

PAMELA MESSIAS

**A IDADE DO EDIFÍCIO: DIÁLOGOS ENTRE O PATRIMÔNIO
ARQUITETÔNICO E AS TEORIAS DE TEMPORALIDADE E CONSERVAÇÃO
DE JOHN RUSKIN.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Bauru, como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Dr. Claudio Silveira Amaral
Co-orientadora: Dr^a. Rosio Fernandes
Baca Salcedo

BAURU
2018

Messias, Pamela.

A IDADE DO EDIFÍCIO: DIÁLOGOS ENTRE O PATRIMÔNIO
ARQUITETÔNICO E AS TEORIAS DE TEMPORALIDADE E
CONSERVAÇÃO DE JOHN RUSKIN./ Pamela Messias, 2018
95 f.

Orientador: Dr. Claudio Silveira Amaral

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2018.

1. John Ruskin. 2. Patrimônio Arquitetônico. 3.
Conservação. I. Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. A
Idade do Edifício.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE PAMELA MESSIAS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 07 dias do mês de março do ano de 2018, às 14:00 horas, no(a) Auditório da Seção Técnica de Pós-graduação da FAAC, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. CLAUDIO SILVEIRA AMARAL - Orientador(a) do(a) Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru - UNESP, Prof. Assist. Dr. EDUARDO ROMERO DE OLIVEIRA do(a) Curso de Turismo / UNESP Rosana, Prof. Dr. MARCELO ZARATE do(a) Proyectos de La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Universidad Nacional del Litoral de Santa Fé, Argentina, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de PAMELA MESSIAS, intitulada A Idade do Edifício - Diálogos entre o patrimônio arquitetônico e as teorias de temporalidade e conservação de John Ruskin.. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVA DA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. CLAUDIO SILVEIRA AMARAL

Prof. Assist. Dr. EDUARDO ROMERO DE OLIVEIRA

Prof. Dr. MARCELO ZARATE

RESUMO

Após a perda da função social do edifício há o abandono, sua degradação e “morte” por sua ruína. A carta de Veneza (1964) ressalta que a conservação do patrimônio arquitetônico visa à salvaguarda do seu caráter de testemunho da história e do meio em que se situa, ao mesmo tempo em que a Carta de Amsterdã (1974), com base na ciência, fundamenta a conservação como modelo ideal de intervenção no patrimônio arquitetônico e em sua ambiência. Nesse contexto, esta pesquisa tem por objetivo testar se a conservação de edifícios de interesse patrimonial é a melhor prática para manter a sua autenticidade e seu valor de uso, para a preservação da memória coletiva e da identidade de um povo. Levamos em consideração as teorias de John Ruskin e sua intervenção sobre a obra de restauração da Catedral de São Marcos (Veneza, Itália), realizada em 1877, o que promoveu sua conservação. O método aplicado é da arquitetura dialógica, que tem bases na fundamentação teórica de Bakhtin, Ricoeur e Muntañola, relacionando o texto com seu contexto, segundo as dimensões de prefiguração, configuração e refiguração. O contexto é a Inglaterra do século XIX, a vida e formação de John Ruskin. A prefiguração é a atuação profissional de John Ruskin e as influências do contexto para a formulação de suas teorias de conservação. A configuração é o estudo das teorias de conservação de John Ruskin. A refiguração é a conservação da memória coletiva e do uso social da Basílica de São Marcos em Veneza (Itália). Resultados: a intervenção de Ruskin na conservação da Basílica de São Marcos foi significativa para a preservação da autenticidade, da identidade social, do valor de uso social e da memória coletiva veneziana, portanto, a conservação é um método de intervenção que deveria ser a principal política para a salvaguarda do patrimônio arquitetônico. A autenticidade e o uso social do patrimônio são fatores de impacto imediato à preservação da memória coletiva, pois o patrimônio é a chave de rememoração das formas de fazer arquitetura e das formas de interação social da arquitetura com seu povo.

Palavras-Chave: Conservação. Patrimônio Arquitetônico. John Ruskin.

ABSTRACT

After the loss of the social function of the building there is abandonment, its degradation and "death" by its ruin. The Venice Charter (1964) emphasizes that the preservation of architectural patrimony is aimed at safeguarding its character as a testimony of history and the environment in which the Amsterdam Charter (1974), based on Science, is based Conservation as an ideal model for intervention in the architectural patrimony and its ambience. In this context, this research aims to test whether the conservation of buildings of heritage interest is the best practice to maintain its authenticity and its use value, for the preservation of collective memory and the identity of a people. We take account of the theories of John Ruskin and his intervention on the restoration work of the Cathedral of St. Mark (Venice, Italy), held in 1877, which promoted its conservation. The method applied is a dialogic architecture, based on the theoretical foundation of Bakhtin, Ricoeur and Muntañola, which relates the text to its context, according to the dimensions of prefiguration, configuration and refiguration. The context is nineteenth-century England and life and formation of John Ruskin. The prefiguration is the professional performance of John Ruskin, the influences of the context for the formulation of his theories. The configuration is the study of the theories of conservation of Ruskin. The refiguration is the preservation of the collective memory and social use of the Basilica of St. Mark. Results: Ruskin's intervention in the conservation of St. Mark's Basilica in Venice was significant for the preservation of authenticity, collective memory and history, therefore, conservation is a method of intervention that should be the main policy for safeguarding the architectural heritage. The authenticity and social use of heritage are factors of immediate impact to the preservation of collective memory, since heritage is a key to remember the ways of making architecture and the forms of social interaction of architecture with its people.

Key Words: Conservation. Architectural Patrimony. John Ruskin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 DIÁLOGOS ENTRE O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E AS TEORIAS DE TEMPORALIDADE E CONSERVAÇÃO	20
1.1 PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO	20
1.2 CONSERVAÇÃO	22
1.3 MEMÓRIA COLETIVA.....	27
1.4 IDENTIDADE SOCIAL.....	30
1.5 AUTENTICIDADE.....	30
1.6 VALOR DE USO E FUNÇÃO SOCIAL DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO	31
1.7 RESTAURAÇÃO	32
1.8 O PITORESCO.....	35
2 MÉTODO.....	37
2.1 DIALOGIA.....	37
2.2 TEMPOS DE ANÁLISE	38
2.3 APLICAÇÃO DO MÉTODO À PESQUISA.....	40
3 CONTEXTO	42
3.1 INGLATERRA DO SÉCULO XIX	42
3.2 A VIDA DE JOHN RUSKIN.....	45
4 O PENSAMENTO TEÓRICO DE JOHN RUSKIN.....	56
5 A PRODUÇÃO TEÓRICA DE JOHN RUSKIN.....	61
5.1 AS SETE LÂMPADAS DA ARQUITETURA.....	61
5.2 AS PEDRAS DE VENEZA.....	65
6 A INFLUÊNCIA DAS TEORIAS DE JOHN RUSKIN	78
7 RESULTADOS – DO ABSTRATO PARA O EMPÍRICO.	83
7.1 SALVANDO A BASÍLICA DE SÃO MARCOS.....	83
8 CONCLUSÃO.....	94
9 BIBLIOGRAFIA	97

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Claudio Silveira Amaral, pela oportunidade, pela confiança e por me fazer superar limites.

À professora Dr^a. Rosio Fernandez Baca Salcedo pela infinita disponibilidade, por todos seus ensinamentos e pela amizade.

À professora Enrica Petrucci, da Universidade da Camerino de Roma, pela colaboração à pesquisa em Veneza.

À arquiteta Antonella Fumo, da procuradoria de São Marcos (Veneza, Itália) pela entrevista esclarecedora e pelos artigos disponibilizados.

Às bibliotecárias da Universidade de Veneza (IUAV) pela grande ajuda às investigações e cópias.

À minha avó materna Eraydes, pois se tornou modelo de vida, pelos ensinamentos e conselhos, pela paciência, pela ajuda e pela demonstração de vigor.

À minha mãe Maria Leila, por ser modelo de luta e coragem.

Ao meu companheiro Aauto que na dificuldade foi meu porto seguro, apoiando-me todo o tempo do meu aprendizado.

À minha filha Maria Eduarda, pois sempre soube me dar carinho e a quem peço desculpa pela falta que lhe fiz durante esse período.

Aos colegas e amigos que me incentivaram: Antônio Pampana, Débora Svizzero e Karina Mattos.

Aos amigos e parentes que abdicaram momentos para que esse mestrado se tornasse possível.

**“Ruskin é como um rio. Ele é como uma chama.
Nunca é igual renova-se sem cessar e é sempre o mesmo.”**

Jean-Claude Garcias

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1- Campanário da Praça São Marcos, Veneza (Itália).	34
FIGURA 2 – Relação texto-contexto.....	38
FIGURA 3 – Tempos de análise hermenêutica.....	39
FIGURA 4 - Esquema da metodologia (estrutura dos capítulos).	41
FIGURA 5 – John Ruskin.....	49
FIGURA 6 – Interior da Basílica de São Marcos, estudo de John Ruskin.	58
FIGURA 7 - Arco Maçônico.	70
FIGURA 8 – Decoração por Discos.	70
FIGURA 9 – Fachada Oeste de São Marcos.....	72
FIGURA 10 – Teto da Basílica de São Marcos.....	73
FIGURA 11 – O Palácio Ducal.....	74
FIGURA 12 - Windows of the third and fourth orders: The Casa Sagredo.....	76
FIGURA 13 – Basílica de São Marcos e Palácio Ducal.....	77
FIGURA 14 – Óleo sobre tela, West Front of St. Mark's 1877-1882.....	83
FIGURA 15 - Fachada sul da Basílica de São Marcos, depois da remoção do retro-altar.	87
FIGURA 16 - Fachada sul da Basílica de São Marcos atual.	87
FIGURA 17 - Fachada oeste – pórtico sul da basílica de São Marcos atual.	88
FIGURA 18 – Detalhe da Imagem 14: óleo sobre tela, West front of St. Mark's 1877-1882.....	89
FIGURA 19 - Fotografia de Conde Alvise Piero Zorzi, 1877, coleção privada....	92
FIGURA 20 – Piso interno da Basílica de São Marcos.....	93
FIGURA 21 – Fachada Oeste da Basílica de São Marcos.	93

INTRODUÇÃO

As ações do homem, do tempo e os desastres naturais levam ao abandono, à degradação e à “morte” prematura pela ruína dos edifícios. Nos séculos XIX e XX, devido à destruição e à perda do patrimônio arquitetônico, cientistas e teóricos se preocuparam com a conservação e restauração dos edifícios e de seu entorno, tais como Viollet-Le-Duc, John Ruskin, Boito, Brandi, Giovannoni e outros.

