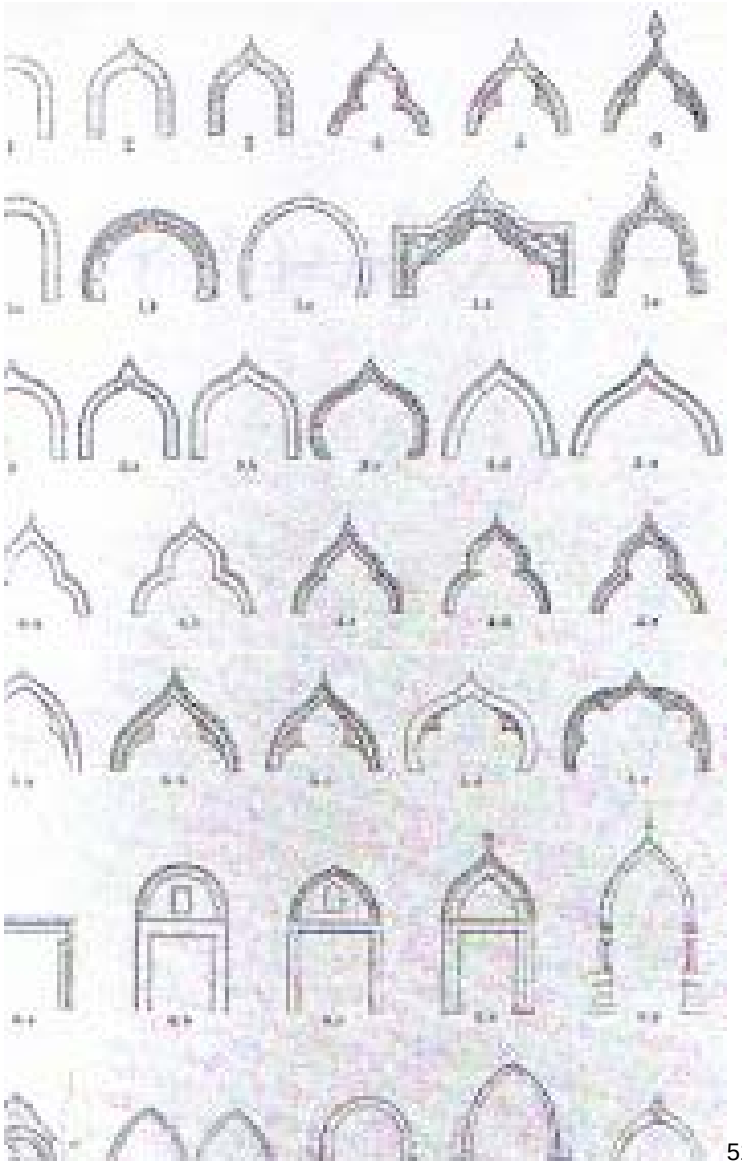
> "...o valor do arco está em sua capacidade de suprir dimensões de aberturas com o uso de pedras pequenas ao invés de grandes."[101]

Ruskin classificou o desenho dos arcos da seguinte forma:

> "...o arco com desenho em semicírculo é o romano e o bizantino. O desenho pontiagudo é o arco gótico. O desenho em forma de ferradura é o arco árabe e mourisco. Incluindo aí o gótico francês e o inglês recente. A variedade de desenhos de curvas ogivais é infinita, (...) e eles se alteram conforme as solicitações impostas pela estrutura das alvenarias. "[102]

[101] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 125.

[102] Ruskin, J. The Stones of Venice, v. I, p. 131.



51

Ruskin. Estudo arcos

Para Ruskin, o arco é um dos elementos estruturais mais importantes de sua noção de *estética arquitetônica*. Foram as variações nos seus desenhos que permitiram a Ruskin definir as modificações de estilos que ocorreram em sua *arquitetura cristã,* sendo uma das mais importantes a alteração nas alturas dos arcos em fachadas.

52

Ruskin. Estudo arcos

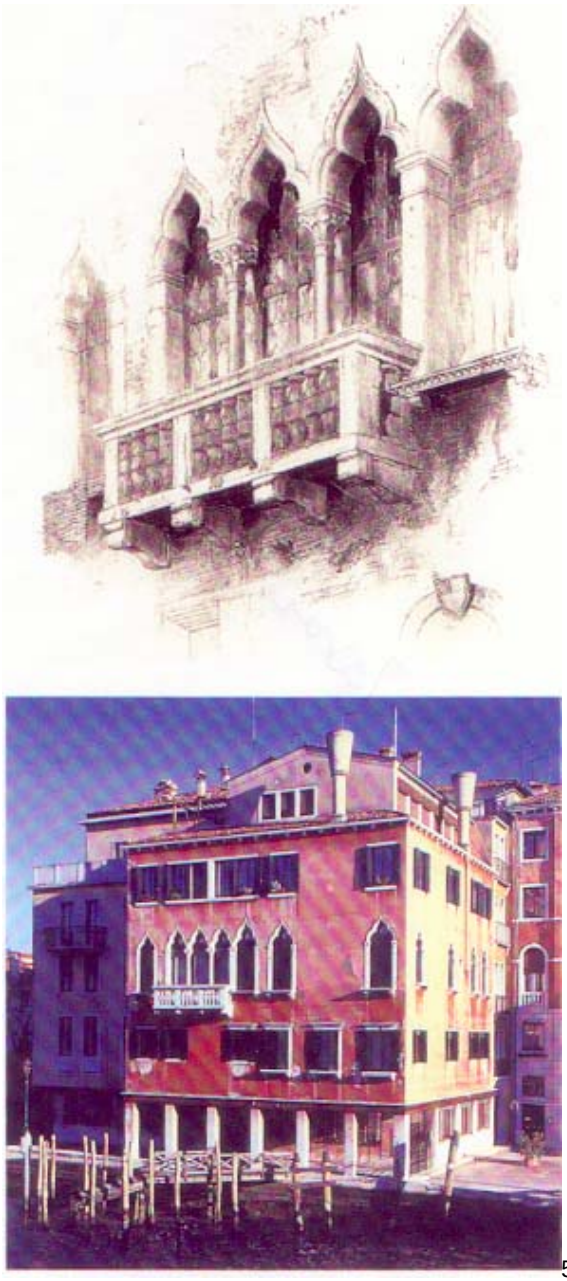
“...todos admitem a existência de arcos redondos incrustados de mármores, mas apenas seis edificações com estas características são de fato fiéis ao que chamo de gótico bizantino, são estas, a Fondaco de Turchi, a Casa Loredan, a Casa Farsetti, a Casa Rio Foscari, a Casa com Terraço e a Casa Mandonneta. Nestas edificações, os arcos são desenhados conforme a disposição de arcadas que ocupam sua fachada inteira. A arcada é dividida em centro e asas. O arco do centro possui colunas de maior altura do que as das asas. Conforme a solicitação estrutural destas edificações, as

arcadas do piso superior são constituídas de pilares em menor número e altura do que os da arcada do nível térreo. “[103]

53

Ruskin. Estudo Veneza

[103] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 120.



[54]

Ruskin. Estudo Veneza

Outra característica da *arquitetura cristã* ruskiniana é a diversificação dos motivos ornamentais. A arquitetura bizantina introduziu o tema da cruz, além de variações de folhagens nos capitéis; a arquitetura árabe, os desenhos abstratos; o gótico, as histórias religiosas nos vitrais.

Na perspectiva ruskiniana, como já foi dito, o ornamento deve ocorrer sobre a estética do edifício e a sua função é referendar o trabalho da estrutura além de expressar o gosto pessoal dos operários da obra.

> "...o ornamento é a expressão de satisfação frente ao trabalho de deus. A sua função é fazer você feliz. No entanto, o que é ser feliz? Ser feliz não é a satisfação egoísta narcísea sentida pelo homem frente a seu trabalho. Ser feliz é saber apreciar o trabalho divino. (...) o ornamento é um instrumento para trazer essa felicidade, por isso deve ser a expressão do trabalho de deus."[104]

Ruskin dizia que o desenho ornamental deve se prender a temas da natureza, como, por exemplo, pássaros, as águas, o fogo, as nuvens, os elementos orgânicos, os peixes, os répteis, a vegetação, os animais e o homem.[105]

Como já visto, a diversificação dos ornamentos demonstra, segundo Ruskin, a expressão dos aspectos da cultura local, em oposição ao caráter universalista do clássico, o que teria também influenciado na felicidade do operário, pois permitia a expressão de sua subjetividade.

A história contada por Ruskin tem por objetivo valorizar um período específico da história da arquitetura européia, compreendido entre o fim do Império Romano e o início do Renascimento. A *arquitetura cristã* ruskiniana subsidiou a sua teoria estética da arquitetura, que, por sua vez, deu substância à sua história da arquitetura. O objetivo de sua história, em última instância, é chegar na arquitetura gótica. De acordo com ele, o gótico foi o resultado de todas as modificações ocorridas no período acima descrito. Assim, todos os

---

[104] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 22.

[105] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 222.

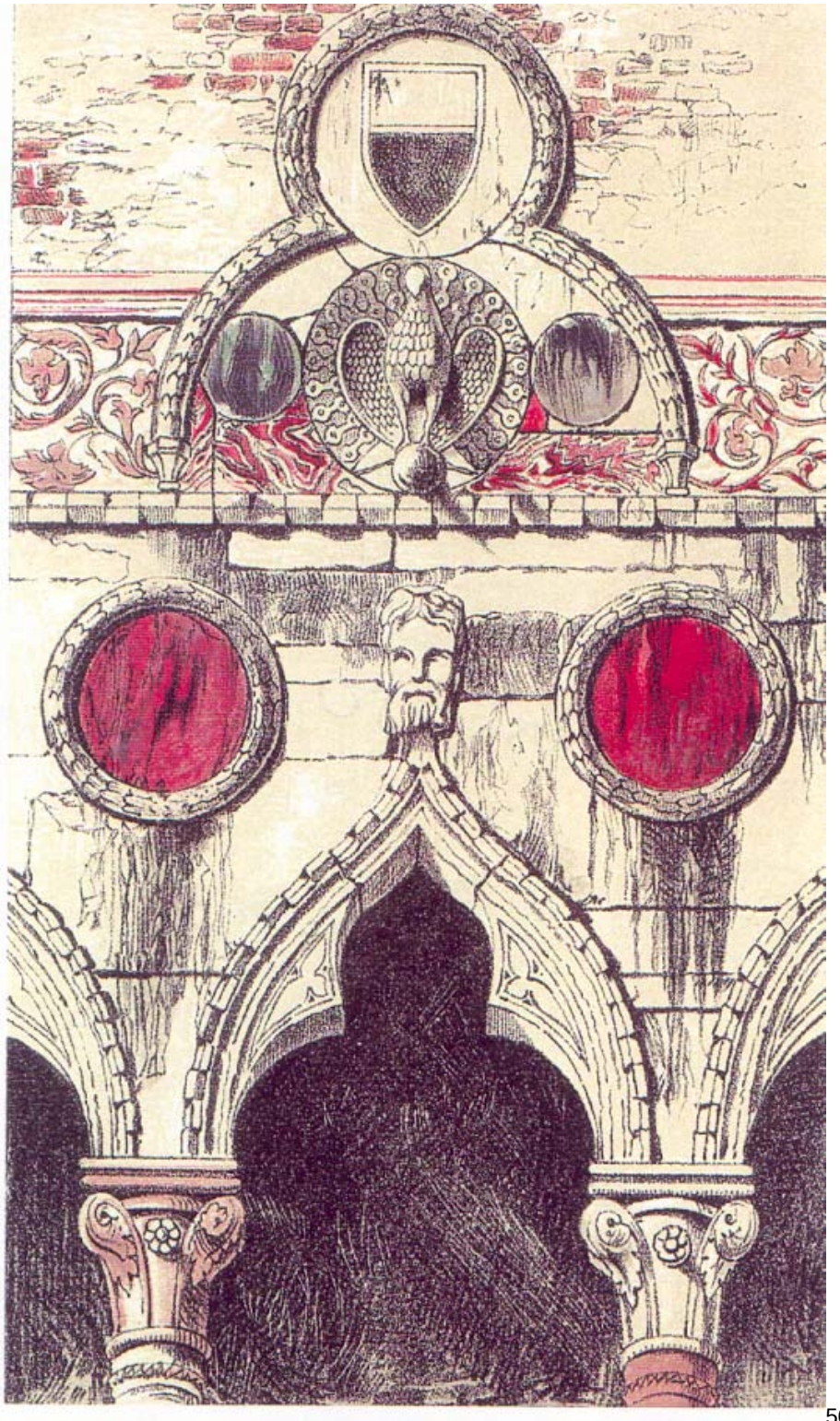
momentos anteriores – lombardo, bizantino, românico – prepararam a chegada do gótico.

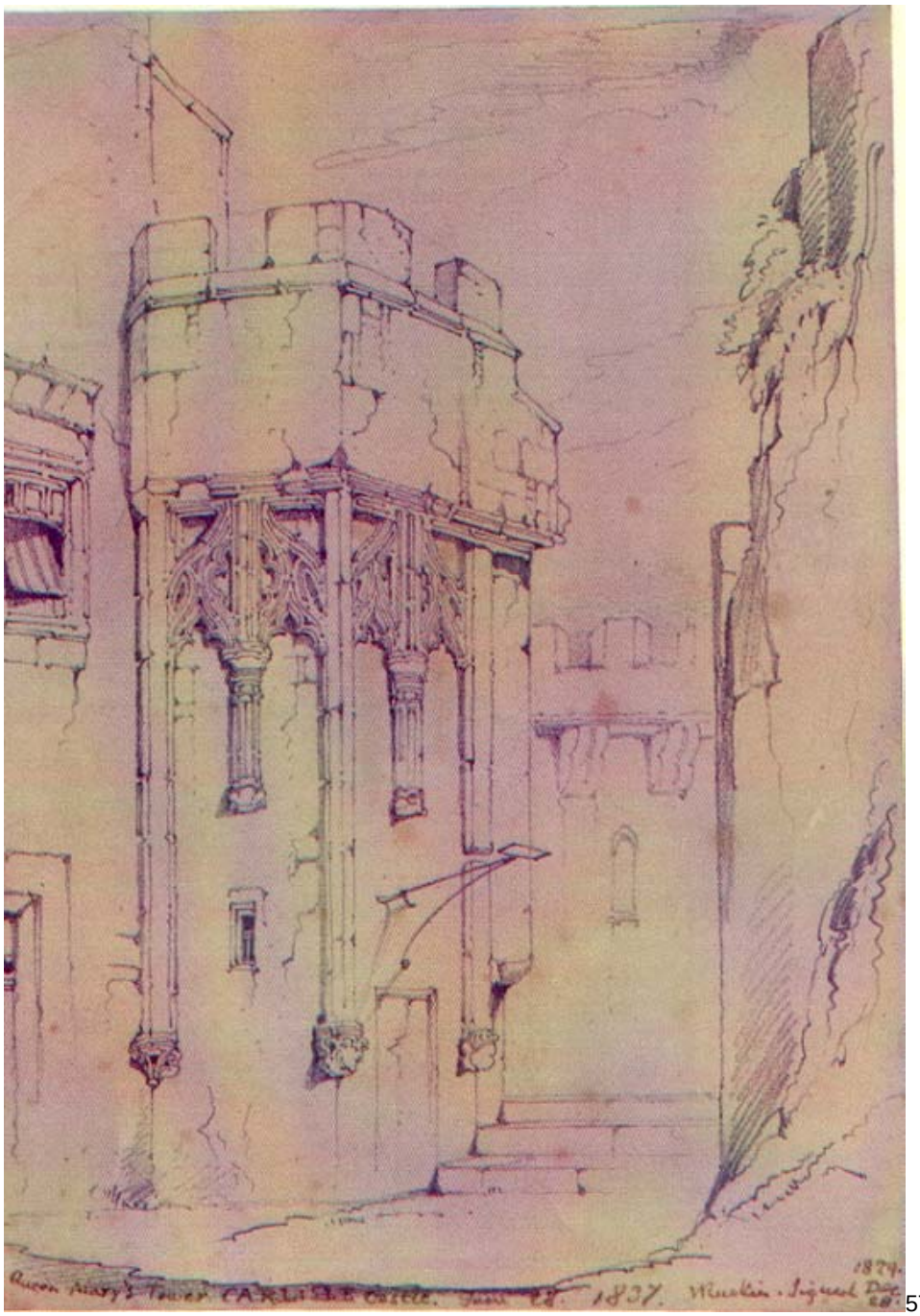
> "...a influência da arquitetura árabe continuou deixando profundas marcas na arquitetura européia. (...) a história da arquitetura gótica é a história do refinamento e a espiritualização destas influências, principalmente as vindas dos países do Norte da Europa. Os edifícios mais nobres do mundo são os de influência lombarda. A arquitetura gótica foi o resultado de uma mistura de influências. Quando a fase lombarda foi introduzida na Itália, ela misturou-se às influências da arquitetura árabe."[106]

55

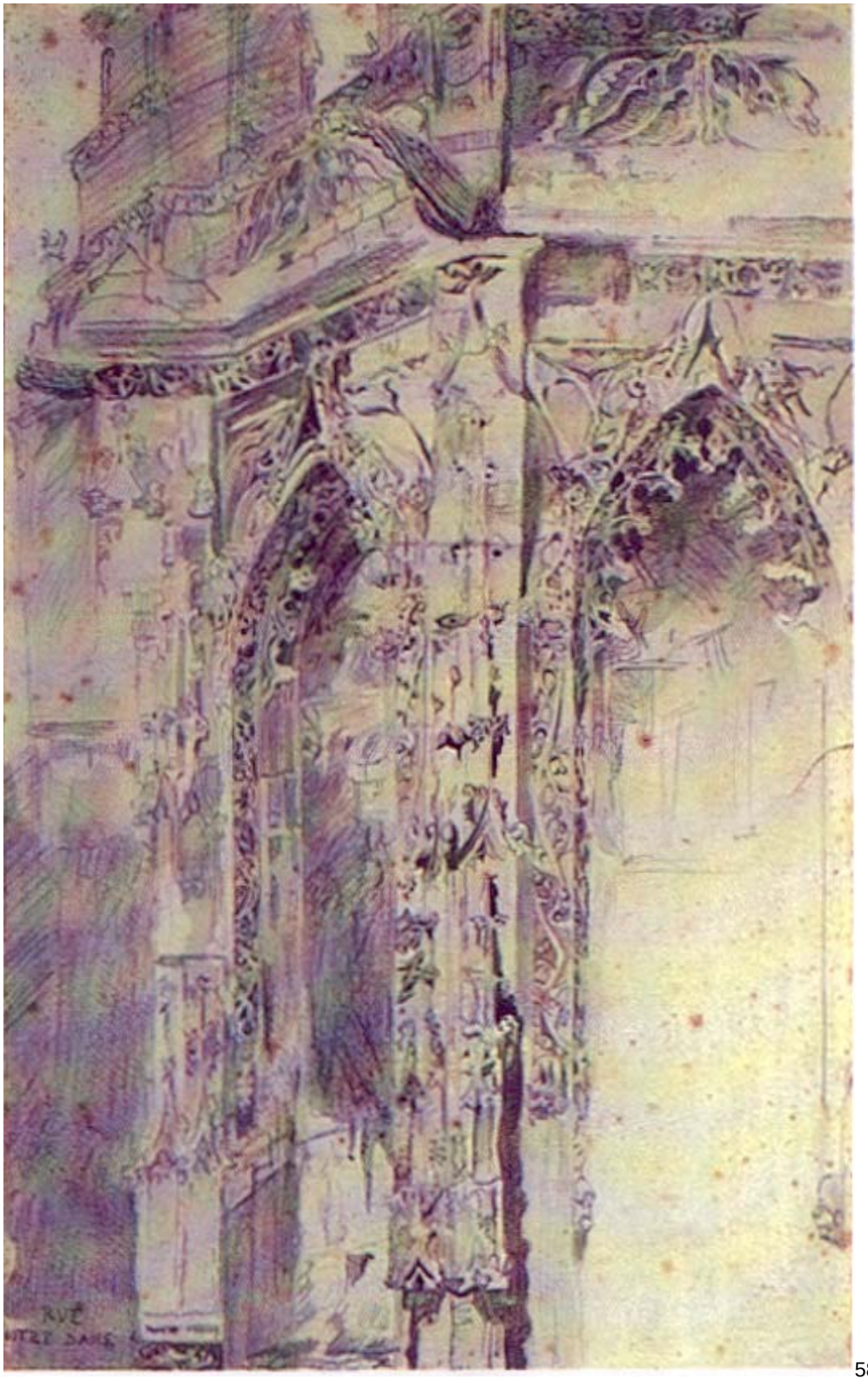
Ruskin. Estudo Veneza

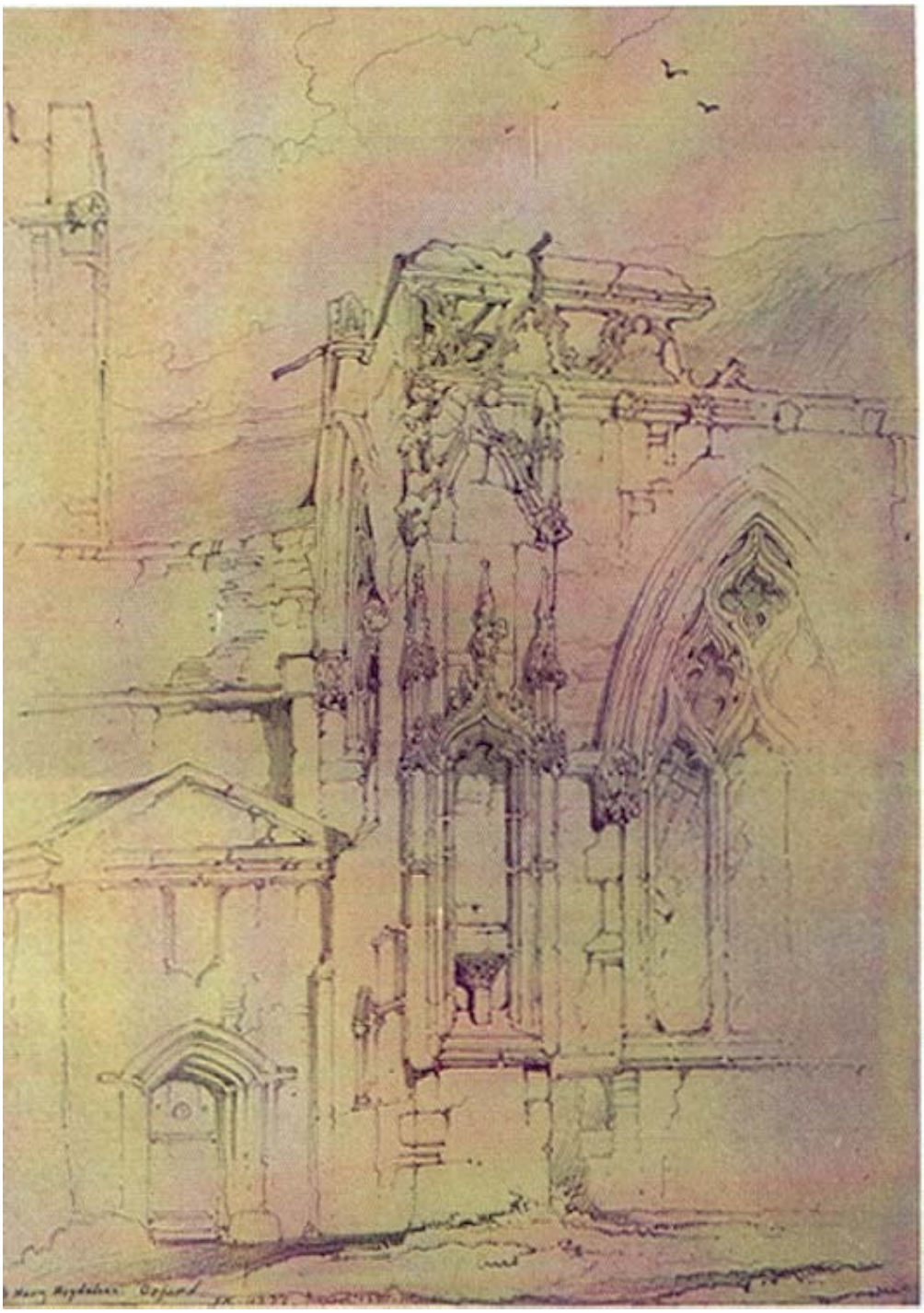
[106] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 19.





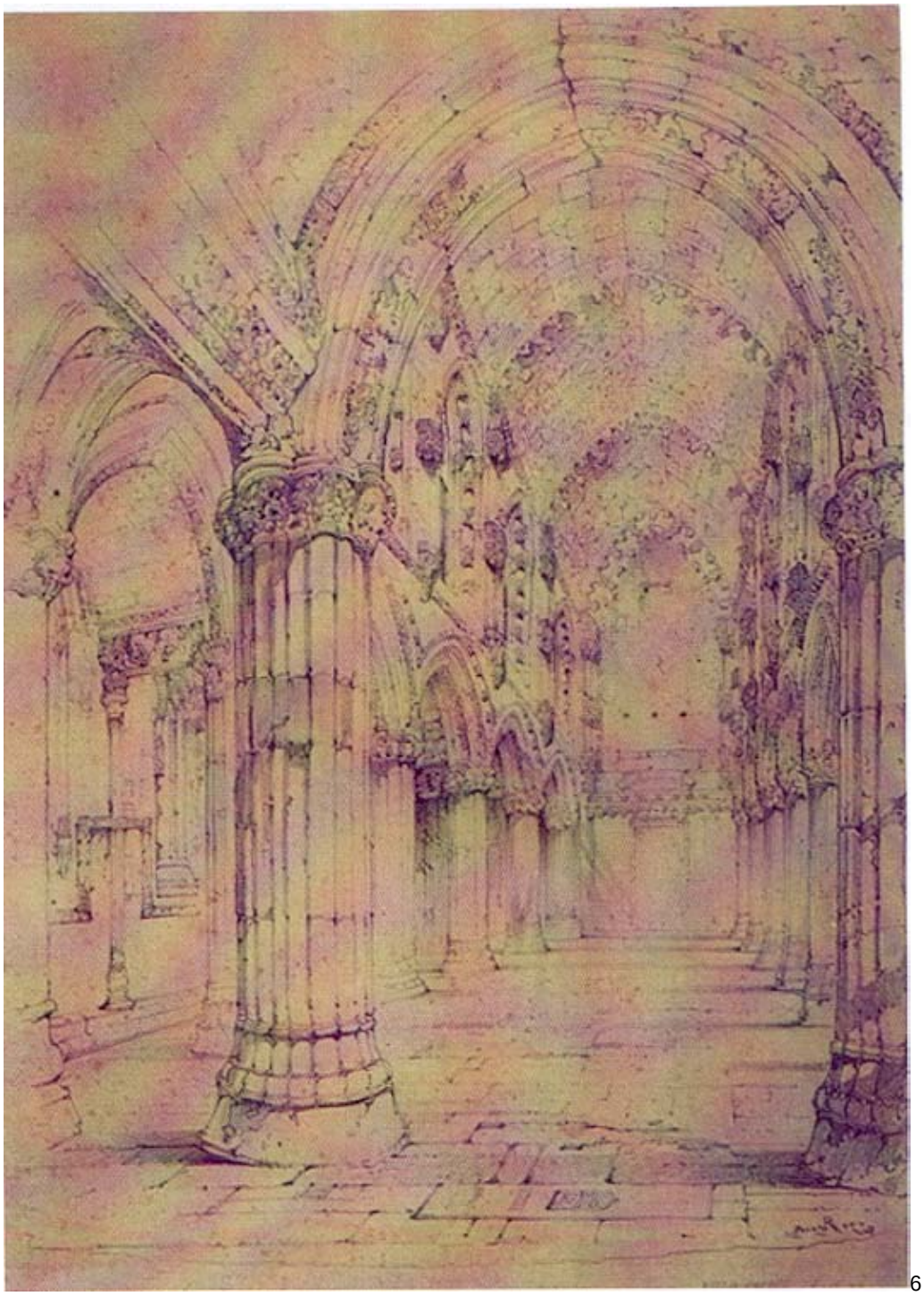
Ruskin. Estudo Veneza





59

Ruskin. Estudo Veneza



Ruskin. Estudo

61

Ruskin. Veneza

Conforme Ruskin, a intensa mistura de interpretações oriundas de culturas bárbaras deu origem ao gótico, sendo o de Veneza o que melhor o agradou.

62

Ruskin. Estudo Veneza

> "...durante o século IX, X e XI, a arquitetura de Veneza possuía semelhanças com a arquitetura do Cairo. Uma arquitetura de paredes transparentes composta por arabescos. Os operários da construção civil em Veneza, nessa época, eram de origem bizantina em sua maioria. No entanto, os mestres destas construções eram árabes, o que expressou uma mistura de culturas no resultado final da obra."[107]

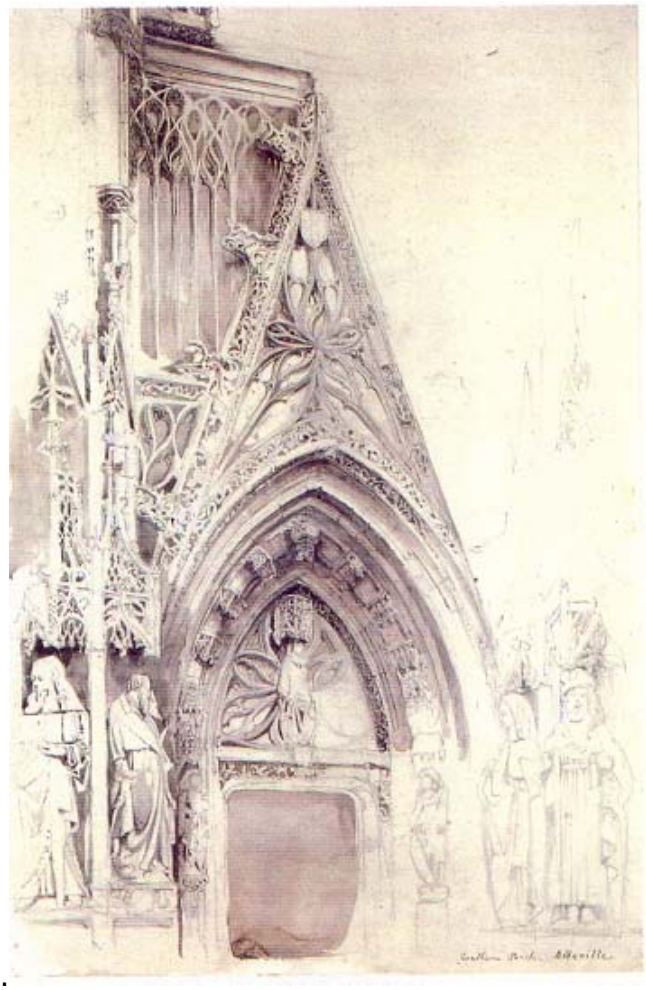
Em nenhum momento Ruskin considerou o gótico um estilo. Isso porque sua característica principal, segundo ele, era não ter características.

> "...falar sobre a natureza da arquitetura gótica, não apenas de Veneza mas do gótico em geral, (...) esbarra em algumas dificuldades porque o gótico não é constituído de regras de composição. Cada edifício difere um do outro (...), além disso, muitos edifícios possuem elementos que vistos isoladamente, (...) seriam características de

[107] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 21.

outros estilos arquitetônicos. O que podemos fazer para caracterizar um edifício como gótico ou não gótico é apenas analisar o seu grau de *goticidade*."[108]

Ruskin valorizou o trabalho empírico visto por ele no gótico, no qual a unidade obtida não se prende à repetição de regras de composição, mas, segundo ele, à livre iniciativa dos operários construtores que no local da obra resolvem estruturalmente o edifício.



. 63

Ruskin. Estudo gótico

[108] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. II, p. 151.

"...no gótico, cada edifício possui a sua própria personalidade, definida pelo jeito como ele constrói a sua unidade (o seu equilíbrio). O gótico não representa uma gramática arquitetônica fixa, pois uma de suas características é a constante alteração do desenho de seus elementos estruturais."[109]

O interesse que Ruskin tem pelo gótico vem da visibilidade dos elementos estruturais do edifício lutando para obter o seu equilíbrio, ou seja, é a definição de *estética* ruskiniana, além do excesso de ornamentos.

64

Ruskin. Estudo

[109] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. II, p. 151.

O equilíbrio ruskiniano para a arquitetura é o mesmo que viu na *natureza, o* resultado da *composição natural*. É a mesma metáfora da balança, que irá se equilibrar quando forças desiguais se acalmarem. A composição gótica seria, pois, a busca de tensões explicitadas visualmente por desenhos de forças tencionadas até atingir o equilíbrio.

Em *As Pedras de Veneza* a composição gótica foi associada à lógica da *composição natural*, nos dois casos, a noção de *estética* ruskiniana é determinante.

> "...um princípio fundamental que o desenho dos elementos constituintes de um edifício tem de apresentar é o de transmitir a sensação de segurança estrutural. A segurança visual é a visão do equilíbrio estrutural do edifício. Foi dito que a base de uma parede é o seu pé. Do mesmo jeito, a base de um píer também o é. (...) o pé possui duas funções, a de levantar o objeto e a de segurar este objeto para que ele não caia. (...) observe a estrutura de uma coluna, nós exigimos que a sua base aparente ser firme o suficiente para sustenta-la. Se isto não ocorrer então tentaremos enterrar a coluna no solo para que nos mostre estar segura. (...) o que interessa é dar visibilidade aos elementos construtivos para que demonstrem estar fazendo parte de um todo em estado de equilíbrio, devem transmitir segurança ao olhar do espectador."[110]

Por isso, o objetivo da *estética* arquitetônica ruskiniana é dar visibilidade aos desenhos dos elementos do edifício – base, véu, cornija e cobertura. O propósito dessa visibilidade é transmitir a sensação de segurança visual ao observador. Desta forma, nenhum dos elementos estruturais do edifício é considerado isoladamente, pois nenhum deles possui independência um em relação ao outro, do mesmo modo que sugere a lógica da *composição natural* ruskiniana, que surge para que os elementos passem a ser interdependentes. O *um* não existe sem *o todo*, é a *política* da ajuda-mútua.

---

[110] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 79.

"...a imperfeição é essencial para que haja vida. Na verdade, ela é um sinal de vida. Nenhum vivente pode ser perfeito, entre suas partes, existe sempre uma que está morrendo e outra que está nascendo. (...) tudo o que vive é constituído de irregularidades e deficiências. Estas não são apenas sinais de vida, mas também de beleza. Não existe, por exemplo, um rosto em que um dos lados seja igual ao outro, ou uma folha onde um dos lados seja similar ao outro. Todos os elementos da natureza são compostos por irregularidades e deficiências. (...) estas deficiências permitem que o objeto esteja sempre em estado de movimento, isto é, sempre mudando. Toda irregularidade precisa de alterações, pois, para compensar as suas imperfeições, ela precisa procurar um outro objeto que o equilibre, que o complete. É isto o que lhe atribui o caráter de vitalidade."[111]

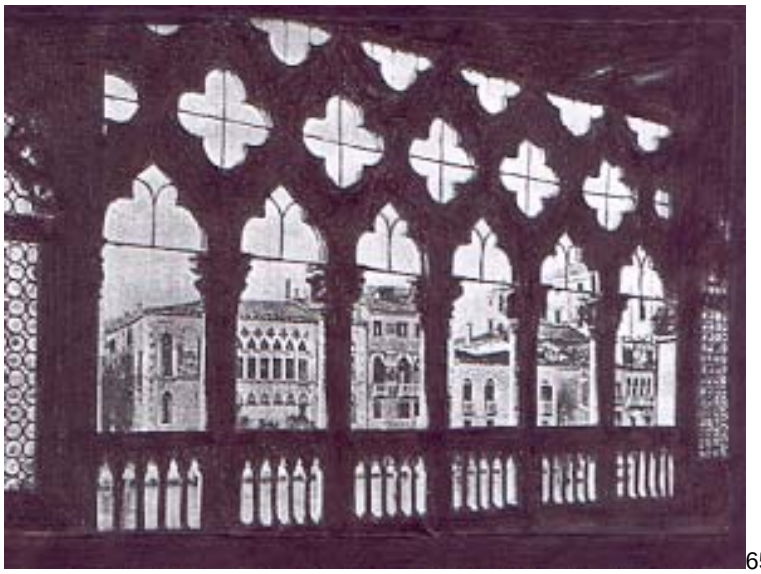
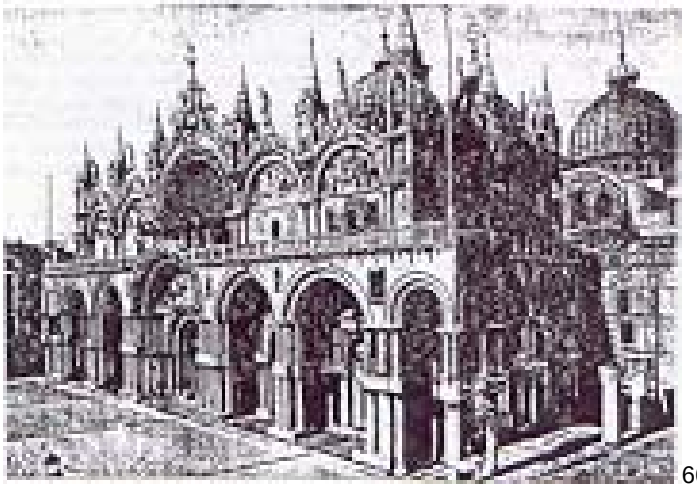

65

Foto Veneza. A *verdade das estruturas*

Ao tratar da *natureza do gótico*, Ruskin a dividiu em seis características (apesar de ter dito que a característica do gótico era não ter características...), a saber: a selvageria, a mudança, o naturalismo, o grotesco, a redundância e a rigidez.

[111] Ruakin, J. The Stones of Venice. v. I, p. 170.



66

Foto São Marcos

O aspecto *bárbaro, selvagem*, atribuído ao gótico é, para Ruskin, a sua característica principal, pois foi ela que permitiu o rompimento com o clássico.

> "...eu não tenho certeza quando foi que o termo gótico foi utilizado pela primeira vez para expressar a arquitetura do norte. No entanto, eu tenho certeza que o seu significado referia-se a valores de reprovação. Expressava o caráter bárbaro das noções do norte. Alguns de nós, querendo fazer justiça ao termo gótico, preferiria retirar esse estigma negativo no qual se firmou o gótico. Entretanto, esse negativo é, para nós, positivo. Existe uma profunda verdade na selvageria e rudeza do gótico. Na verdade, seriam estas características que enobrecem o gótico."[112]

Para Ruskin, a rudeza do gótico associa-se ao trabalho livre e criativo, pois não existiria hierarquia na confecção e execução dos desenhos do edifício. Desse posicionamento, ele fez uma associação com o sistema de trabalho industrial de seu tempo, qualificando-o de trabalho mecânico e nada criativo.

---

[112] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 153.

Ruskin associou a arquitetura ao universo da economia política, o que causou um choque a seus leitores habituais, ao mesmo tempo em que provocou um repúdio por parte dos economistas.

> "...nós discordamos da denominação de perfeição atribuída ao sistema de divisão de trabalho da civilização moderna. Na verdade não é o trabalho que foi dividido, mas sim o homem. O homem foi transformado em fragmentos de homem. (...) poderiam me perguntar, como uma produção em larga escala pode ocorrer sem o sistema de divisão do trabalho? Eu proponho três princípios para que o trabalho humano seja um trabalho digno: 1) Toda produção tem de ser criativa. A invenção dever ter um lugar no processo. 2) Nunca definir o produto final antes de começar o processo de produção. Deverá existir a possibilidade de mudanças durante o processo produtivo. 3) Nunca encoraje a imitação para o desenho do produto."[113]

Ao tratar de *mudanças,* Ruskin estaria, na realidade, se referindo às constantes alterações que ocorrem durante o processo de produção de uma obra arquitetônica gótica. Essa condição resulta, segundo ele, da liberdade dada aos operários para opinarem, mudarem de idéia e acrescentar o seu gosto pessoal ao processo produtivo.

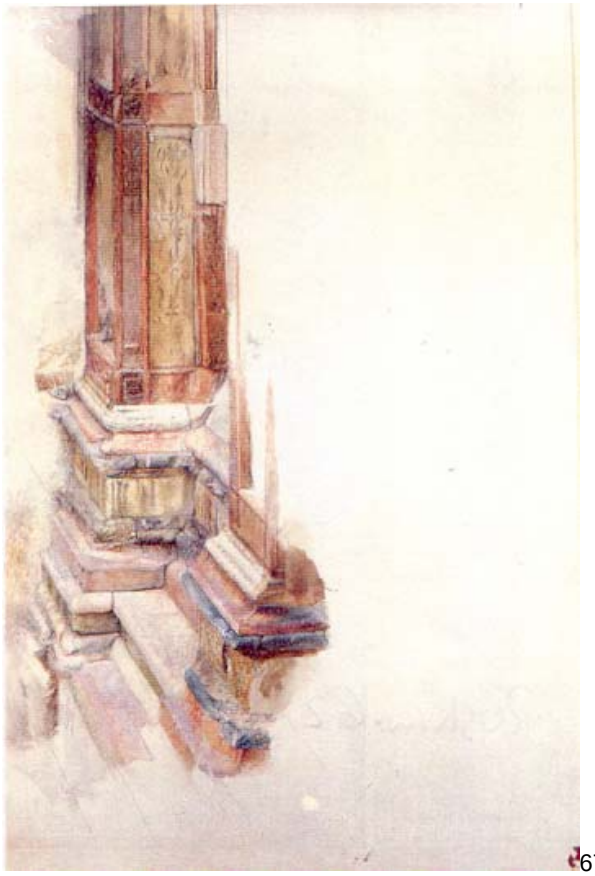
> "...a possibilidade do operário emitir opiniões durante o processo de produção faz com que o edifício concluído seja sempre um trabalho inédito. (...) o universo arquitetônico, assim pensado, torna-se rico em variações. (...) a mudança e a variedade são uma necessidade para a alma e o coração humano, assim como o são para os edifícios e os livros. Não sentimos prazer em edifícios com ornamentos padronizados ou com pilares que respeitam a monotonia das regras de proporção. Do mesmo modo não sentimos prazer em nuvens que formam apenas um tipo de desenho, ou em árvores que tenham o mesmo tamanho."[114]

---

[113] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 164.

[114] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 170.

Para Ruskin, a mudança se constitui numa das principais características da arquitetura gótica. O desenho de seus elementos constituintes sempre abre um espaço para a interpretação pessoal.



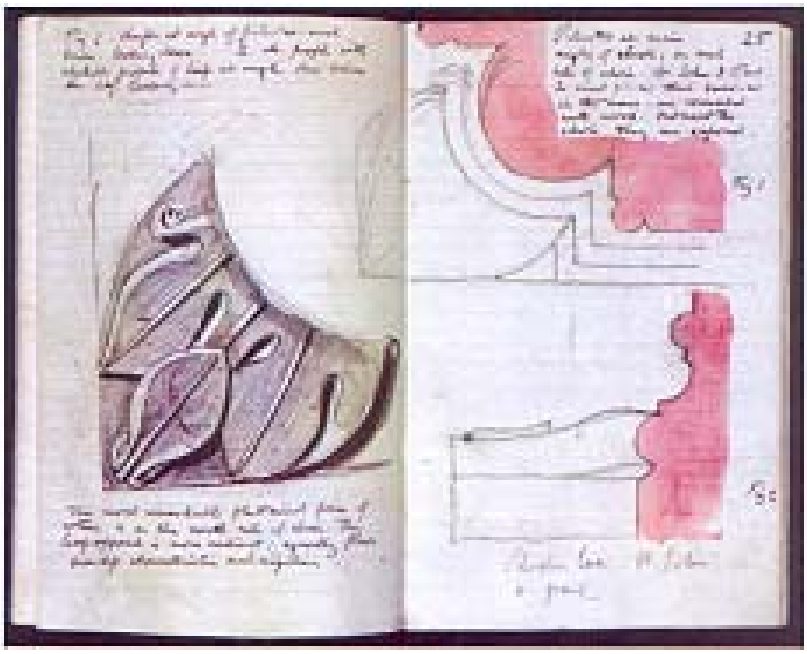
67

Ruskin. Estudo

”...o arco pontiagudo do gótico não é simplesmente uma variação do arco redondo romano, é sim um espaço para variações. Este tipo de arco permite infinitas possibilidades de desenhos, diferente do redondo preso a apenas um. O agrupamento de colunas também não é uma simples variação da ordem grega, mas a possibilidade para infinitas variações de agrupamentos. O arabesco também não é simplesmente uma mudança para o tratamento das aberturas, ele é a possibilidade para infinitas variações de desenhos de aberturas. Enquanto a arquitetura cristã cultivava o espírito da variação, a gótica levava-a às sua últimas conseqüências“.[115]

As variações associadas ao espírito de mudança fizeram com que Ruskin classificasse o gótico como a arquitetura mais racional existente na história da arquitetura.

> "...o gótico não é apenas o melhor, ele é a expressão arquitetônica mais racional que já existiu. (...) ela admite e absorve qualquer tipo de alteração. A sua cobertura é indefinida, assim como a altura de suas colunas, o desenho de seus arcos ou a disposição de sua planta. O edifício gótico pode encolher, se esticar, se elevar, se transformar de acordo com a necessidade daquele momento. Sem o menor pudor em desestruturar sistemas de proporção, o gótico se modifica sem perder a sua unidade e majestade. Ele é flexível como uma serpente. Essa característica é uma virtude para os operários de um edifício gótico, pois, se houver a necessidade de ampliar a dimensão de uma janela, ou acrescentar outra, ou ampliar ou diminuir um cômodo, isso não compromete o gótico, ao contrário, o enobrece."[116]



68

Ruskin. Caderno de desenho

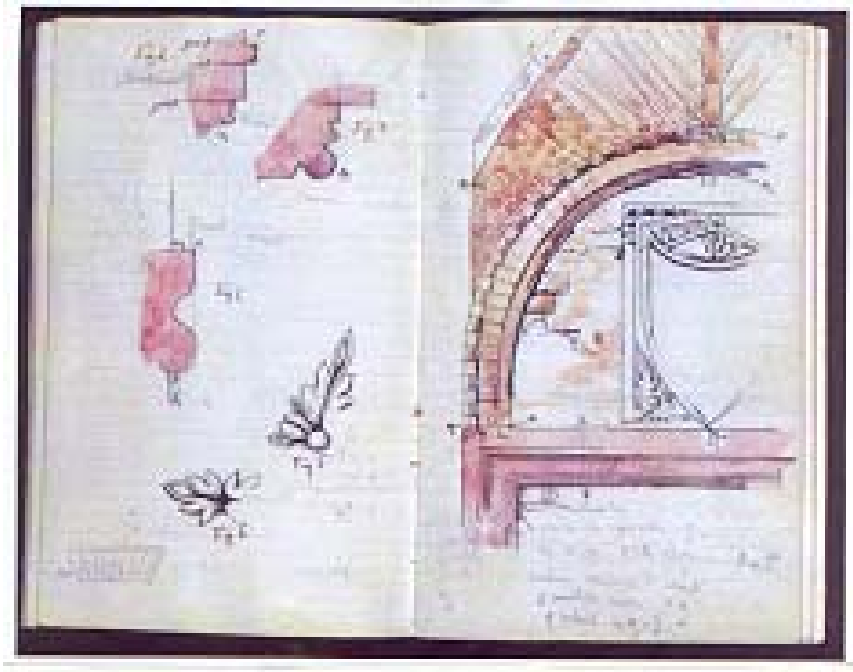
[115] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 173.

[116] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 176.

O *naturalismo,* segundo Ruskin, seria a lógica da c*omposição natural*.

> "...o terceiro elemento da natureza do gótico é o naturalismo. O naturalismo é o amor pelos objetos naturais e o desejo de representá-los de forma honesta através das leis da arte."[117]

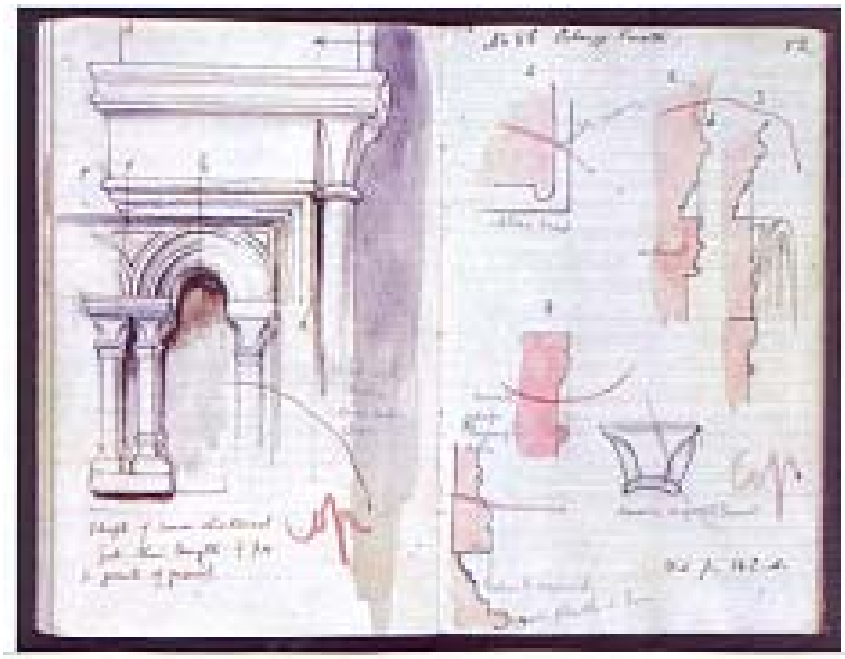
Ruskin não confunde o naturalismo com a imitação literal da natureza. Como já visto em sua *forma natural*, o seu interesse na natureza é captar a sua lógica. Para ele, existiria uma *lógica natural* expressa pela sua noção de *composição natural*.



69

Ruskin. Caderno de desenho

[117] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 179.



70

Ruskin. Caderno de desenho

71

Ruskin. Caderno de desenho

> "...eu alertei para o estranhamento causado pelas visões que identificam o gótico como derivado das formas vegetais. É uma suposição que nunca pode ser feita. No entanto, embora seja uma teoria falha, é um testemunho de que existe algo de natural no gótico. (...) o gótico não deriva das formas vegetais, mas sim de sua lógica. (...) nunca o desenho de um arco poderá ser considerado a imitação do desenho de um galho curvo, no entanto, a mesma lógica que desenhou o galho desenhou o arco gótico."[118]

Na visão de Ruskin, o *grotesco* é quem define o trabalho criativo feito com liberdade. Ele se relaciona ao *fazer imperfeito*, visto anteriormente. O grotesco também se refere à noção de tempo. Por exemplo, o *sublime parasitário* ruskiniano expressa algo não previsto trazido pelo tempo, como, por exemplo, a aparição de uma planta em uma rachadura.

Outra característica que Ruskin vê no gótico é a sua *rigidez*, termo estranho para falar de um tipo de estrutura que parece se mexer. No entanto, o gótico simplesmente não corresponde a nenhum tipo de mecanismo que aparente algum tipo de estabilidade estrutural, ao contrário, é a explicitação constante de forças em movimento. Para Ruskin, o que se visualiza no gótico é a energia vinda das forças dos elementos estruturais em ação. É como se víssemos um processo nervoso no qual qualquer movimento cria uma nova condição de estabilidade.

> "...os edifícios gregos e egípcios possuem um sistema de sustentação estrutural estático. (...) acumulam-se pedras, umas sobre as outras. No gótico isso não ocorre. (...) as transparências das aberturas, os arabescos funcionam como se fossem fibras elásticas que, tencionadas, transmitem energias que passam de elemento a elemento de forma nervosa. (...) o ornamento grego e egípcio também funciona de maneira estática, (...) já o ornamento gótico surge repleto de vida, às vezes saltando inesperadamente para fora da parede, às vezes congelado em forma de pináculo."[119]

---

[118] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 199.

Já a *redundância* vista por Ruskin no gótico é a expressão do acúmulo de ornamentação propiciado pela expressão subjetiva dos operários no processo de construção da obra. Para ele, o gótico permite a livre expressão da subjetividade de quem constrói o que acaba saturando o edifício de ornamentos.

> "...a arquitetura gótica é feita para ser apreciada por qualquer tipo de pessoa, desde o mais rude até o mais sofisticado. A riqueza de seu trabalho é paradoxalmente a sua humildade. A característica de humildade não está apenas em ser imperfeita, feita de forma errada para os padrões clássicos, mas devido ao acúmulo de ornamentos. O gosto do operário é aqui levado em consideração, o que acaba muitas vezes saturando o edifício destas manifestações. A condição ideal para que haja um trabalho coletivo e livre de hierarquia justifica esse excesso."[120]

Embora Ruskin defenda o gótico, ele não é um neogótico. Isto porque a sua defesa do gótico provém de um procedimento que identifica uma lógica que articula o desenho a uma ética do trabalho. O que ele aprecia no gótico é a sua lógica de composição e não simplesmente a sua forma final.

Os cadernos ilustrados acima (figuras n. 68, 69, 70 e 71) foram feitos durante as suas visitas a Veneza. Segundo Stephen Wildman, curador da Ruskin Library na Universidade de Lancaster, Ruskin costumava picotar os desenhos e juntar partes de edifícios formando outros. Se fôssemos filiar Ruskin a algum tipo de estilo em particular, este seria o eclético e não o neogótico.

---

[119] Ruskin, J. The Stones of Venice. V. III, p. 201.

[120] Ruskin, J. The Stones of Venice. v. III, p. 204.

ALGUNS ANTECEDENTES A RUSKIN

Já foram mencionados alguns dos antecedentes a Ruskin na literatura, assunto recorrente quando se trata do método de raciocínio ruskiniano. Mas alguns antecedentes relacionados à arquitetura não foram suficientemente tratados, tais como a ampliação dos programas arquitetônicos; a dissolução da diferença entre as artes liberais e as mecânicas; o medievalismo do século XIX, e as influências filosóficas de Ruskin.

A AMPLIAÇÃO DOS PROGRAMAS ARQUITETÔNICOS

De acordo com Bazin, a noção de trabalho liberal, ao contrário do mecânico, procura se distanciar dos problemas do dia-a-dia, ou seja, das questões voltadas à utilidade prática. O trabalho feito para a vida cotidiana geralmente se relaciona aos trabalhos manuais. Somente as pessoas que desenvolvem esse tipo de trabalho não possuem autonomia para tomar decisões, que pertencem a quem realiza o trabalho intelectual, ou seja, o liberal.

O trabalho braçal, por sua vez, por isso, foi visto como um trabalho indigno. O trabalho intelectual, ao se resguardar das atividades operacionais, voltou-se exclusivamente para a produção de assuntos abstratos, considerados nobres por não ter relação direta com as questões práticas.

O trabalho útil, no Renascimento, de acordo com Bazin, era visto como um trabalho servil, e o inútil, como trabalho liberal.

> "...a arte do desenho (designo) merece, pois, ser considerada como de essências nobre, não só por ser de todas a que requer mais criatividade artística como porque seus efeitos são, mais que os de todas as outras artes, estáveis e permanentes, além do fato de as obras que ele produz serem feitas para ornar e perpetuar a memória dos feitos ilustres dos grandes homens, e não para a utilidade (necessita). A utilidade, por si só, diminui em muito a nobreza."[121]

Dessa forma, a arquitetura, como se verá, ao passar para a categoria de trabalho nobre, isto é, liberal, passa a tratar apenas de espaços nobres.

---

[121] Bazin, G. História da história da arte. São Paulo: Martins Fontes. 1989, p. 30.

Ruskin, após condenar a divisão de trabalho na arquitetura renascentista, reprovou também o seu programa. A arquitetura do Renascimento seria, para ele, a arquitetura do *preconceito aristocrático*. O intuito do ornato renascentista servia apenas para dignificar o espaço. Essa arquitetura utilizou, conforme Ruskin, o ornamento para formular a imagem de nobreza, ou seja, para segregar pobres de ricos. O espaço arquitetônico foi assim direcionado apenas para transmitir valores de estratificação social.

Interessante notar que, embora Ruskin condenasse os palácios e igrejas do Renascimento por serem objetos de estratificação social, ele, por sua vez, quando se apaixonou pela arquitetura de Veneza, fez um levantamento minucioso dos palácios venezianos, qualificando-os da melhor arquitetura do mundo. Ora, não eram estes espaços nobres?

Voltando aos antecedentes de Ruskin, durante o século XVII, Francis Bacon, dentre outros intelectuais, alterou a concepção renascentista de divisão entre liberal e mecânico ao introduzir atividades do trabalho mecânico na produção do conhecimento liberal. A experiência do dia-a-dia passou a ser apropriada pelo trabalho liberal. Essa concepção de trabalho trouxe uma nova função social para a ciência e para as artes. Com a introdução da experiência na ciência, alterou-se o seu objeto de estudo. Não mais se incumbiu de tratar apenas de coisas abstratas e desvinculadas da vida prática. O objeto de estudo científico seria, de agora em diante, a melhoria da vida produtiva da sociedade, ou seja, de sua produção material: a vida útil. No entanto, autores, como Katinsky, mostram que a história não é tão linear assim quando menciona essa mesma façanha ainda no séc. XIII. Em 1220, Pierre de Maricourt *expressa uma espécie de discurso inaugural da Tecnologia moderna, em oposição à tecnologia antiga greco-romana. Maricourt investiga e faz experiências com a agulha imantada com o propósito deliberado de aperfeiçoar a bússola, instrumento útil em viagens marítimas e terrestres, naquele instante especialmente importantes para mercadores, enquanto a tecnologia antiga*

ainda estava exclusivamente ocupada com a segurança e a sanidade das cidades.[122]

Voltando a Bacon, o ingresso da ciência no mundo da utilidade tornou a ciência responsável pelo gerenciamento deste, o que significa dizer que passou a gerenciar a sociedade. Foi assim que Bacon, em sua novela *A nova Atlântida,* pensou a sociedade moderna.

> "...na cidade ideal, a ciência terá um objetivo humano: o de lutar contra a ignorância, contra o sofrimento e contra a miséria. E todos os cidadãos livres se dedicarão em tempo integral ao bem da humanidade e à irradiação do saber. O objetivo de nossa fundação é o recuo do império humano até a realização de tudo o que é possível, nós imitaremos o vôo das aves e teremos embarcações para andar sob as águas. A administração da ilha não será confiada aos políticos, mas a um governo de sábios preocupados exclusivamente com a propagação da ciência e da cultura."[123]

Na medida em que o objeto da ciência passou a ser as questões da vida útil, o objeto de intervenção da arquitetura se liberou, segundo Bazin, para tratar dos espaços dessa vida útil, ou seja, da vida produtiva.

> "...lembremos que, desde Bacon, a ciência tem oscilado entre dois pólos: de um lado, ela fornece um conhecimento verdadeiro, do outro, ela é chamada a ser útil: "ipssimae ressunt veritas" (verdade e utilidade são a mesma coisa)."[124]

---

[122] Katinsky, J. Crítica a História da Arte Italiana de Giulio Argan. São Paulo: texto inédito. Anexo 13.

[123] Hilton, J. Francis Bacon, o profeta da ciência moderna. São Paulo: Letras e letras, 1995, p. 27.

[124] Hilton, J. F.Bacon o profeta da ciência moderna. p. 71.

DISSOLUÇÃO DA SEPARAÇÃO ENTRE ARTE LIBERAL E MECÂNICA

O século XVIII antecedeu Ruskin na questão da dissolução da separação entre arte liberal e mecânica e Diderot foi um dos precursores dessa façanha.

> "...definida a arte, Diderot passa a explicar a origem da divisão, ou melhor, da distribuição que se fez entre artes liberais e mecânicas. Ele parte do princípio já tradicional de que há obras que são mais do espírito do que da mão, e outras que, ao contrário, são mais da mão do que do espírito. As primeiras deu-se o nome de liberais e às demais, de mecânicas. contudo, essa distribuição é considerada bastante grosseira pelo autor, uma vez que não dá conta das nuanças que delineiam cada uma das artes. A seu ver, ela é fruto do preconceito que dignificou e exaltou as artes liberais e rebaixou as mecânicas. Gerada pelo preconceito, a distribuição é ridícula, na medida em que provoca uma maior estima pelas *ciências sublimes* do que pelas artes mecânicas. Tudo seria diferente se a divisão fosse calcada nas vantagens de cada uma delas, pois o preconceito nos leva a elogiar os homens que desejam *nos fazer crer que somos felizes* e a desprezar os que *se ocuparam em fazer com que nós efetivamente o fossemos.* (...) de modo geral, as artes mecânicas não só são tão dignas de mérito quanto as artes liberais como são superiores*: as artes mecânicas conduzem o espírito a uma aplicação constante e contínua às experiências, aos objetos particulares, sensíveis e materiais, são elas que vão até as coisas, cuja pesquisa é laboriosa, e até a exposição difícil*. Pela aplicação e experiência, a arte mecânica obtém resultados práticos e úteis, que, em muitos casos, fazem verdadeiras revoluções no mundo."[125]

Diderot, assim como Ruskin, separou a arte da ciência. No entanto, a separação de Diderot foi diferente da de Ruskin. Para Diderot, a arte pertence ao mundo das experiências, a ciência, ao mundo das atividades abstratas do intelecto. Mas são atividades complementares, pois uma não pode existir sem

[125] Magnólia, C.S. Posfácio, Diderot, D. Da Interpretação da natureza. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 172.

a outra. Já Ruskin pensou a arte como a propriedade do mundo sensível e a ciência, do mundo dos fatos. Essa diferença não é pouca, pois a arte para Ruskin nunca poderia ser um complemento para a ciência, pelo contrário, são dois mundos à parte. No entanto, a função da arte parece ser idêntica para os dois. Tanto Ruskin quanto Diderot pensam-na como um instrumento para a educação moral.

> "...as artes, desde a escultura ao poema, não são transposições plásticas, poéticas ou musicais da emoção e do sentimento experimentados frente à natureza. Diderot vê a arte com a mesma intensidade, entusiasmo e reflexão com que vê a natureza. Uma tempestade de Vernet o comove do mesmo jeito que uma tempestade nas costas da Bretanha. Porque ambas são verdadeiras, a tempestade real e a representada. E parece ser mesmo a verdade a essência da arte. (...) este sentimento da arte com a verdade, essa dúvida que estabelece a arte com a natureza, parece admitir que apenas a observação e a imitação podem ensinar a verdade ao artista, todo o resto parece acessório e equívoco, as figuras fabulosas, a mitologia, os poemas acadêmicos. Há que aprender a observar a verdade para configurar uma pintura verdadeira."[126]

Diderot realizou um esforço para dignificar as artes mecânicas, esforço este que chegou a atribuir mais importância às artes mecânicas frente às liberais, como citado no trecho da página anterior.

O século XVIII foi para a arquitetura, conforme Benévolo, um momento de desilusão, principalmente quando surgiu a dúvida em relação à arquitetura do Renascimento. Isso ocorreu, dentre outras coisas, devido aos descobrimentos ocorridos durante as escavações arqueológicas de Pompéia e Herculano, que expuseram peças do mundo antigo diferentes dos modelos considerados antigos pelos teóricos do Renascimento. O que consideraram grego era, na verdade, romano, ou seja, as *verdades* se revelaram *mentiras*.

---

[126] Mari, A . Pensamientos sobre la pintura, Diderot. Madrid: Tecnos, 1988, p. XIV.