Na Inglaterra, John Ruskin se destacou como um dos mais famosos teóricos do século XIX, lembrado por ser um crítico das artes e também por ser crítico social. Viveu em uma época onde os costumes românticos oitocentistas ainda prevaleciam, mas já apontava correntes da segunda Revolução Industrial, onde o emprego da manufatura era gradativamente empregado (OLIVEIRA, 2008).

Mas foi na arquitetura que Ruskin deixou seu legado mais influente na sociedade moderna. Suas importantes reflexões sobre o papel da arquitetura, sua preservação e definições sobre restauro influenciam até os dias atuais. Seu principal assunto na arquitetura foi a valorização da cultura e da memória.

Na questão do patrimônio arquitetônico, Ruskin (2008) ressalta que a glória do edifício está na sua idade. Para ele a arquitetura é necessária a memória. É essa memória que se impõe no tempo que é o alvo de nossa pesquisa. Pois a partir da relação do edifício ancião com a sociedade contemporânea é que se ampliam novas possibilidades de interação e memorização, sendo imprescindível continuar usando seu espaço e seu símbolo.

A partir do ano 2000 surgem diversos pesquisadores que contribuem para os estudos da relação pragmática das teorias de John Ruskin, tais como: Amaral (2005, 2008, 2012, 2013 e 2015) que analisa a influência de Ruskin na construção do desenho no Brasil; França (2012), Kern (2009), Kühl (2006, 2009, 2010, 2012 e 2013), Meneguello (2000, 2001, 2005 e 2007), Pinheiro (2004, 2006, 2008 e 2015) entre outros. No entanto, o patrimônio arquitetônico carece de estudos que busquem analisar a temporalidade e a conservação da arquitetura como um método eficaz.

Nossas cidades apresentam um alto número de edificações degradadas, abandonadas, pois vem perdendo sua função social; muitas com estimável valor histórico e arquitetônico, como por exemplo, no município de São Paulo onde havia mãos de 290.000 domicílios vagos em 2000 (IBGE, 2000). Portanto, há edificações que poderiam ser conservadas e reabilitadas para funções contemporâneas, não sendo necessária a perda do patrimônio arquitetônico, da história e da identidade. É urgente o estudo e a análise das teorias de temporalidade e conservação de John Ruskin que levem à preservação do patrimônio arquitetônico. Mas é preciso haver fundamentação, pois a legitimidade é a essência das pesquisas científicas. A conservação se insere em uma nova perspectiva que se opõe às práticas atuais, normalmente curtas, de visão técnica estreita e dispendiosa, enfim superadas (Carta de Amsterdã, 1975 in IPHAN, 1995).

Ao contrário do que lhe é atribuído, Ruskin não era contra a intervenção e edifícios; era contra a adulteração: substituição de materiais, forçando uma aparência idêntica. Empenhou-se junto ao Conde Alvise Zorzi na defesa contra um restauro inescrupuloso que ocorria na Basílica de São Marcos em Veneza, Itália. O que promoveu a paralisação dessa restauração e acabou “salvando” São Marcos (AMARAL, 2013).

A presente pesquisa tem por objetivo testar se as teorias de John Ruskin sobre conservação de edifícios de relevância histórica, cultural e arquitetônica são as melhores práticas para a salvaguarda da memória coletiva, da identidade, da autenticidade e que resguarda seu valor de uso.

Para tal, os objetivos específicos são:

- Identificar quais os elementos do contexto (social, econômico, político e cultural) da Inglaterra do século XIX, de sua vida e formação profissional influenciou na formulação das teorias de conservação de John Ruskin.
- Definir o campo das ideias de John Ruskin, seus pensamentos, reflexões e ideologias a respeito da conservação.
- Identificar os princípios e diretrizes de temporalidade e conservação da arquitetura relevante em sua obra (*As Sete Lâmpadas da Arquitetura* e *As Pedras de Veneza*).

- Identificar as influências das teorias de conservação de John Ruskin no cenário posterior até o atual e no Brasil.
- Investigar como se deu a intervenção de John Ruskin na obra de Restauro da Basílica de São Marcos (Veneza, Itália) no ano de 1877.
- Definir se houve e como houve a preservação da memória coletiva, da identidade e da história de Veneza, após a intervenção de John Ruskin.

1 DIÁLOGOS ENTRE O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E AS TEORIAS DE TEMPORALIDADE E CONSERVAÇÃO

1.1 PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

As discussões em torno do patrimônio arquitetônico já vêm de longa data, inicia-se no século XIX com os primeiros teóricos como John Ruskin, Viollet-Le-Duc, Camilo Boito, Cesare Brandi, Gustavo Giovannoni e Alois Riegl. E durante o século XX é intensamente discutido no âmbito internacional pelos Comitês Internacionais, Sociedades Internacionais de Museus, de Arquitetos, Organizações Americanas, Europeias, etc. Entre elas, as mais importantes são a UNESCO e o ICOMOS¹.

Patrimônio, no início, é definido como legado histórico e como herança de um povo que o produziu em um passado. Indício fundamental entre entorno natural e artificial, criado pelo homem para garantir suas necessidades e produzir coisas. O homem se sente possuidor da parte artificial que contribuiu para construir, ao desaparecer esse patrimônio, desaparece também sua descendência. A herança, no seu sentido de transferência, relaciona o homem do presente com o homem do passado pelos objetos físicos. Sendo assim, o Patrimônio é a transferência do passado para o presente pela vida dos objetos criados pelo homem nesse passado (BALLART, 1997, p. 17).

O conceito de Patrimônio, com a criação da Primeira Comissão de Monumentos Históricos, na França, 1837, estava muito ligado ao Monumento Histórico, que provinha de uma arqueologia e de uma história da arquitetura erudita, por tanto, se limitava aos edifícios individuais. Posteriormente esse conceito foi sendo aplicado às artes, de construir, popular, erudita e vernacular, urbana, rural e industrial (CHOAY, 2006, p. 12).

A Carta de Atenas, de 1931 (IPHAN, 1995, p. 13-21), elaborada pelo Escritório Internacional dos Museus, ressalta que o patrimônio arquitetônico é o “monumento Histórico”, legitimado pelo direito coletivo. Traz em seu corpo

¹ Em 1965 é criado o ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – Resultado da Carta de Veneza do CIAM, de 1933. É uma associação não governamental ligada a ONU pela UNESCO, que trabalha para a proteção dos sítios de patrimônio cultural e se dedica a promover a aplicação da teoria, metodologia e técnicas científicas à conservação do patrimônio arquitetônico e arqueológico.

preocupações modernas como o abandono das reconstruções em prol da Conservação, que se dá por meio da manutenção regular e permanente. Ressalta que a Restauração deve ser adotada apenas quando for indispensável para sua salvaguarda, o constante uso do Edifício para assegurar sua longevidade e o respeito à vizinhança do monumento histórico.

Já a Carta de Atenas, de 1933, elaborada no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM, inclui ao patrimônio que deve ser salvaguardado, além do Monumento Histórico, os conjuntos urbanos e o traçado da cidade (IPHAN, 1995, p. 22-85).

A Recomendação de Paris Paisagens e Sítios, de 1962 (IPHAN, 1995, p. 86-106), referem-se à especulação imobiliária que ameaça os sítios urbanos, principalmente próximos aos monumentos, recomenda a proteção de caráter preventivo e corretivo dos monumentos, a fim de prevenir construções de edifícios nessas áreas, respeitando o caráter estático sem imitação gratuita das formas tradicionais e estando em harmonia com o que se deve salvaguardar: equipamentos públicos, infraestrutura e publicidades.

Na Carta de Veneza, de 1964 (IPHAN, 1995, p. 107-113), a raiz da deterioração dos monumentos históricos, sobretudo os destruídos na II Guerra Mundial, recomenda iniciativas de preservação e elege a conservação e restauração dos monumentos como disciplinas que visam à salvaguarda, e que exigem a colaboração de todas as ciências e técnicas.

A Recomendação de Paris – Recomendação sobre medidas destinadas a proibir e impedir a exploração, a importação e a transferência de propriedade ilícita de bens culturais – de 1964 (IPHAN, 1995, p. 114-122), ressalta a importância dos bens móveis e imóveis de um povo ou nação, tais como arquitetura, arte, manuscritos, livros, documentos etnológicos, espécimens-tipo da flora e da fauna, coleções científicas e arquivos de importância nacional. Recomenda medidas de identificação e inventário, a criação de instituições de proteção de bens culturais e ações educativas para informação e difusão cultural.

As Normas de Quito, 1967 (IPHAN, 1995, p. 123-138), considera que o espaço é inseparável do conceito de monumento, portanto, a tutela do estado deve estender-se para o contexto urbano e ao ambiente natural que emoldura os

bens culturais e o monumento. Ressalta o valor de uso do bem cultural e artístico:

Valorizar um bem histórico significa habitá-lo, com as condições objetivas e ambientais que ressaltem suas características e permitam seu ótimo aproveitamento, sem desvirtuar sua natureza. Isto é, a valorização se realiza pela função (Normas de Quito, 1967 apud IPHAN, 1995, p.05).

Em 1972, a Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural - define como Patrimônio Mundial:

Os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos que tenham valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, tenha um valor excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os lugares notáveis: obras do homem ou obras conjuntas do homem e da natureza, bem como as zonas, inclusive lugares arqueológicos, que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (IPHAN, 1995, p.221).

A partir da Recomendação de Paris de 1972, o Patrimônio incorpora os valores e costumes tradicionais nas áreas de abrangência do monumento (Resolução de São Domingos, 1974), os conjuntos históricos (Recomendação de Nairóbi, 1976), Jardins e Sítios Históricos (Carta de Florença, 1981), Cidades Históricas (Carta de Washington, 1986) e como bem cultural que compreende os bens material e imaterial.

1.2 CONSERVAÇÃO

Sendo que o objetivo de nossa pesquisa é a conservação do patrimônio arquitetônico, a seguir abordaremos a evolução do pensamento sobre o tema a partir das Cartas Patrimoniais e com base nos teóricos da restauração.

O sentido de conservação nem sempre foi o mesmo ao longo do tempo e nem sempre foi aplicado com a clareza necessária para uma melhor compreensão. Historicamente, a conservação é idealizada desde uma simples limpeza, manutenção ou reparação. A conservação começou quando ficou claro que as abordagens e habilidades necessárias para tratar uma pintura eram diferentes das necessárias para tratar uma parede de uma casa de uma casa

comum, mas se torna um conceito mais geral entre os séculos XIX e XX (MUNOZ-VINAS, 2005, p. 17-18).

Pietro Edward, no século XVIII, é comissionado pelas autoridades de Veneza para supervisionar a remodelação das obras de arte venezianas, como resultado ele escreveu o *Capitolato* (1777) – conjunto de normas para evitar excessos cometidos pelos restauradores de pinturas venezianas. Apresenta ideias bem próximas do que se entende hoje como Conservação e se torna uma exceção (MUNOZ-VINAS, 2005, p. 18).

Com o advento do Iluminismo reconheceu-se que a ciência era a melhor forma de revelar as verdades e a realidade, ampliou-se o acesso ao público da cultura e da arte e houve a exaltação ao monumento nacional como símbolo de identidade (ver item 1.4), principalmente na Inglaterra, com os movimentos pré-rafaelitas (MUNOZ-VINAS, 2005, p. 19).

Nesse cenário, John Ruskin se destaca como um dos mais famosos teóricos da conservação. Contemporâneo à Rainha Vitória, viveu em uma época onde os costumes românticos oitocentistas prevaleciam (OLIVEIRA, 2008). Suas importantes reflexões sobre o papel da arquitetura, sua preservação e definições de restauro é influência até os dias de hoje.

Na opinião de Ruskin (2008), toda interferência no edifício deveria considerar sua aparência depois de um período de quatro ou cinco séculos, “de modo a não admitir nenhum que fosse suscetível ao dano material necessariamente imposto por este lapso de tempo” (RUSKIN, 2008, p. 78). Enuncia que essa questão é de uma complexidade muito grande e que a sua intenção não é tocar apenas na superfície; por esse motivo condena o tipo de intervenção chamado de restauração, como veremos a frente.

Na França, um monumento histórico não é entendido como uma relíquia que se destina à memória efetiva. Ele é um objeto historicamente determinado e suscetível a uma análise racional. A abordagem francesa é impensável para Ruskin, restauração é o oposto da conservação. Mas para o francês Viollet-Le-Duc:

[Restauration:] Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer, ou le refaire, c'est le rétablir dans un

état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné (VIOUET-LE-DUC, 1866).²

Aborda a concepção “ideal” do monumento histórico, explica que essa intervenção drástica e “agressiva” é para manter vivos os monumentos antigos que se encontram “mortos”, como se fossem testemunhas de sistemas obsoletos e que tem como principal interesse sinalizar o espaço vazio deixado por ele (CHOAY, 2006).

Na Itália e em outros lugares da europa, os princípios de Viollet-Le-Duc inspiraram a maioria das grandes restaurações, sendo atacados por Ruskin e Morris constantemente.

Confrontando essas duas visões antagonicas, Camillo Boito em *Os Restauradores*, de 1884, é levado a formular um conjunto de diretrizes para a conservação e restauração dos monumentos históricos, incorporados à lei italiana de 1909 (CHOAY, 2006). Foi defensor do monumento-documento e tentou ser “fisiologicamente” fiel a esse documento, levando a estabelecer princípios que são seguidos até hoje, como a diferenciação entre peças originais e restauradas, a intervenção mínima e o entendimento de que conservação deve vir antes da restauração (MUNOZ-VINAS, 2005, p. 21-22).

Já Alois Riegl (1903) entende que a conservação é uma intervenção que deve ser feita, mas desde que não comprometa sua existência e de que concessões não sejam feitas. Por outro lado, é necessário considerar que o valor do bem-estar físico das pessoas é superior às necessidades ideais do culto à antiguidade (RIEGL, 2014, p.66-67).

Cesare Brandi publicou sua *Teoria do Restauro* em 1963, explica os principais problemas de conservação e restauração enfrentados na época, entre eles o tratamento dado às ruínas, a manutenção ou extração de acréscimos e a representação do tempo e da estética no monumento histórico (BRANDI, 2004, p. 63-76).

Gustavo Giovannoni foi considerado um dos mais importantes redatores da Carta de Atenas de 1931, sua teoria e método de restauro trazem aspectos relevantes da ciência. Amplia a noção de monumento quando se interessa onde

² [Restauração:] A palavra e a coisa são modernas. Para restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo, ou para o refazer, é restaurá-lo para um estado completo que talvez nunca tenha existido em determinado momento.

o objeto está inserido, isto é, sua questão urbana. Na questão da conservação é adepto à mínima intervenção e mínimo acréscimo (SALCEDO, 2013, p. 36).

A Carta de Atenas, de 1931 (IPHAN, 1995), distingue a conservação da restauração, como medidas necessárias à salvaguarda do patrimônio.

A conservação exige:

Manutenção permanente; uma função útil à sociedade, desde que não altere características de decoração dos edifícios; a preservação do esquema tradicional do edifício, e quando houver ampliação e construções estas não podem alterar os volumes e cores; a proibição da separação do edifício com seu local de origem, o deslocamento integral ou de partes, salvo o motivo de grande interesse nacional, internacional ou de sua salvaguarda; que os elementos do monumento, como pintura, escultura e decoração sejam indissociáveis, não podem ser retirados, salvo quando necessário à sua salvaguarda (CARTA DE VENEZA, 1964 apud IPHAN, 1995, p.107-113).

A Declaração de Amsterdã, de 1975 (IPHAN, 1995, p. 281-287), trata a conservação não “como um problema marginal, mas como um objetivo maior dentro do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico e territorial” (DECLARAÇÃO DE AMSTERDÃ, 1975 apud IPHAN, 1995, p.281-287). Solicita as nações europeias a plena implantação de uma política contínua de conservação, que exige, antes de tudo, uma grande descentralização e o reconhecimento das culturas locais. A população deve ser informada e participar das tomadas de decisões e da elaboração de inventários, mas a conservação é matéria para especialistas, pois exige mão de obra qualificada e a manutenção e transmissão desse conhecimento.

A significação do patrimônio e a legitimidade da conservação são atualmente melhor compreendidas. Sabe-se que a preservação da continuidade histórica do ambiente é essencial para a manutenção e a criação de um modo de viver que permita o homem encontrar sua identidade (...). Mas descobriu-se também que a conservação das construções existentes contribui para a economia de recursos e da luta contra o desperdício (...). Ficou demonstrado que as antigas construções antigas podem receber novos usos que correspondam às necessidades da vida contemporânea (...) (CARTA DECLARAÇÃO DE AMSTERDÃ, 1975 apud IPHAN, 1995, p.281-287).

A partir da década de 80 os estudos em torno da conservação não estão concentrados em uma só resolução, como nas Cartas Patrimoniais. Hoje encontramos o desenvolvimento da teoria e práticas de conservação em artigos, relatórios, na Internet, em comunicados, etc. No entanto esses fragmentos correspondem a uma tendência e se reunidos traduzem melhor o cenário (MUNOZ-VINAS, 2005).

Hoje buscamos novas formas de intervenção em patrimônio arquitetônico, que leve em conta a memória social e local, que ressalte a temporalidade do edifício físico e espacial, que esse edifício mantenha um diálogo saudável com a sociedade e com o seu meio contemporâneo, que mantenha sua autenticidade, sua identidade e que nesse processo minimize o uso de materiais e de mão de obra extremamente especializados. Apesar de ser uma proposta complexa, vemos que a solução pode ser encontrada na simplicidade e a ajuda vem do estudo detalhado do que ressalta John Ruskin, no século XIX.

Ruskin (2008) entendia que a arquitetura era expressão de um valor histórico e cultural; portanto, deveria ser mantida para que não se degradasse e, caso fosse impossível tal ação, admitir sua ruína, isto é, trocar muitas páginas de registros duvidosos em favor de algumas pedras empilhadas, como uma alusão à intervenção humana no espaço construído. Não podemos confundir com o culto a ruína, mas como um esforço às ideias de construir com qualidade para durar, mesmo que a obra não seja concluída, ou essa conclusão se dê ao longo do tempo, exprime uma ideia de auto-renúncia em nome de uma posteridade, em favor do futuro.

Do ponto de vista de seu ciclo ao longo do tempo, que pode ser denominado aqui como “ciclo de vida”, a relação entre passado e presente em nossas cidades nos aparece como uma relação paradigmática, pois ao mesmo tempo em que um edifício se apresenta carregado de toda a sua experiência formal, ele também apresenta infinitas possibilidades de interação com seu contexto.

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, da misericórdia compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhados pelas ondas passageiras da humanidade. (sua glória) Está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas, no força que – através das paisagens das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e da mudança de fase da terra, e dos contornos do mar – mantém sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por conectar a afinidade, das nações (...) (RUSKIN, 2008, p. 68).

Essa experiência formal e temporal que traz a tona o patrimônio arquitetônico é base de nossa própria experiência, a partir do momento em que precisamos de recursos para assegurar nossa memória social ou individual.

1.3 MEMÓRIA COLETIVA

A memória, “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos a um conjunto de funções psíquicas e, graças a elas, o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou representadas como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423). A memória tem uma aproximação do “comportamento narrativo”, isto é, “a comunicação a outra pessoa de uma informação, caracteriza sua função social. Assim, a linguagem é produto da sociedade” (FLORES, 1972 P.12 apud LE GOFF, 1990, p. 425-426).

A memória, como construção social, é a formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforça a identidade individual, coletiva ou nacional. Não se confunde com a História, que é a forma intelectual de conhecimento, isto é, memória cognitiva, propiciada pelo distanciamento e pela diferença. A memória é operação ideológica, processo psicossocial de representação de si próprio, que reorganiza o universo das coisas, pessoas, imagens e relações para se legitimar. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos de classificação e para o próprio intercâmbio social (MENESES, 1992, p. 22).

A memória vem enraizada do passado, que lhe fornece seiva vital e transmite ao presente os bens acumulados. Memória é um processo permanente de construção e reconstrução, provado pelo esforço de agentes sociais e grupos para assegurar sua estabilidade, de caráter fluido e mutável. Memória também é um material que se desgasta com o tempo, provoca esquecimento e ocultação, não trazendo para o presente o que deveria ser resgatado do passado. Sendo assim, “Memória”, como processo subordinado à dinâmica social, se dá no presente para atender uma solicitação do presente e deixa de ser a ideia da construção no passado e ter uma função de almoxarifado (MENESES, 1992, p. 11).

Quando o homem se propõe a lembrar, a memória é colocada sob o efeito da associação de ideias, o que a aproxima da imaginação, ou seja, “evocar uma – imaginar – é evocar a outra – lembrar. A memória reduzida a lembrar, opera na sequência da imaginação” (RICOEUR, 2004, p. 1-2). A afetação da memória tem suas bases gregas com os temas de Platão e Aristóteles: uma pela “Presença do ausente”, e outra pela “representação atual de uma coisa ausente” (RICOEUR,

2004, p. 1-3). A representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, defende a idéia da inclusão de uma “imagem” dentro da lembrança, “parece que o retorno da uma memória só pode ocorrer no modo de tornar uma imagem” (RICOEUR, 2004, p. 2).