Magnólia Santos, no pósfácio de *Da Interpretação da natureza* diz o seguinte:

> "...agora, depois de serem tentados todos os caminhos (ao que se vê) em vão, reina o enfado e um indiferentismo, que engendram o caos e a noite nas ciências, mas também, ao mesmo tempo, são origem, ou pelo menos prelúdio, de uma próxima renovação dessas ciências, que um zelo mal-entendido tornará obscuras, confusas e inúteis". [127]

Diderot, assim como Ruskin, e provavelmente a maioria dos artistas dos séculos XVIII e XIX, estavam em busca de verdades, sendo que estas teriam que ser originais. Isto por causa da desconfiança das verdades anteriores terem se transformado em mentira. A busca das origens adquiriu um valor ético, pois o que se combatia era o falso, ou seja, a mentira. Diderot e Ruskin se aproximam teoricamente, pois, para eles, a questão da moral é de fundamental importância.

> "...no artigo *Arte* Diderot elabora um projeto de um tratado geral das artes mecânicas, que contém o germe do método que será desenvolvido posteriormente em *Da interpretação da natureza*. O projeto do artigo propõe um tratado histórico das artes, cuja primeira tarefa seria a reconstituição da origem de cada arte em particular, já que não se têm conhecimentos seguros das origens e dos progressos destas. O tratado proposto não se baseia em fatos, mas em suposições filosóficas que partem de uma hipótese verossímil ou de algum acontecimento primeiro e fortuito, avançando daí até o ponto em que a arte se encontra." [128]

---

[127] Santos, M.C. Da interpretação da natureza, Diderot, p. XVI.

[128] Magnólia, C.S. Da interpretação da natureza. p.173.

No entanto, a *verossimilhança* de Diderot é diferente daquela de Ruskin. A origem em Diderot provém de um elemento primário natural que passa por transformações, resultando, assim, em vários elementos que se diferenciam. ...*há apenas uma substância no universo, no homem e no animal (...) todos têm a mesma origem, a mesma formação, as mesmas funções e o mesmo fim*.[129]

Diderot, assim como Ruskin, diz que as verdades da natureza são reconhecidas pelo homem através dos sentidos. O homem sente o que é verdadeiro, embora, muitas vezes não atue de acordo com o que sente. No entanto, há uma relação entre os fenômenos da natureza e o homem, pois este pertence originalmente à cadeia natural. A noção de cadeia natural está presente tanto em Diderot quanto em Ruskin, embora de forma diferente. Em Diderot, ela existe como uma relação entre todos os elementos naturais, que ocorre devido à origem única desses elementos.

> "...Em Diderot, a matéria é o princípio da natureza, por isso é muito difícil saber onde começa o vegetal e onde começa o animal: todos os seres formam uma cadeia contínua, todo fluxo é perpétuo, todo animal é mais ou menos homem, todo mineral é mais ou menos uma planta, toda planta é mais ou menos um mineral, e nada morre, tudo apenas se transforma."[130]

Imitar a natureza para Diderot assim como para Ruskin, não é reproduzir o que se vê, mas o que se sente, ...*o artista, graças à sua técnica e à sua maneira de pintar, é capaz de remediar a impossibilidade de reproduzir os aspectos mais harmônicos e sublimes da natureza. A técnica do pintor tem que servir para expressar a sua sensibilidade, para expressar o efeito vivo que sobre a sua alma exerceu a observação da natureza, não para imitá-la*

---

[129] Magnólia, C.S. Da interpretação da natureza. p. 188.

[130] Mari, A . Denis Diderot, Pensamientos sueltos. p. X.

indiscriminadamente. O modelo do artista não é a natureza, tampouco uma seleção de objetos belos existentes na natureza, pois esta natureza bela não está em nenhuma parte. Esta gente que fala sem parar da imitação da natureza bela crê de boa fé que existe uma natureza bela, que existe e deve ser copiada, esta natureza é um ser totalmente idealizado."[131]

No entanto, Ruskin pensa diferente de Diderot, pois os elementos naturais ruskinianos são diferentes entre si. Tudo existe para que haja um sentido, ou seja, um relacionamento harmonioso. Essa noção de estética é semelhante, em parte, a Diderot. O belo para este é também fruto de uma relação, no entanto, é uma relação entre o espectador e o objeto artístico e não a *composição natural* de Ruskin.

[131] Mari, A . D.Diderot, Pensamientos sueltos. p. XlV.

O MEDIEVALISMO DO SÉCULO XIX

A relevância do assunto Idade Média para as pesquisas modernas se deve, dentre outras coisas, conforme Benévolo, às descobertas arqueológicas que desacreditaram as convicções até então aceitas como verdades. A Idade Média para o Renascimento foi a idade das trevas, da ignorância e, por isso, um assunto proibido. Quando a reputação renascentista foi abalada, a Idade Média, assim como outros períodos históricos esquecidos, passaram a ser objetos de estudo, pois o que importava é que fossem originais. Assim, a *maneira* de Vasari foi substituída pela noção de estilo. A concepção de *maneira* exaltava a genialidade do artista. Já a noção de estilo pouco se importa com a autoria, privilegia apenas a noção de originalidade.[132]

O surgimento do objeto *original* trazendo à luz *verdades agora verdadeiras* trouxe a consciência de que apenas o original possuía valor. Esta nova forma de encarar as artes superou a visão evolucionista que se tinha até então. Assim, o valor dado à evolução das artes foi substituído pelo valor atribuído à sua autenticidade. A superação da visão evolucionista liberou o artista para que olhasse para todas as manifestações artísticas de qualquer período histórico.

Dessas considerações, surgiu a superação da valorização de uma única manifestação estética como sendo a verdadeira. A partir de então, qualquer manifestação artística que fosse original teria valor.

Foi assim que a arquitetura gótica e a Idade Média passaram a ser objeto de estudos. O estigma anterior de *idade das trevas* havia desaparecido.

---

[132] "...no século XVIII a palavra "estilo" substitui o termo "maneira" para designar aquilo que é inerente a um artista, a uma época ou a uma forma de arte. (...) o estilo é uma maneira particular ou ainda o modo de pintar e desenhar nascido do gênio particular de cada um na aplicação e emprego de idéias. Nota-se que a expressão formal da personalidade permanece subordinada a um conceito abstrato. Essa expressão pessoal parece secundária às pessoas imbuídas de classicismo. (...) porém um novo sentido da palavra estilo, de caráter formal e não mais pessoal, vai se destacar. (...) em suas considerações sobre a pintura, Mancini, o médico de Urbano VIII, dizia: "cada artista tem a propriedade comum de seu século e também a propriedade individual". Era dar ao estilo uma acepção temporal." (Bazin, G. História da história da arte. p. 45.)

Surgiram assim os chamados *neos*: o neobarroco, o neogrego, o neo-renascimento, o neogótico, o neochinês, o neoetrusco, o neobizantino, o neomouro, e vários outros. Assim, quando Ruskin iniciou a sua pesquisa sobre a Idade Média, ele encontrou as condições propícias para tal.

Como já visto, as idéias de arquitetura de Ruskin provêm de sua concepção de *natureza*. A relação de dependência entre os elementos na qual *um* ajuda o *outro* deu origem à noção de *composição natural*. Sabe-se que o período no qual Ruskin viveu, a Revolução Industrial, representou para a cultura britânica uma total desestruturação em termos de costumes e valores. O mundo medieval estava desabando e o mundo capitalista avançando. A sensação de medo e perdas era corriqueira e foi preciso se apegar a alguns aspectos do passado para poder enfrentar o presente e o futuro.

Meneguello[133] introduziu uma dúvida na opinião usualmente atribuída ao medievalismo do século XIX. Será que o neogótico foi uma manifestação de volta ao passado ou de adaptação ao presente?

A cidade de Manchester, ícone da cidade industrial do século XIX, ao construir o edifício de sua prefeitura o fez em estilo neogótico. Será que isso representou uma volta ao passado? Como é que a cidade mais industrial do mundo se volta ao passado para construir a imagem de sua administração? Esse medievalismo, segundo Meneguello, não significou a volta ao passado, mas a afirmação do presente. Nesse sentido, a visão mítica da Idade Média parece ter criado uma atmosfera *mágica* introduzindo uma concepção de fé necessária ao então presente para poder suportar a devastação dos costumes impetrado pelo capitalismo da revolução industrial.

A visão mítica da Idade Média, representada pelo estilo neogótico, minimizou a sensação de perda que imperava. Isso, ajudou ao invés de prejudicar, a construção do modo de produção capitalista em sua fase industrial. É incrível, mas essa sensação ainda habita a paisagem das cidades

[133] Meneguello, C. Da ruina ao edifício. Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana. Campinas: tese, IFCH, Unicamp, 2000.

inglesas, principalmente no interior. Sempre que o olhar se levanta, depara-se com uma agulha neogótica orientando e confortando ao mesmo tempo. É o pensamento mítico e mágico do espaço da cidade. O espaço é composto por fadas, serpentes, borboletas, dragões e demônios em forma de gárgulas, pináculos, esculturas, pinturas, que aparecem e desaparecem conforme a luminosidade do dia nos muros e construções da cidade. Uma atmosfera de magia e encantamento cria a sensação de que os edifícios têm vida e se comunicam com as pessoas. Os prédios parecem respirar e conversar com o transeunte. É o espírito animista da Idade Média que encanta a cidade através da arquitetura.

> "...quando não existe diferença entre as partes que compõem o universo ocorre a visão mítica da natureza. (...) o pensamento mítico pressupõe um princípio de identidade entre tudo e todos. (...) o mítico descansa sobre a evidência de que os fenômenos da natureza e os da vida individual e social estão integrados e não possuem senão o valor enquanto signos voltados à força vital. (...) é um universo cosmomórfico, onde o pensamento e a palavra não se diferenciam do sentimento e do gesto. (...) a linguagem mítica permite aos homens representar e valorizar os seus atos através dos quais expressam sua afetividade através de seus corpos. Constitui um sistema de figuração. Por exemplo, cria uma identidade entre o homem e a árvore, entre a mulher e a água."[134]

[134] Francastel, P. Pintura y sociedad. Madrid: Cátedra, 1990, p. 65.

[72]

Foto. Gárgula, Universidade Central Lancashire, Preston, UK

[73]

Foto. Monumento Londres

[74]

[74]

Foto. Detalhe “mão francesa” residência em Oxford

[75]

Foto. Silhueta Capela em Oxford

[76]

Foto. Gárgula em Oxford

[77]

Foto. Silhueta edifício escolar em Oxford

SOBRE A FILOSOFIA DO CONDE DE SHAFTESBURY E A ESTÉTICA DE RUSKIN

Ruskin sofreu influências de diversos intelectuais principalmente a de um grande impacto parece ter sido a do conde de Shaftesbury, filósofo inglês do século XVIII.

Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, criador de uma filosofia da natureza, afirmou que a origem de tudo está na *natureza*. Para ele a natureza possuía uma *lógica* que regula a todos. Essa *lógica*, por estar em todos e regular a todos, cria a sensação de que existe *um todo* em estado de equilíbrio. Todos os elementos, animados ou inanimados, passando pelos fenômenos físicos naturais, estão submetidos a esse imperativo que governa a todos indiscriminadamente.[135]

Do mesmo modo que Shaftesbury, Ruskin concebeu a origem de tudo na *natureza*. Uma *lógica* paira sobre tudo criando a sensação de existir *um todo.* Para Shaftesbury, o homem percebe essa *lógica* através de seus sentidos. As sensações se transformam em conceitos que, conforme o filósofo, sempre buscam explicações que proporcionam algum tipo de conforto.

Ruskin também imaginou a apreensão da *lógica natural* pelos sentidos. Assim, a sua concepção de *primeira impressão* passa pelo uso da imaginação do artista que interpreta a *lógica da natureza*.

Dessa forma, o sensível para Shaftesbury e Ruskin se transforma em razão ao chegar à mente. Assim, a frase de que *sentimos conceitos* eleva os sentidos à categoria de razão. A comunhão entre o homem e a natureza ocorre quando ele é possuído por essa *lógica natural*, o que fez com que Shaftesbury

---

[135] "...torna-se inevitável para o filósofo indagar se o mundo ordena-se por mero acaso ou se, ao contrário, pode-se falar num todo organizado segundo fins nele inscritos por uma inteligência ou um desígnio (design) todo poderoso, sábio e perfeito. (...) assim, não é propriamente para as coisas que o naturalista olha, mas para sua disposição, como já afirmava Aristóteles: quando qualquer uma das partes ou estruturas se encontra em questão, seja ela qual for, não se deve supor que é para sua composição material que se dirige a atenção, ou que ela é o objeto da discussão, mas sim a relação de tal parte com a forma total."(Pimenta, P. A linguagem das formas: ensaio sobre o estatuto do belo na filosofia de Shaftesbury. São Paulo: tese FFLCH/USP, 2002, p.19).

concluísse pela existência de uma inteligência superior e divina. Para o filósofo, o homem não está a sós, ele está protegido por uma instância superior que o guia.[136]

Do mesmo modo que Shaftesbury, Ruskin sentiu a presença desse divino que desenhou a natureza e a pôs em movimento. Ruskin utilizará esse pensamento na forma de metáfora ao se referir ao trabalho humano.

O pensamento de Shaftesbury, conforme Pimenta, é um raciocínio sistêmico, no qual um mundo é constituído por sistemas internos a outros sistemas que, por sua vez, pertencem a sistemas maiores, atingindo o sistema mor que regula a todos. Ou seja, uma dinâmica de interdisciplinaridades entre tudo e todos define a concepção de *natureza* de Shaftesbury.
O pensamento sistêmico de Shaftesbury fez com que enxergasse um tipo de relacionamento entre os elementos naturais, no qual todos dependem uns dos outros. Assim, a árvore, por exemplo, depende da terra e da água da chuva e do calor do sol para existir, o homem precisa dos animais e dos vegetais para se alimentar, e assim sucessivamente. Todos os elementos naturais precisam uns dos outros para existir. Shaftesbury chegou a concluir que nenhum elemento vive a sós, todos dependem uns dos outros.

A concepção de *composição natural* ruskiniana é muito parecida com a lógica de Shaftesbury. No entanto, a racionalidade do pensamento de Ruskin provém de suas associações que não se prendem à concepção de sistemas.

Para Shaftesbury, a matéria é composta por um desenho que se adapta ao desejo de uma mente. Do mesmo modo Ruskin pensou um desenho original composto por linhas curvas não fechadas para viabilizar a sua *política* da *composição natural*.

---

[136] "...a razão constata, através de uma avaliação, uma interdisciplinaridade entre a percepção da harmonia e a necessidade de um desígnio como seu fundamento, e o que se ganha com isso não é apenas a compreensão do que antes se percebia, mas também, a consciência de que nenhum todo individual pode ser completo em si mesmo, visto que sua própria forma total individual só encontra sentido na relação com outros semelhantes que com ele relacionam e constituem um todo maior." (Pimenta, P. A linguagem da formas. p.21).

O filósofo chamou o criador de *designer* do universo. O termo *design* é a formalização de um traço que obedece ao seu desejo de estabelecer um tipo de relacionamento no qual *um ajuda o outro. Design,* para Shaftesbury, vem do italiano *desígnio*. No entanto, nem todas as formas naturais são possuidoras de inteligência. O filósofo classificou os elementos naturais a partir de três graus: o das formas mortas, o das formas formadas, e o das formas formantes.
As mortas não possuem inteligência, no entanto se relacionam com as demais. As formadas possuem inteligência, e as formantes são formadas que possuem a capacidade de criar formas formadas.

Ruskin não seguiu esta classificação, ele se limitou a comentar o desenho dos elementos naturais qualificando-os de criativos.

O homem, segundo Shaftesbury, classifica-se na categoria de formas formantes e, assim como o *divino,* pode criar. Shaftesbury acreditou que o *divino* havia criado a *natureza*, no entanto, reconheceu que o homem também é criativo. A sua capacidade criativa possui alguns limites, pois o homem não é *deus.* No entanto, pode imitar o seu trabalho. Ruskin, do mesmo modo, admitiu que o homem não era *deus* e que para criar precisava imitar o seu trabalho. Imitar a *natureza* não significou para Shaftesbury, assim como para Ruskin, copiá-la, mas interpretar a sua *lógica*.

A arte para Shaftesbury é o instrumento para a emancipação social, pois a *estética* deve educar a sociedade para aproximá-la da mente universal e assim integrar o homem na *natureza*.[137]

[137] "...o recuo necessário para o ajuste ente o Eu e o mundo que lhe aparece como exterior, a procura de uma sintonia que, uma vez obtida, permitirá compreender a íntima relação necessária entre o Eu e o mundo a partir de um mesmo princípio. (...) não se trata, por um lado, de abandonar toda pretensão ã sociabilidade, mas, sim de regular a conduta em sociedade de modo a dar um passo além de uma sociabilidade primária e insuficiente. (...) a linguagem do design (...) permite afirmar que o homem transformado pelo trabalho de si mesmo, ciente da finalidade e intenção que a natureza lhe destinou, tem a consciência de que há laços possíveis de sociabilidade superiores, plenamente de acordo com o design na natureza. (...) a perspectiva consmopolita não é a da cidade, mas a do princípio cósmico que habita o homem. (...) a resposta de Shaftesbury é inequívoca: o fim e o desígnio da natureza no homem é a sociedade." (Pimenta, º A linguagem das formas. p. 88).

A função da estética é igual em Shaftesbury e Ruskin, isto é, tem o poder de *salvação*. O *belo,* para os dois, pode integrar o homem na *ética natural*, educando-o a praticar a *sociabilidade natural*. Foi assim que entenderam o *belo* como sendo *verdadeiro*.
Shaftesbury deu especial atenção à pintura, ao passo que Ruskin privilegiou a arquitetura. Os dois propuseram uma pintura que tivesse por técnica a dissolução dos contornos dos elementos componentes do quadro. A penetração dos corpos teria por função expressar a *lógica natural* dando a sensação de que existe *um todo*. No entanto, Ruskin é mais romântico do que Shaftesbury, pois a pintura ruskiniana, assim como a de Turner não impõe um texto subjacente, ao contrário, abre a possibilidade para que o observador penetre no quadro e crie o seu próprio texto, coisa que a pintura de Shaftesbury não admitiu.

Assim, o *belo* para Shaftesbury e Ruskin possui o poder de revelar para a sociedade *a lógica da natureza*, ou seja, a sua ética.

JONH RUSKIN E O DESENHO NO BRASIL

As idéias de John Ruskin estiveram presentes no projeto de industrialização do Brasil elaborado por Rui Barbosa e Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, ainda no império de D. Pedro II. Foi através da proposta de Reforma do Ensino Primário[138], publicado em 1883, que Barbosa idealizou a mudança de um país agrário para um industrial. E foi com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios, em 1856, que o ensino do desenho pretendeu criar um mercado de trabalho composto por mão-de-obra qualificada na estética para ser o alicerce do Brasil industrial.

A estratégia de Barbosa era alterar a estrutura de ensino do país. Propôs substituir a pedagogia de influência jesuítica, com base na memorização, por outra que chamou de *ensino intuitivo*, com base na observação da natureza e no ensino do desenho. Rui Barbosa adotou parte da concepção de estética de John Ruskin para conceber esse projeto.
Alguns anos antes, em 1856, havia sido fundado o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Diferente de Barbosa, influenciado por um inglês, este é de influência francesa[139]. Apesar das fontes diferentes, ambos têm a mesma proposta: industrializar o Brasil através do ensino do desenho.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado pelo arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva, discípulo de Grandjean de Montigny membro da Missão Francesa chefiada por Lebreton. A *Sociedade Propagadora das Belas Artes,* sua mantenedora, tinha por propósito difundir a estética nos

---

[138] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública. Obras Completas de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946.

[139] A origem francesa do L.A.O.:
"Na França, em 1675, Colbert encomendou à Academia de Ciências de Paris um estudo sobre as artes e ofícios, o que se inseria na política manufatureira levada à prática por ele. Dessa encomenda resultou a Descriptions des Arts et Métiers Faites ou Approuvées par Messiers de l'Académie Royale des Sciences, avec Figures, onde estavam representados todas as ferramentas e máquinas, em planta, vistas e cortes, com pormenores de certas peças importantes. A obra foi iniciada em 1693, mas o primeiro de seus 76 volumes só saiu graças aos esforços de Réaumur e de Duhamel du Monceau em 1761. A Enciclopédia de Diderot e D'Alembert coroou o esforço feito na França nesse campo. (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 56).

espaços da cidade e no modo de vida em geral. A cidade passaria a ser *uma obra de arte.* O belo, para o Liceu, deveria estar presente nos espaços do dia-a-dia das pessoas comuns. Assim, a padaria, a farmácia, o restaurante, o açougue, a alfaiataria, além dos edifícios públicos (já tratados como arte), comporiam a cidade enquanto uma *obra de arte*.
O Liceu se propôs a educar a população trabalhadora para o aprendizado do desenho. Com cursos noturnos, gratuitos e sem restrição a qualquer tipo de pessoa, posição social, nacionalidade ou gênero, abriu-se para toda a sociedade. O seu objetivo era instruir uma mão de obra qualificada para a formação de um mercado de trabalho, ou seja, pretendia ser o agente de transformação de um país agrário para um industrial.

A ênfase no ensino do desenho provinha das notícias do que ocorria com a industria européia. A que mais impacto causou na época foi a crítica à péssima qualidade estética dos produtos industriais da Exposição de Londres em 1851. O ensino do desenho foi considerado a saída para superar esse problema. No entanto, segundo Gama, o ensino do desenho significou muito mais do que uma mera resposta à Exposição Londrina, expressou o aprofundamento do rompimento entre o modo de produção capitalista com o feudal.

Embora o Brasil não fosse um país industrial, existia o desejo, expresso por alguns intelectuais, para que o fosse. O Liceu de Artes e Ofícios e a Reforma do Ensino Primário de Rui Barbosa formaram um projeto idealizado para este fim. Um dos maiores obstáculos que enfrentaram, segundo Béthencourt da Silva, foi o preconceito em relação ao trabalho manual. Esse tipo de trabalho era praticado por escravos e por isso era uma atividade proibitiva para o *homem de bem*. No entanto, esses intelectuais sabiam que, se o país queria deixar de ser agrário, teria que construir a sua classe trabalhadora. Portanto, as artes mecânicas teriam que ser valorizadas.
O Liceu e Barbosa se propuseram a alterar essa cultura através da educação que valorizasse o trabalho manual. Queriam formar uma sociedade voltada ao trabalho.

O Liceu foi contra o trabalho escravo, contrário também ao sistema de ensino das corporações de ofício ainda existentes no país[140]. O fato de ser uma escola já é uma oposição ao método de ensino das corporações. O seu objetivo era formar mão-de-obra qualificada para construir um mercado de trabalho[141], coisa impossível de ser feita com a mão-de-obra escrava ou com as corporações de ofício.

Para o Liceu e Barbosa, a educação tinha o poder de alterar os costumes sociais, coisa que, na época, desde Rousseau, era aceito como verdadeiro.

> "No século XVIII um dos grandes nomes da história da educação é o suíço Jean Jacques Rosseau. Na obra Emílio, considerada o grande clássico da utopia pedagógica, propõe a educação para a reforma da sociedade. Artz lembra Rousseau, assim como La Chalotais e Condillac, seguia a teoria de Locke sobre o conhecimento humano e a sua origem nas sensações – bases do pensamento reflexivo – e que a experiência direta e a razão deveriam ocupar o lugar da autoridade na educação. Insiste por isso no valor do aprender fazendo; declara explicitamente seu ódio aos livros, que apenas nos ensinam a falar de coisas de que não sabemos nada. É por aí que chega, mais do que qualquer outro escritor, a considerar as artes manuais em seu

[140] Embora as corporações de ofício haviam sido proibidas no Brasil elas ainda existiam. Nas corporações de ofício não existia diferença entre produção e ensino. O mestre adotava um aprendiz conforme uma certa quantia de dinheiro e fazia-o trabalhar conforme as suas ordens. O aprendiz era ao mesmo tempo aprendiz e servo.

[141] "As leis das corporações da Idade Média impediam metodicamente (...) a transformação de um mestre artesão em capitalista, limitando severamente o número de Companheiros que ele tinha o direito de empregar. Também só lhe era permitido empregar Companheiros no ofício em que era mestre. A corporação se defendia zelosamente contra qualquer intrusão no capital mercantil, a única forma livre de capital com que se confrontava. O comerciante podia comprar todas as mercadorias, mas não o trabalho como mercadoria. Só circunstância tolerada como distribuidor dos produtos dos artesãos. Se circunstâncias extremas se subdividiam em subespécies ou se fundavam novas corporações junto às antigas, sem que diferentes ofícios se reunissem numa única oficina. A organização corporativa excluía, portanto a divisão manufatureira do trabalho, embora muito contribuísse para as condições de existência desta, especializando, separando e aperfeiçoando os ofícios. Em geral, o trabalhador e seus meios de produção permaneciam indissoluvelmente unidos, como o caracol e sua concha, e assim faltava a base principal da manufatura, a separação do trabalhador de seus meios de produção e a conversão desses meios em capital (...) O ensino técnico – o ensino especial, o ensino primário superior, correspondia a novas necessidades, de ordem técnica e profissional, que as grandes transformações econômicas do século XIX fizeram nascer, particularmente o desenvolvimento da grande indústria e da administração pública e particular. Os antigos centros corporativos, aludidos em 1791, não haviam conseguido reconstituir-se. Por outro lado, os operários qualificados não podiam mais contentar-se com receber, como outrora, na oficina do mestre artesão ou na família, as tradições concernentes à prática dos ofícios". (Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel/Edusp, 1986, p. 109, 122).

verdadeiro valor educacional: um jovem aprende mais em uma hora de trabalho manual do que num dia inteiro de instrução verbalizada."[142]

A industrialização do Brasil, na opinião de Barbosa e Béthencourt da Silva teria que primeiro passar por uma transformação cultural, isto é, formar uma sociedade voltada ao trabalho manual, para só depois surgir a estrutura fabril propriamente dita. Eles estavam *plantando as sementes* do projeto de um Brasil industrial, assim como aponta o quadro de Carlos Oswaldo no qual um operário jovem (O Brasil jovem) espalha as sementes das artes (literatura, pintura, música) no solo nacional.

78

Carlos Oswaldo. Água forte. Operário semeando as artes no Brasil

A *Reforma do Ensino Primário* de Barbosa se propôs a alterar o sistema educacional brasileiro, começando no nível primário indo ao profissionalizante.

---

[142] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho. p. 133.

Foi por esta *porta* que as idéias de John Ruskin, trazidas pelas mãos de Rui Barbosa, conhecidas internacionalmente desde a Exposição de Londres, vieram participar do primeiro projeto de industrialização do Brasil.

É importante atentar que o desenho, para Ruskin, é a derivação de uma ética que se expressa na dissolução da diferença entre as artes liberais e mecânicas, mas além disso, propõe um tipo de relacionamento na produção que elimina a hierarquia de quem pensa sobre quem faz. Barbosa sabia disso, pois foi um assíduo leitor de Ruskin, no entanto, não trouxe para o Brasil a proposta inglesa dos *Arts and Crafts,* como se poderia imaginar, utilizou apenas algumas das idéias de Ruskin, mais especificamente a sua teoria da percepção sem seguir a risca os desdobramentos desta.
O *Arts and Crafts* inglês foi a expressão mais acabada dos pensamentos de Ruskin em relação à indústria.

ARTS AND CRAFTS
AS IDÉIAS DE RUSKIN APLICADAS À INDÚSTRIA

Ruskin foi reconhecidamente um dos críticos mais ferozes à Exposição Internacional de Londres de 1851. Dizia que faltava arte aos produtos industriais. No entanto, a sua concepção de estética nunca se restringiu a melhoria da qualidade do desenho como parece ter sido a tônica da opinião pública da época[143]. Como já visto, a concepção de estética ruskiniana deriva de sua concepção de *ética natural*, o *belo* é resultado de uma relação obtida por uma *política* de ajuda mútua, ou mais precisamente, de sua concepção de *composição natural*. Assim, o belo é a derivação de uma ética do trabalho com base na cooperação entre os indivíduos, dissolvendo a separação entre quem pensa e quem faz.

Ruskin possuía uma visão idealizada da Idade Média, pois achava que a ética da ajuda mútua era então praticada, coisa que hoje criticamos.
A crítica ruskiniana à Exposição Londrina teve como retaguarda teórica a sua concepção de *estética*. Ele criticou a organização de trabalho fabril porque dividia a produção em etapas especializadas, tornando o trabalho um procedimento repetitivo e mecânico. Para Ruskin, esta foi a tônica do que chamou de *produto sem estética*.

---

143 Em relação às conseqüências da Exposição Londrina de 1851, Rui Barbosa diz: "O país inteiro estremeceu; mas o país estava salvo, como todos os países onde a capacidade governa; porque os homens de estado ingleses tiveram a fortuna de perceber a causa, sutil, obscura, solapada, mas decisiva, desse desastre. Sabeis o que, na opinião dos ingleses e do mundo, derrotaria a Inglaterra? Um nada (aqui, deste alcantil da nossa superioridade, aqui entre nós o podemos dizer) uma causa estravagante, frívola, pueril, aos olhos da gente prática e sábia como nós: o desleixo do ensino do desenho. O governo viu-o; o governo creu-o; o governo proclamou-o; o governo estabeleceu que, para a reabilitação da potestade ferida de Albion, só havia um meio: uma reforma radical do ensino do desenho em todas as escolas. E ali os governos não prometem: anunciam e executam; ali não se adia a satisfação das necessidades públicas; não se ladeiam as questões; encaram-se, estudam-se, resolvem-se virilmente. É um povo; não uma armentio de almas. Já nos fins de 1851 se apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a escola de South Kensington, com o seu museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas. Numa palavra, esse ensino, que até 1852 não existia naquele país, em 1880 se ministrava, nos cursos superiores desse instituto, a 824 alunos, em 151 escolas de desenho a 30.239 pessoas, em 632 classes especiais a 26.646 discípulos e, em 4.758 escolas primárias, a 768.661 crianças." (Barbosa, R. O desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia. 1949, p.15, 16)

Por isso, a opinião ruskiniana não se resumiu a exigir um desenho bem feito, queria um outro tipo de relacionamento no trabalho. Para Ruskin não é a função do desenho agregar qualidade ao produto, essa função é atribuída à maneira como o produto é produzido. A sua concepção de *estética* foi mais bem detalhada em *As Pedras de Veneza* , obra que aprofundou a sua teoria da arquitetura, com base na supressão da diferença entre as artes liberais das mecânicas. Por isso, a *estética* ruskiniana fala de uma união do pensar com o fazer e foi assim que o movimento *Arts and Crafts* viabilizou a sua proposta de fábrica. Para eles, a produção deveria ser o resultado da própria atividade do ensino, isto é, ela pensa e repensa continuamente o desenho e os materiais utilizados na produção, entendendo a atividade do ensino como uma pesquisa interna ao sistema produtivo[144].

A escola/fábrica seria uma cooperativa na qual os proprietários eram ao mesmo tempo os seus administradores, funcionários e estudantes. Portanto, os lucros e os prejuízos deveriam ser socializados entre os membros. Pretendia-se eliminar o que chamavam de *sistema fantasma,* no qual *um* obtém os créditos pelo trabalho do *outro*, e queriam eliminar também, qualquer tipo de intermediação entre a produção e o consumo, a venda seria feita ao consumidor pela própria fábrica.