Quando representamos o passado, temos o vislumbre de uma quase imagem ou um som:

We say interchangeably that we represent a past event to ourselves or that we have na image of it, na image that can be either quase visual or ouditory (RICOEUR, 2004, p. 1-2) ³.

Na busca por essa imagem, a noção de distanciamento temporal é inerente, assegura à memória a sua distinção sobre a imaginação. O distanciamento temporal é a distinção entre o antes e o depois, é a persepção da anterioridade pelo homem. Entende-se que as relações da memória no homem são corpóreas:

“é necessario encontrar simulacros adequados das coisas que se deseja recordar, é necessário, segundo esse método, inventar simulações e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se envolvam da alma, a menos que estejam ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos *sensibilia*, por essa razão, o poder *mnemônico*⁴ reside na parte semsível da alma” (TOMAS DE AQUINO apud LE GOFF, 1990, p. 455)

Cabe à memoria ser fiel ao passado, mas não podemos tratar o esquecimento como uma patologia. Dentro da memória coletiva e social, o esquecimento se torna uma ferramenta. “A memória coletiva faz parte do jogo de poder, autoriza manipulações conscientes ou inconscientes, obedece aos interesses individuais e coletivos” (LE GOFF, 1990, p.29). Nesse sentido, “a memória coletiva é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui a vivida relação entre pessado e presente” (LE GOFF, 1990, p.29). Ou ainda,

(...) a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornam-se senhores das memórias e do esquecimento (...) “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p.426).

Para o aparecimento do esquecimento têm-se duas hipóteses: um é o apagamento definitivo dos traços aprendidos anteriormente ou é apenas um

³ Dizemos de forma intercambiável que representamos um evento passado para nós mesmos ou que não temos imagem dele, uma imagem que pode ser quase visual ou exagerada (Tradução do autor).

⁴ Mnēmē – evocação simples da memória; é o oposto de anamnēsis – esforço para se lembrar.

obstáculo temporário e superável de alguma forma (RICOEUS, 2004, p. 23-24). Assim, esses silêncios e esquecimentos sociais / coletivos podem ser recuperados em algum momento. Dentro da memória individual fenomenológica, o esforço para recuperar implica em um esforço, que constitui em “converter uma ideia esquemática, cujos elementos se interpenetram, em uma de imagem” (BERGSON, p. 186-211 apud RICOEUS, 2004, p. 25).

A recuperação é dada por elementos singulares, da forma como é a inscrita na mente: um por do sol, uma noite de verão, os rostos singulares dos entes queridos. Da mesma forma nomes, endereços, números de telefone (RICOEUS, 2004, p. 18).

Acrescenta-se dois fatores sociais a essa memória individual, em face de recuperação, os costumes sociais, os hábitos da vida em comum, rituais sociais (como as comemorações) são conversões do olhar histórico: “conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia social” (LE GOFF, 1990, p.472). Atualmente refletido na moda “retrô”, exploração dos objetos sociais pelo consumo.

Já a reminiscência (*reminiscing*) é um fenômeno marcado mais pela atividade do que pela lembrança, consiste em trazer o passado colocado junto com os outros, cada ser ajuda o outro a lembrar eventos ou conhecimentos compartilhados, isto é, a memória de um é o lembrete da memória do outro (RICOEUS, 2004, p. 34-35).

A memória coletiva pode ser encontrada no próprio seio de uma comunidade, através de documentos escritos do passado, e depois através dos testemunhos orais do presente, como essa sociedade viveu e vive o seu passado, como constrói sua memória coletiva e como essa memória lhes permite encontrar hoje sua identidade (LE GOFF, 1990, p. 475). “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais do indivíduo e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1990, p. 476).

Temos que considerar que a arquitetura é o melhor testemunho da maneira de ser de um período histórico e a melhor maneira de estudar todo o reflexo da época da qual a arquitetura se deriva, pois é o produto de todos os fatores: científicos, sociais, econômicos, técnicos e etnológicos. Esses aspectos únicos condizem os valores espaciais inscritos na arquitetura (RAMOS, 2004).

1.4 IDENTIDADE SOCIAL

O conceito de Identidade Social parte do pressuposto que um indivíduo se enquadra em um grupo social; esse enquadramento requer, a priori, uma classificação social e um enquadramento mais ou menos automático. Esse enquadramento traz um componente afetivo – um sentimento de pertença (HASLAM, OAKES, *et al.*, 1996, p. 182-222).

A formação da identidade social está relacionada a processos cognitivos da busca por compreender o meio ambiente. Ao organizar seu meio o indivíduo classifica, separa os objetos e as pessoas de acordo com as características comuns (PRETTE e PRETTE, 2003, p. 125-136). No momento da formação da identidade há três momentos específicos: primeiro da formação da unidade física, as fronteiras físicas tanto do corpo individual como as fronteiras que o faz pertencer a um grupo, no sentido físico, social e moral. Posterior a esse, há o momento de coerência, de que os vários indivíduos são efetivamente unificados. Nesse momento, a memória é um fator importante na constituição de grupos sociais, pois ela traz o sentimento de unidade e identidade (POLLAK, 1992, p. 204).

Se, quando a memória coletiva e a identidade social estão suficientemente fundadas, instituídas, amarradas, os questionamentos que chegam dos grupos externos, isto é, o problema colocado pelos outros, não chega a provocar desarranjos e rompimentos da identidade coletiva ou individual, não teríamos tantos questionamentos atuais sobre a busca da identidade social e a falta de memória coletiva (POLLAK, 1992, p. 207).

1.5 AUTENTICIDADE

A autenticidade confere aos artefatos, obras, construções ou programas sua qualificação de origem. Dizemos que uma obra é autêntica quando está de acordo com os aspectos e características de sua concepção. A autenticidade também está quando uma determinada obra mantém sua forma de materialização, mantém suas expectativas programáticas, como por exemplo, a manutenção do programa de um determinado edifício para o qual foi concebido, se foi residência, se mantém residência (LEMOS, 2007, p.2).

A noção de Autenticidade com relação ao patrimônio arquitetônico é associada à materialidade desse patrimônio, como antítese da falsificação: “refere-se, sobretudo, à preservação dos valores históricos e estéticos atribuídos aos monumentos, vinculados à sua constituição material” (MELLO JUNIOR, 2016, p. 17). Admitindo-se a variável histórico-cultural de um povo, a autenticidade reflete as características e os valores coerentes desse povo, e são capazes de expressar e manter esse escopo de valores. Reflete as escolhas dos modos de fazer, dos modos de expressão e os materiais usados para refletir os valores histórico-cultural. A autenticidade é a resultante dos aspectos materiais e imateriais de um povo em sua arquitetura (MELLO JUNIOR, 2016, p. 17-18).

1.6 VALOR DE USO E FUNÇÃO SOCIAL DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

Alois Riegl (1903), em seu livro *O Culto Moderno dos Monumentos*, deu destaque à questão do uso dos monumentos. Esquematizou séries de valores, dentre eles o “valor de uso”. Riegl estabeleceu que a dimensão funcional do monumento é primordial para sua preservação: “esclarecendo que a ausência de função pode comprometer a integridade do bem” (RODRIGUES e CAMARGO, 2010, p.144).

Gustavo Giovannoni (1936, p. 128) faz uma distinção entre “Monumentos Vivos” – onde a função não deve ser muito distante da original – e “Monumentos Mortos” – nos quais se exclui a função e seu valor de uso.

Com o advento das comunidades de proteção ao patrimônio, o conceito do “Valor de Uso” de Riegl se desenvolveu, e na Carta de Veneza (1964 apud IPHAN, 1995, p. 107-113) o uso do monumento histórico está vinculada à Conservação, isto é, é função da Conservação manter um uso útil à sociedade, desde que não altere características e decorações dos edifícios, sem deixar de lado a preocupação em manter os esquemas tradicionais quando o uso foi substituído ou modernizado.

A discussão hoje, em torno do Uso do patrimônio arquitetônico, gira em torno da sua Função Social, isto é,

a apropriação dos bens culturais vem seguindo a conduta de transformação do patrimônio histórico em mercadoria, assim como sua

refuncionalização vem seguindo agora às ideologias de consumo (LUCHIARI, 2005, p. 96).

O valor simbólico do patrimônio cultural, edificado ou não, vem sendo substituído pelo valor econômico. Para Choay (2006):

Os monumentos e o patrimônio histórico adquirem dupla função – obras que propiciam saber e prazer, posta à disposição de todos; mas também produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos. A metamorfose do valor de uso em valor econômico ocorre graças à “engenharia cultural” (CHOAY, 2006, p. 211).

Em face da integração de bens patrimoniais à vida contemporânea, a reutilização – reintegração do edifício desativado a um uso contemporâneo – foi insistentemente convertida a museus. “o monumento é assim poupado dos riscos dos desusos” (CHOAY, 2006, p. 219).

A busca, atualmente, é em encontrar usos adequados ao patrimônio arquitetônico, com uma pedagogia particular, derivada do bom senso e da sensibilidade, como ressaltado Choay (2006, p. 222).

1.7 RESTAURAÇÃO

Com a entrada da era industrial, com a brutalidade com que ela divide a história da sociedade e de seu meio ambiente, resulta numa tomada de consciência dos escritores, artistas e intelectuais e entre os efeitos encontramos o movimento romântico. No que se refere à proteção de monumentos históricos, esse movimento se reflete em favor de sua proteção, liberando energias adormecidas (CHOAY, 2006, P. 135).

Na Itália, no início do século XIX, nasce a *Restauração Arqueológica*. O primeiro texto escrito foi do Papa Leão XII (1823-1829) quando sancionou a forma como deveria ser feitas intervenções e reconstruções da Basílica de São Pedro em Roma. Mas as intervenções mais conhecidas desse tipo de restauração é a Restauração do Arco de Tito (entre 1817 e 1824).

A restauração arqueológica parte do princípio de que os monumentos são concebidos como unidades completas, perfeitas e imutáveis. Portanto, pressupõe sua conservação, mesmo sendo ruínas, não sendo criado novos elementos, e a retirada de elementos só sendo justificada quando não é

acréssimo original. Esse método se vale da arqueologia, da escavação e da anástilose ⁵ (SALCEDO, 2013, P. 27).

A *Restauração Estilística* tem suas bases fundamentadas no tipo de intervenção executada na França, no século XIX, principalmente com Viollet-Le-Duc. Na França o objeto histórico é suscetível a uma análise racional e não é visto como uma relíquia que se destina a memória afetiva. Para Viollet-Le-Duc “Restaurar um edifício é restitui-lo a um estado completo que pode nunca ter existido nem monumento”, isto é, aborda uma concepção ideal do monumento histórico, e explica que essa intervenção drástica e agressiva é para manter vivos os monumentos antigos que se encontram *mortos*, como se fossem testemunhos de sistemas obsoletos e que tem como principal interesse sinalizar o espaço vazio. Esses ideais inspiraram a maioria das grandes restaurações, principalmente na Itália, sempre severamente criticado pelos Ingleses que tinham outra concepção sobre o monumento, principalmente John Ruskin e seu seguidor William Morris (CHOAY, 2006, p. 156-160).

Camilo Boito estabelece princípios para uma nova forma de intervenção, a *Restauração Moderna* (SALCEDO, 2013, P. 32-33). Boito, quando formula o conjunto de diretrizes para conservação e restauração dos monumentos históricos, incorporado à lei italiana de 1909, aceita Viollet-Le-Duc e legitima a restauração, impondo a prioridade do presente sobre o passado. Mas só a aceita *in extremis*, quando não há outro meio de salvaguarda. Não deixa de lado as noções inglesas de Ruskin e Morris, aceita todos os acréscimos dos diferentes tempos e a noção de autenticidade; assim, reconhece que toda intervenção deve ser datada e marcada pelas técnicas da época em que é realizada. A maior dificuldade de Boito aparece em saber avaliar com justiça a necessidade de intervenção a ser aplicada no monumento (CHOAY, 2006, p. 164-166).

O italiano Luca Beltrami, sucessor de Boito, adota uma postura diferente. A qual pode chamar de *Restauração Histórica*. Defendeu a realidade histórica do edifício e admitiu reconstruções e intervenções segundo o estilo original do edifício, com base em provas documentais e evidências no próprio edifício. O que podemos destacar de novidade é a utilização do edifício como documento histórico. O *Campanile* da Praça São Marcos, em Veneza, após ser destruído

⁵ Recolocação dos elementos em seus lugares originais.

em 1902, foi reconstruído segundo esse método em 1912 (SALCEDO, 2013, P. 35).

FIGURA 1- Campanário da Praça São Marcos, Veneza (Itália).



Fonte: Autora, 11/06/2017.

Giovannoni foi um dos mais importantes redatores da Carta de Atenas de 1931, também foi promotor da Carta de Restauro italiano de 1931. Para ele a *Restauração Científica* consiste em defender a conservação do monumento como documento histórico e obra de arte. Não é contra a unidade estilística do edifício, desde que seja comprovada sua legitimidade. Esse princípio norteia toda a teoria conservacionista e científica contemporânea. Giovannoni amplia o conceito de monumento para seu entorno e trama urbana, conferindo ao edifício um caráter de identidade. Pede que se realize uma intervenção e acréscimo mínimo, prevalecendo sobre essa a consolidação do edifício (SALCEDO, 2013, P. 36).

Para Cesare Brandi,

“a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consciência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (apud SALCEDO, 2013, P. 37).

Os princípios básicos de Brandi são: (a) a intervenção deverá ser sempre reconhecível como nova, mas nem por isso deve ser destoante, isto é, invisível à

longa distância e visível na sua proximidade; (b) a matéria da obra é insubstituível; (c) que a intervenção permita novas intervenções ou a remoção dela, caso necessário. As instâncias abordadas para a *Restauração Crítica* pode ser histórica e estética, de forma a nortear sua unidade potencial, mas sem produzir um falso histórico, nem perpetuar uma ofensa estética (SALCEDO, 2013, P. 38).

A restauração é expressa pela *Carta de Veneza*, 1964, como:

(...) uma operação que deve ter caráter excepcional, que tem por objetivo concertar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamentar-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos (IPHAN, 1995, p. 110-111).

Com a *Carta de Restauo* de 1972, define-se que restauração é qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos como bens patrimoniais, e proíbe aditamentos de estilo ou análogos ainda que existam arquivos gráficos ou plásticos que possam indicar como tinha sido ou como deva resultar a obra acabada, proíbe remoções ou demolições que apaguem a trajetória da obra através do tempo, remoção, reconstruções e translados para locais diferentes, alterações no conjunto ou ambiências como parques, jardins, etc., a menos que essas alterações sejam a única forma de salvaguardar o bem. Admite a Anastilose, a limpeza e modificações e inserções sustentantes ou de conservação de estrutura interna, no substrato ou suporte. Traz em seu corpo aspectos relevantes da manutenção da memória e da autenticidade e uma evolução dos primeiros pensamentos de Boito (Carta de Restauo, 1972 apud IPHAN, 1995, p. 193-215).

1.8 O PITORESCO

No tema tratado aqui, é importante salientar a definição de pitoresco, pois os monumentos e edifícios antigos de valor patrimonial, na visão de Ruskin, devem representar o valor do pitoresco. Isto é, devem se tornar contrapontos necessários das paisagens naturais e rurais ou dos panoramas urbanos, devem ter pátina, formas fantasmagóricas, signos de um novo valor – para o século XIX. A imagem deve gerar um sentimento de perturbação ou angustia que é encontrada na alma romântica. Como exemplos têm a ruína medieval e, a mais

longínqua, a ruína da antiguidade, igrejas góticas das quais se vê apenas o esqueleto (CHOAY, 2006, P.133).

O pitoresco de Ruskin é o sentimento de abandono imposto pela ação corrosiva do tempo. É o valor afetivo do monumento, entorno do musgo corrosivo, das ervas daninhas que desmancham o telhado e as paredes de pedra, os rostos deformados das estátuas, etc. (CHOAY, 2006, P.133-134).

A noção de pitoresco inicia-se com a busca de um efeito interessante na pintura: “diz respeito a uma atitude, de um cortorno, de um expressão, de um objeto que produza um belo efeito na pintura, por sua singularidade” (GOMES JUNIOR, 2012, P. 109). Incorporado em outros sentidos como uma “viagem pitoresca” e outros, foi amplamente usado durante os séculos XVII e XIX e ganhou um sentido subjetivo (COSTA, 2015, P. 266).

Na realidade, Pitoresco significou atitudes, comportamentos, posicionamento social e principalmente um valor estético. Ganharam vários aspectos da cultura, desde um arranjo de jardins à literatura, moda e política. Significou o embasamento de uma visão do mundo pela lente da estética e visualidade de uma linguagem artística (COSTA, 2015, P.267).

“Contudo, foi na Inglaterra de meados do século XVIII que o conceito ganhou fundamentação teórica, vinculado a um tipo de formulação arquitetônica de muita popularidade: os parques e jardins (...). Em síntese, o pitoresco associou-se à paisagem física por intermédio da elaboração de parques e jardins que, por sua vez, tinham como base as representações pictóricas da natureza de pintores renascentistas e barrocos. Porém, gradativamente percebeu-se que os valores plásticos observados nas obras desses autores podiam de igual modo ser encontrados na livre disposição do mundo natural: o pitoresco então se transformou em uma busca insaciável pelos efeitos plástico-pictóricos próprios a uma pintura nos diferentes sítios e desenhos topográficos da Europa. Com efeito, a peregrinação à procura do pitoresco nos espaços interiores do continente europeu alcançou estatuto de experiência estética” (COSTA, 2015, P. 267).

A influência da repercussão estética do pitoresco se refletiu ao longo do século XIX, graças a influência de Willian Gilpin, teórico inglês, da estética e da prática pitoresca, limite que extrapolou as artes plásticas e da literatura e se estendeu á cultura (COSTA, 2015. P. 272-273).

2 MÉTODO

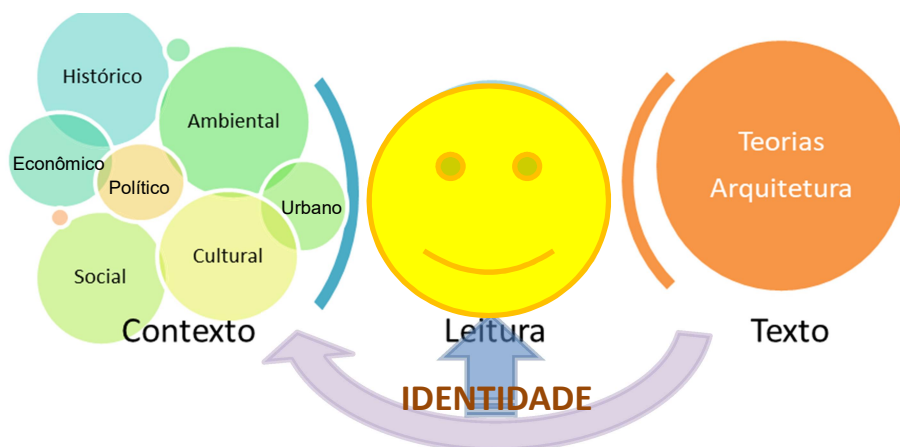
Ao interpretar as teorias de Ruskin em nossa análise, usamos essas teorias como uma forma de testemunho de uma época, que se deriva do contexto social, científico, político, econômico, histórico e cultural. Sem a interpretação segundo essa análise não poderemos extrair o que é necessário ressaltar sobre a conservação arquitetônica e como ela pode ser definida e aplicada nos dias de hoje.

O método que se adequa a leitura desse testemunho e que leva em consideração os fatores do produto da época é a dialogia, como esclareceremos, para isso borda-se as referências teóricas da dialogia de Mikhail Bakhtin, a hermenêutica de Paul Ricoeur e a topogênese de Muntañola.

2.1 DIALOGIA

Dialogia é qualquer tipo de linguagem que dialoga. Esta interação pelo diálogo comunica algo (enunciado) que é sempre moldado pelo contexto histórico, social, cultural, ideológico. Se esta interação compartilha o mesmo contexto, o interlocutor participa do enunciado, pois interpreta e responde de maneira ativa internamente (pensamento) ou externamente (outro enunciado) (PINHEIRO, Edição 224, ago. 2009).

Essa relação entre projeto, sua leitura, seu contexto e o objeto final é caracterizada por Mikhail Bakhtin (1999) como a dialogia de uma obra. O contexto compreende as categorias históricas, urbanas, arquitetônicas, sociais, culturais e políticas (Figura 2).

FIGURA 2 – Relação texto-contexto

“A base teórica e filosófica da dialogia trata de ver as relações entre o corpo e a arquitetura numa relação cronotópica e fenomenológica escrita por Bakhtin e teorizada por Paul Ricoeur” (MUNTAÑOLA, 2006 apud SALCEDO et al., 2015, p. 230). Ricoeur (2003, p.10) estabelece três dimensões sucessivas (hermenêutica): para a compreensão do texto u objeto de estudo: prefiguração ou tempo mental de criação e formulação das ideias, a configuração ou materialização da obra ou seja os livros e a refiguração ou leitura e interpretação da obra.