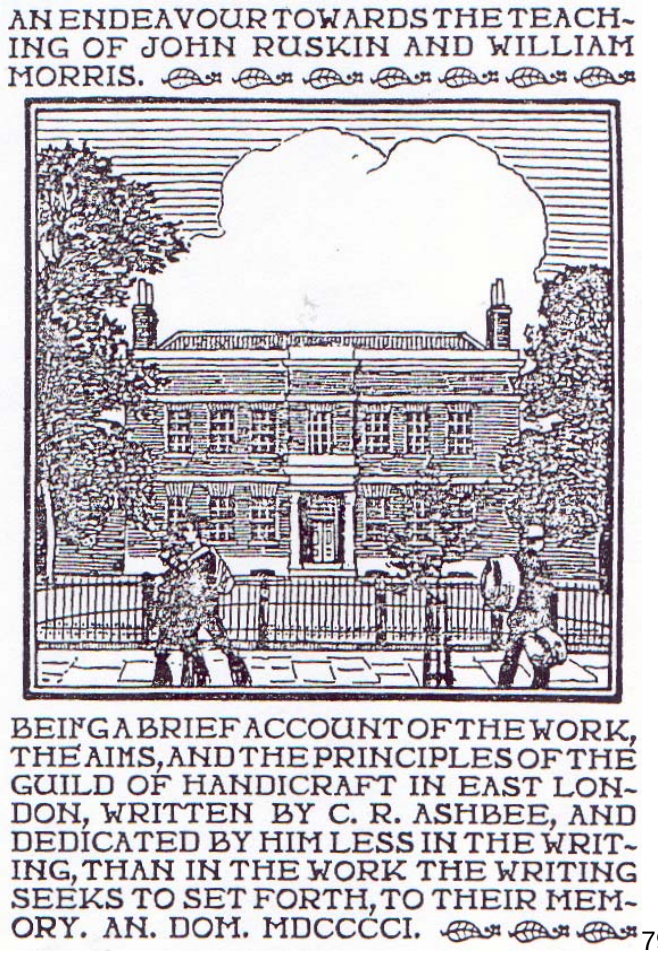
O *Arts and Crafts*, contrário ao entendimento da historiografia da arquitetura moderna, não era contra o uso da máquina, mas sim a escravização do homem por esta. As máquinas teriam que ser adaptadas aos desejos de tempos e modificações do operador e não o contrário.

Por fim, o *Arts and Crafts* queria evitar o *mal* que assolava a sociedade industrial na época: o pavor de um levante socialista, como por exemplo, o ocorrido com a Comuna de Paris:

---

144 "As atividades de produção também eram educacionais, nos anos de 1888 e 1894. A primeira série de produtos ocorreu no sótão de um galpão na rua do Comércio em Londres e as primeiras aulas ou classes de estudo do desenho ocorreram juntamente com os estudos das obras de Ruskin. (...) A industria vista sob o ponto de vista de sua concepção original era pautada pela união da produção com o ensino." (Ashbee, C. An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris. Londres: E. Arnold, 1972, p.1)

“Nos encontramos em uma encruzilhada tendo em uma das direções a *revolução* ou o *socialismo destrutivo* e outra uma proposta construtiva de arte industrial britânica.”[145]



79

Arts and Crafts, Ashbee

[145] Ashbee, C. R. An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris. Londres: E.Arnold, 1973, p.48.

O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1856 pelo arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva na cidade do Rio de Janeiro, tendo por mantenedora a *Sociedade Propagadora das Belas Artes*. Béthencourt da Silva foi aluno de Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas Artes, e conforme a opinião de estudiosos, era seu discípulo. No entanto não é certo dizer que Béthencourt foi um neoclássico como Grandjean, pois as suas idéias sobre a estética eram contraditórias. Ele parece ter sido influenciado tanto pelo neoclassicismo quanto pelo romantismo. Por exemplo, ele é neoclássico quando *escolhe* os elementos naturais mais belos:

> " Para copiar as belezas da natureza, não como um estudo necessário ao conhecimento da forma e à prática do exercício da profissão, mas sim como origem ou fonte do belo e principal fim da arte, seria preciso, amesquinhando as altas aspirações da humanidade, esquecer que imitar não é copiar, porém, já escolher, e que para a escolha assisada e constitutiva da produção, é indispensável o sentimento harmônico da beleza, que guia as faculdades do entendimento nas produções da arte."[146]

E ele é romântico quando defende a reflexão e o gosto:

> "A arte não consiste somente em imitar a natureza, reproduzindo com mais ou menos perfeição uma idéia ou um tipo; a arte tem por fim especialmente a revelação do belo subordinada todas as exigências da razão e do espírito. Para ter-se uma idéia completa da beleza da arte, é preciso ajuntar a perfeição à plenitude do ser que se pretende, de modo a exercer sobre a nossa sensibilidade a impressão real da sua essência, que unida à apreciação das qualidades peculiares de caráter ou do assunto que se representa, constitui por si mesmo em nossa alma, esse fato complexo de espírito que se chama admiração. Se o gênio imitativo do homem originou a arte, o seu fim não é

[146] Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e seu fundador. p. 203.

certamente o de copiar absoluta e servilmente a natureza, visto que a beleza na arte não é a reprodução fotográfica e matemática da realidade, mas a expressão da natureza modificada pelo raciocínio, pela reflexão e pelo gosto."[147]

O ensino do desenho ministrado no Liceu não se prendeu a um tipo específico de paradigma estético, os seus professores assumiram uma postura *eclética* assim como Béthencourt.

"O nosso curso não fazia questão de diretrizes estéticas, não se obrigavam os estudantes a seguir as opiniões particulares do professor, que dava plena liberdade de expressão, cuidando unicamente da técnica; e por isso, pode-se afirmar que raramente foram alcançados na gravura artística resultados tão interessantes."[148]

A proposta de ensino do L.A.O teve origem nas idéias da revolução industrial européia trazida pela Missão Francesa, conforme revelou Mário Barata ao citar Lebreton.

"Este duplo estabelecimento, embora de natureza diversa da do primeiro (Academia de Belas Artes), se amalgama perfeitamente com ele. Será, inicialmente, o mesmo ensino dos princípios básicos do desenho até o estudo que se diz baseado no vulto; e serão os mesmos professores, a saber, o Sr. Debret e o professor português já empregado, que se encarregarão desta parte do ensino; coloco aí o Sr. Debret como tendo grande experiência do ensino elementar do desenho, bem como do de pintura, porque ele não somente dirigiu durante quinze anos o atelier dos alunos de David; foi durante dez anos o único mestre de desenho do melhor e mais numeroso colégio de Paris, o colégio de Ste. Barbe. (...) Após os primeiros passos de estudo da figura, vem o desenho de ornato, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria etc. são de sua

147 Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e seu fundador. p.209.

148 Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O., p.331.

competência ao mesmo tempo que ele ensinará ao carpinteiro e ao fabricante de carroças a traça, com as regras de precisão e exatidão que devem guiar todos os artesãos."[149]

Lebreton pretendia fundar duas escolas, uma para as Belas Artes e outra para as Artes e Ofícios. No entanto, apenas a primeira vingou, sendo que a segunda surgiu em 1856, muito depois de sua morte, em um momento diferente da história da industrialização mundial da qual participou.

O arquiteto Manuel de Araújo Porto Alegre, quando diretor da Academia Imperial de Belas Artes, tentou implantar uma proposta similar a de Lebreton.

"Aprovado, após muita resistência dos deputados, a 23 de setembro de 1854, o projeto de reforma da Academia de Belas Artes era bastante ambicioso. Incorporava à Academia o conservatório de música e criava um curso até então inédito, por suas pretensões, voltado para o ensino técnico: *A academia de Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição e no intuito de promover o progresso das artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim, no de auxiliar o governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios*. Com estas palavras Porto Alegre introduzia a questão do ensino técnico nos estatutos da Academia. O novo diretor divulgava pela primeira vez o princípio que iria fundamentar a reforma da Academia de Belas Artes em sua gestão: a formação de mão-de-obra para trabalhar na indústria."[150]

No entanto, esta reforma não obteve sucesso e logo em seguida Porto Alegre se afastou da Academia. As idéias de Lebreton eram revolucionárias para o Brasil de então, pois anunciavam a construção de um país industrial com base no ensino do desenho.

---

[149] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987, p. 134, 135.

[150] Squeff, L.C. O Brasil na letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre. São Paulo: dissertação, FFLCH, USP, 2000, p. 166.

"(...) a segunda escola, proposta por mim, ligada como imagino à nova academia e ajudada pelos socorros práticos que exporei mais abaixo, fará caminhar a indústria nacional bem mais rapidamente do que no México." [151]

Lebreton trouxe para o Brasil a bagagem da revolução industrial européia da qual fazia parte. Conforme Gama, Lebreton possuía fortes vínculos com Jean Jacques Bachelier, fundador da Escola Real de Paris voltada ao ensino gratuito do desenho.

"Vou me referir várias vezes ao pintor Bachelier e ao ensino técnico pois a sua proposta era a de fornecer às oficinas das *Artes* milhares de operários instruídos tanto na teoria como na prática e, através disso, assegurar a expansão da indústria nacional. Afasta-se, portanto radicalmente do velho sistema da aprendizagem e dirige-se a um *mercado de trabalho*. Alguns anos mais tarde, após a revolução, Bachelier propôs a ampliação desse ensino através de cursos público de *Artes e Ofícios* destinados à população em geral, mas também aos *sábios e aos filósofos*. É ao Liceu das Artes que se atribui sua efetivação. Condercet, o organizador da instrução pública na França revolucionária, participou dessa tarefa, devendo-se a ele o programa de mecânica proposto em 1786 para o Liceu. Desse programa origina-se, segundo J. Guilherme, o curso que será ministrado no Liceu das Artes, a partir de 1793, por J. H. Hassenfratz sob o título *technologie*, assim como o da Escola Politécnica.[152]

A idéia de que a indústria poderia resolver os problemas nacionais não era nova.

" Ao contrário, a idéia de que a indústria poderia resolver os problemas nacionais, apareceu nos periódicos e publicações relativos ao Brasil desde princípios do século, manifestava a postura tipicamente ilustrada dos letrados brasileiros. Assim, como já estava presente em diversas iniciativas tomadas por D. João VI na administração do novo Reino. Em 1818 o rei ordenava que parte dos seminaristas de São Joaquim

---

[151] Gama, R. Tecnologia e o Trabalho na História. p. 135.

[152] Gama, R. Tecnologia e Trabalho na História. p. 59.

> fossem aproveitados como aprendizes de ofícios mecânicos. No ano seguinte começava a funcionar, na Bahia, no seminário do Órfão, uma escola técnica. Sem dúvida o investimento mais ambicioso de D. João neste campo foi a criação da instituição denominada inicialmente "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios". O embrião do que seria a Academia de Belas Artes já nascera sob o duplo signo das artes e ofícios. (...) Contudo seu caráter seria modificado diversas vezes, acabando por configurar, na década de 1840, uma Academia voltada somente para o ensino das artes liberais." [153]

O projeto de industrialização com base no ensino do desenho data, conforme Gama, de tempos anteriores à proposta de Bachelier. Essa origem foi fruto da dinâmica pela qual o modo de produção feudal cedeu espaço ao capitalista. Gama sintetizou este momento como o da transformação da concepção de técnica para a tecnologia burguesa. Existem várias maneiras para definir o termo tecnologia. Algumas se confundem com a noção de técnica[154]. Porém, o termo tecnologia burguesa sempre manteve estreitas relações com um *pensar* direcionado a um *fazer* e foi durante o século XVII que esta relação se tornou mais visível.

> "O progresso da ciência, a melhoria das condições do homem requerem, pois, segundo Bacon, que o saber dos técnicos se insira no campo (que lhes tem sido vedado por uma tradição multissecular) da ciência e da filosofia natural. Os métodos, os procedimentos, as operações, a linguagem das artes mecânicas iam se afirmando e aperfeiçoando fora do mundo da ciência oficial, no mundo dos engenheiros, dos arquitetos, dos artesãos qualificados, dos construtores de máquinas e de instrumentos.

---

[153] Squeff, L. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre. São Paulo FFLCH, USP, 2000, p. 171.

[154] Conforme Gama:
"Técnica: Conjunto de regras práticas para fazer coisas determinadas, envolvendo a habilidade para executar e transmitir, verbalmente, pelo exemplo, no uso das mãos, dos instrumentos e ferramentas e das máquinas.
Tecnologia: Estudo e conhecimento científico das operações técnicas ou da técnica. Compreende o estudo sistemático dos instrumentos, da ferramentas e das máquinas empregadas nos diversos ramos da técnica, dos gestos e dos tempos de trabalho e dos custos, dos materiais e energias empregada. A tecnologia implica na aplicação dos métodos das ciências físicas e naturais e, como assinala Alain Birou, também na comunicação desses conhecimentos pelo ensino técnico." (Gama, R. Tecnologia e Trabalho na História. p. 30, 31)

> Esses métodos, esses procedimentos e essas linguagens devem passar agora a ser objeto de exame, de reflexão e de estudo."[155]

A relação entre teoria e prática, imprescindível para o conceito de tecnologia burguesa, foi encoberta pelo distanciamento entre as artes liberais e as mecânicas e foi esta distância que precisou ser desfeita para que a tecnologia pudesse existir.

> "Em nossos dias a vinculação entre a ciência e a produção, como forma específica da unidade entre a teoria e a prática, é tão estreita que, se bem que a produção tenha se convertido em vigorosa fonte de desenvolvimento, o enorme incremento das forças produtivas no nosso século seria inconcebível sem o correspondente progresso científico."[156]

O processo de ruptura entre o capitalismo industrial e o modo de produção artesanal feudal já vinha ocorrendo desde antes do século XV. No entanto, um momento decisivo ocorreu quando algumas atividades antes feitas juntas se separaram. Alberti, ao expor o processo da feitura da cúpula de Santa Maria das Flores, *inventou* a teoria. Brunelleschi, ao conceber a cúpula primeiro no desenho para só depois ir ao canteiro, libertou o projeto arquitetônico deste. A teoria, por sua vez, permitiu que a atividade do ensino fosse ministrada em tempos e espaços diferentes da execução da obra.
O conceito de tecnologia burguesa exigiu que o ensino se transformasse em uma atividade autônoma das demais.

> "E para finalizar (...) a palavra *tecnologia* foi utilizada em sua acepção mais geral, seguindo o costume moderno. Porém, os dicionários definem a *tecnologia* em termos de conhecimento sistemático de assuntos práticos, e já se indicou aqui que o traço distintivo dos métodos do artesão é que eles não dependem de um conhecimento sistemático; apóiam-se em um conhecimento intuitivamente organizado obtido pela

---

[155] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p. 47.

[156] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.80.

experiência. Em conseqüência disso, a palavra *tecnologia* em sentido estrito não pode ser aplicada com propriedade à obra dos artesãos."[157]

O objetivo da Missão Francesa no Rio de Janeiro foi fundar uma escola, ou seja, utilizou-se da concepção de tecnologia no qual o ensino é uma atividade autônoma. Lebreton, ao propor o ensino do desenho, trouxe o momento pelo qual passava a revolução industrial européia de então.
Como já foi citado, Gama diz que existia uma estreita relação entre a proposta de Bachelier e a de Lebreton. Bachelier implantou o ensino do desenho gratuito, afirmando que *a base de todos os trabalhos mecânicos (...) é o desenho*[158]*,* isto é*,* o Liceu francês estava rompendo com a distância entre as artes liberais das mecânicas, e assumindo a concepção de tecnologia burguesa. No entanto, não se pode dizer que Béthencourt reproduziu, ao pé da letra, as idéias de Lebreton, pois respondia a um outro estágio do processo da revolução industrial em curso, embora a problemática fosse a mesma. O que Béthencourt respondia eram as críticas à Exposição de Londres que naquele momento enfatizava a necessidade de ampliar os cursos de desenho.

"A Exposição de Londres em 1851 foi o começo da nova era. Ela fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe dos numes aos homens, ensinou ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família, como num palácio veneziano".[159]

Embora o Brasil não fosse um país industrial, o Liceu surgiu para que o fosse e utilizou-se da estratégia da educação para este fim[160].

---

[157] Gama, R. A tecnologia e o Trabalho na História. p.53.

[158] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p. 133.

[159] Barbosa, R., Discurso feito no Liceu: O Desenho e a Arte industrial. Rio de Janeiro: Rodrigûes & Cia, 1959, p.13.

[160] "Mas somos uma nação agrícola. E por que não também uma nação industrial? Falece-nos o oiro, a prata, o ferro, o estanho, o bronze, o mármore, a argila, a madeira, a borracha, as fibras têxteis? Seguramente não. Que é pois, o que nos míngua? Unicamente a educação especial, que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão de obra, e sobretudo da mão de obra artística." (Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. p.45, 46.)

”Criar a indústria é organizar a educação”.[161]

Era necessário, segundo os seus idealizadores, emancipar o ensino das condições artesanais em que se encontrava.

> “A emancipação da arte do espírito do puro artesanato deveria começar com a alteração do velho sistema de aprendizagem e com a abolição do monopólio do ensino retido pelas corporações. Enquanto o direito de trabalhar como artista profissional estava condicionado ao aprendizado subordinado a um mestre de ofício, a influência da corporação e a supremacia da tradição artesanal não poderiam ser quebradas. A educação da nova geração nas artes deveria ser transferida da oficina para a escola, e a instrução prática teve que ceder, em parte, à instrução teórica, a fim de remover os obstáculos que o velho sistema colocava no caminho dos jovens talentos.” [162]

Rui Barbosa se aproximou das intenções do Liceu quando trouxe as idéias de um dos maiores críticos à Exposição Londrina: John Ruskin.

> “Araújo Porto Alegre considerava lastimável a presença do Brasil na Exposição de 1851, e Rui Barbosa mostrava que a própria participação inglesa fora desastrosa; seus comentários foram certamente inspirados em John Ruskin, cuja obra *The Stones of Venice* cita no mencionado discurso. Foi Ruskin quem chamou a atenção para a feiúra dos objetos produzidos na Inglaterra vitoriana, para a superioridade da produção artesanal, bem como para a sua visão da arte como *necessidade social*, que nenhuma nação poderia desprezar sem colocar em perigo sua existência intelectual.”[163]

---

[161] Barbosa, R. O Desenho e a Arte industrial. p.48.

[162] Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p.112.

[163] Gama provavelmente leu parte da produção de Ruskin, portanto não entendeu a sua proposta de teoria da percepção, assim como a maioria dos historiadores da arquitetura moderna, por isso considerou Ruskin adverso a revolução industrial e adepto as relações produtivas medievais, quando afirma que *Ruskin defendia a superioridade da produção artesanal*.
Estamos, nesta pesquisa, admitindo que Ruskin era a favor da revolução industrial, no entanto, propunha um outro tipo de relacionamento nas relações de trabalho na fábrica, diferentes das adotados pelas fábricas vitorianas. Esta proposta apareceu com o *Arts and Crafts* de Charles Ashbee.

Ruskin veio participar da trajetória do primeiro projeto de industrialização do Brasil provavelmente por ter sido um crítico mundialmente conhecido após a Exposição Londrina. As suas idéias quanto à supressão da diferença entre as artes liberais das mecânicas compatibilizaram-se com as idéias que juntam teoria e prática presente na concepção de tecnologia e presente nas intenções de Barbosa e Béthencourt.

> "Mas o que fez o Liceu em sessenta anos! Dignificou os ofícios dando-lhes o cunho de Liberal da Arte".[164]

Já foi dito que a concepção de *estética* ruskiniana é uma crítica à organização do trabalho da fábrica do século XIX[165], mas é certo que a intenção de Barbosa ao traze-la para o L. A. O. não era implantar o *Arts and Crafts* inglês.[166] Porém, algumas das idéias de Ruskin responderam aos

---

Esta nota se refere a Gama, R. em A Tecnologia e Trabalho na História, p.144.

[164] Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e o seu Fundador, discurso de Paulo Barrero. Rio de Janeiro: tipografia do Liceu. 1956, p.156.

[165] A discussão sobre a divisão do trabalho nas relações da produção fabril também estava presente no L.A.O., no entanto este não era a discussão principal desta instituição.
"Eram os sacerdotes que davam os planos das construções, das esculturas, das pinturas; e os artistas, ou antes, os operários vinham aos milhares executal-os. N´uma gruta em que está representada uma officina de escultptura vê-se que uns affeiçoavam as pedras, outros tapavam as fendas, uns desenhavam as figuras com tinta vermelha, outros corrigiam o desenho com tinta negra, uns esculpiam, outros pintavam, outros emfim envernisavam: por vezes dois artistas trabalhavam a mesma estátua, mas cada um fazia sua metade, que, depois, se ajustava à outra. Era a divisão do trabalho, mas naquelle grau em que ella materialisa as mais elevadas operações, e reduz a arte a uma operação mechanica e bruta." (Corvo, A. O Brazil Artístico, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes. p.108.)

[166] Rui Barbosa não pretendia implantar a proposta do A*rts and Crafts inglês*, mas isto não quer dizer que Ruskin era contra a indústria, como insinuou Gama.
"Em 1861, William Morris, discípulo de Ruskin, fundou uma empresa para a produção de objetos artísticos, da qual resultou a criação da *Arts and Crafts Society* (Sociedade para as Artes e Ofícios) em 1888. Tanto quanto Ruskin , criticava a divisão do trabalho característica de produção industrial, verberava contra as máquinas e se propunha a restaurar a produção artesanal onde a arte se identificava com o trabalho que dá prazer. Mas não se pode, a meu ver, procurar aproximações maiores entre Rui Barbosa e os ingleses acima citados**."**
Para Gama, Ruskin defendia a volta a idade média, isto é, era contrário a indústria. Ora, Barbosa não pensava assim, ele conhecia a proposta de reforma da percepção ruskiniana, ele apenas não queria utilizar todas as conseqüências desta reforma naquele momento da história da indústria no Brasil.
A nota se refere a Gama, R. em A Tecnologia e o Trabalho na História. p.145.

anseios teóricos dos brasileiros principalmente a defesa das artes mecânicas, assim como a defesa do ensino do desenho voltado a indústria. Béthencourt assim como Ruskin e Barbosa propagavam o ensino popular do desenho valorizando as artes mecânicas.

> "No meio do isolamento a que me tenho voltado, esquecido no seio de minha mediocridade, compraz-me às vezes meditar no futuro glorioso deste império, na influência que devem ter as bellas-artes sobre as riquezas deste solo, e nos artefactos produzidos com todos aquelles meios que nos facultam a natureza e o estudo por um povo talentoso e amante da perfectabilidade. Mas então no meio dessas meditações profundas a que as vezes me entrego, vejo com pezar infindo quanto vae longe do verdadeiro caminho desse esplendido futuro, que a imaginação me pinta com vivas cores, o trabalho e o ensino de todos os nossos artistas e operários."[167]

Béthencourt da Silva se propôs a exterminar o preconceito em relação ao trabalho manual, e neste sentido, as idéias de Ruskin devem ter sido de grande inspiração.

> "O trabalho é a divisa da mocidade, é o emblema da virtude, da honestidade e do progresso; com elle mostraremos aos covardes e corrompidos que a innovação não é um attentado e que o futuro será nosso. Tractemos da nossa sociedade com afan e desvelo, abramos as portas do edifício da nossa escola, colloquemos no altar da pátria e da musa nacional o pharol que deve guiar os nossos filhos do estudo, e o futuro das artes, do paíz e da mocidade estará salvo." [168]

Na fundação do Liceu, outros discursos, como o de Visconde de Ouro Preto, exaltaram a importância das artes mecânicas.

---

[167] Silva, Béthencourt. Discurso proferido no dia 23 de novembro de 1856, O Brazil Artístico, revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro (Nova Fase). Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911, p. 18.

[168] Béthencout da Silva, O Brazil Artístico, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, Nova Phase. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911, p.27.

> "(...) Um dos resultados práticos deste sistema com que o jovem mais favorecido, e, portanto não obrigado a ocupação material para prover a própria existência, julgue deprimente o trabalho manual, os ofícios e as artes mecânicas. A história, no entanto, está repleta de exemplos que provam quanto o trabalho físico e a habilidade manual, favorecem aos homens de talento". [169]

O ensino da estética à população trabalhadora do Rio de Janeiro tinha por pressuposto uma ação moralizadora. A estética difundida pelo Liceu seria o desenho criativo de artistas populares. Estava *implícito* que uma cidade desenhada com ornamentos representava uma sociedade voltada ao trabalho. O propósito último do Liceu era transformar a cidade em uma *obra de arte.*

> "(...) Além disto, que vantagens não resultarão deste ensino artístico para o povo e para a nação! Que valor não terão as obras da industria nacional, quando as Bellas-Artes tiverem enriquecido os adornos de todas as nossas producções melhorando o seu fabrico, harmonizado as suas linhas, dando-lhes uma nova forma, applicando-lhes todos os recursos da natureza brazileira!... Só então se conhecerá entre nós e se demonstrará às nações da Europa a superioridade da intelligencia americana até agora sacrificada pela rotina e pelo abandono. O carpinteiro, o alfaiate, o canteiro, o ourives, o entalhador, e o pedreiro, bem como todos os outros operários podem em breve deixar de commetter os erros que caracterisam as suas obras de hoje, si quizerem applicar algumas horas das noites de três annos ao estudo da arte que lhes é mister. Com isso deixarão de praticar os sacrilégios artísticos que os condemnam, collocando-se a par dos bons mecânicos da Inglaterra, da Allemanha, e da França onde o Sr. Dupin, se deve a superiodidade de todos os seus artefactos sobre os das outras nações."[170]

O ensino do desenho possuía um valor ético. Uma cidade totalmente desenhada expressaria uma sociedade organizada para o trabalho, pois uma fachada bem desenhada mostra um trabalho meticuloso e portanto qualificado. Assim, o Liceu, além de formar mão de obra para um mercado de trabalho, o que rompe com a concepção escrava de trabalho, formaria um operário para

---

[169] Barros, A.P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e o seu Fundador. p.34.

[170] Béthencourt da Silva, O Brazil Artístico, Revista da Sociedade..., p.40.

redesenhar a cidade, alterando assim, as fachadas coloniais para fachadas com desenhos elaborados e criativos.

Na revista *O Brazil Artístico,* o articulista João do Rio citou Viollet-Le-Duc e Ruskin (Rusquim) para expressar a sua indignação frente ao desenho da cidade colonial portuguesa e pedir o seu redesenho, além de atentar para a criação de um mercado de trabalho para a construção civil.

> "... Quem tiver o arame necessário para tal pagamento se pode considerar tão architecto como Miguel Ângelo ou como Viollet-Le-Duc e igual a *Rusquim* para discutir pontos d'arte! (...) Essa uniformidade, essa banalidade era tal, e ainda o continua a ser, em muita coisa referente às obras cariocas que, boçaes, os Chicos, aos quaes mais acima me tenho referido, nas caricatas especificações de declarar que toda e cada uma parte da obra e todas ellas juntas se fariam a gosto do proprietário. Era este e ainda continua a ser, em muitos casos, o estribilho de taes especificações. A pintura, a gosto do frequez, a forração a gosto do proprietário, a gosto do mesmo o fogão, as bancas de cozinha, as pias e os apparelhos sanitários e seus sobresalentes, a gosto do proprietário o ladrilho e o azulejo, o feitio das esquadrias, o desenho das grades, tudo com a mesma farofa. O constructor, sem perigo, bem podia prometter que tudo faria a gosto do frequez, este gosto era e continua a ser, na maioria dos casos, mau e sempre o mesmo, esse gosto era o das posturas obrigatórias observadas, esse gosto era o dos materiais existentes no mercado, esse gosto e feitio era o que permittia a monotonia das dimensões dos terrenos... O gosto do proprietário era o vulgar, o trivial, o feijão e a carne assada de todos os dias, a mesma despeza diária, o mesmo custo, o mesmo typo de coisas, a monotonia enthronisada em tudo quanto dizia respeito à arte do construtor e do architecto. O que é que este tinha que fazer no meio de toda essa uniformidade, dessa invariabilidade, dessa insípida monotonia? Vegetar ou desaparecer. Mas essa mesma monotonia foi a causa original do movimento de reacção, que agora se opera no sentido de tudo se modernisar em matéria de architectura. Effectivamente, abolido a escravidão, proclamada a República, desenvolvendo-se a immigração e estabelecendo-se, por todos esses factos reunidos, a concurrencia profissional, o proprietário, o senhorio, começou a explorar por sua conta e em seu benefício único os padrões que a tradição havia vinculado no Rio como typos da construção local. Já o proprietário não chamava para a edificação das suas obras o velho mestre, o pé de boi que tradicionalmente o havia servido. Solicitados por todos os lados elos recém-chegados para lhes darem as obras que pretendiam fazer,

os proprietários começaram a explorar a situação estabelecendo a concurrencia para a execução das mesmas." [171]

É provável que o atual desenho das fachadas dos edifícios do atual *Corredor Cultural* do *Centro Histórico* do Rio de Janeiro derive dos ensinamentos do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.
Ruskin provavelmente teria aprovado essa estética, caso a conhecesse, apesar da crítica dizer que prefira o estilo neogótico. Este *rótulo* apareceu após Ruskin ter publicado *As sete Lâmpadas da Arquitetura* em 1849 e depois *As Pedras de Veneza* em 1851-53.

"Foi no final de 1840 que o chamado estilo gótico-revival-britânico começou a procurar novas fontes de inspiração. E o homem que tradicionalmente se tornou responsável por esta expansão foi, é claro, John Ruskin."[172]

A crítica chamou o neogótico inglês de *gótico ruskiniano*. No entanto, Ruskin fez questão de negá-lo publicamente no prefácio da edição de *As sete Lâmpadas da Arquitetura* em 1849.

"Nós não precisamos de mais um estilo para a arquitetura (...). Queremos a mistura de todos os estilos."[173]

Em 1855, no prefácio da nova edição Ruskin tentou se desvincular do rótulo de gótico veneziano, dizendo:

---

[171] Artigo de ª João do Rio. Mestres, Architectos e Senhorios. Revista "O Brazil Artístico".(Nova Phase) Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger. 1911, p.229.

[172] Crook, J.M. Ruskinian Gothic in Hunt, D. The Ruskin Polygon. Manchester: Manchester University Press, 1982, p. 66.

[173] Crook, J.M. Ruskinian Gothic in Hunt, D. The Ruskin Polygon. Manchester: Manchester Unversity Press. 1982, p. 68.

> "O gótico de Verona é muito mais nobre que o gótico de Veneza e o gótico da França é mais ainda".[174]

Em 1859, Ruskin declarou que Chartres era tão bela quanto São Marcos.
Mas o seu esforço foi em vão, porque a crítica continuou chamando de gótico-ruskiniano o neogótico com características venezianas.

É sempre bom lembrar que *As Pedras de Veneza* expressou a paixão de Ruskin pela arquitetura de Veneza. No entanto, o capítulo *A Natureza do Gótico* explicita o porquê, isto é, Ruskin apreciava a ética do trabalho. Foi nesse capítulo que a sua concepção de *estética arquitetônica* aflorou. Ruskin atribuiu o surgimento do gótico veneziano a mistura de vários operários que combinaram diversos conhecimentos dando origem a um desenho nunca visto antes. Foi a mistura destes conhecimentos que possibilitou à arquitetura de Veneza criar novos desenhos. Ruskin era contra a noção de *estilo.* Isto porque, *o estilo limita a criatividade para novos desenhos*.
Por isso, a crítica, ao atribuir-lhe a paternidade do gótico veneziano, não atentou para a proposta ruskiniana.
É certo que a era vitoriana estava em busca de um estilo para a representar, mas Ruskin sempre foi contrário a essa busca.

> "Qual será exatamente a forma desse novo estilo? E por quanto tempo vai durar? Os arquitetos devem inventar estilos regionais? Ou devem desenhar pedaços de edifícios para depois juntá-los livremente em uma única edificação? Nesse eldorado de imaginação poderá haver mais de um Colombo? Após a escolha do novo estilo aposentaremos a nossa criatividade e repetiremos até o cansaço? Seja o que for, mesmo que achemos um estilo ele nunca representará o fim de nossa capacidade para criar outros desenhos."[175]

---

[174] Crook, J.M. Ruskinian Gothic. p.68.

[175] Crook, J.M. Ruskinian Gothic. p.71.

O desenho das fachadas do *Corredor Cultural* do *Centro Histórico* do Rio de Janeiro é a expressão da livre criatividade. Acima de qualquer estilo mistura-os indistintamente. Foi chamado pela crítica brasileira de eclético. Mas o que é o eclético? Se assim o for, Ruskin também é um eclético?

As imagens que seguem são fotografias do *Corredor Cultural* do *Centro Histórico* do Rio de Janeiro no ano de 2004. São edificações construídas no final do século XIX e início do XX, são pequenos edifícios voltados a programas do dia-a-dia da cidade, isto é, açougue, farmácia, sapataria, restaurante, barbearia, charutaria, loja de tecido, de material de construção, residência, etc. Não expressam o luxo dos desenhos dos edifícios monumentais como a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal ou o edifício do Museu da Academia de Belas Artes, e também não são obras assinadas como estes o são, no entanto são ricamente decorados por desenhos que demonstram um profundo conhecimento na arte do desenho por parte de quem os fez. Estes artistas são os seus próprios construtores, o que vem a mostrar que eram profissionais comuns e que por isso, possivelmente, freqüentaram as aulas do Liceu, instituição voltada a população trabalhadora para a formação estética.[176]

[176] Anexo 18.