“O cronotopo mede a maneira de representar a realidade, ou melhor, mede a qualidade da distância entre virtualidade e realidade”. É a ferramenta que disponibiliza os “pontos de vista” com enorme potencial teórico e prático (BAKHTIN, 1999, p. 36).

O Cronotopo de nossa pesquisa é a Inglaterra do Século XIX, onde se fermenta as ideias da modernidade, romantismo e a luta entre as classes sociais, como veremos mais adiante.

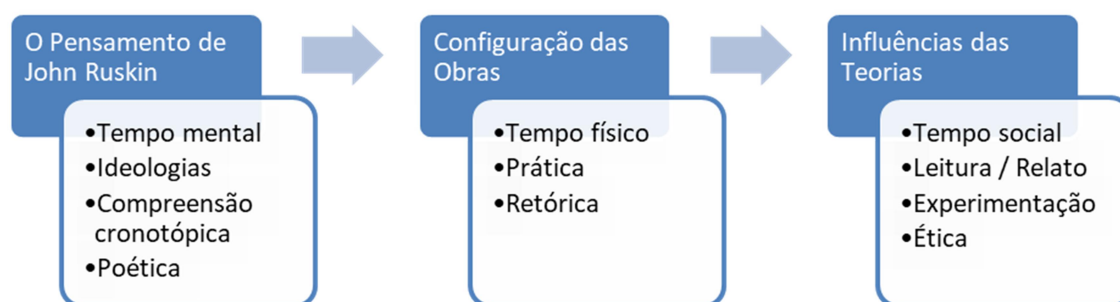
2.2 TEMPOS DE ANÁLISE

O tempo mental (prefiguração) está ligado à ideia, à ideologia, é a compreensão da história e do lugar, levando em conta as inovações – ligando o passado e o futuro. A prefiguração das teorias de Ruskin abrange o universo poético, onde o Ruskin faz a leitura do mundo enquanto lugar e interpreta como conceito (SALCEDO et all, 2015).

A Configuração (tempo cósmico) por Ricoeur (2003) é quando a narrativa se liberta do contexto e penetra no campo do registro mediante a técnica narrativa. Nas teorias de Ruskin, a configuração é a construção, é o ato de configurar suas teorias. Significa transformar as ideias num texto adaptado as suas necessidades, isto é, condensar o tempo. Nesse ponto, o uso da tecnologia, de novas técnicas lhe permite decidir como escrever. O sistema configurante suporta todo o universo de possibilidades de estruturas de arranjo formal e projeto as novas maneiras de habitar integradas ao contexto histórico (SALCEDO et al, 2015).

A refiguração (tempo social) é a leitura do relato já como obra constituída, possibilitando a leitura e releitura dos textos (RICOEUR, 2003). A refiguração é o universo da interpretação, experimentada, vivida ou conhecida. Permite-nos conhecer o real valor da conservação, validando-a como um processo de intervenção no patrimônio arquitetônico. Destacamos nessa interpretação o valor ético da teoria de Ruskin, pois a escrita das teorias de conservação deve estar em concordância com a ideologia que o formulou, numa relação de verdade (SALCEDO et al, 2015). Ver Figura 3.

FIGURA 3 – Tempos de análise hermenêutica.



Na análise dos tempos hermenêuticos de Ricoeur (2003) descritos acima, há a necessidade de utilizar os elementos cronotópicos (tempo-espço): a estética, a ética (leis) e a ciência (conhecimento), pois os tempos hermenêuticos dependem desses elementos.

O método dialógico apresenta-se como um processo de reflexão, fenomenológico e simbólico. Com um pressuposto marcado pelo conceito de

lugar como resultado das expressões culturais, históricas, sociais, políticas, econômicas em sua gênese (SALCEDO, CHAMMA, *et al.*, 2015, p. 235), podemos entender as teorias de Ruskin “lendo” seu contexto e a própria arquitetura.

A aplicação do método dialógico na pesquisa possibilita a reflexão e interpretação do passado, situada no presente e em busca de um futuro com mais segurança (SALCEDO, CHAMMA, *et al.*, 2015, p. 235).

2.3 APLICAÇÃO DO MÉTODO À PESQUISA

A escolha do método vem de encontro com o objetivo deste estudo, pois saberemos se houve a preservação da memória, da história e da identidade do lugar, se a Catedral de São Marcos (Veneza, Itália) manteve características autênticas e a sua perpetuação na vida social, isto é, seu uso social. O método dialógico também estrutura a análise das obras sobre as teorias de Conservação de Ruskin, desde sua criação, configuração e leitura.

Tomamos como estratégia de pesquisa o método dialógico que entende que o objeto de pesquisa possui uma dimensão histórica. Todo elemento histórico depende de seu tempo (crono) e de seu lugar (topo). O método compreende duas grandes etapas: a primeira é a referência do contexto e a segunda são as obras sobre as teorias de conservação de Ruskin como forma de resposta ao contexto. E nesse momento aplicamos os três momentos fenomenológicos da hermenêutica (RICOEUR, 2003): A prefiguração, a configuração e a refiguração.

O Contexto, século XIX na Inglaterra, lugar onde foi desenvolvido o pensamento de Ruskin sobre a conservação dos monumentos ou da arquitetura. Inglaterra, país de origem, criação e formação de Ruskin.

Com relação às obras sobre as teorias de conservação da arquitetura de Ruskin serão estudadas em três momentos hermenêuticos: a prefiguração ou criação das obras, configuração das obras e a influência das obras na sociedade.

A prefiguração: ou criação das obras sobre as teorias de Conservação da arquitetura formuladas por Ruskin, quando se vê incomodado pela realidade que o cerca e reflete sobre ela. Nela está toda a sua argumentação de suas teorias

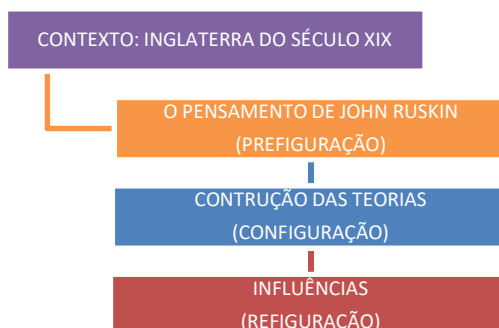
de conservação da arquitetura e o que de fato importava para Ruskin. Na Prefiguração os elementos de análise são: a) interpretação do contexto como força motriz das ideias e da intenção da ação de Ruskin; b) intertextualidade, a relação dialógica entre o pensamento de Ruskin com o contexto; c) o que Ruskin observou de seu contexto social e físico a partir da leitura da arquitetura de Veneza em comparação à inglesa.

A configuração estuda as obras sobre as teorias de Conservação da arquitetura elaboradas por Ruskin: “As pedras de Veneza” e “As sete lâmpadas da arquitetura”. Na configuração usamos como elemento de análise: a) ordem e inter-relação entre teorias; b) intertextualidade, a relação com o contexto; c) valores adotados por Ruskin na composição das teorias.

A refiguração: quais as influências das obras sobre as teorias de conservação da arquitetura elaboradas por Ruskin, seu impacto na sociedade, e o que podemos extrair de mais relevantes para os dias de hoje e para o Brasil. Na refiguração, por se tratar da relação sociofísica, os elementos de análise são: a) A importância das teorias de conservação da arquitetura realizadas por Ruskin; b) A relação com seus leitores; c) Influências das teorias de conservação da arquitetura na salvaguarda do patrimônio arquitetônico e na sua função social.

Como ferramentas dessa etapa existem livros, teses, dissertações, artigos científicos, croquis, desenhos e manuscritos.

FIGURA 4 - Esquema da metodologia (estrutura dos capítulos).



3 CONTEXTO

O contexto no qual foi desenvolvido o pensamento de Ruskin sobre a conservação dos monumentos ou da arquitetura se desenvolveu no século XIX, principalmente na Inglaterra, país de origem de Ruskin, assim como a criação e formação de Ruskin influenciaram nas suas obras.

3.1 INGLATERRA DO SÉCULO XIX

A Inglaterra impressionava como um país rico, riqueza que provinha do comércio e como país poderoso voltado às operações mercantis ultramarinas e como um país tolerante e de liberdades raras relacionadas à classe média. Tinha uma excelente ciência, literatura e tecnologia. (HOBSBAWM, 1978, p. 26).

No interior se desenvolvia as manufaturas e a exploração de minas de carvão. A máquina inglesa surpreendia pela engenhosidade. Uma parte razoável dos equipamentos engenhosos estava na mão de homens dispostos a investir no progresso econômico (HOBSBAWM, 1978, p. 37), além de o país ter um mercado nacional com uma economia desenvolvida. O transporte e comunicação eram baratos, pois nenhuma região se encontrava a mais de 112 km do mar ou de um curso de água navegável. Os problemas tecnológicos eram simples, não exigia muita qualificação científica. O desenvolvimento industrial se achava dentro das possibilidades do pequeno número de empresários e de artesãos hábeis, nenhum outro país dispunha dessas vantagens (HOBSBAWM, 1978).

O mercado interno contribuiu significativamente para que as bases da Revolução Industrial fossem sólidas, pois ele era o responsável pelo consumo constante do carvão – no uso da lareira, fogão, etc. – e do ferro – panelas, instrumentos, arados, aros de rodas, etc. – em menor escala até que a era das estradas de ferro abrisse um mercado em massa para os bens de consumo e bens de capital. Esse mercado interno também foi o responsável em socorrer a economia britânica nas décadas de 1780, quando a Revolução Americana a

abalou, e novamente depois, durante as guerras napoleônicas (HOBSBAWM, 1978, p. 40-45).

A Grã-Bretanha conseguiu concentrar os mercados de exportação de outros povos, monopolizou a exportação de grande parte do mundo durante um tempo suficiente para exportar seus próprios produtos possibilitando a explosão da Revolução Industrial durante o século XVIII – A chamada “oficina do mundo” (HOBSBAWM, 1978, p. 46).

Durante todo o século XIX foi mantido esse padrão histórico: o comércio e a navegação mantinham o balanço de pagamento britânico, enquanto a troca de produtos primários ultramarinos por produtos manufaturados britânicos representava a base da economia britânica internacional (HOBSBAWM, 1978, p. 51).

A fase inicial do capitalismo industrial, período entre 1780 e 1840, reflete uma tensão e instabilidade por uma industrialização limitada ao setor têxtil, e chegou ao seu estágio mais agudo da crise entre as décadas de 1830 e 1840. O povo se mostrou insatisfeito em uma ação revolucionária, radicais, sindicalistas, socialistas utópicos, democratas, havia fome e um sentimento de desespero em face das dificuldades econômicas do capitalismo. A classe trabalhadora e a classe média exigiam aquilo que consideravam serem mudanças fundamentais. Entre 1829 e 1832 suas insatisfações aumentavam na exigência da Reforma Parlamentar, sobre a qual a população lançava o peso de seus discursos e manifestações. Quando em 1832, com Ato de Reforma, foram atendidas várias aspirações dos radicais da classe média, o movimento dos trabalhadores ficou só e perdeu. Porém em 1837 a classe média se agitou novamente contra a Lei do Trigo, e especialmente durante a pior crise de depressão do séc. XIX, entre 1841-42: a grande massa de trabalhadores famintos obrigava o governo a tomar providência com a greve-geral (HOBSBAWM, 1978, p. 68-73).