80

Foto Travessa do Comércio. Corredor Cultural, Rio de Janeiro

81

Foto. Rua da Alfândega n.245. Corredor Cultural, RJ

82

Foto. Av, Passos, n.55/57. Corredor Cultural, RJ

83

Foto, Av Passos, n.38. Corredor Cultural RJ

84

Foto. Av. Mem de Sá, n.102. Corredor Cultural RJ

85

Foto. Av. Mem de Sá, n.144. Corredor Cultural RJ

86

Foto. Rua Buenos Aires, n.302. Corredor Cultural, RJ

87

Foto. Av. Mem de Sá, n.925. Corredor Cultural RJ

88

Foto. Av. Visconde de Maranguape, n.57. Corredor Cultural, RJ

89

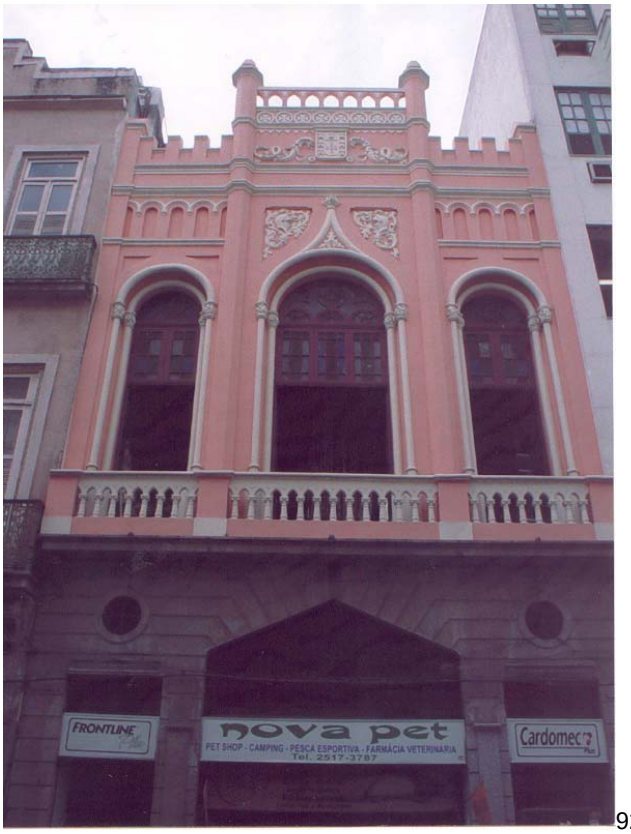
Foto. Av. Maranguape, n.41. Corredor Cultural, RJ

90

Foto. Rua Buenos Aires, s/n. Corredor Cultural, RJ

91

Foto. Rua Uruguaiana, n.29/30. Corredor Cultural RJ



92

Foto. Rua Buenos Aires, n.170. Corredor Cultural, RJ

93

Foto. Rua Buenos Aires, n.263. Corredor Cultural, RJ

94

Foto. Av. Mem de Sá, s/n. Corredor Cultural, RJ

95

Foto. Rua Sete de Setembro, n.195. Corredor Cultural, RJ

96

Foto. Av. Mem de Sá, n.138. Corredor Cultural, RJ

97

Foto. Rua Sete de Setembro, n.137. Corredor Cultural, RJ

98

Foto. Rua Buenos Aires, n.287. Corredor Cultural, RJ

99.

Foto. Praça João Pessoa, n.13. Corredor Cultural, RJ

100

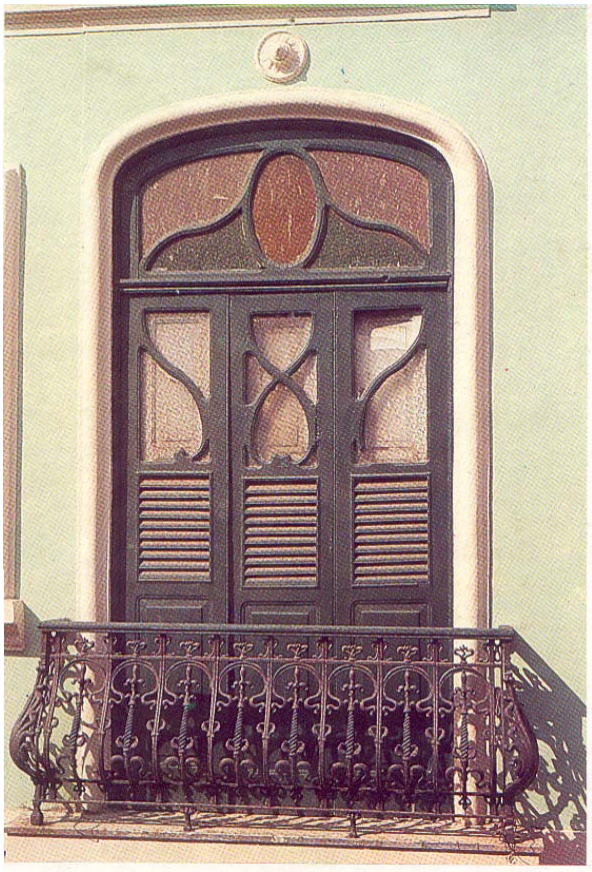
Foto. Corredor Cultural. RJ

101

Foto. Rua Buenos Aires, n.150. Corredor Cultural, RJ

102

Foto. Rua Senhor dos Passos, n.110/112. Corredor Cultural, RJ



103

Foto. Rua Senhor dos Passo, n.199. Corredor Cultural, RJ

104

Foto. Rua Silva Jardim, n.3. Corredor Cultural, RJ

105

Foto. Rua da Alfândega, n.293. Corredor Cultural, RJ

106

Foto.Rua da Alfândega, n.250. Corredor Cultural, RJ

107

Foto. Rua Uruguaiana, n.35. Corredor Cultural, RJ

RUI BARBOSA e JOHN RUSKIN

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro propôs a união entre as artes liberais e mecânicas, o que certamente o aproximou da concepção de *estética* ruskiniana. Esta afirmação não é apenas uma dedução, mas uma constatação, pois, embora Béthencourt da Silva raramente citasse as suas fontes intelectuais, Rui Barbosa o fazia constantemente, e o fez quando citou nominalmente John Ruskin nas obras *Lições de Coisas,* a *Reforma do Ensino Primário* e no discurso proferido no L.A.O. em 1882, *O Desenho e a Arte Industrial*. Rui Barbosa não apenas conhecia as opiniões de Ruskin, como o qualificou de o maior entendido em arte do século XIX,

> "A grande lição da história, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, é que (...)".[177]

Ainda neste discurso, Barbosa traduziu uma passagem de *The Two Paths,* no qual Ruskin defende uma arte popular em oposição à arte apenas para as elites, ou seja, Ruskin negando a separação entre arte liberal e mecânica.[178]
.

> "A grande lição da história, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, é que tendo sido sustentadas até aqui pelo poder egoístico da nobreza, sem que nunca se estendessem a confortar, ou auxiliar, a massa do povo, as artes do gosto, praticadas e amadurecidas assim, concorreram unicamente para acelerar a ruína dos Estados que exornavam; de modo que, em qualquer reino, o momento em que apontardes os triunfos dos seus máximos artistas indicará precisamente a hora do desabamento do Estado. Há nomes de grandes pintores, que são como dobres funerários: o nome de Velásquez anuncia o traspasso de Espanha; o de Ticiano, a morte de Veneza; o de Leonardo, a ruína de Milão; o de Rafael, a queda de Roma.

[177] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949, p.38.

> Coincidência profundamente justa; porquanto está na razão direta da nobreza desses talentos o crime do seu emprego em propósitos vãos ou vis; e, antes dos nossos dias, quanto mais elevada à arte, tanto mais certo o seu uso exclusivo na decoração do orgulho, ou na provocação da sensualidade. Outra é a verdade que se nos franquia. Demos de mão à esperança, ou, se preferis, renunciemos à tentação das pompas e louçanias da Itália na sua juventude. Não é mais para nós o trono de mármore, nem a abóbada de oiro; o que nos toca, é o privilégio, mais eminente e mais amável, de trazer os talentos e os atrativos da arte ao alcance dos humildes e dos pobres; e, pois que a magnificência das passadas eras caiu pelo exclusivismo e pela sua universalidade e pela sua humildade se perpetuará. Os quadros de Rafael e Buonarotti deram apoio às falsidades da superstição e majestade às fantasias do mal; a missão, porém, das nossas artes é instruírem da verdade a alma, e moverem à benignidade o coração. O aço de Toledo e as sedas de Gênova só à opressão e à vaidade aproveitaram, imprimindo-lhes força e lustre; às nossas fornalhas e aos nossos teares o destino de reanimar os necessitados, civilizar os agrestes, e dispensar pelos lares cheios de paz a benção e a riqueza do gozo útil e da ornamentação simples". [179]

Em um outro momento, do mesmo discurso, Barbosa traduziu um trecho de outra obra de Ruskin, *Modern Painters*:

> "Quando já de árvores e plantas não há mais préstimo que nos valha, o musgo carinhoso e o líquen alvadio velam junto da pedra tumular. As selvas, as flores, as ervas dadivosas por algum tempo nos auxiliaram; mas estes servem-nos para sempre. Arvoredo para o vergel; as flores para a alcova nupcial; messes para o celeiro; para o sepulcro, o musgo". [180]

Não se pode achar que Barbosa fosse ingênuo em relação às idéias de Ruskin. A aproximação dos dois ganhou maior dimensão quando novamente Ruskin foi citado em a *Reforma do Ensino Primário,* publicada em 1883, obra esta considerada o projeto de Rui Barbosa para a industrialização do país[181]. Ruskin foi citado nominalmente na defesa de uma *educação natural*:

---

[179] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949, p. 38, 39, 40.

[180] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. p.37.

> "Mr. Ruskin, o eloqüente artista, a cuja influência se deve, em nossos dias, o despertar da vida artística no seio da Inglaterra, e cuja benéfica propaganda substituiu, no sentimento público, o culto das antigas convenções pelo estudo reverente e afetuoso da natureza, atuando profundamente na moderna cultura popular do seu país, Mr. Ruskin lamentava um dia o esquecimento da natureza na educação, em palavras que parecem tecidas de propósito para o estado geral do ensino entre nós."[182]

Barbosa irá, assim como Ruskin e Béthencourt, anunciar o ensino da *estética* como uma atribuição moral:

> "Vai-se começando a encarar o desenho como ramo essencial da educação geral em todos os graus, e, ainda, como a base de toda a educação técnica e industrial. Vai-se percebendo que ele constitui uma coisa útil em todas as partes do trabalho e em todas as condições da vida; que é o melhor meio de desenvolver a faculdade de observação, e produzir o gosto do belo nos objetos da natureza e de arte, que é indispensável ao arquiteto, ao gravador, ao desenhador, ao escultor, ao mecânico; que, em suma, dá à mão e ao olho uma educação, de que todos teem necessidade." [183]

Rui Barbosa não chegou a aprofundar teoricamente as suas idéias, assim como fez Ruskin, mas deixou claro que conhecia as idéias ruskinianas e que concordava com elas, assim, ao tratar da pedagogia de *Lições de Coisas,* referiu-se à conciliação da educação com a natureza, anunciou a existência de uma *educação natural*.

---

[181] "Afirma que a solução para o problema do desenvolvimento do país, uma nação agrícola, seria tornar-se uma nação industrial. E sugere a criação da indústria, organizando a sua educação. (...) Se o Brasil é um país especialmente agrícola, por isso mesmo cumpre que seja um país ativamente industrial – esta é a idéia fundamental de Rui que vai figurar nos seus trabalhos sobre a educação: a emancipação econômica do Brasil por meio da mudança da orientação da política de ênfase na agricultura, para colocá-la na indústria " (Magalhães, Rejane, M.M. Os Discursos de Rui Barbosa prefácio de Desenho: um revolucionador de idéias.(120 anos de discurso brasileiro). Rio de Janeiro: CHD editora, 2003, p.xxxii .

[182] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário. Obras Completas de Rui Barbosa, Vol. 10, t. II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1946, p. 253.

[183] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário. p.110.

> "Mas esta reforma encarna em si precisamente a reação mais completa contra esse sistema. Ela parte do desejo de unificar a educação com a natureza; inspira-se na justa indignação contra a pedagogia retórica, a que, já no tempo de Montaigne, lhe ditava estas palavras, onde parece transluzir o pressentimento da revolução educativa, que os nossos tempos estão presenciando."[184]

Além de citar Ruskin, Barbosa citou o filósofo Spencer, que desenvolveu uma noção de natureza próxima à de Ruskin.[185].

E como se essas aproximações não bastassem para demonstrar que Barbosa era um profundo conhecedor das idéias de Ruskin, foram encontradas em sua biblioteca particular - hoje Fundação Casa de Rui Barbosa - uma infinidade de obras de autoria de John Ruskin.[186]

---

[184] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário. p.274.

[185] Em um artigo do jornal "The Daily Chronicle" , encontrado na biblioteca particular de Rui Barbosa, datado de 8 de fevereiro de 1889, quando Ruskin completou 80 anos é feita uma aproximação entre Ruskin e Spencer. "(...) Of the men eminent in the middle of this century, their remain Spencer in philosophy, in literature Ruskin."
"Em Princípios da Ética (...) ele (Spencer) busca uma ética "natural" que possa ocupar o espaço da moral ligada à fé tradicional. Essa ética deve ter como espelho a biologia. É pela adequação à finalidade da vida que se julga "boa" ou "má" a conduta do homem. Isto é, a noção de bem varia de acordo com as necessidades de adaptação do indivíduo ou do grupo, os quais precisam estar integrados diante de fins os mais variados. A moralidade, desse modo, torna-se a conservação da unidade na diversidade. (...) Em Princípios de Sociologia, Spencer aplica à análise da sociedade os mesmo princípios de diferenciação estrutural que triunfavam na explicação biológica. (...) Mas a leitura de Princípios de Sociologia também mostra que o autor se mantém fiel a um naturalismo que o fez utilizar-se de um modelo de explicação biológico para dar conta, ao menos no nível estrutural, da complexidade das organizações sociais. Para ele, por exemplo, a relação entre o crescimento e a complexidade da estrutura, bem como a interdependência das partes, são inegavelmente pontos de aproximação entre a sociedade e o organismo. " Spencer, H. em História da Filosofia. São Paulo: Os Pensadores Nova Cultural Ltda. 1999. p. 396.

[186] Foram encontrados textos de uma editora norte americana de Nova Iorque (Ruskin´s Work), United States Book Company, de John Ruskin: The Crown of Wild Olive; Munera Pulveris; Pré-Raphaelitism; The Ethics of the Dust; The Elements of Drawing; Deucalion; The King of the Golden River; The Eagle´s Nest; Arrow of the Chace; For Clavigera; Letters to the Workmen and Labourers; Hortus Incluses; Lectures on Art; Proserdina; Ariadne Florentina; The Opening of the Crystal Palace; St. Marks Rest; The Elements of Perspective; The Stones of Venice Vol. 1, 2, 3; The Two Paths; Loue´s Meine; The Pleasures of England; Mornings in Florence; Notes on the Construction of Sheepfolds; além de algumas traduções em edição francesa, Paris: Libraire Rendaurd, H. Laurens éditeur, 1908. Les Reps de Sant Mark; Les Pierre de Venise; Les Matins a Florence; Pages Choisies. (Biblioteca Particular de Rui Barbosa. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Rua São Clemente, n° 134).

As idéias de Ruskin que foram trazidas para o país coincidem com as idéias contidas no projeto de Lebreton, ou seja, a formação, através do ensino do desenho, de uma mão de obra qualificada. Era um momento na história do trabalho no país em que seria importante valorizar o trabalho manual e classificá-lo como arte e, para isso, Ruskin possuía uma produção amplamente divulgada internacionalmente[187].

As teorias que fundaram o Liceu de Artes e Ofícios de Paris e as propostas de ensino surgidas na Inglaterra sob a influência de Locke se confundem se complementam e se compatibilizam no esforço de juntar a teoria com a prática. Foi a partir deste cenário europeu de revolução industrial que a proposta de Lebreton chegou ao Brasil, e foi por esta *porta* também que as idéias de John Ruskin foram úteis a Rui Barbosa e ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

---

[187] Os franceses e os ingleses possuíam propostas similares para a revolução industrial. A proposta do Liceu de Bachelier derivou de uma dinâmica que misturou intelectuais franceses com ingleses. Assim, por exemplo, Thomas More, no século XVI, com a novela Utopia, falava de um ensino que juntasse a teoria com a prática; Francis Bacon, no século XVII, em Nova Atlântida, citou uma "utopia técnica" utilizando o ensino para as questões da prática produtiva da sociedade. Locke, no século XVII, discípulo de Bacon, fundou o Empirismo Sensualista. *O conhecimento deve necessariamente principiar pelos sentidos (uma vez que nada se encontra na inteligência que primeiro não tenha passado pelos sentidos). Porque é que então o ensino há de principiar por uma exposição verbal das coisas, e não por uma observação real dessas mesmas coisas? Somente depois de esta observação das coisas ter sido feita, virá a palavra, para explicar melhor*.(Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. p. 12). A observação de Gama mostra que não é estranho um inglês como Ruskin ter participado de uma proposta de industrialização trazida por franceses.
Ainda no século XVII, Comênios propõe uma educação inspirada em Bacon, no qual as crianças seguem os mesmos passos dos cientistas utilizando-se da experiência e da intuição. Ou seja, o Liceu francês estava propondo um sistema educacional que praticasse a união entre a teoria e a prática (aulas e oficinas).
Rui Barbosa não citou apenas Ruskin, mas também Frobel e Pestalozzi, ambos influenciados por Rousseau. *É por aí que chega, mais do que qualquer outro escritor (Rousseau) a considerar as artes manuais em seu verdadeiro valor educacional: um jovem aprende mais em uma hora de trabalho manual do que num dia inteiro de instrução verbalizada*.(Gama, R. A Tecnologia e o Trabalho. p.132).
A escola de desenho de Bachelier (Escola Real) sofreu, segundo Gama, a influência de Rousseau e Lebreton, foi *um dos subscritores de fundo dessa escola, desde 1788 e, depois durante quinze anos presidiu sua administração*.(Gama, R. A Tecnologia e º..p. 137).
Sabe-se também que Bachelier foi influenciado pelos enciclopedistas, principalmente Diderot, que anunciou a superioridade das artes mecânicas sobre as liberais em seus escritos sobre a estética.

O ENSINO DO DESENHO

Rui Barbosa era sócio honorário do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro[188] e concordava com os princípios contidos nos discursos feitos por Béthencourt da Silva, sendo o enfoque principal a defesa da união entre a arte liberal e mecânica através do ensino da estética. Por estética entendiam o ensino do desenho, que, na opinião de Barbosa, haveria de ser diferente do método até então praticado, o neoclassicismo.

> "Não se imagine o desenho no currículo escolar sob o funesto espírito pedagógico de que é presa a instrução nacional entre nós. Somos um povo de sofistas e retóricos, nutridos de palavras, vítima do seu mentido prestígio, e não reparamos em que essa perversão, origem de todos as calamidades, é obra de nossa educação na escola, na família, no colégio, nas faculdades. O nosso ensino reduz-se ao culto mecânico da frase: por ela nos advêm feitos, e recebemos inverificadas, as opiniões que adotamos, por ela desacostumamos a mente de toda ação própria; por ela estranhamos a realidade, ou de não discerni-la senão através de *Nuvens*. (...) O desenho não é o produto da fantasia ociosa, mas o estudado fruto da observação acumulada. Sem observação, sem experiência, não há desenho".[189]

Rui Barbosa propôs um ensino com base na observação da natureza, queria o abandono da *pedagogia da repetição*. A educação pensada por Barbosa tinha por objetivo alterar os costumes e valores de sociedade brasileira. Queria acabar com o preconceito em relação ao mundo do trabalho.

> "(...) estamos inabalavelmente convencidos de que o ponto de partida para promover a expansão da indústria nacional, ainda até hoje entre nós embrionário, é introduzir o

---

[188] "Ofício datado de 10/10/1878 quando se denominava Imperial Liceu de Artes e Ofícios o telegrama, datados de 21 e 26/11/1901 e 18/9/1921 comunicando que lhe foi conferido o título de sócio-honorário, solicitando sua proteção para obter determinada subvenção de governo federal, felicitando pela eleição para a corte permanente de justiça internacional. Anexo diploma de título acima mencionado datado de 6/9/1878. Arquivo de Rui Barbosa inventário analítico da série Correspondência geral, vol. V Fundação Casa de Rui Barbosa, p.958.

[189] Barbosa, R. O Desenho e a Arte industrial. p.52.

ensino do desenho em todas as camadas da educação popular, desde a escola até os liceus, e dar aos liceus nova capacidade, adaptando-os à formação de profissionais nas artes de aplicação comum. (...) Temos todo um futuro a criar; e esse futuro é o do país."[190]

Para Barbosa, a reforma do ensino teria que começar desde os primeiros ensinamentos da criança, pois só assim poderia neutralizar o preconceito em relação ao trabalho manual. Ele pretendia com isso mudar a cultura e a mentalidade da população, entendendo que essa seria a única forma de tornar possível a industrialização no país[191]. Na época, acreditava-se que o ensino tinha poderes para alterar os costumes sociais.

"Parodiando o dito de um antigo general, que, a respeito da guerra, afirmava – Para vencerdes, três cousas haveis mister: primeira, dinheiro; segunda, mais dinheiro; terceira, ainda mais dinheiro – esse estadista exprimia-se assim: Ao meu ver, cada mestre é um general, um combatente contra a ignorância e a superficialidade. Ora, para mim tenho a falta de instrução como a raiz de todos os males, que há na terra; e não vejo outro meio de develá-la senão três cousas: primeiro, instrução; segundo, mais instrução; terceiro, muito mais instrução." [192]

Para Barbosa a educação estética da população resolveria não apenas o problema do preconceito social em relação às artes mecânicas, mas também as questões econômicas, a de luta de classes, a moralização da política e até a democratização do país.

---

[190] Barbosa, R. A Reforma do Ensino Primário. Obras Completas de Rui Barbosa. Rio de Janerio: Ministério da Educação e Saúde. Vol. 9 (1882), t. 1, 1942, p.172.

[191] "(...) Por essa forma, Rui revivia João Barbosa. Com ele se identificava, e melhor o compreendia. Porque a reforma do método, não deveria ser, para ambos, simples alteração da mecânica escolar. Deveria ser a reforma dos costumes e da mentalidade de nossa gente – a outra face das lutas do pai e do filho... E, então escrevia: Quem conhecer o estado mental de nossa pátria, não terá dúvida em confessar que este é, igualmente, o achaque geral de nossa época e de nossa terra. A escola é o primeiro e mais decisivo fator nessa deturpação da humanidade." (Barbosa, R., Lições de Coisas, Obras Completas de Rui Barbosa, Vol. XIII, tomo 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950).

[192] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia. 1949, p. 45.

> "(...) A educação industrial representa um dos auxiliares mais eficazes no nivelamento crescente das distinções de classes entre os homens, não deprimindo as superioridades reais, mas destruindo as inferioridades artificiais, que alongam dessa eminência as camadas laboriosas do povo, isto é, elevando a um plano cada vez mais alto a ação e o pensamento operário. A miopia intelectual é a mais constante geradora de egoísmo. Incuti ao indivíduo hábitos sérios de observação, de disciplina mental, de aplicação racional das nossas faculdades práticas, e o belo, nota universal na harmonia do universo, assumirá o seu domínio sobre as almas, propagando a fraternidade entre todas as classes, aniquilando todas as concepções de casta, e estabelecendo realmente entre todos os homens a igualdade moral, impossível sem o desenvolvimento simétrico de todas as aptidões humanas no indivíduo e na comunidade. A democracia quase não existe entre nós, senão nominalmente; porque as forças populares, pela incapacidade de um sistema de educação nacional, estão de fato mais ou menos excluídas do governo. O ensino industrial, porém, infalivelmente inaugurará a iniciação delas na obra política do Estado. Certamente, a arte é a mais poderosa propagadora de paz."[193]

Além disso, assim como o *Arts and Crafts* e as idéias de Ruskin, essa reforma evitaria um levante socialista, assunto preocupante na época,

> "Se quereis, pois cimentar a ordem necessária das sociedades em bases estáveis é na escola que as deveis lançar. É antes de experimentar as primeiras agruras, as primeiras feridas do combate pela existência, que o futuro trabalhador há de sentir, pela direção da cultura que receberam as suas faculdades nascentes, o valor supremo, a inviolabilidade absoluta dos interesses que presidem à distribuição das categorias sociais pela herança, pelo merecimento e pelo trabalho. Só então o seu espírito disporá da lucidez precisa, para se revestir em tempo do tríplice bronze do bom-senso as loucuras socialistas, contra os ódios inspiradores da subversão revolucionária, e compreender que o nível da demolição, preconizado pelos inventores de organizações sociais em nome da igualdade universal, representa em si, pelo contrário, a mais tenebrosa de todas as opressões, a mais bárbara de todas as desigualdades, a mais delirante de todas as utopias."[194]

---

[193] Barbosa, R. O Desenho e a Arte Industrial. p. 55, 56.

[194] Barbosa, R. Reforma do Ensino Primário, Obras Completas de Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Vol. X, t.II, 1946, p. 361, 362.

O cerne da pedagogia de Barbosa era o ensino do desenho. Em *Lições de Coisas*, tradução de Barbosa do método do norte americano *Calkins*, o ensino deve partir das coisas concretas para depois chegar nas abstratas. Assim, Barbosa criticou o método da pedagogia jesuítica que, com a catequese, decorava conceitos, frases, e assumia idéias pré-concebidas. *Lições de Coisas* é voltada aos sentidos do homem, como a visão e a audição, e disto deriva o desenho e a escrita.

> "Também chamado de Lancaster e Bell, Joseph Lancaster (1775 – 1838), quaker inglês, criador do sistema, que, pessoalmente, introduziu nos Estados Unidos; Andrew Bells (1735 – 1832), médico militar inglês, diretor por algum tempo de um orfanato na Índia, grande propugnador das idéias de Lancaster. A idéia geral do sistema era, aliás, desde muito praticado pelos indus; também adotado na pedagogia dos jesuítas. Comenius (1582 – 1670) o recomendava como recurso de economia da organização escolar, como se vê da didactica magna, cap. XIX. Na propagação que dele fizeram Lancaster e Bell influíam de muito as tendências do filantropismo pedagógico da época. O sistema de ensino mútuo foi consagrado em nosso país de 15 de outubro de 1827. Aos resultados colhidos, fazem referência os relatórios do Ministro do Império em 1838, Bernardo de Vasconcelos e em 1848, Visconde de Macaé.'[195]

Em *Lições de Coisas* a pedagogia da memorização foi qualificada de *tirania da palavra* e *tirania do ensino livresco*, além de *mecanização do ensino*. O objetivo do projeto para mudar o método do ensino brasileiro era alterar a mentalidade da nação de um país agrário para um industrial. Para que isto ocorresse, era preciso valorizar o mundo do trabalho, o que foi expresso pela proposta de união entre arte liberal e mecânica. Na opinião de Barbosa e Béthencourt, era preciso investir na educação para só depois a indústria surgir. Nesse aspecto, a proposta do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro se compatibiliza e se completa com a proposta de *Reforma do Ensino Primário* de Rui Barbosa. As duas são, na verdade, uma.

---

[195] Barbosa, R. Lições de Coisas. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950, p.XV.

O PROJETO ABORTADO

A Reforma do Ensino de Rui Barbosa nunca foi implantada,

. ”Embora a reforma da instrução proposta por Rui houvesse causado forte impacto na sociedade e grande impressão no Imperador D. Pedro II, pela erudição, pelas opiniões defendidas e pelas justificativas apresentadas, houve ceticismo quanto à praticidade de se pôr em uso um sistema considerado moderno, grandioso, mas voltado para o estrangeiro, irrealista e inadaptável para o país. Numa compensação, que talvez não viesse ao encontro dos seus desejos, por indicação de Lafayette, recebe do imperador o título de Conselheiro, em reconhecimento à sua luta em favor da instrução pública.”[196]

Se Barbosa foi de alguma forma *recompensado*, o Liceu já não teve essa *sorte*, pelo contrário, sofreu constantes ataques por parte do Estado, sendo que um deles quase o inviabilizou. Isso ocorreu quando o governo do Rio de Janeiro rompeu um acordo feito outrora, no qual se comprometia a ceder ao Liceu uma mensalidade em troca da desapropriação e demolição de seu edifício sede na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, vendido depois para a Caixa Econômica Federal.
Sem recursos próprios, o Liceu é hoje uma escola primária durante o dia e uma faculdade, Faculdade Béthencourt da Silva - FABES -, à noite. Sustentada pelas mensalidades de seus alunos já não se prende aos ideais de origem.

Se o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro já não desempenha o papel de outrora e se a *Reforma do Ensino Primário* de Rui Barbosa foi esquecida, a importância histórica deste projeto não é desmerecida. A sua lembrança ainda vive nas fachadas dos edifícios do *Corredor Cultural* da *cidade maravilhosa,* ou seja, da cidade *enquanto obra de arte.*

---

[196] Magalhães, R. M. M. Os Discursos de Rui Barbosa, prefácio de Desenho um revolucionador de idéias. Rio de Janeiro: CHD editora, 2003, p.XXXIV.

108

Foto. Edifício Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Av. Central, R.J. Projeto Béthencourt da Silva. Demolido

Conforme Francisco de Oliveira[197], o modelo de industrialização implantado no Brasil - pós 1930, se pautou pela coexistência de setores adiantados e atrasados. Na verdade, o setor adiantado – o secundário – cresceu às custas do atraso dos demais – terciário e o primário. Oliveira remete à teoria do *desenvolvimento desigual e combinado* de L. Trotsky[198] para explicar este modelo. O atraso dos setores citados aparece em sua condição anárquica de funcionamento, ou seja, em condições de informalidade. A expressão espacial desta política surge no espaço urbano em forma de anarquia, de confusão.

Como é que a estética poderia sobreviver a estas condições? Para haver a concepção de estética ruskiniana é necessário haver uma ordem preliminar que estabeleça regras a partir de leis que regulem o relacionamento entre os vários agentes produtivos. A estética ruskiniana pressupõe uma ética, ou seja, é o produto de uma composição que se dá entre os elementos

[197] Oliveira, F.de. Crítica a razão dualista o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 55.

[198]" A evidente desigualdade de que se reveste que, para usar a expressão famosa de Trotsky, *é não somente desigual mas combinada*, é produto antes de uma base capitalística de acumulação da economia pós-anos 1930, que da existência de setores *atrasados* e *modernos*. Oliveira, F. de Crítica a razão dualista. p. 59.

diferenciados que participam do processo produtivo em prol de uma condição de equilíbrio.

É certo que o modelo industrial adotado no Brasil, pós anos 30, não pôde conviver com esta concepção de estética, pois escolheu o relacionamento anárquico do desenvolvimento *desigual e combinado*, coisa que Oliveira distinguiu do caos, pois este significaria o emperramento do modelo.

O aborto da proposta de industrialização do L.A.O. do Rio de Janeiro e da *Reforma do Ensino Primário* de Rui Barbosa pode ser atribuído a esta política industrial. No modelo implantado não existiu espaço para a estética cuja ética era a valorização do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa trata da relação entre *arte e indústria* no século XIX, mais especificamente a arte enquanto uma política industrial com base no *ensino do desenho.* O seu objetivo é demonstrar a existência de experiências de políticas industrias com base na concepção estética de John Ruskin.

A Exposição Universal de Londres de 1851 foi intensamente comentada em muitos países. Um dos seus críticos mais ferozes foi John Ruskin. Dizia que faltava arte aos produtos industriais. Arte para ele não se restringe ao desenho do produto mas a relação deste com a organização do trabalho no processo de produção. Não existe estética sem uma ética na lógica ruskiniana e neste caso referia-se a ética do trabalho. Ruskin idealizou uma teoria da natureza composta por um tipo de relação aos elementos naturais com base na *política* da ajuda mútua. Esse pensamento serviu de alicerce para que tratasse de assuntos como, pintura, arquitetura e economia política. Essas atividades seriam, conforme esse raciocínio, dependentes umas das outras precisando trocar para existir individualmente. A troca justa é para Ruskin a que mescla os assuntos fazendo com que se inter relacionem. O belo para Ruskin é o justo e este é o resultado de uma relação de ajuda mútua a qual chamou de *ética natural* ou *composição natural*.

A obra de Ruskin é composta por escritos e desenhos. O seu assunto principal é uma teoria da percepção. Perceber para Ruskin é ver uma verdade, ou seja, sentir uma ética natural. A visão para Ruskin é sempre uma reflexão causada por associações feitas entre assuntos que não se relacionam diretamente - é a sua lógica da *política* da ajuda mútua no qual todos são dependentes uns dos outros e precisam se ajudar para existir individualmente.

Foi dito (por alguns autores) que Ruskin possui um *raciocínio espacial*. A lógica espacial difere da verbal, principalmente a narrativa que traça um

percurso linear do ponto A ao ponto B, já a espacial evoca assuntos aleatoriamente, mistura-os entre si, os sobrepõe, fala de coisas diferentes simultaneamente, o tempo nunca é linear e pode se estender conforme o interesse, evoca lembranças de espaços e tempos longínquos, brinca com as cores e com as distâncias. A percepção ruskiniana é o resultado de uma sensação incerta e dúbia o que a torna uma interpretação.

Ruskin elegeu a obra de Joseph Turner para demonstrar essa teoria da percepção. Turner eliminou a linha de contorno das figuras de suas pinturas. As cores e as características individuais de cada elemento invadem uma as outras criando a sensação de que existe apenas um todo. Não é possível achar o tema do quadro pois este se torna uma abstração. Esta sensação induz o observador a buscar significados não na pintura mas em si próprio. Não se distinguem as partes da pintura apenas um todo nebuloso e incerto. Na falta de um significado explícito o espectador se retrai e mergulha em si próprio com os seus pensamentos. A pintura de Turner, assim como os escritos de Ruskin, são como um espelho no qual o observador/leitor vê a si próprio provocado e provocando um processo de reflexão.

Os escritos de Ruskin são para ser lidos de acordo com essa lógica, ou seja, como se fosse um vazio a ser preenchido pelo leitor. Porém esse vazio aparece apenas após ter-se visto/lido o todo, do mesmo jeito que a pintura de Turner no qual a impressão de um todo é mais importante que as partes. O significado da obra aparece quando o leitor realiza um processo de reflexão provocado por esse todo. Assim, as idéias ruskinianas sobre pintura, arquitetura, natureza e economia política compõe uma única obra e adquirem significações quando vistas em conjunto. Quando esses assuntos são analisados isoladamente perdem os seus significados mais amplos, pois um depende do outro, além disso Ruskin não os aprofunda suficientemente, o que vem causando severas críticas por parte de especialistas.

Ruskin dizia que queria *ensinar a ver*. Ver para ele, é fazer associações entre assuntos diferentes misturados aleatoriamente acrescidos de memórias de outros tempos e lugares. Para tal utilizou o recurso do desenho e da

literatura. O desenho ruskiniano é uma composição de assuntos, memórias, lugares, estilos em busca de unidade. Ruskin dizia que *Turner não pinta aquilo que vê mas aquilo que sente*. Por isso Ruskin não buscou regras para o desenho, queria que o aluno achasse o seu próprio caminho de forma empírica, apenas pedia para que associações entre estilos, assuntos, memórias, experiência de vida etc. fossem feitas.

A obra de Ruskin trata de assuntos que normalmente não se misturam. Associou natureza com pintura com arquitetura e com a economia política. A proposta de economia política ruskiniana resulta da associação dos demais temas.Ruskin fez uso de sua concepção de estética que associou a uma ética do trabalho para idealizar uma sociedade voltada ao trabalho. O ecletismo de sua estética deriva de sua concepção de ética do trabalho que parte da opinião e gosto dos trabalhadores. O resultado é uma forma construída coletivamente. Ruskin foi contra a extrema divisão do trabalho que diferencia e hierarquiza quem faz de quem pensa, sendo contra a diferença entre as artes liberais das mecânicas.

As idéias de Ruskin para a indústria foram implantadas, dentre outros, por Charles Ashbee no final do século XIX inspirado no movimento Arts and Crafts de William Morris e escritos ruskinianos. Foi uma experiência de propriedade coletiva em forma de cooperativa no qual a administração, a produção, o comércio e o ensino foram realizados pelos próprios trabalhadores. A proposta administrativa baseou-se na *política* da ajuda mútua, e provavelmente nos dias de hoje seria chamada de *administração participativa*.

Arte na industria em Ruskin é a sua concepção de estética aplicada ao processo de produção fabril o que certamente se distancia da opinião *corriqueira* dos críticos da arquitetura moderna que dizem que Ruskin é contra a industria e adepto ao modo de produção da Idade Média. Ashbee, inspirado em Ruskin, dizia: *nós não somos contra o uso da máquina, somos contra a transformação do homem em máquina. A máquina deve ser usada para realizar trabalhos brutos e repetitivos que não exigem um pensar*. William Morris, assim como Ashbee imaginou uma sociedade fabril. O trabalho seria o

resultado de um entendimento entre os operários na decisão do que produzir e como produzir. Morris não foi contra o uso da máquina, dizia que esta poderia, ao invés de acirrar a divisão do trabalho desqualificando e alienando o operário, auxiliar a emancipa-lo. Criticou o tipo de máquina que explora o trabalho humano, dizendo que o homem deve dominá-la ao invés de ser dominado por ela. Morris, diferente de Ruskin, queria a extinção da sociedade de classes e a instauração de uma sociedade socialista. No entanto, a estética industrial para Morris era a ética do trabalho ruskiniano. A arte na indústria para Morris e Ruskin pedia o fim da fábrica voltada aos interesses do mercado para uma voltada aos interesses do bem estar da sociedade. Ruskin dizia que a *vida sem a indústria é um atraso, mas a indústria sem a arte é uma brutalidade*. Ruskin, Morris e os demais participantes do Movimento *Arts and Crafts* queriam transformar a sociedade através da educação estética voltada a produção industrial. No entanto, diferente das escolas de desenho da época, como por exemplo, a de *South Kensington* adepta do desenho técnico, o *Arts and Crafts* propôs uma fábrica que fosse ao mesmo tempo escola e centro de criação. A administração desse complexo seria obra dos próprios operários. A fábrica idealizada por Morris seria, conforme as suas palavras, *o palácio da produção,* composto por uma escola, salas de reuniões, galerias de arte, construída com arte e produzindo arte.

A arte na indústria não foi uma invenção do século XIX. Ainda no século XVIII Bachelier fundou em Paris uma escola para formar trabalhadores com base no ensino do desenho. O Liceu francês associou a teoria à prática através de aulas expositivas com oficinas de trabalho. Bachelier dizia que *um bom operário precisa antes de tudo saber desenhar.*

A superioridade das artes mecânicas sobre as liberais resultou em uma dinâmica chamada por Rui Gama de *a passagem da noção de técnica para a de tecnologia burguesa.* Ruskin identificou essa união na Idade Média, porém ela ocorreu de fato no capitalismo quando o conhecimento teórico se direcionou a produção das atividades da vida material da sociedade (Francis Bacon, século XVII). No entanto, para que isto ocorresse foi necessário que no

século XV atividades antes feitas concomitantemente se separassem. A passagem da noção de técnica para tecnologia burguesa ocorreu quando estas atividades voltaram a se relacionar porém, agora, sob uma outra lógica. A teoria, antes uma atividade distante da prática, se torna uma exclusividade desta.

A escola de Bachelier fez uso desta noção de tecnologia burguesa ao adotar o ensino das artes mecânicas. O ensino do desenho das artes mecânicas, se tornou na Europa, e também no Brasil do século XIX, uma *política industrial*. A sociedade voltada ao trabalho foi o seu propósito.

.

A Missão Francesa no Rio de Janeiro veio fundar duas escolas de desenho. Uma para as artes liberais e outra para as mecânicas. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1856 pelo arquiteto Joaquim Béthencourt da Silva. Queria construir, através da educação, uma sociedade do trabalho. Pretendia alterar uma cultura com base no preconceito ao trabalho manual para uma que a valorizasse. Queria construir uma sociedade do trabalho através da ação do ensino do desenho.

Rui Barbosa participou desse projeto de Brasil industrial sendo sócio honorário do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No discurso realizado nessa instituição intitulado *O Desenho e a Arte Industrial,* citou vários trechos de obras de John Ruskin. Provavelmente conheceu essas idéias após as críticas de Ruskin a Exposição de Londres, muito comentada pelos brasileiros. Rui Barbosa utilizou as idéias de Ruskin para se opor ao preconceito em relação ao trabalho manual e a defesa da idéia de que o ensino do desenho poderia construir uma sociedade moderna com base no trabalho. Para além desse discurso Rui Barbosa citou Ruskin em A *Reforma do Ensino Primário e Lições de Coisas,* suas obras mais importantes. Rui Gama comentou a adesão de Barbosa as idéias de Ruskin em *A Tecnologia e o Trabalho na História*, no entanto, disse tratar-se de um equívoco pois *Ruskin era nitidamente contra a sociedade industrial*, ao passo que Rui Barbosa não. Ora, viu-se que Ruskin, quando analisado de acordo com a lógica de sua teoria da percepção, defende uma sociedade industrial porém, com uma estética que contém uma ética do

trabalho com base na *política* da ajuda mútua. Portanto foi coerente o uso das idéias de Ruskin por parte de Rui Barbosa na defesa de uma sociedade industrial.

Rui Barbosa era um leitor de Ruskin (foi encontrada em sua biblioteca particular, hoje Fundação Casa de Rui Barbosa, 11 obras de John Ruskin). No entanto, não é certo dizer que foi um discípulo de Ruskin, pois naqueles tempos não lutava por uma concepção de fábrica ruskiniana, com base na ética do trabalho composto pela política da ajuda mútua, mas pela atividade do ensino do desenho. Embora se sabe que Rui Barbosa conhecesse a fundo a proposta ruskiniana, pois em *Lições de Coisas* propôs uma *educação natural* com base no ensino do desenho, ele conhecia a concepção de ética do trabalho ruskiniana, diferente de Charles Ashbee que associou o ensino do desenho com a fábrica, Barbosa se restringiu ao tema da educação em instituições de ensino. A política industrial do Brasil, naquele momento, se limitou a atividade do ensino do desenho em escolas.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro pretendia constituir, através do ensino, um mercado de trabalho com base na educação da estética. Escola noturna, gratuita e filantrópica quis formar uma classe trabalhadora. A espinha dorsal de seu currículo foi o ensino do desenho. Porém, diferente da Academia Imperial de Belas Artes, o Liceu desprezou o desenho neoclássico adotando o eclético. O seu método de ensino de desenho, assim como o de Ruskin, dava liberdade para que o aluno misturasse estilos e criasse novas formas a partir de sua imaginação. Não pretendia formar artistas, assim como a Academia de Belas Artes, mas sim trabalhadores para a construção civil, assim como operários em geral. A *Sociedade das Bellas Artes*, a sua mantenedora, pretendia transformar a cidade em uma *obra de arte.* Assim, não apenas os edifícios monumentais ou governamentais seriam feitos com arte mas também os açougues, as padarias, as lojas de construção civil, as pequenas residências, os cabeleireiros, as papelarias etc., seriam feitos com arte. Uma cidade desenhada com arte expressava, na opinião de Béthencourt da Silva e Rui Barbosa uma sociedade voltada ao trabalho.

A influência das idéias de John Ruskin no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro se deu por aproximações, como por exemplo, o método de ensino do desenho eclético que valoriza o trabalho manual.
Não existem documentos que unem Ruskin a Béthencourt da Silva apenas os que o relaciona a Rui Barbosa. No entanto, Rui Barbosa foi membro do Liceu assim como adepto às idéias de Ruskin.

A política industrial presente no ensino do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Reforma do Ensino Primário de Rui Barbosa associou uma estética eclética a uma ética que valoriza o trabalho. O seu abandono se deu pela adoção de uma outra política industrial, conforme Francisco de Oliveira, implantada nos anos de 1930. Essa política se pautou pela lógica do *desenvolvimento desigual e combinado* (uma concepção trotskista*)*. Francisco de Oliveira diz que o setor terciário e primário foram mantidos em condições de atraso tecnológico para beneficiar o secundário. As relações do trabalho se basearam na exploração e na selvageria. Esta pratica difere da política proposta pelo Liceu assim como Rui Barbosa pois o ensino da estética era associado a uma ética que valoriza o trabalho.

O aborto desta concepção de sociedade industrial não significou o fim da relação entre arte e indústria no Brasil, mas sim o fim dessa concepção de estética que agrega uma ética do trabalho compartilhada pelo Liceu de Artes e Ofícios, Rui Barbosa e John Ruskin.

A presença das idéias de John Ruskin no processo de industrialização do Brasil, assim como o entendimento de que a obra ruskiniana adquire significados apenas após ser lida como um todo mostra que a opinião corriqueira dos historiadores da arquitetura moderna ao classificarem Ruskin, assim como William Morris e os demais participantes do Movimento Arts and Craft de contrários a sociedade industrial, precisa ser revista.

A pesquisa *John Ruskin e o Desenho no Brasil* abre a possibilidade para a revisão das experiências de indústrias que se basearam na concepção de estética ruskiniana com o objetivo de construir uma sociedade industrial.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

ANDRADE, J.R. Vida e obra de Francis Bacon, Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza e nova Atlântida. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1999.

BAYER, R. A história da estética. Lisboa: Estampa, 1971.

BARROS, A. P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Rio de Janeiro: Typographia do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, 1956.

BARBOSA, Rui. Reforma do Ensino Primário. Obras Completas de Rui Barbosa, v. X, t. II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946.

_____, R Lições de Coisas. Obras Completas de Rui Barbosa, v. XIII 1886, t. I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950.

_____, R O Desenho e a Arte Industrial. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949.

BAZIN, G. História da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BENJAMIN, W. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BELL, Q ASHBEE, C. R. A Endeavour Towards The Teaching of John Ruskin and William Morris. Londres: E. Arnold, 1901.

BIELINSKI, A. C. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado apresentado em História e Crítica da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

BOCKKEMUHL, M. Turner, the world of Light and Color. Koln: Taschen, 2000.

BRADLEY, J.L. Ruskin, the critical heritage. Londres: Routledge & Henley. 1984.

BRIGGS, A. William Morris selected writings and designs. Londres: Richard Clay & Co., 1955.

CASSIRER, E. A filosofia do iluminismo. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CLARK, F. Paisagem na arte. Lisboa: Editora Ulisséia, 1961.

CLARK, K. Ruskin today. Londres: John Murray, 1964.

_____, K. Ruskin and his circle. Londres: Shenval Press, 1964.

DAVIES, L.J. The Working Men's College, 1854-1904, records of its history and its work for fifty years by members of the college. Londres: Mamillan and Co, Limited. 1904.
DIDEROT, D. Da interpretação da natureza. São Paulo: Iluminuras, 1989.
_____, D. Pensamientos sueltos sobre la pintura. Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
EVANS, J. The lamp of beauty. Londres: Phaidon Press, 1959.
FARTHING, S. Ruskin and the art of education. Birgmingham: The review of The Pre-Raphaelite Society, Keymay Communications, 1993.
FRANCASTEL, P. Pintura y sociedad. Madrid: Catedra S. A. 1990.
GAMA, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel Edusp, 1986.
GOMES, N. Um revolucionador de idéias, Rui Barbosa. Rio de Janeiro: CHD editora, 2003.
GORDON, S. John Ruskin and the victorian eye. Nova York: Harry Abrams, 1993. GAMA, R. A Tecnologia e o Trabalho na História. São Paulo: Nobel Edusp, 1986.
HASLAM, R. Looking, drawing and learning with John Ruskin at The Working
HELSINGER, E. Ruskin and the art of the beholder. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
HELSINGER, E. Ruskin and the art of the beholder. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
KATINSKY, J. R. Renascença: estudos periféricos. São Paulo: fau/usp, 2003.
_____, J. Desenho Industrial. Zanine. História Geral da Arte no Brasil, Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales Fundação Djalma Guimarães. 1983.
_____. J. Introdução a Marincourt – Antecedentes medievais da ciência moderna, em Lagonegro, M.A. Carta de Pedro Peregrino de Maricourt sobre os magnetos ao mestre fortificador Suger de Foucacourt. São Paulo: texto inédito, 2001.
_____. J. Crítica a História da Arte Italiana, de Giulio Argan. São Paulo: texto inédito, 2004.
KITCHIN, G.W. Ruskin in Oxford. Londres: John Murray, 1904.
MARQUES, R. A originalidade do moderno. São Paulo: texto inédito, 2000.

MENEGUELLO, C. Da ruína ao edifício, Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana. Campinas: tese, dept. História do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas, Unicamp, 2000
OLIVEIRA, de F. Crítica à razão dualista o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.
PENNY, N. Ruskin's drawing. Oxford: The University of Oxford, Ashmolean Museum, 1988.
PIMENTA, P. A linguagem das formas: ensaio sobre o estatuo do belo na filosofia de Shaftesbury. São Paulo: tese FFLCH/usp, 2002.
QUENNEL, P. John Ruskin. Londres: Longmans Green & Co., 1956.
QUILL, S. Ruskin's Venice, the stones revisited. Londres: Ashgate. 2000.
SADLER, M. John Ruskin plan for National Education. Manchester: Romanes & Son, 1907.
SMART, W. John Ruskin, his life and work,; John Ruskin social reformer. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
ROSEMBERG, J. The darkening glass. Nova York: Columbia University Press, 1962.
RUSKIN, J. Modern painters. Londres: Smith, Elder & Co. 1948, v. I.
_____, J. Modern painters. Londres: Smith, Elder & Co. 1856, v. II.
_____, J. Modern painters. Londres: Smith, Elder & Co. 1856, v. III.
_____, J. Modern painters. Londres: Smith, Elder & Co. 1856, v. IV.
_____, J. Modern painters. Londres: Smith, Elder & Co. 1860, v. V.
_____, J. The Stones of Venice. Londres: George, Allen & Unwin. 1925, v. I, II, III.
_____, J. Las siete lampadas de la arquitectura. Buenos Aires: El Ateno, s/d.
_____, J. The seven lamps of architecture. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd. 1921.
_____, J. Munera Pulveris. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
_____, J. A joy for ever. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
_____, J. Sesame and Lilies; The two paths; The king of the garden. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1944.
_____, J. Time and tide. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
_____, J. The crown of wild olive. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
_____, J. Unto this last. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.

_____, J. Lectures on architecture and painting. Londres: Smith, Elder and Co. 1854.
_____, J. The nature of gothic. A chapter of The stones of Venice. Londres: edited by William Morris, Kelmscott Press, Hammersmith, and published by G. Allen. 1892
THOMPSON, E.P. William Morris romantic to revolutionary. Londres: Lawrence & Wishart Ltd. 1955.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ARGAN, G. FAGIOLO, M Guia da história da arte. Lisboa, s/d.
_____, G. Storia della arte italiana. Florença: Sansoni Editore, 1988.
_____, G. Brunelleschi. Milão: Xarait Ediciones, 1955.
_____, G. El pasado en el presente. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.
BANDINELLI, R.B. Roma: fine dell'a arte antica. Madrid: Rizolli, 1970.
BENÉVOLO, L. A história da arquitetura moderna. São Paulo: Perspcetiva, 1976.
_____, L. A história da cidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.
BATISTA, J. James Murphy e o restauro do mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX. Lisboa: Estampa, 1997.
BANHAM, R. Teoria e projeto na primeira era da máquina. São Paulo: Perspectiva, 1975.
BELLUZZO, A.M. Artesanato arte e indústria. Tese, FAU USP, 1988.
CHOAY, F. El urbanismo, utopia y realidad. Barcelona: Editorial Lúmen, 1971.
CHAVES, A. Florestan Fernandes: um sociólogo pensando a educação. Tese PUC/SP. São Paulo, 1997.
ENGELS, F. A dialética da natureza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
FRAMPTON, K. Historia de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.
FABRIS, A. Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Novel/Edusp, 1987.
FUSCO, R. A idéia de arquitetura. Lisboa: Edições 70, 1972.
GIEDION, S. Espacio, tiempo y arquitectura. Barcelona: Hoelpi, 1955.
GRODECKI, L. Gothic architecture. Milão: Electa Editare, 1978.

GUNN, P. Biological influences in the form/function debates on architecture: the origins and basis of Mumford architecture critique. São Paulo: texto inédito, 2000.
LE-DUC-VIOLLET, Discourses on architecture. Boston: Allen & Unwin Ltd. 1959, v. I.
.MUMFORD, L. Arte e técnica. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
_____ , L. A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes/Editora de Brasília, 1982.
MARX, K. O capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, livro1, v. I. 1998.
_____, K. ENGELS, F. Textos. São Paulo: Alfa Omega, v. III, s/d.
PEVSNER, N. The englishness of english art. Londres: BBC Reith Lectures, The Chiswick Press, 1955.
SCHILLER, F. A educação estética do homem. São Paulo: Iluminuras, 2002.
SIMSON, O. A catedral gótica. Madrid: Alianza Forma, 1985.
SQUEFF, L.C. O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879). São Paulo: dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, departamento de História da Universidade de São Paulo - USP- 2000.
SZARLOWSKI, J. The Idea of Louis Sullivan. Minneapolis: University of Minesota Press, 1956.
TAFURI, M. DAL, CO. Modern architecture. Nova York: Harry Abrams, 1976.
VITRÚVIO, P. Vitrúvio da arquitetura. São Paulo: Hucitec Fupam, 1999.
WHELLER, M. Death and the future life in victorian literature and theology. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
WITTKOVER, R. Escultura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
ZANINE, W. História Geral da Arte no Brasil, vol. 1 e 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
HISTÓRIA DA FILOSOFIA, Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

RELATÓRIOS, JORNAIS, REVISTAS, ENTREVISTAS

JORNAL Working Men’s College. Londres: Jornal of Art and Education, vol. 7,
JORNAL “The Daily Chronicle”. Londres, 8 de fevereiro de 1889. Artigo de Frederic Harrison sobre os 80 anos de John Ruskin n. 1, 1988.

RELATÓRIO RELATÓRIOS DO LYCEU DE ARTES E OFÍCIO apresentado à Sociedade Propagadora das Bellas-Artes pelas directorias de 1885 a 1888. Rio de Janeiro: Typ. Da Papelaria Ribeiro, 1895.
RELATÓRIO RELATÓRIOS DO LYCEU DE ARTES e OFÍCIOS apresentado à Sociedade Propagadora das Bellas-Artes pelas directorias de 1878 a 1881. Rio de Janeiro: Typ. De J. P. Hildebrandt, 1881.
REVISTA O BRAZIL ARTÍSTICO, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, (Nova Phase). Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.
REVISTA CORREDOR CULTURAL: COMO RECUPERAR, REFORMAR OU CONSTRUIR SEU IMÓVEL. Rio de Janeiro: Rio/arte, IPP, 2004.
PROSPECTUS A COR, RIO ARTE CORREDOR CULTURAL. Rio de Janeiro: Rio/arte, 1990.
PROSPECTUS do Ruskin College. Oxford: Ruskin College, 2004 – 2005
PROSPECTUS da Ruskin School of drawing and Fine Art. Oxford: University of Oxford, 2003 – 2004.
ENTREVISTA com o Presidente da Sociedade Propagadora das Belas Artes e Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Sr. Sílvio Viana da Silva, 2004.
ENTREVISTA com atual diretora da Faculdade Béthencourt da Silva, Maysa de Lacerda Freire, 2004.
ENTREVISTA com a historiadora do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Alba Bielinski, 2004.
ENTREVISTA com chefe do setor ruiano da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rejane M. Moreira de A. Magalhães, 2004.
ENTREVISTA com Stephen Wildman, curador da Ruskin Library, University of Lancaster, Lancaster, U.K. 2004.
ENTREVISTA com John Walton, diretor de pesquisa da University of Central Lancashire, Preston, U.K., 2004.
ENTREVISTA com John Marsden, Abingdon Library, Oxford, U.K., 2004.

ICONOGRAFIA

Capa- Detalhe, gravura de William Morris. J.Ruskin editado por William Morris. Londres: Garlands Publishers, Inc., 1977.

1- Turner, ship on fire, 1826-30, Turner, Londres: Taschen, 2000, p. 75.
2- Turner, Vanishing day, Turner, Londres: Taschen, 2000, p. 66.
3- Turner, Landscape with a River and a Bay in the Distance, 1840, Londres; Taschen, 2000, p.77.
4- Turner, Study of Buildings above a lake or River, 1834, Turner, Londres: Taschen, 2000, p.41.
5- Ruskin, Study of Down, Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p.27.
6- Desenho. Fachada edifício Rua Sete de Setembro, n. 195, Rio de Janeiro, 1912. Arquivo da cidade do Rio de Janeiro. Foto Marco Belandi, 2004.
7- Detalhe ornato. Corredor Cultural, Rio de Janeiro, travessa do Comércio. Rio Arte, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2004.
8-Detalhe fachada. Corredor Cultural. Foto, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2004.
9-Ruskin.,Fachada de San Michele, Lucca. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p. 65.
10-Ruskin. Desenho galho. Ruskin´s Drawings, Asmolean Museum Oxford, 1997, p.39.
11-Ruskin. Desenho Alpes. John Ruskin and the Victorian Eye,
N..lorque: Harry Abrams, 1993, p.172.
12-Turner. Veneza, John Ruskin and the Victorian Eye, Nova lorque: Harry Abrams, 1993, p.28.
13-Ruskin. Desenho. Ruskin´s Drawings, Asmolean Museum, Oxford, 1997, p.41.
14-Ruskin. Por do sol. John Ruskin and the Victorian Eye, Nova lorque: Harry Abrams, 1993, p.6.
15- Turner. Por do sol, John Harry Abrams, 1993, p.124.Ruskin and the Victorian Eye, Nova lorque:

16-Ruskin. Desenho montanha e rio. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p.37.
17-Ruskin. Moon light in the lagoon. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
18-Ruskin. Estudo árvore. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p.29.
19-Ruskin. Estudo montanhas. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
20-Ruskin. Estudo nuvens. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
21-Ruskin. Aves. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p.53.
22-Ruskin. Desenho montanha. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
23-Ruskin. Desenho folhas. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
24-Ruskin. Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
25-Ruskin. Estudo. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
26-Ruskin. Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
27-Ruskin. Pássaro. Ruskin´s Drawing, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p. 43.
28-Ruskin. Laiftenborg a ponte. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
29-Ruskin. Veneza Rialto. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
30-Ruskin. Estudos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
31-Ruskin. Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.
32-Ruskin. Veneza. John Ruskin and the Victorian Eye, Nova lorque: Harry Abrams, 1993, p.98.
33-Ruskin. Palácio Ducal. Ruskin, J. Las Siete Lamparas de la arquitectura, Buenos Aires: el Ateneo, s/d, p.105.

34-Foto Palácio Ducal. Ruskin, J. Lãs Siete Lamparas de la arquitectura, Buenos Aires, el Ateneo, s/d, p.122.

35- Foto Palácio Ducal. Ruskin, Lãs Siete Lamparas de la arquitectura, Buenos Aires, el Ateneo, s/d, p. 105.

36- Foto Contraforte. Parker, H. Introduction to the study of Gothic Architecture, Londres: James Parker and Co., 1874, p.110.

37- Ruskin. São Marcos. John Ruskin and the Victorian Eye, Nova Iorque: Harry Abrams, 1993, p.84.

38- Foto Saint Chapel. O Românico, Madrid: Mateu Artes Gráficas, 2000, p.277.

39- Foto Ornamento. O Românico, Madrid: Mateus Artes Gráficas, 2000, p. 369.

40- Ruskin. Estudos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

41- Ruskin. Estudo túmulo gótico, Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

42- Ruskin. Estudo ornamento. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

43- Foto Igreja gótica. Ruskin, J. Lãs Siete lamparas de la arquitectura, Buenos Aires: el Ateneo, s/d, p. 74.

44- Ruskin. Estudo eras em rachadura. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

45- Ruskin. Estudo São Marcos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

46- Foto Colunas. O Românico, Madrid: Mateus Artes Gráficas, 2000, p.309.

47- Ruskin. Estudo capitéis. Ruskin, J. Las Siete Lamparas de la arquitectura, Buenos Aires: el Ateneo, s/d, p.114..

48- Ruskin. Estudo Capitéis. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

49- Ruskin. Estudo capitéis. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

50- Ruskin. Estudo capitéis. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

51- Ruskin. Estudo arcos. Ruskin Library, University of Lancaster, 2004.

52- Ruskin. Estudo arcos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

53- Ruskin. Estudo Veneza. Quill, S. The Stones Revisited, Londres: Ashgate, 2000.

54- Ruskin. Estudo Veneza. Quill, S. The Stones Revisited. Londres: Ashgate, 2000.

55- Ruskin. Estudo Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

56- Ruskin. Estudo Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

57- Ruskin. Estudo Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

58- Ruskin. Estudos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

59- Ruskin. Estudo Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

60- Ruskin. Estudos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

61- Ruskin. Estudos Veneza. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

62- Ruskin. Estudos Veneza. Casa D´Oro, Quill, S. The Stones Revisited. Londres: Ashgate, 2000.

63- Ruskin. Estudo gótico. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p.59.

64- Ruskin. Estudos. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museum, Oxford, 1997, p. 79.

65- Foto Veneza. Ruskin, J. Lãs Siete Lamparas de la arquitectura, Buenos Aires: el Ateneo, s/d, p.123.

66- Foto São Marcos. Ruskin, J. Las Siete lampáras de la arquitectura, Buenos Aires: el Ateneo, s/d, p.211.

67- Ruskin. Estudos. Ruskin´s Drawings, Ashmolean Museu, Oxford, 1997, p. 71.

68- Ruskin. Caderno de desenhos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

69- Ruskin. Caderno de desenhos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

70- Ruskin. Caderno de desenhos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

71- Ruskin. Caderno de desenhos. Ruskin´s Library, University of Lancaster, 2004.

72- Foto autor. Gárgula edifício University of Central Lancashire – UCLAN Preston, Inglaterra, 2004.

73- Foto autor. Monumento Londres, 2004.

74- Foto autor. *Cachorro* porta Oxford, Inglaterra, 2004.

75- Foto autor. Silhueta Capela Oxford, Inglaterra, 2004.

76- Foto autor. Gárgula edifício Oxford, Inglaterra, 2004.

77-Foto autor. Silhueta edifícios Oxford, Inglaterra, 2004.

78- Carlos Oswaldo. Água forte. Operário semeando as artes no Brasil. BarrosA.P. O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador, Rio de Janeiro: L.A.O., 1956, p.VIII.

79- Arts and Crafts. Ashbee, An endevour towards the teaching of John Ruskin and William Morris. Londres: B. Arnold, 1901, capa.

80- Foto Corredor Cultural. Travessa do Comércio, Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1989.

81- Foto Corredor Cultural. Rua da Alfândega n.245. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1989.

82- Foto Corredor Cultural. Av. Passos n.55/57. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro (PMRJ), 1989.

83- Foto Corredor Cultural. Av. Passo n.38. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 2044.

84- Foto Corredor Cultural. Av. Mem de Sá n.102. Rio de Janeiro, PMRJ,2004.

85- Foto Corredor Cultural, Av. Mem de Sá n.114. Rio de Janeiro, PMRJ, 2004.

86- Foto autor. Corredor Cultural. Rua Buenos Aires n.302. Rio de Janeiro, 2004.

87- Foto Corredor Cultural. Av. Mem de Sá n.925, Rio de Janeiro, 2004.

88- Foto autor. Corredor Cultural. Av. Visconde de Maranguape n.57, Rio de Janeiro, 2004.