Um grupo importante aceitava e até aplaudia a indústria, a ciência e o progresso (mas não aceitava o Capitalismo): os artesões ou “mecânicos” dotados de qualificação, perícia, independência e educação, eram líderes ideológicos e organizacionais. As discussões e a defesa de uma educação superior para o povo, através dos clubes, sociedades, editores e impressores, sindicatos e movimentos jacobinos – como *Mechanic's Institutes* e *Halls of Science* – eram de sua base idealizadora que espirava uma sociedade justa e

progressiva. Representavam, acima de tudo, o ideal de Liberdade e independência em uma época que tudo conspirava em degradar o trabalho (HOBSBAWM, 1978, p. 84).

Em meados da década de 1840, os pobres empobreceram mais, enquanto que a classe média se enriquecia, investindo em ferrovias, e gastando muito nos “apetrechos” domésticos exibidos na Grande Exposição de 1851, bem como nas construções municipais palacianas (HOBSBAWM, 1978, p. 85-86).

Depois da década de 40, chamada “Década da Fome”, a situação melhorou na maior parte da Grã-Bretanha, o desemprego diminui bastante, a crise desapareceu e os britânicos deixaram de ser revolucionários (HOBSBAWM, 1978, p. 87).

A fase que se segue é a chamada era Vitoriana (1837-1901) e da Pax britânica. Coincide com a segunda fase da Industrialização (1840-1895) e com a implantação das estradas de Ferro. Há uma explosão da exportação de produtos britânicos entre 1840 e 1860, produtos manufaturados, ferro e carvão principalmente.

A civilização Vitoriana se distinguiu por seu equilíbrio social, as palavras-chave da época eram: pensamento, trabalho e progresso. Isto é, o pensamento claro foi preferido para o impulso ou para a batalha das ideias, o trabalho duro foi considerado o fundamento de todo o avanço material e esses dois em conjunto eram essenciais para o progresso nacional contínuo (BRIGGS, 1975, P. 11).

Foi um período de grande orgulho nacional que se perdurou até 1867, e teve 5 fatores de influências: o primeiro fator foi a prosperidade, os problemas econômicos da geração anterior desapareceu, houve o aumento dos preços e o rendimento de investimentos por um longo período. A grã-bretanha foi o construtor mundial, o transportador mundial, o banqueiro mundial, o livre comércio era a filosofia dominante tão incotestável quanto a Carta Magna. Os proprietários conservavam um poder social e político substancial e os agricultores e trabalhadores compartilhavam a prosperidade (BRIGGS, 1975, P. 11-12)

O segundo fator foi a noção de segurança nacional, pois não havia ameaça real externa à supremacia naval da Inglaterra ou à segurança do reino. A terceira influência foi a confiança nas instituições – o que nunca foi abalado – indicando estabilidade social. A quarta e quinta influência se reconciliaram, a

ordem e a mudança. A crença em um código moral comum, baseado no dever e na auto-contenção foi compartilhada pela maioria dos grupos sociais incluindo os cientistas, os artistas, os intelectuais, as instituições como escola, organização voluntária, sindicatos e a família enfatizavam a manutenção dos valores que mantinham a sociedade em conjunto (BRIGGS, 1975, P. 12-13).

No campo social, a industrialização que possibilitou o surgimento da chamada “modernidade”, é marcado pela grande ruptura cultural e histórica e por intermináveis fragmentações sem precedentes (HARVEY, 2007, P. 22). Os pensadores iluministas, desde o século XVIII, se empenharam em desenvolver a ciência objetiva, a moralidade, a lei universal e a arte nos termos dessa lógica. Há, assim, a processa do domínio científico da natureza que permitiria suprimir a escassez e liberdade dos fenômenos naturais, também de, através de um raciocínio lógico, libertar das irracionalidades da religião, dos mitos, da superstição e do uso arbitrário do poder. O pensamento iluminista abraçou a idéia de progresso e buscou a ruptura com a história e tradição. (HARVEY, 2007, P. 23).

A concepção de modernidade dependia da “destruição criativa”, pois o modernismo necessitava destruir o antigo para produzir o novo. Como exemplo, temos Haussmann e a urbanização de Paris do Segundo Império. Para os artistas, arquitetos, escritores, pensadores e filósofos cabia a função de herói criador, mesmo com consequências (HARVEY, 2007, P. 26).

3.2 A VIDA DE JOHN RUSKIN.

John Ruskin nasceu dia 08 de Fevereiro de 1819, em Londres e faleceu dia 20 de Janeiro de 1900. Viveu nesse contexto inglês do século XIX, da era Vitoriana e de Pax Britânica. Dentre suas melhores referências, podemos destacar: crítico de arte, professor de arte, crítico social britânico, poeta, desenhista. E certamente é um dos pensadores mais reverenciados até os dias de hoje.

O Pai de Ruskin, J. James Ruskin tinha uma empresa de importação de vinho espanhol, e prosperou junto com a classe burguesa em ascensão. De seu pai, Ruskin o descreve como cauteloso nos negócios, nunca gastou mais da

metade do que ganhava, então quando houve a recessão, (1829/32) não se sentiu ameaçado financeiramente.

Essa recessão foi um efeito colateral da segunda Revolução industrial na Grã-Bretanha. Lembremo-nos que a primeira revolução industrial se tratou do desenvolvimento da manufatura agrícola para a indústria. Sem dúvida a maior contribuição da já Grã-Bretanha do século XIX é a Revolução Industrial. Porém, suas origens não são simples de explicar e não é o objetivo desse trabalho; apenas vamos lucidar o necessário para compreender como a bagagem do século XIX interferiu na vida e na obra de Ruskin.

Nestes tempos o comércio de vinhos de pai de Ruskin prosperou ainda mais e ele fazia viagens por toda a Grã-Bretanha, sempre acompanhado por sua esposa Margaret e seu filho. John Ruskin conheceu o País de Gales e a Escócia ainda criança, quando seu pai visitava clientes. Conheceu assim quase todas as casas e castelos dos nobres na Inglaterra. Os verões eram passados na casa de sua tia materna em Croydon, na Escócia. Seus pais e primos eram escoceses.

Ruskin teve uma educação rígida e protestante, sua mãe queria fazer dele um clérigo, pois havia o devotado antes de nascer:

My mother had, as she afterwards told me, solemnly “devoted me to God” before I was born (...).⁶
 “Devoting me to God,” meant, as far as my mother knew herself what she meant, that she would try to send me to college, and make a clergyman of me: and I was accordingly bred for “the Church.”⁷
 (RUSKIN, 1908, P. 24)

Ela o forçou a um trabalho diário constante de aprender e decorar longos capítulos da Bíblia. Bem como aprender as entonações de cada sílaba do Gênese ao Apocalipse, um trabalho paciente, preciso e resoluto. Passou por outras literaturas também, como *Ilíada* de Homero, *Waverley* de Scott, e outros.

Nos dias de infância tinha que achar diversão por sua conta, sem ser incômodo ou irritante, pois não era de seu direito ter brinquedos, seguindo o princípio de pobreza monástica de sua mãe. Assim ele brincava com molhos de chaves, mas que na maioria do tempo ele ficava admirando as paisagens,

⁶ Minha mãe, como me disse mais tarde, solenemente “devotou-me a Deus” antes de eu nascer (...) (Tradução do autor).

⁷ “Devotando-me a Deus”, significava, tanto quanto minha mãe sabia o que ela queria dizer, que ela iria tentar me enviar para a faculdade e fazer de mim um clérigo e fui criado para a “Igreja” (Tradução do autor).

contando os nós das madeiras, comparando as cores nos tapetes ou contando os tijolos na casa oposta, “and my attention to detail in these was soon so accurate”⁸ (RUSKIN, 1908, p. 13-33).

Sua mãe, sempre ao seu lado, no jardim, plantava flores enquanto ele fazia alguma pequena tarefa ou brincava. Sua educação sempre monástica, e de responsabilidade dela, pois seu pai confiava no julgamento de sua mãe.

Seu pai contava histórias que eram enredos dos quadros do quarto. As fontes de prazer à noite eram as leituras de seu pai para ele e sua mãe, enquanto ela tricotava, dos romances de Waverley, e da Bíblia. As leituras começaram cedo, logo que começou a ler e só terminaram quando Ruskin foi para Oxford. Eram estudos minuciosos, se alguma entonação de sílaba ou frase desentoasse era corrigido. Assim foi educado o ouvido de Ruskin, um instinto de ritmo.

My mother's list of the chapters with which, thus learned, she established my soul in life (...) and, on the whole, the one essential part of all my education⁹ (RUSKIN, 1908, p. 42).

O que Ruskin entendia por sua educação, posteriormente, que foi “formal demais e muito luxuoso”, mas no momento mais importante para a sua construção, foi apertado, mas não disciplinado, como uma proteção inocente de sua mãe, pela prática virtuosa, que encontramos em seus textos.

Em sua Casa em Herne Hill, conta que passava horas junto com sua mãe no jardim, onde em sua imaginação de criança era o Paraíso, com frutos proibidos e animais. Mas sempre obedecendo a sua mãe nas tarefas estabelecidas, que em geral, eram ensinamentos religiosos e a educação geral, até mesmo a gramática latina para suplementar os salmos. Tinha pelo menos meia hora para si mesmo, onde sua distração era observar folhagens, flores, pássaros. Assim entendeu quem ele era e o seu lugar no universo.

Seu pai pouco interferia nesses assuntos, mas quando ele chegou aos sete anos ou mais se tornou um guia para sua vida, ensinando coisas e deixando Ruskin fazer algumas coisas, desde que não quebrasse alguma regra de sua mãe.

⁸ E minha atenção aos detalhes nesses casos foi tão precisa (Tradução do autor).

⁹ A lista da minha mãe dos capítulos com os quais, assim aprendida, ela estabeleceu minha alma na vida (...) e, em geral, a parte essencial de toda a minha educação (Tradução do autor).

Depois do jantar seu pai lia os romances para sua mãe e Ruskin, assim teve acesso aos principais escritores, tornando-os seus mestres na educação: Shakespeare, Pope, Spencer, Byron e Scott; bem como Goldsmith, Addison e Johnson. Mas num esforço deliberado de sua mãe, passava horas em exercícios matutinos, principalmente da Bíblia, mas com ensinamentos de matemática, meteorologia e “coisas da vida”.