89- Foto autor. Corredor Cultural. Av. Visconde de Maranguape n.41, Rio de Janeiro, 2004.

90- Foto autor. Corredor Cultural. Rua Buenos Aires s/n. Rio de Janeiro, 2004.

91- Foto. Corredor Cultural. Rua Uruguaiana n.29/30. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

92- Foto autor. Corredor Cultural. Rua Buenos Aires n.170. Rio de Janeiro, 2004.

93- Foto autor. Corredor Cultural, r. Buenos Aires n.263. Rio de Janeiro, 2004.

94- Foto autor. Corredor Cultural, Av. Mem de Sá, Rio de Janeiro, 2004.

95- Foto autor. Corredor Cultural, r. Sete de Setembro n.195. Rio de Janeiro, 2004.

96- Foto autor. Corredor Cultural, Av. Mem de Sá n.138. Rio de Janeiro, 2004.

97- Foto autor. Corredor Cultural. Rua Sete de Setembro n.137. Rio de Janeiro, 2004.

98- Foto autor. Corredor Cultural. Rua Buenos Aires n.287. Rio de Janeiro, 2004.

99- Foto autor. Corredor Cultural, Praça João Pessoa n.13. Rio de Janeiro, 2004.

100-Foto autor. Corredor Cultural. Rio de Janeiro, 2004.

101-Foto. Corredor Cultural. Rua Buenos Aires n.150 a 154. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1989.

102-Foto Corredor Cultural. Rua Senhor dos Passos n.110/112. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

103-Foto Corredor Cultural. Rua Senhor dos Passos n.199. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

104-Foto Corredor Cultural. Rua Silva Jardim n.3. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

105-Foto. Corredor Cultural. Rua da Alfândega n.293, Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

106-Foto Corredor Cultural. Rua da Alfândega n.250, Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, PMRJ, 1989.

107-Foto Corredor Cultural. Rua Uruguaiana n.35/37. Rio de Janeiro: Rioarte, Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte, PMRJ, 1989.

108-Foto Edifício Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro> Projeto F.J. Béthencourt da Silva. Av. Rio Branco, (antiga Av. Central). Demolido. Barros, P. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e seu fundador. Rio de Janeiro: L.A.O. 1956, p.153.

ANEXOS

Anexo 1

Rui Barbosa. O DESENHO E A ARTE INDUSTRIAL. Discurso realizado no LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO em 23 de Novembro de 1882. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949.

Minhas Senhoras.
Meus Senhores.

Quando o fluido de uma idéia poderosa impregna o ambiente, em solenidades como esta, indiferente é a personalidade do orador: não sei explicar de outro modo a nomeação da minha incompetência para o encargo e a honra da palavra nesta festa magnífica. Qualquer, em tais ocasiões, pode ser o intérprete de todos. De um fragmento de treva, como o carvão, que é, digamos assim, a humildade mesma, a física faz brotar, com todos os seus prestígios e deslumbramentos, o jôrro luminoso da chama que Franklin arrebatou às nuvens do céu. Dos esplendores dessa maravilha a que princípio, a que fôrça atribuíres a glória? À substância trivial, inerte, sombria como a própria matéria à composição dos electródes? Não; ao elemento mágico, origem de movimento, misterioso no seu curso, irrompe como um foco sideral na extremidade obscura e passiva do conductor. Em momentos como este dir-se-ia que a tribuna oferece a imagem moral do arco voltaico. A individualidade, medíocre, ou nula, do orador desapareceu, como elemento ínfimo do carvão nos pólos da lâmpada inflamada. Há, não obstante, fenômenos de irradiação; há clarões; há relâmpagos; há estremecimentos; mas tudo isso é a alma dos grandes auditórios; é a incandescência das comoções superiores; é a eletrização da atmosfera pelo espírito; é a centelha imponderável dos altos sentimentos humanos; é a civilização, a pátria, ou a humanidade, que se agita, sob o fluído irresistível das inspirações desinteressadas.

Benvindo o meteoro radiante e purificador! No meio da indiferença que gela a nossa nacionalidade, alguma coisa dir-se-ia ter este espetáculo de calma exuberância de uma aurora boreal doirando as solidões polares. O que nos conforta, porém, aos que ainda esperamos, é que contra a esterilidade derramada sobre o torrão pátrio pelas influências dirigentes, há, na obra desta instituição e na fisionomia desta assembléia, alguma coisa mais; um como fuzilar benéfico de seu tépido do estio, aljofrado das primeiras gotas de água restauradora, sobre a terra fatigada e sedenta.

O homem que concebeu a idéia deste instituto criou para o seu país um mundo novo. Nos anais do progresso brasileiro a justiça lhe assegura um lugar entre os grandes descobridores, entre os antecipadores imortais do futuro. Vós conheceis a Odisséia desta *loucura* sublime. Nascida entre desdéns, peregrinou, lutou, esmolou longos anos: subiu a escada do poder indiferente, mais dura, mais avara, mais humilhadora que aquela cuja reminiscência amarga nos versos de Dante; desceu, muitas vezes, despedida como a indigência menosprezível da mendicidade ociosa, ou inútil. Orçamentos e ministros houve, que não tiveram para ela a miséria de três contos de réis, - este ridículo, uma gratificação de secretaria. Graças a esta vergonha, mercê de cidadãos sem luz e de governo sem previdência, a sua lâmpada chegou a apagar-se

temporariamente para o povo. Mas a fé não lhe desmaiou, a fé que o poeta de Evangelina semelha à *flor da bússola*, a agulha do caminheiro no oceano sem limites dos prados americanos, "que o dedo de Deus pendeu da vergôntea frágil, para guiar os passos do viajor na desconhecida imensidade do deserto"[199]. E venceu. A inteligência começou a repontar de muito longe na esfera oficial. Está ainda no período crepuscular, menos que na ante-manhã. Não vem do alto como o raio meridiano do sol. É de baixo que ela parte: da fímbria indistinta do horizonte; das classes em cujo nome se governa, e que ainda não governam; da reação democrática; daqui, de onde já não suplica; mostra-se, e impõe-se, como a divindade antiga:
Et Vera incessu patuit dea

O *Liceu de Artes e Ofícios* é a encarnação mais eficaz e mais completa deste movimento. Abri os olhos no seio dele, e involuntariamente perguntareis: É o Brasil? Eu ia perguntar: É a rotina? É uma visão realizada. É uma miragem colhida por um gênio. É um oásis no areal. É o futuro. De ora avante, se quiserdes determinar a estatura aos estadistas nacionais, tendes aqui a medida: aferi-os pelo zelo com que tratarem esta casa, - permiti-me dizer-vos: este templo. Porque? Porque o *Liceu* encerra em si a fórmula mais precisa da educação popular, e a educação real do povo é a educação da nação.
Essa fórmula tem dois termos capitais: a educação pela arte e a educação pela mulher.

Os vinte e seis anos de idade[200] que limitam a existência deste estabelecimento, marcam quase exatamente a história da evolução intelectual que ultimamente fez baixar a cultura artística, da região desse Olimpo, inacessível ao vulgo, em que o mantinha um erro canonizado pelos séculos, ao seio de todos, como membro integrante da educação comum. Este resultado, incomparável talvez nos anais da civilização durante o século XIX, é uma conquista das exposições internacionais.

A noção de arte aplicada, como elemento essencial a todos os produtos da indústria humana, não existia, por assim dizer, antes da centúria que atravessamos. A Escola dos Bronzistas Franceses, a Escola Industrial de Tolosa, as de desenho e pintura na fábrica de porcelana de Sévres e raros institutos mais constituíam, até o fim do século XVIII, os mais consideráveis, senão os únicos núcleos de educação técnica nesta ordem de estudos, num país, como a França, aclamado entre todos de trabalhos de gosto industrial nos tempos modernos. A instrução artística não revestira esta forma geral. Era ainda um culto mal humanizado, que o ciúme dos levitas vedava à profanidade do trato vulgar. O aspirante à iniciação nos seus mistérios penetrava na tenda do mestre, não para formar sistematicamente a sua vocação, mas para colher a alma do artista esparsa no sacrário da oficina, a sua intuição, a sua inspiração, o seu estilo pessoal. O público e o operário eram ignorados pela arte.

A exposição de Londres em 1851 foi o começo da nova era. Ela "fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família, como num palácio veneziano". A supremacia inglesa saiu corrrida do certame internacional. A sua preponderância política, a sua soberania monetária, a enorme potência mecânica acumulada nas suas fábrica não a salvaram! O colosso recebeu a mais severa das humilhações. A disformidade do ciclope foi desbaratada por uma onipotência impalpável: a do ideal. Transmitido à matéria

---

[199] Look at this delicate plant that lifts its head from the meadow,
See how its leaves all point to the north, as true as the magnet,
It is the compass-flower, that the finger of God has suspended,
Here on its fragile stalk, to direct the traveller´s journey,
Over the sea-like, pathless, limitless waste of the desert,
Such in the soul of man is faith.
(Longfellow; Evangeline, Part the second, IV)

[200] A Sociedade Propagadora das Belas Artes, mantenedora do Liceu de Artes e Ofícios, do Rio de Janeiro, foi fundada em 23 de novembro de 1856, pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva.

pela mão hábil do artista. Esse revés, porém, foi o começo de uma transfiguração. Magoada, mas resoluta, a grande nação compreendeu a situação inevitável, e resolveu-a. Com raras exceções, as suas indústrias tinham-se assinalado por uma grosseiria rudimentar. O país inteiro estremeceu; mas o país estava salvo, como todos os países onde a capacidade governa; os homens de estado ingleses tiveram a fortuna de perceber a causa, sutil, obscura, solapada, mas decisiva, desse desastre. Sabeis o que, derrotara a Inglaterra? Um *nada* (aqui, deste alcantil da nossa superioridade, aqui entre nós o podemos dizer) uma causa extravagante, frívola, pueril, aos olhos da gente prática e sábia como nós: o desleixo do ensino do desenho. O governo viu-o; o governo creu-o; o governo proclamou-o; o governo estabeleceu que, para a reabilitação da potestade ferida de Albion, só havia um meio; uma reforma radical do ensino do desenho em todas as escolas. E ali os governos não prometem; anunciam e executam; ali não se adia a satisfação das necessidades públicas; não se ladeiam as questões; encaram-se, estudam-se, resolvem-se virilmente. É um povo; não um armentio de almas. Já nos fins de 1851 se apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a escola de South Kensington, com o seu museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas. Numa palavra, esse ensino, que até 1852 não existia naquele país, em 1880 se ministrava, nos cursos superiores desse instituto, a 824 alunos, em 151 escolas de desenho a 30.239 pessoas, em 632 classes especiais a 26.646 discípulos e, em 4.758 escolas primárias, a 768.661 crianças.

A história ainda não viu medicina de efeitos mais heróicos. Onze anos bastaram para uma revolução. Quando a França, na exposição de 1862, levantou a cabeça de cima dos seus loiros, fugiu-lhe o sangue às faces. Os homens competentes deram o grito de rebate de um grande perigo público. Vaticinando, para um futuro extremamente próximo, a ruína da influência francesa no mercado industrial, se o exemplo de além-Mancha não despertasse a mais pressurosa emulação no seio do país ameaçado. A exposição de 1867 agravou a iminência da calamidade, obrigando Napoleão III a consignar, do alto do trono, em palavras memoráveis, a seriedade do mal. Ao mesmo tempo, descobria-se que a Áustria, desde 1863, entrara em competência tão brilhante quão intrépida com a iniciadora desse movimento prodigioso. Desde então o contágio benfazejo assenhoreou-se de todo o mundo civilizado. O ensino do desenho inundou a Alemanha, que, ainda entre a embriaguez das suas vitórias de 1871, não se envergonhou de inaugurar uma propaganda oficial, estimulando nessa direção com a primazia artística dos vencidos o brio cívico dos triunfadores. Hoje o ensino popular do desenho, que em si encerra a chave de todas as questões e de todos os destinos no domínio da arte, é, entre todas as nações cultas, um fato total ou parcialmente consumado. Já se pode escrever que esse *desiteratum* fixa em si *a grande preocupação dos nossos dias.*

Os resultados, de admiráveis, orlam pelo inverossímil. Os povos outrora mais refratários ao gosto e à ciência das aplicações decorativas da arte revelaram aptidões imprevistas. A exposição de 1878 arrancou à França um clamor de alvoroto. Ainda uma vez ela saía da liça dolorosamente impressionada. Todos os gêneros de produção artística suscitavam-lhe competidores formidáveis. A cristalera inglesa rivalizava com a sua nas qualidades estéticas, ao mesmo passo que se lhe avantajava na beleza da matéria prima. A vidraria da Boêmia e de Viena inspirava um interesse excepcional; os produtos encantadores e preciosos de Veneza, nesta ordem de trabalhos, não encontravam similares em França. Na classe das tapeçarias a palma coube, por assentimento unânime dos competentes, aos artistas do oriente e de Bruxelas. Nas obras de marcenaria, Londres rivalizava absolutamente com Paris, quer quanto à concepção, quer quanto à execução material. Na pintura em vidro, a Inglaterra nada teve que invejar à sua vizinha, já pela inteligência da concepção , já pelo engenhoso do espírito, já pela habilidade do pincel, já pela delicadeza de sentimento do colorido, já pela harmonia do conjunto. Na cerâmica, em geral, e na ourivesaria, os Estados Unidos, cuja indústria, aliás, mais inventiva que artística até então, só em 1870 principiara a receber seriamente o benefício de uma educação técnica, provocaram, com a inesperada concorrência de

artefatos admiráveis, uma explosão de entusiasmo. Em suma, a competência estrangeira, nalgumas industrias de arte excedia, na mor parte igualava, e nas demais se deixava presumir que não tardaria em desafiar a antiga eminência da pátria ocidental do belo na idade contemporânea. Deste modo, enquanto, por um lado, sentia oscilar a sua glória artística, a França experimentava, por outro, um profundo abalo nos seus interesses mercantis; a exportação entrou a decrescer constantemente, enquanto, ao mesmo passo, a importação avultava em proporções consideráveis, afluindo a disputarem com França, no mercado nacional, os produtos da arte ádvena.

Ainda uma página, pois, da história humana, para demonstrar que a inteligência e a educação constituem o mais alto de todos os valores comerciais, a nascente mais caudalosa da riqueza, a condição fundamental de toda a prosperidade fundamental de toda a prosperidade. Foi assim em todos os tempos. Derramando a arte a plenas mãos é que Péricles reconstituiu Atenas dos desastres da luta com o Oriente; e , quando, entornada a flux, por toda a parte, a atividade artística no seio do povo, o grande homem pareceria dissipar os tesoiros da república, a democracia ateniense, crescentemente próspera, satisfeita e poderosa, ensoberbecia-se do chefe cuja magnificência liberal fizera do gênio de Fídias, servido pelo gênio popular, o instrumento miraculoso de um predomínio indisputável sobre a terra helênica. Era um capital inalienável, cujos recursos alimentaram até aos últimos dias a vida moral e econômica daquela que ficou sendo, na memória dos homens, a metrópole eterna do espírito e da graça.

Assim também, é em nome do seu comércio periclitante que o patriotismo francês apela energicamente para a vitalidade inexaurível da nação, renascente da catástrofe da última guerra. Uma resolução perseverante impele o Ocidente inteiro a furtar-se á soberania artística da antiga rainha, que desde a idade média os subalternizava; os povos menos preparados para essa reação, idealista e econômica a um tempo, porfiam em assimilar às suas idéias, aos seus costumes, às suas necessidades os processos estéticos e os meios de fabricação da arte antiga. Um pouco mais, e a laureada soberana, se não defender com todas as forças a honra da sua posição, copiando o exemplo dos vassalos insurgidos, não tardará em descer à categoria de tributária. Chega a receiar-se a possibilidade de que a exportação, já consideravelmente reduzida, acabe por extinguir-se de todo. Confrontado o decênio de 1846 a 1856 com os doze anos de 1856 a 1868, a exportação de produtos de arte industrial baixou, em França, de 418 a 350 milhões, ou de 34 a 16 por cento sobre a exportação total, enquanto na Inglaterra, ascendia de 413 a 855 milhões de francos. Se não basta a lição, vede a Áustria: "*à política econômica de arte*", fundada, em 1846, numa gigantesca escala, com a inauguração do museu artístico, deve ela os recursos que a habilitaram a reparar as desgraças do cataclismo financeiro de 1879, que custaram à monarquia a estupenda soma de 2000 milhões de florins, quase tanto quanto o resgate imposto pela Alemanha ao território francês.

Que agente é esse, capaz de operar no mundo, sem a perda de uma gota de sangue, essas transformações incalculáveis, prosperar ou empobrecer Estados, vestir ou despir aos povos o manto da opulência comercial? O *desenho*, senhores, unicamente, essa modesta e amável disciplina pacificadora, comunicativa e afetuosa entre todas: o desenho professado às crianças e aos adultos, desde o *Kendergarden* até à universidade, como base obrigatória na educação de todas as camadas sociais. *Um quarto do século* bastou-lhe, para revolucionar assim as idéias, e produzir, na face das maiores nações, essas estupendas mudanças.

Bem ides vendo, senhores: não é possível estar dentro da civilização e fora da arte. Não que pretendamos ressurgir a Grécia, erguer em cada cidade a Acrópole e o Hecatómpedon, elevar todos os espíritos até à alta idealidade do gênio atiço. Atenas não se reproduz: o seu papel é ficar sendo para todos os tempos uma purificadora do gosto do arquétipo inimitável da beleza plástica, na estatuária e na escultura, como na lira épica. A pureza que lhe caracteriza as maravilhas da inspiração no estro e no cinzel, não se pode comunicar á índole da civilização moderna. Nem o fim da educação contemporânea pela

arte é promover individualidades extraordinárias, uma educar esteticamente a massa geral das populações, formando, a um tempo, o consumidor e o produtor, determinando simultaneamente a oferta e a procura nas industrias do gosto. A faculdade de sentir, admirar e gozar o belo existe virtualmente em todas as almas; é, em todos nós, apenas questão de cultivo. A arte não tem por missão exclusiva cingir com o friso panatenaico a frontaria do Pártenon. Ela aormoseia a utilidade; tem para as mais modestas condições humanas o toque de uma sedução; compraz-se no colossal esplendor da *Athenè Prómachos*, ou na beleza inefável da Vênus de Milo, como na concepção singela do mais humilde objeto de uso comum. As linhas de um artefato ordinário podem revelar o dedo de um artista. Utensílios que datam das boas épocas da antiguidade, um cântaro, uma lâmpada, uma ânfora comum, do mais baixo valor intrínseco, impressionam, todavia, pela pureza das formas, pela formosura do traço. Nos produtos de serventia mais usual os gregos imprimiam estilo e distinção. A indústria daquele povo divino, que elevou a simplicidade até o sublime, não conheceu a vulgaridade, ainda nas ínfimas produções do trabalho. Quando a influência das oficinas de Fídias animava, em Atenas, de uma vida superior a arte industrial, a inspiração do mestre comunicou-se aos mínimos artigos de invenção Ática: sob a aparência insignificante do mais pobre vaso de *terracota*, por entre o mais singelo relevo de uma sepultura despretensiosa, sobressai sempre o sentimento da correção plástica, a nitidez da execução, a serenidade perfeita e a dignidade moral que caracterizam as criações fidianas. O contacto de um povo educado há de gravar em todas as coisas, ainda nas de menos estima, o selo artístico da sua originalidade. Nos objetos mais familiares a importância da mão de obra culta sobreexcede incomparavelmente o preço do material: a cada um o seu caráter de beleza própria, em que a orientação do gosto se alie à conveniência prática do seu destino.

As leis do belo ajustam-se a todos os graus da fortuna. Essa aristocracia do espírito que o gosto pressupõe, não depende absolutamente da riqueza, mas da elevação das impressões, da nobilitação do sentimento, da inteligência delicada das relações entre o indivíduo e o mundo compatível com a mediania das classes laboriosas. É uma réstia de luz que o luxo reproduz de prisma em prisma nos paços suntuosos do argentário, mas que penetra e acaricia, com toda a doçura da sua claridade a casa sóbria do homem de trabalho.

Eis a arte que hoje celebramos aqui: aquela que dignifica as necessidades mais habituais da nossa passagem pela terra; que irradia sobre todos os momentos da nossa vida; que se dedica à felicidade da maioria dos homens: a arte aplicada... Certo não serei eu quem conteste o princípio da unidade superior da arte. Entre a arte aliada à cultura industrial e as belas artes, não há divisória insuperável, não há heterogeneidade. Nem a Grécia, nem Roma, nem a Renascença conheceram essa demarcação. Fídias reflete-se nos artefatos do último oleiro ateniense, como nas colunas do Pártenon, na face augusta de Zeus, ou na dignidade inexprimível de *Athenè*. “Pertence à indústria, ou à arte, Lourenço Ghiberti, o fundidor de bronze Benevenuto Cellini, o ourives, Bernardo Palissy, o oleiro, Pèneicaud, o esmaltador, Pinaigrier, o vidreiro, o Boule, o ebanista?” A indústria, nos nossos dias, utiliza, nas suas mais finas criações, o gênio e a habilidade artística no mais elevado grau. Entre esses dois domínios, que se discriminam simplesmente por uma gradação de matizes, há uma dependência indissolúvel: não é possível aparelhar o artista para as artes industriais, “sem aproxima-lo, até certo ponto, da vereda que conduz à grande arte.”

Na essência, pois, as belas artes e as artes industriais, são duas naturezas homogêneas e homorgânicas. Todavia, não se lhes confundem os papéis. Uma olha a efeitos superiores: é o fim de si mesma; paira independente nas regiões do ideal. A outra tende a esparzir o belo nos hábitos mais freqüentes da existência humana. Uma não se entrega, senão a uma família necessariamente mais ou menos limitada de espíritos distintos; a outra não se recusa a ninguém. Uma repele a convencionalidade; imita livremente, nas suas concepções, as formas na natureza. Na outra, cuja lei é tratar como simples

motivos as aparências gerais da criação, estilizando-as em tipos de beleza, a tendência naturalística exprime a incapacidade do artista e a sua estranheza aos métodos históricos.

Eis a arte aplicada. É como um talismã a sua influência: improvisa, nos Estados que a esposam a mais deslumbrante opulência; exerce nos concursos internacionais da indústria, a mais irresistível das fascinações; cria a independência e a dignidade das classes operárias; espalha a suavidade do conforto e da elegância nas nossas casas, perfuma o coração, e sublima o espírito da mulher; faz mais adoráveis as nossas mães, faz mais angélicas as nossas filhas, faz mais amáveis as companheiras da nossa vida. Franqueia, na escola superior de South Kensington, uma classe especial ao cultivo dos trabalhos de agulha; e, sob a sua inspiração, apurada no estudo da natureza, o mais vulgar dos utensílios familiares, convertido num instrumento de fadas, requinta o afeto do ninho doméstico, do home inglês, desabotoando jasmins e madressilvas, entretecendo de acácias e murta, esparzindo de fruto e flores, tapeçando de relva, de pássaros e arvoredo o interior satisfeito, amorável, caricioso do lar, onde as virtudes cívicas se nutrem à sombra das asas da família. Ao seu toque as próprias asperezas do inverno ártico desencantam-se em poesia; e os cristais da neve fornecem à indústria uma das mais gentis maravilhas da renda: o ponto de neve, cujas formas geométricas, de uma notável beleza intrínseca, de uma infinita variedade, parecem estender, na gase dos cortinados, a brancura da geada, aonde vem poisar, iludido, o raio do sol estival, como asa de borboleta, ou afulvar-se, na estação dos gelos, a chama alegre do fogão. Ao próprio barro comunica o espírito e a eternidade. Enquanto as obras mais ambiciosas do homem desaparecem; enquanto as múmias dos conquistadores egípcios desfazem-se em pó, do solo da Grécia, das colinas de Tebas, das cinzas de Pompéia a cerâmica antiga, cuja idade se conta por dezenas de séculos, nobilitada pelo gosto nos objetos de uso mais comuns, imperecível na sua fragilidade, vem narrar-nos, ainda hoje, o nome dos seus artistas, a fama dos possuidores das suas obras; e, depois de dar o seu nome, em Atenas, ao subúrbio onde os atenienses estabeleceram a necrópole dos seus heróis, cemitério glorioso cujas colunas representavam a história completa das campanhas atiças, como, por uma eloqüente aliança entre a imortalidade e a argila, para significar a onipotência divinizadora do gênio e da arte, vem maravilhar o mundo, nas exposições universais, com os produtos deliciosos da olaria japonesa, incomparável na originalidade do desenho, no frescor e na pureza do colorido, na graça de interpretação da natureza, na harmonia das linhas, na riqueza irritante das tintas. A arte, a verdadeira arte enfeixa nas mãos, e sabe comunica-las à bilha do obreiro como à toca do milionário, a terra cozida, ou ao oiro, todas as qualidades com que cada século, cada raça, cada estado de civilização tem contribuído para os tesoiros inexauríveis do espírito infundido à matéria pela inteligência humana: a serena castidade dos gregos, a segurança e o vigor dos etruscos, a inventividade cintilante dos persas, a coloração mágica dos chineses, os efeitos impressivos da decoração japonesa, a graça engenhosa das combinações árabes, a abundância luxuriante dos italianos, o mimo dos arabescos de Rouen e Nevers, a elegância senhoril da antiga Sévres. – Afaga com a mão criadora a rijeza do carvalho, do ébano, da nogueira; e a fibra nodosa da madeira desentranhada em racimos de flores, arregaça-se em festões de hera, reproduz aos sentidos enfeitiçados a meiguice da ave, a ternura do botão, a flexibilidade do galho, a maciez da folha, a esbelteza do caule, o aveludado da pétala, a expressão, a vida, o aroma; e, sem esquecer a vivendo austera do trabalhador, com algumas linhas de severa simplicidade, com alguns chanfros nas arestas, com alguns rápidos motivos de gravura, improvisa modelos de marcenaria, onde a precisão, a simetria, o donaire competem com a solidez. Ela ensinou àqueles cujo destino é regarem o pão com o suor do seu rosto a ver no trabalho, não uma pena, mas uma apanágio da espécie humana, descobrindo nas modificações mais imperceptíveis, nos fenômenos mais humildes, nos menos sentidos aspectos do universo, um infinito de belezas inenarráveis, desde a opulência da flora tropical para engrinaldar os berços, até à amiga melancolia do musgo que alfombra o leito do descanso imperturbável. “Quando já de árvores e plantas não há mais préstimo o líquen alvadio vela junto da pedra tumular. As selvas, as flores, as ervas dadivosas por algum tempo nos auxiliaram;

mas estes servem-nos para sempre. Arvoredo para o vergel; flores para a alcova nupcial; messes para o celeiro; para o sepulcro, o musgo."[201]

Nesse regaço, risonho para todos como o firmamento azul, todas as paixões se depuram, todos os excessos se corrigem, todas as baixezas se repelem, todas as satisfações se desprendem de egoísmo, toas as tristezas de repassam de benevolência. Dir-se-ia que Goethe não se extasiava noutra imagem ídolo do seu culto, quando, naqueles versos cuja transparência lembra a atmosfera grega, nos define em Sakontala, a pérola indiana, o mundo inteiro da bondade, da graça e dos prazeres imaculados: "Queres as flores da primavera e os frutos do outono? Queres o que encanta, e arrebata? Queres o que nutre, e satisfaz? Quer em um só nome abranger o céu e a terra? Nomeio-te Sakontala, e disse tudo!"[202]

Explorada, na média idade, em benefício das opressões mais ou menos odiosas que esmagaram então o gênero humano coube ao nosso século de pacificação e de justiça familiariza-la com os desafortunados, com os pequenos, com os que batalham dia a dia pela vida. "A grande lição da história", diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, "é que, tendo sido sustentadas até aqui pelo poder egoístico da nobreza, sem que nunca se estendessem a confortar, ou auxiliar, a massa do povo, as artes do gosto, praticadas e amadurecidas assim, concorreram unicamente para acelerar a ruína dos Estados que exornavam; de modo que, em qualquer reino, o momento em que apontardes os triunfos dos seus máximos artistas, indicará precisamente a hora do desabamento do Estado. Há nomes de grandes pintores, que são como dobres funerários: o nome de Velásquez anuncia o traspasso de Espanha; o de Ticiano, a morte de Veneza; o de Leonardo, a ruína de Milão; o Rafael, a queda de Roam. Coincidência profundamente justa; porquanto está na razão direta da nobreza desses talentos o crime do seu emprego em propósitos vãos ou vis; e, antes dos nossos dias, quanto mais elevada a arte, tanto mais certo o seu uso exclusivo na decoração do orgulho, ou na provocação da sensualidade. Outra é a vereda que se nos franqueia. Demos de mão à esperança, ou, se preferis, renunciemos à tentação das pompas e louçanias da Itália na sua juventude. Não é mais para nós o trono de mármore, nem a abóbada de oiro; o que nos toca, é o privilégio, mais eminente e mais amável, de trazer os talentos e os atrativos da arte ao alcance dos humildes e dos pobres; e, pois que a magnificência das passadas eras caiu pelo exclusivismo e pela soberba, a nossa pela sua universalidade e pela sua humildade se perpetuará. Os quadros de Rafael e Buonarotti deram apoio às falsidades da superstição e majestade às fantasias do mal; a missão, porém, das nossas artes é instruírem da verdade a alma, e moverem à benignidade o coração. O aço de Toledo e as sedas de Gênova só à opressão e à vaidade aproveitaram, imprimindo-lhes força e lustre; às nossas fornalhas e aos nossos teares o destino de reanimar os necessitados, civilizar os agrestes, e dispersar pelos lares cheios de paz a benção e a riqueza do gozo útil e da ornamentação simples".[203]

Entre nós, porém, senhores, tirante esta exceção esplêndida, que nos transporta ao seio de outra civilização, ainda se não começa a curar deste interesse, vital para a importância política do Estado e para o sossego inteiro da República. Achamo-nos ainda no período de sermos dirigidos pelas trevas. A tensão de armas dos salvadores da pátria, entre nós bem ser a frase delirante de Ájax, no drama grego: "Obscuridade, ó minha luz!"[204]

---

[201] Ruskin: Modern Painters.

[202] Willst du die Blùthe des fruhen, die Fruchte des spaeteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzuckt, willst du was saetligt und mehrt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einen Nahmen begreifei
Nenn´lecgm Sakontala, dich, und so ist Alles gessagt,
Goethe, Antiker Form sich noehernd, Werke, Ed. De Heinrich Duntzer, 1882, vol. I, p. 109

[203] Ruskin: The Two Paths.

[204] Sófocles: Ájax.

O Estado ainda não aprendeu outro meio de acudir às crises, e remover os déficits senão endividar-se e tributar. Solicitai dinheiro para o ensino, e vereis apurarem-vos migalhas. Em palavras, todas as homenagens à instrução popular; nos fatos, uma avareza criminosa. Não é a terra, nem o numerário, o que constitui a riqueza das nações, mas a inteligência do homem: eis a lei fundamental da verdadeira ciência das finanças. Aqui, porém, se a teoria admite, a prática a rejeita. O orçamento do ensino cresce gota a gota: tem direito a milhares de contos, e recusam-lhe centenas de mil réis. Para tudo se contraem empréstimos e abrem operações de crédito; para a educação do povo, nunca!

Não se convencem de que a instrução não tem preço. Os processos científicos de Pasteur descobrem a origem da enfermidade que arruinava a sericultura, instituem os meios de preveni-la; e essa conquista imaterial sobre a ignorância é apontada por Huxley como um dos recursos mais consideráveis de reparação para as brechas financeiras abertas à França pela guerra de 1870. Nem vai nisso hipérbole; porque a moléstia do bicho de seda, em dezessete anos, infligiu ao país uma perda de quinhentos mil contos.

Quanto valerá uma semente capaz de tais frutos?

A indústria queixa-se, e definha. Que remédio lhe aconselha? A instrução? Não! O regimem protetor, isto é, uma combinação de impostos; porque, senhores, sem querer discuti-lo aqui, o caráter predominante de teoria protecionista é, e há de ser sempre, aquele com que o senso comum e a evidência o definem: o protecionismo não passa de uma finta imposta ao consumidor m benefício de uma classe de produtores indígenas. Mas, como quer que seja, nem o protecionismo nem a permutação livre são capazes de criar valores, de melhorar a qualidade dos produtos. Uns e outros não são mais que agentes de distribuição, para proporcionar aos valores existentes condições de mercado mais ou menos vantajosas. Qual é, pois a incógnita desta dificuldade? Responderei com as palavras de um ministro austríaco, o barão Scharz Semborn. Parodiando o dito de um antigo general, que, a respeito da guerra, afirmava –"Para vencerdes, três cousas haveis mister: primeiro, dinheiro; segundo, mais dinheiro; terceira, ainda mais dinheiro" – esse estadista exprimia-se assim: "Ao meu ver, cada mestre é um general, um combatente contra a ignorância e a superficialidade. Ora, para mim tenho a falta de instrução como a raiz de todos os males, que há na terra; e não vejo outro meio de debela-la senão três cousas: primeiro, instrução; segundo, mais instrução; terceiro, muito mais instrução".

A solução do problema, conseguintemente, é esta: criar a educação industrial.

Mas somos uma nação agrícola. E porque não também uma nação industrial? Falece-nos o oiro, a prata, o ferro, o estanho, o bronze, o mármore, a argila, a madeira, a borracha, as fibras têxteis? Seguramente não. Que é, pois o que nos míngua? Unicamente a educação especial, que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão de obra, e, sobretudo da mão de obra artística. Raro é o produto utilizável, seja de mero luxo, seja de uso comum, em que o gosto, a arte, a beleza não constitua o elemento incomparavelmente preponderante do valor. Ora, como nós não produzimos senão matéria bruta, o preço da nossa exportação ficará sempre imensamente aquém da importação de arte, a que nos abrigam as necessidades da vida civilizada. Nenhum país, a meu ver, reúne em si qualidades tão decisivas para ser fecundamente industrial, quanto aqueles, como o nosso, onde uma natureza assombrosa prodigaliza às obras do trabalho mecânico e do trabalho artístico um material superior, na abundância e na qualidade. Na adiantada civilização dos nossos tempos, a indústria é inseparável da agricultura. Tão íntima é a sua afinidade, tão indissolúvel o seu consórcio, que escolas industriais há (na Baviera, por exemplo), onde o ensino agrícola, com o cunho peculiar de arte que lhe cabe, forma uma seção de estudos, entre os cursos professados no estabelecimento. Considerai os Estados Unidos: segundo o recenseamento de 1870,

metade (5.922.471) ainda se empregava na agricultura. Cincinatti, a quarta cidade manufatureira da União Americana, tem a sua sede no centro de uma imensa região agrícola.

Mal formulada, pois, tem sido até hoje, a questão, entre nós. Os seus termos são outros, e não consistem senão nisto: "Como havemos de extrair o maior proveito dos nossos recursos naturais, que, posto variados e amplos, não passam de simples bases de riqueza? De que modo logrará consumir em indústrias domésticas a máxima parte da matéria prima que o solo nos fornece, multiplicando-lhe a valia ao toque mágico do gosto e da habilidade técnica? "·

Enunciado assim, o problema não tem solução possível, a não ser a que lhe dá o Liceu de Artes e Ofícios. Criar a indústria é organizar a sua educação. Favorecer a indústria é preparar a inteligência, o sentimento e a mão do industrial para emular, na superioridade do trabalho, com a produção similar dos outros Estados. Cultivada assim, ela encontra em si própria o segredo de vencer: dispensa os obséquios do sistema protetor; descultivada como se acha, os privilégios desse regimem, impondo ao consumo nacional uma indústria sem arte, requintam o odioso da tirania fiscal com a influência desastrosa dos hábitos de grosseria que inoculam no espírito popular.

O dia em que o desenho e a modelação começarem a fazer parte obrigatória do plano de estudos na vida do ensino nacional, datará o começo da história da indústria e da arte no Brasil. Se a regra da política entre nós não fosse cuidar, por uma preferência imemorial, do que menos importa ao país, essa data não estaria longe. Semear o desenho imperativamente nas escolas primárias, abrir-lhe escolas especiais, fundar para as operárias aulas noturnas desse gênero, assegura-lhe vasto espaço no programa das escolas normais, reconhecer ao seu professorado a dignidade, que lhe pertence, no mais alto grau de escala docente, par a par com o magistério da ciência e das letras, reunir toda essa organização num corpo coeso, fecundo, harmônico, mediante a instituição de uma escola superior de arte aplicada, que nada tem, nem até hoje teve em parte nenhuma, nem jamais poderá ter, com academias de Belas-Artes, - eis o roteiro dessa conquista, a que estão ligados os destinos da pátria. Não é uma aspiração do futuro; é uma exigência da *atualidade mais atual*, mais perfeitamente realizável, mais urgentemente instante. Só o não compreenderão os incapazes de perceber a importância suprema da educação popular.

Permitam os nossos fados que a voz deste dever cale quanto antes no ânimo dos nossos governos. Então só restaria premunirmo-nos contra um perigo, mais grave do que a permanência do *status quão*. Não se inaugure o desenho no currículo escolar sob o funesto espírito pedagógico de que é presa a instrução nacional entre nós. Somos um povo de sofistas e retóricos, nutridos de palavras, vítima do seu mentido prestígio, e não reparamos em que essa perversão, origem da nossa educação na escola, na família, no colégio, nas faculdades. O nosso ensino reduz-se ao culto mecânico da frase: por ela nos advém feitas, e recebemos inverificadas, as opiniões que adotamos; por ela desacostumamos a mente de toda ação própria; por ela entranhamos em nós o vezo de não discernir absolutamente a realidade, ou de não discerni-la senão através dessas *Nuvens,* suscetíveis dos mais arbitrárias, em que a comédia de Aristófanes alegorizava a inanidade e as ilusões da escola dos sofistas no seu tempo. Se a índole dessa pedagogia, indigna de tal nome, invadisse o ensino artístico, antes nunca o houvéramos lembrado! O desenho, não é o produto da fantasia ociosa, mas o estudado fruto da observação acumulada. Sem observação, sem experiência, não há desenho. Ele tem a sua coordenação científica; tem a sua classificação necessariamente serial. Esterilizareis todos os vossos esforços, se vos não submeterdes à sucessão normal das suas fases. Que vale debuxar as formas complexas da criação, se não conheceis as formas típicas, os elementos geométricos de toda a beleza? Desenhar a perspectiva, se não tendes a inteligência clara e prática das suas leis? O modelo em relevo, antes de distraídos na reprodução do modelo plano? A figura, antes de versados na ornamentação vegetal? A cópia servil da estampa, em vez da interpretação

estilizada dos objetos presentes? Que presta cultivardes a prática, sem possuir inteligentemente os princípios que regem a distribuição da forma e da cor, ou a adaptação delas aos infinitos recursos que nos subministra a natureza nessas duas direções? Que aproveita adquirirdes esses princípios, se a influência de um meio apropriado e a lição viva de espécimens superiores não saturarem de arte a atmosfera da escola?

Mas, cientificamente organizado - cientificamente, porque há hoje uma verdadeira ciência, como há também uma pedagogia, da arte – o ensino artístico rasga ao país um infinito de riquezas econômicas e morais.

A civilização grega elevou as artes plásticas à mais fina perfeição na forma, na expressão, na beleza, e estendeu-as aos objetos usuais; mas estes eram então poucos. Hoje os artefatos úteis e decorativos compõem um numero inumerável de espécies, e ocupam, no mundo, em uma proporção acentuadamente progressiva, milhões de artífices, milhares e milhares de artistas. Se a grandeza descomunal das catedrais,. Dos palácios, dos monumentos antigos, já não é a preocupação dominante da arte, um instituto mais nobre, mais moralizador, mais inexprimivelmente cheio de encantos a inspira, a senhoriza, a aproxima do ideal: o da facilitar a todas as classes, de baixo do teto doméstico, um asilo santificado pelos hábitos de pureza, de modéstia, de contentamento, que o gosto, sob as suas mais simples formas, derrama no ambiente, e instila nas almas. Eis o primeiro bem deste movimento.

Depois, a educação industrial representa um dos auxiliares mais eficazes no nivelamento crescente das distinções de classes entre os homens, não deprimindo as superioridades reais, mas destruindo as inferioridades artificiais, que alongam dessa eminência as camadas laboriosas do povo, isto é, elevando a um plano cada vez mais alto a ação e o pensamento do operário. A miopia intelectual é a mais constante geradora de egoísmo. Incuti ao indivíduo hábitos sérios de observação, de disciplina mental, de aplicação racional das nossas faculdades práticas, e o belo, nota universal na harmonia do universo, assumirá o seu domínio absoluto sobre as almas, propagando a fraternidade entre todas as classes, aniquilando todas as concepções de casta, e estabelecendo realmente entre todos os homens a igualdade moral, impossível sem o desenvolvimento simétrico de todas as aptidões humanas no indivíduo e na comunidade.

A democracia quase não existe entre nós, senão nominalmente, por que as forças populares, pela incapacidade relativa em que as coloca a ausência de um sistema de educação nacional, está de fato mais ou menos excluídas do governo. O ensino industrial, porém, infalivelmente, a arte á a mais poderosa propagadora de paz. A nenhuma influência humana assiste por ventura tanto o direito de enastrar a fronte no ramo da planta simbólica, que a lira grega cantava em estrofes imortais, “a oliveira glauca, nutridora da infância, que desvela os olhos de Zeus e a pupila azulada de Athenè”.[205]

No meio da campanha obstinada que precedeu a guerra peloponéida, os jogos intímios e os jogos olímpicos interrompiam as hostilidades; e os guerreiros da Hélade, inimizados pela mais sangrenta das lutas civis, depunham as armas, para fraternizar no seio da arte em Elis ou Corinto, cuja hospitalidade se franqueava até as vítimas da proscrição e do ódio intestino. Inimiga inconciliável das pendências fratricidas das rivalidades cruentas, das paixões rancorosas, dos dilaceramentos civis, a cultura artística do trabalho, porém, é uma infatigável influidora de energia política. Foi durante os tempos da sua mais brilhante florescência na antiguidade, que se ouviram aquelas grandes palavras de Péricles, na oração fúnebre dos mortos de Potidéia: “Só entre nós se considera no cidadão inteiramente alheio aos negócios públicos, não um homem pacífico, mas uma criatura inútil”.

[205] Sófocles, - Oidipos a Kolonos.

A todos os benefícios, enfim, da cultura artística, divulgada pela educação geral, acresce a ampliação imensa do mercado e a imensa dilatação do círculo dos apreciadores. De uma parte, a instrução nos assuntos de arte, insinuada em todas as escolas, cria em cada indivíduo a necessidade irresistível de consumir esse gênero de produtos; de outra, esses meios múltiplos de contacto entre o artista e o tribunal da opinião abrem ao trabalho de valor veículo inumeráveis para a reputação e a fortuna. As obras notáveis já não apelam para o público, unicamente pela tela, pelo desenho, ou pela escultura original, senão pelos infinitos modos de reprodução industrial que se acumulam em nosso tempo: a gravura, a litografia, a fotografia, a helioplastia, a golvanoplastia, a moldagem sob os seus vários processos. Os que dantes se dirigiam a um potentado, a uma corporação ou a uma cidade, hoje tem por espectadores um país, um continente, ou uma época. Já o merecimento, a originalidade, a distinção não tem o seu destino e a sua liberdade fechados nas mãos de autocratas incapazes. O gênio não carece mais de inscrever-se cortesão, e a arte já não terá que enrubescer dessas condescendências, e gemer essas injustiças.

Culpa de reis, que às vezes a privado.
Dão mais que a mil, que esforço e saber tenham.(9)[206]

Sem dúvida, senhores, "a arte é um reflexo da vida social: esmerada, nobre e original, corresponde à maturidade de uma raça; bárbara, pobre ou emprestada, indica a decadência de uma nação". E, como certas compleições, eivadas por vícios hereditários ou prematuros, nas quais a juventude se corrompe em uma senilidade precoce, a nossa nacionalidade, em vez das qualidades simpáticas de uma adolescência virial, vai acentuando os mais graves sintomas de uma extenuação geral, que assusta e amargura os amigos reflexivos do país. O ceticismo público, a frieza popular ante os mais sérios interesses da democracia, a inconsciência nacional em presença dos riscos mais temerosos, a incapacidade crescente dos estadistas, o arruinamento sucessivo dos nomes políticos, o descrédito engravecente do poder, a inocência infantil do governo ao pé das complicações mais perigosas, a desestima dos princípios, as deserções de todo o gênero, os compromissos clandestinos explicando os fatos mais solenes, o luxo ridículo e nodoando das pequenas fortunas, o uso egoístico e estéril da riqueza a afilhadagem universal, a postergação acintosa e proverbial do mérito, um mesquinho industrialismo, a indolência, a tibieza, a flacidez de uma anemia profunda e adiantada enchem de sombras a alma dos verdadeiros patriotas. Pensa-se nas gerações vigorosas dos nossos antepassados, e pergunta-se de que modo traspassaremos aos nossos descendentes a sagrada herança da pátria. O coração contrai-se, nesses momentos, em toda a intensidade daquela angústia, mescla de saudade filial, de ansiedade paterna, de dignidade cívica, de incomensurável sofrimento moral, que brame e soluça nos versos do poeta italiano:

Volgiti, indietro, e guarda. O pátria mia,
Quelia scultiera infinita d´immortali,
E piangi, e di te stessa ti disdegna.
Volgiti, e ti vergogna, e ti riscuoti,
] E ti punga uma volta
Pensier degl´avi nostri e di nepoti.[207]

Felizmente, porém, a nação ainda é demasiadamente nova para não ter em si as forças de retemperar-se. A reação é possível; mas só a educação do povo será capaz de provoca-la, e utiliza-la. *O Liceu de Artes e Ofícios* compreendeu-o; e, para levar irresistivelmente a cura à raiz do mal, fez da instrução da mulher o ponto de partida e o fundamento da cultura das gerações vindouras.

---

[206] Camões, Luziadas, VIII, XIII.
[207] Giacomo Leopardi.

Esta nova face do apostolado que o *Liceu* iniciou, encerra em si todo um poema de esperanças e frutos. Ele absorveria o vosso orador, que já agora mal pode roçá-lo, a fugir, e levemente.

Não há fato mais invariável na vasta extensão da experiência humana do que este: toda a influência social que não tende a elevar tende a deprimir, se não estimula e exalta o espírito, fatalmente o vulgarizará.[208]

Ora, a mais inelutável de todas as influências que atuam sobre a formação da natureza humana, em todos os seus elementos, é a mulher, mãe, amante, esposa, filha, mestra, ela é a explicação do indivíduo e da sociedade. Os maiores homens, em todos os séculos, deveram as suas primeiras inspirações e os seus primeiros hábitos de pensamentos á providência tutelar da sua infância; e na individualidade mais obscura, a consciência que perscrutar o fundo insondável aos enigmas íntimos da nossa existência e do nosso destino, não descobrirá talvez uma vocação, uma idéia insistente, um sentimento solitário, cujas nascentes não se percam, entre os primeiros anos da vida, no seio de uma mãe. Ao inverso, portanto, do que até hoje se praticava, a cultura da mulher sobreleva em importância á do homem; todos os extremos, todos os sacrifícios, todas as honras do Estado são poucas para a educação feminil, e a proclamação da igualdade dos dois sexos perante o ensino impõe-se como a legenda suprema da nossa propaganda. Eu diria, senhores, que a educação da mulher contém em si a educação do povo, como a terra mãe contém no seio o mundo infinito da vegetação, que a cobre, desde a rasteira gramínea dos prados até as selvas desafiadoras da tormenta. Uma sociedade onde esta reforma ainda não penetrou, dá a lembrar as idades tristes do nosso planeta, antes da primeira expansão da vida floral, quando as plantas ainda vegetavam sem fragrância; quando as primeiras corolas ainda não ofereciam o néctar ambrosíaco das suas taças aos povoadores animados da Criação; quando o "oceano de flores da floresta terciária ainda não enlaçava o orbe na sua grinalda"[209]. A mulher envolve e domina a esfera humana, como a safira diáfana do firmamento envolve e domina a esfera terrestre.

Que diremos, pois, de uma instituição que alia em si, do modo como aqui as contemplamos, a cultura artística e a cultura feminil? Que essa instituição decifrou o segredo do nosso futuro. A política, a imagem da cegueira neste país, vai passando, a magoar a pátria sob a ponteira do seu bordão ferrado, enquanto as questões, de redor, tumultuam, desdobram impunemente os seus estragos, "como o fogo nos vale onde sopra o vento"[210], para afinal caírem sobre a nação com todo o peso dos seus males imprevenidos, no meio da confusão crescente dos interesses, dos princípios, através da qual parece estridular a ironia maligna do demônio de Divina Comédia, rindo da imprevidência que não conta com a lógica dos fatos.

Tu non sapesti ch´io loco fossi.

Resta, portanto, à iniciativa individual acordar o país. Neste sentido o *Liceu de Artes e Ofícios* é um rasgo de heroicidade moral que inspira aos mais incrédulos uma confiança reanimadora. O nome de Bethencourt da Silva pertence ao número dos beneméritos cuja condecoração incumbe à história. Com ele os seus auxiliares, os entusiastas intrépidos, que se dedicaram à obra deste Evangelho vivo, formam, no

---

[208] John Stuart Mill. –Dissertations and discussions, vol. lll, p. 444.

[209] Sófocles. – Ájax.

[210] Sófocles. – Ájax.

horizonte do nosso país, a maior constelação do futuro. Se "o mal ensina o mal" [211], praza aos céus que este bem semeie e reproduza indefinidamente a lição de tão esplêndido exemplo. Apóie-se com firmeza no chão popular. Apele com tenacidade para as classes produtoras. Descreia da velhice incurável, estreitando de dia em dia mais a sua aliança com a mocidade, cujo préstimo o Liceu soleniza na homenagem de hoje, com a mocidade, em cujo seio há batalhadores que podem confundir as caducas pretensões da esterilidade encanecida com a réplica de Háimon na tragédia antiga: "Se sou jovem, julga-me antes pelas minhas ações do que pelos meus anos.".[212]

Deste modo chegareis a consumar vitoriosamente o vosso compromisso; e, quando o país realizar a obra da emancipação contra a ignorância, a pior de todas as servidões, caberá ao *Liceu de Arte e Ofícios* a glória incomparável de ter assentado a pedra angular de um monumento mais forte do que os séculos.

(Aplausos calorosos. Toda a assistência delirantemente aclama de pé o orador. Palmas,. Bravos.)

[211] Sófocles, Elektra.

[212] Sófocles. Antígone.

Anexo 2

BIOGRAFIA DE JOHN RUSKIN

Gordon, S. A. JOHN RUSKIN AND THE VICTORIAN EYE. Nova York: Harry Abrams. 1993. p. 13.

"Ruskin nasceu em 8 de fevereiro de 1819 na Inglaterra. Filho único, de pais de família de classe média, John James e Margaret Ruskin. Os seus pais morreram nos anos de 1864 e 1871 deixando-o com dinheiro suficiente para continuar as suas atividades intelectuais e publicá-las. A educação de Ruskin foi severa, não possuía brinquedos e nem amigos. Seus pais educaram-no para ser um intelectual, a leitura e as artes eram os assuntos de seu cotidiano. O pai incentivou Ruskin a aprender a desenhar desde cedo, criando assim, o hábito do desenho. Enquanto estudante em Oxford, em 1839, Ruskin ganhou o prêmio Newdigate de poesia se tornando conhecido pela crítica. A mãe Margaret era uma evangélica fanática e acostumou Ruskin a ler e decorar trechos da bíblia. Pode-se dizer que a sua moral foi moldada pela bíblia, querendo ela que ele seguisse a carreira religiosa. A família Ruskin viajava muito. O seu pai conheceu J. Turner, a qual Ruskin iria dedicar grande parte de sua produção intelectual. Publicou em 1849 "As sete lâmpadas da arquitetura", e em 1851 – 53 os três volumes de "As pedras de Veneza". Em seguida se dedicou ao assunto da economia política. Ruskin iniciou a sua produção literária em 1843 com o primeiro volume de "Pintores modernos". Entre os anos de 1840 e 1850 concluiu os outros quatro volumes de "Pintores modernos". Em 1854 lecionou no Working Men's College em Londres. No mesmo ano se afeiçoou ao movimento Pré-Rafaelita. Foi casado com Euphemia Chalmers durante 6 anos, se separando em 1855 quando esta pediu o divórcio alegando não ter sido consumido o casamento. Ruskin foi considerado o primeiro crítico de arte a associar arte e sociedade. Em 1860 publicou "Unto this last" no qual criticou a sociedade de seu tempo. Em 1869 foi nomeado professor de arte em Oxford University. Nos anos de 1870 fundou uma comunidade alternativa chamada de The guild of Saint George em Shefield. Ruskin frustrou-se por não conseguir mudar a arte e a sociedade inglesa. A sua vida pessoal começou a declinar a partir de 1875, quando uma jovem adolescente pelo qual havia se apaixonado faleceu. Em 1884 publicou "The storm cloud of the nineteenth century". Durante os anos de 1870 sofreu vários surtos de depressão sendo cuidado por sua prima até falecer em 20 de janeiro de 1900."

Anexo 3

Júlio Katinsky, INTRODUÇÃO A MARICOURT – ANTECEDENTES MEDIEVAIS DA CIÊNCIA MODERNA. Lagonegro, M. A. Em Carta de Pedro Peregrino de Maricourt sobre os magnetos ao mestre fortificador Suger de Foucacourt. São Paulo: texto inédito, 2001.

(...) A característica fundamental do ensaio sobre a agulha imantada de Pierre de Maricourt pode ser reconhecida como ponto de inflexão entre a ciência clássica, e a ciência moderna. Sobre esse texto do século XIII (c. 1220) as informações sobre o autor ou sobre o próprio texto são bastante sumárias. Sabemos entretanto que Pierre de Maricourt (ou Petrus Peregrinus, ou Pierre Pelerin) era um engenheiro militar (mestre fortificador, como na época seria chamado), que, no ócio do assédio a cidade italiana, dedicou-se a realizar experiências e escrever sobre a agulha magnética, com o fim declarado de contribuir para o aperfeiçoamento da bússola e do astrolábio, instrumento que, já se vislumbrava, seriam úteis para a navegação. É justamente esse objetivo utilitário que sinaliza a ruptura com a "filosofia" básica da investigação científica clássica. O texto de Maricourt gozou de grande difusão e apreço logo que foi escrito. Possivelmente pelo rigor e precisão com que as experiências sobre a agulha imantada foram descritas, e talvez pela franqueza com que o autor reconhece que seu estudo, puramente teórico, tem por objetivo final o aperfeiçoamento de um modesto instrumento de uso quotidiano.

Possuímos alguns testemunhos eloqüentes de uma postura clássica diametralmente oposta àquela do mestre fortificador francês. Talvez o mais cristalino seja aquele registrado por Aristóteles em sua "Política",.

...a ciência seria uma "contemplação desinteressada", desligada dos afazeres quotidianos e corriqueiros da vida comum, não exigindo, no caso dos filósofos maiores, nem mesmo a prova da experiência, para as conclusões últimas. Assim, Anaxímenes, que concluiu corretamente que as montanhas da Sicília tinham sido já, fundo do mar, pois suas rochas em seus cimos encontravam-se incrustadas conchas de animais marinhos; esta irretorquível afirmação, característica de todo o pensamento grego e modelo cientifico posterior só servia para alicerçar a convicção, improvável, de que periodicamente o mundo desaparecia e renascia em longos intervalos de tempo, para nós modestíssimos à luz do que se estima hoje sobre a idade da terra e do universo.

Não há dúvida que um dos problemas centrais da reflexão grega refere-se aos limites entre as representações mentais e as imagens produzidas pelos nossos sentidos. Mas esse problema é uma herança da mesma incerteza acrisolada nas mais antigas teogonias cujos traços nós somos capazes de identificar nos mitos dos povos mais primitivos. Pois todos nós estamos cansados de saber que nossos sentidos nos enganam. É o que D. João de Castro nos adverte quando diz que somente pelo sentido nós creríamos que dois objetos que caem sobre a terra dirigem-se para baixo segundo retas paralelas; entretanto, a razão nos diz que essas retas formam um ângulo, as retas cada vez se aproximando mais à medida que se aproximam do centro da terra (Tratado da esfera). Assim, o conhecer (noesis) nem sempre coincide com o perceber (aestesis) e mesmo pode contraria-lo radicalmente. Portanto entre um e outro é mais humano conservarmo-nos fieis à noesis ficando a fidelidade à aestesis reservada aos brutos, selvagens, que por isso mesmo são enganados por nós, facilmente. Para Platão, entretanto, a compatibilidade entre a "noesis" e a "aestesis", segundo Pierre Duhem se faz (por que é obrigatório se fazer) através do artifício geométrico. Ou em palavras modernas, como a geometria partilha, simultaneamente, da compreensão universal, racional, e por outro

lado está apoiada na percepção do mundo, tem sua origem na sensação (geometria, medida da terra, como os gregos gostavam de sublinhar), quando se atinge a prova geométrica, podemos ter certeza da veracidade de uma proposição sobre um fenômeno. Ou ainda, explica-se assim essa colocação platônica para enfrentar o problema epistemológico fundamental desde então até hoje e que no mundo grego tomava o nome de "salvar o aparente" (salvar o fenômeno). Ou seja, somente quando podia ser demonstrado através de um procedimento rigorosamente geométrico (quando submetida à razão), a percepção poderia ser considerada "conhecimento".

Nesse sentido, e divergindo de uma interpretação tradicional, supomos que Platão em seu livro sobre astronomia "Timeur", não pretendia "conciliar" a concepção Pitagórica da visão que supõe partir os raios visuais de um fogo interior ao olho, formando um cone com um vértice em um ponto matemático no interior do olho e a base no objeto. Nesse sentido, podemos entender a proposta de "explicação" de Alberti da perspectiva exata descoberta por Brunelleschi como uma tentativa de adequar a revolucionária descoberta com a interpretação Pitagórica da visão. E a concepção oposta dos atomistas gregos, com Demócrito e seus seguidores (exposto por Lucrecio em seu "De natura Rerum"), ou seja, a visão se da por raios saindo do objeto e atingindo o olho, afirmando, implicitamente, a materialidade do raio luminoso. Para Platão seria indiferente uma ou outra hipótese, desde que pudesse ser mais indiscutivelmente demonstrada pela geometria. Mas não resta dúvida que o conhecer racional, a coerência racional será o fundamento do conhecimento ao qual devem se submeter os sentido, e as sensações afetadas pelo "mundo exterior" devem a ele se submeter. Essa necessidade de adequar o "perceber" ao "compreender" de Platão, talvez explique, conforme relata Diógenes Laércio, o desagrado do grande filósofo ao seu mais ilustre discípulo, Eudoxo o extraordinário matemático, que procurava adequar a cosmologia platônica das esferas concêntricas ao movimento milenarmente observado das estrelas errantes (os planetas por isso mesmo assim chamados), e que pela sua incongruência contrariavam a concepção divina e sumamente perfeita da esfera sideral. Ou seja, a explicação de Eudoxo, por incompleta, não merecia o respeito dos verdadeiros filósofos. Daí todo o esforço dos cientistas gregos em adequar o movimento dos planetas a trajetória de movimentos circulares desde Platão ate Ptolomeu.

Por tantos testemunhos, firmou-se a convicção de que o mundo antigo desdenhava o efeito prático das descobertas científicas. Talvez imersos nessa vertente do mundo antigo, e que até certo ponto fora retomada pelos teólogos medievais, tanto Rudolfo Mondolfo quanto Benjamin Farrington, no século XX sublinharam a origem social desse distanciamento prático, atribuindo-o ao regime escravista. Que a organização social facilita ou dificulta o desenvolvimento econômico (e por conseqüência, o aperfeiçoamento técnico e cientifico), não deixa de ser uma afirmação aceita por amplas camadas da intelectualidade moderna, a Farrington apresenta uma situação paradigmática quando comenta a ausência de uma medicina do trabalho entre os gregos do mundo clássico. Com efeito, quem teria interesse em minorar ou eliminar o sofrimento dos escravos, os "instrumentos vocais", para distingui-los dos utensílios (instrumentos mudos) ou dos animais, incapazes de articular palavras?

Mas sem negar essa condição geral, forçoso é reconhecer que a ciência desenvolvida elos gregos, antes de todos, tinha um nítido destino prático. Pois foram os gregos que desenvolveram as ciências anexas à medicina, bem como a astronomia, cujo objetivo final era a medição do tempo, indispensável para garantir a correta época da semeadura e da colheita. E a própria biografia de Arquimedes não só registra as máquinas de guerra por ele inventadas, como sua utilização de água deslocado, para constatar a falsificação da coroa do rei de Siracusa. Vitrúvio atribui ao sábio siracusano um dispositivo para elevação de água no qual combinam-se, engenhosamente, propriedades geométricas da hélice e propriedades hidráulicas (parafuso de Arquimedes), aparelho usado até hoje. Além da apreciação de Vitrúvio, parece que Arquimedes gozou de grande prestígio na antiguidade clássica, na Idade Média e na Renascença, merecendo de Galileu um pequeno tratado de reconstituição das experiências feitas com metais imersos na

água (La Bilancetta), que pode ser considerado um modelo de historia da ciência. E o próprio Vitrúvio, pragmático arquiteto romano, aconselha a seus pares a leitura de Platão, Aristóteles e Demócrito (colocados no mesmo nível). Quase contemporâneo de Vitrúvio, destacou-se como cientista e construtor de máquinas, Heron de Alexandria muito reverenciado em seu tempo. Seu prestígio e seu exemplo devem ter sido muito grandes pois trezentos anos depois o grande matemático Pappus de Alexandria ainda refere-se a seus seguidores com "a escola de Heron".

Podemos então afirmar, à luz desses documentos, primeiro, que "mekanikos" (isto é, construtores de máquinas), eram antes de tudo construtores de máquinas para construir e destruir muralhas (de preferência urbanas) detendo um conhecimento cientifico amealhado ao longo de séculos, sendo chamados na idade média de "mestres fortificadores", incluindo entre esses profissionais, os arquitetos romanos e seus discípulos. Foram esses mestres fortificadores que garantiram a conservação, em um mundo de analfabetos, das obras dos geômetras dos sólidos, da obra de Vitrúvio, das coleções de máquinas de guerra. Somente como lembrete, um dos arquitetos da igreja de Santa Sofia, Antemio de Trales, é também autor de um livro sobre "espelhos ardentes" da tradição de Arquimedes. Essa "linhagem" de "mestres fortificadores" não deve ter sido interrompida em nenhum momento da civilização mediterrânea, pois, mesmo sem exaustivas pesquisas sistemáticas, percebe-se um constante evoluir nas fortalezas e castelos construídos depois da queda do Império Romano. Muito ao contrário, as técnicas construtivas evoluíram notavelmente durante o período feudal – chegando essas construções até o século XX, com muita freqüência, praticamente intactos. Estes, são mais de duas dezenas em Portugal (a maioria junto a fronteira com a Espanha), e em uma região que eu não quero lembrar, ele foram tantos que passaram a designar o próprio local, Castela, plural de Castelum.

No leste europeu eles foram tantos que uma palavra germânica, "bastijen" cujo significado é "construir", deu as seguintes derivações: "bastida", bastião, "bastidor", e mais chocante dada a história recente da Europa, a palavra "bâtir", francesa, através de "bastir" também deriva da palavra germânica. O próprio Pierre de Maricourt, como vemos, pertence a essa linhagem de hábeis construtores. Então por que o texto desse "engenheiro militar", representa um ponto de inflexão na trajetória da ciência ocidental, como foi afirmado no inicio desta introdução? Pela simples razão que no passado as aplicações da ciência eram dirigidas exclusivamente para a sobrevivência das cidades tomadas como um todo (ou se quisermos, para a "economia das cidades") e nunca para a "economia dos cidadãos". Justo o oposto ocorre nesse ensaio: ele tem por fim prático garantir a segurança da navegação, instrumento privilegiado para o transporte de bens que serão trocados nos mercados das cidades (...).