Nunca presenciou sua mãe ou seu pai levantar a voz, nenhum olhar zangado, ou mesmo levemente ofendido. Nunca viu um empregado ser repreendido, nenhuma maneira severa com alguém, nem algum problema de desordem ou qualquer coisa feita ou desfeita com pressa, sem seu devido tempo.

I had no conception of such a feeling as anxiety; my father's occasional vexation in the afternoons, when he had only got an order for twelve butts after expecting one for fifteen, as I have just stated, was never manifested to me; and itself related only to the question whether his name would be a step higher or lower in the year's list of sherry exporters¹⁰ (RUSKIN, 1908, P. 43).

Junto a esse, a que Ruskin chama de “dom”, Paz obediência e fé fazia parte de sua vida. E sem se esquecer do dom de se fixar a atenção dos olhos e da mente – que a partir desse momento se amplia em sua vida. Fazendo com que Mazzini diria, em conversa autenticamente relatada, um ano ou dois antes de sua morte, que Ruskin tinha “the most analytic mind in Europe”. “An opinion in which, so far as I am acquainted with Europe, I am myself entirely disposed to concur”¹¹ (RUSKIN, 1908, p. 44). E por fim a sensibilidade no paladar e noutros sentidos, que atribui à proibição na infância dos bolos, das comidas, do vinho, de algumas frutas e pelo cuidado da comida a que foi dada a ele.

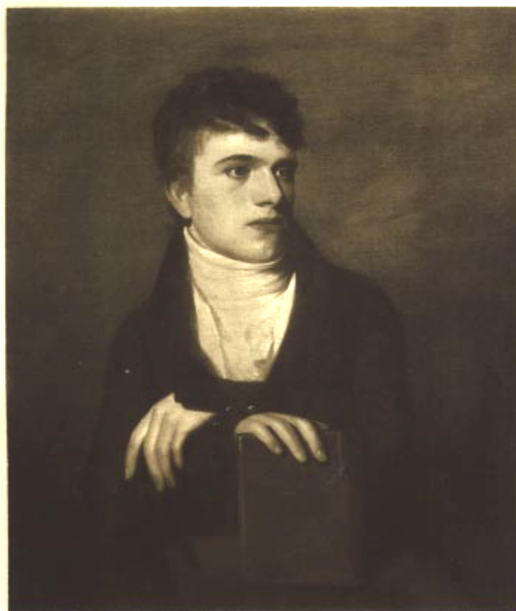
Do lado das calamidades, diz que não tinha o que amar: pois seus pais eram para ele como a força da natureza, como o sol e a lua, e apenas ficava aborrecido quando algum se ausentava. Não amou a Deus, nem teve medo ou qualquer discussão, só achava seu serviço desagradável e seu livro (a Bíblia) sem diversão. Também não tinha amigos para discutir ou agradecer.

¹⁰ Eu não tinha nenhuma concepção de tal sentimento como ansiedade; os aborrecimentos ocasionais nas tarde, quando ele só tinha recebido uma ordem de doze pontas depois de esperar uma de quinze, nunca se manifestou em mim; e se relacionou apenas à pergunta se seu nome seria um passo mais alto ou mais baixo na lista de exportadores de xerez (Tradução do autor).

¹¹ A mente mais analítica da Europa. Uma opinião em que, na medida em que conheço a Europa, estou inteiramente disposta a concordar (Tradução do autor).

The evil consequence of all this was not, however, what might perhaps have been expected, that I grew up selfish or unaffectionate; but that, when affection did come, it came with violence utterly rampant and unmanageable, at least by me, who never before had anything to manage.¹² (RUSKIN, 1908, P. 45).

FIGURA 5 – John Ruskin



Fonte: (RUSKIN, 1908, p. 16)

No início da primavera de 1833, Proust publicou seus esboços na Flandres e na Alemanha. Ruskin foi com seu pai à loja onde os assinantes inscreviam os seus nomes para serem encaminhados a cópia do espécime e, como sua mãe observava o prazer de seu pai e o meu olhando para os lugares maravilhosos, disse:

Why should not we go and see some of them in reality? My father hesitated a little, then with glittering eyes said—why not? And there were two or three weeks of entirely rapturous and amazed preparation¹³ (RUSKIN, 1908, p. 79).

Passaram por Calais e Bruxelas, rio Reno até Estrasburgo, atravessando a Floresta Negra até Schaffhausen, depois atravessou a Suíça do Norte por

¹² A má consequência de tudo isso não era, no entanto, o que talvez fosse esperado, que eu cresci egoísta ou indecorável; Mas que, quando a afeição veio, veio com violência completamente desenfreada e incontrolável, pelo menos por mim, que nunca antes tinha algo para gerenciar (Tradução do autor).

¹³ Por que não podemos ir e ver algumas dessas na realidade? Meu pai hesitou um pouco, e então, com os olhos brilhantes – porque não? E houve duas ou três semanas de preparação arrebatadoras e incríveis (Tradução do autor).

Basileia, Berna, Interlachen, Lucerna, Zurique, até Constança, seguindo o Reno até Coire, passando por Splügen até Como, e Génova para Roma. Mas, já sendo junho, o calor de Gênova advertiu de imprudência: voltaram pelo Simplon até Genebra, Chamouni, e assim para Lyon e Dijon.

I produced in this manner, throughout the journey, some thirty sheets or so of small pen and Indian ink drawings, four or five in a sheet; some not inelegant, all laborious, but for the most part one just like another, and without exception stupid and characterless to the last degree¹⁴ (RUSKIN, 1908, P. 80).

For it had excited all the poor little faculties that were in me to their utmost strain, and I had certainly more passionate happiness, of a quality utterly indescribable to people who never felt the like, and more, in solid quantity, in those three months, than most people have in all their lives¹⁵ (RUSKIN, 1908, P. 81).

Seus trabalhos, por volta do ano de 1834, se focavam em rimas que gostava de falar do mar, das ondas, da natureza, e de coisas que lhe agradavam ver; gostava de fazer gravuras que paisagens, figuras ou esboços bem trabalhados em linhas delicadas e sombra; de seus estudos em geologia; e por fim seu instinto para a arquitetura, não que tivesse construído ou esculpido algo.

As viagens que realizou com sua família à Itália, Suíça, Escócia, Grã-Bretanha, Espanha e França possibilitou a Ruskin o contato com vários estilos artísticos e arquitetônicos.

Pelo interesse nos desenhos de Ruskin que surgiu pelos artistas em 1835, e essa promessa de ser um artista na visão de seu pai, justificado na tutela do Sr. Runciman, assim foi lhe dado os privilégios de instrução em artes nas lições da Sociedade da Aquarela.

In a very little while, however, I found that this great first step did not mean consistent progress at the same pace. I saw that my washes, however careful or multitudinous, did not in the end look as smooth as Fielding's, and that my crumbings of burnt umber became uninteresting after a certain number of repetitions¹⁶ (RUSKIN, 1908, P. 216).

¹⁴ Produzi desta maneira, ao longo da jornada, cerca de trinta folhas ou mais de canetas pequenas e desenhos de tinta indiana, quatro ou cinco em uma folha; alguns não elegantes, todos trabalhosos, mas, na maior parte, apenas como outro, e sem exceção, estúpidos e sem caráter até o último grau (Tradução do autor).

¹⁵ Pois tinha excitado todas as poucas faculdades pobres que estavam em mim com a maior força e eu tinha certamente uma felicidade mais apaixonada, de uma qualidade totalmente indescritível para pessoas que nunca sentiram o gosto, e mais, em quantidade sólida, naqueles três meses, do que a maioria das pessoas tem em todas as suas vidas (Tradução do autor).

¹⁶ Em pouco tempo, no entanto, descobri que este grande primeiro passo não significava progresso consistente no mesmo ritmo. Vi que minhas aquarelas, por mais cuidadosas que fossem, não pareciam, ao final, tão suaves como as de Fielding, e que minhas decadências em

Assim, seus esforços na aquarela foram abandonados porque sentia que não poderia fazer mais, e que não seria um verdadeiro artista de aquarela.

Em 1837 iniciou seus estudos em Oxford e, nesse momento, se apresenta como uma promessa na visão de seu pai e da sociedade artística. Ruskin sempre teve seu espírito de liberdade, um poder espontâneo, de natureza essencial, gostava do gramado, dos jardins, do campo de margaridas, de um lago calmo.

No verão de 1837, surgiu então uma ideia, no contraste entre as casas de Westmoreland e as da Itália, com a leitura da Revista "London Architectural", de 1837, que trazia em seu corpo a "Introdução à Poesia de Arquitetura" e a arquitetura das nações europeias consideradas como uma associação com cenário natural e de caráter nacional.

(...) while the nom-de-plume I chose, "According to Nature," was equally expressive of the temper in which I was to discourse alike on that and every other subject¹⁷ (RUSKIN, 1908, P. 224).

Nesse momento, Ruskin, com a sensação de poder de julgamento, e com as palavras de seu pai e de seu tutor encorajando-o "let the reader discover what you know, and be persuaded to what you judge" (RUSKIN, 1908, P. 224).

I have above said that had it not been for constant reading of the Bible, I might probably have taken Johnson for my model of English. To a useful extent I have always done so; in these first essays, partly because I could not help it, partly of set, and well-set, purpose¹⁸ (RUSKIN, 1908, P.225).

E esses documentos, escritos em intervalos durante 1838, indicam uma linha de pensamento bastante progressista e bem consolidada sobre esses assuntos.

No verão de 1839, com a vinda de Osborne Gordon como tutor de Ruskin em sua casa em Herne Hill, houve a revelação de sua mente: primeiro, aconselhou a Ruskin nunca fazer algo importante quando tem muitas coisas a

torno do queimado tronaram-se desinteressantes após certo número de repetições (Tradução do autor).

¹⁷ (...) enquanto o nom-de-plume que eu escolhi, "De acordo com a Natureza", era igualmente expressivo do temperamento em que eu falava tanto sobre isso quanto sobre qualquer outro assunto (Tradução do autor).

¹⁸ Eu disse acima que, se não fosse pela leitura constante da Bíblia, talvez eu tenha levado Johnson para o meu modelo de inglês. Em uma medida útil, sempre fiz isso; nestes primeiros ensaios, em parte porque não pude ajudá-lo, em parte de conjunto e bem definido, proposto (Tradução do autor).

fazer. Tirou do coração de Ruskin a ansiedade do trabalho. Segundo, sendo Gordon ordenado padre, evitou conversas insinuantes sobre o teor do protestantismo, mas fora toda a ignorância de Ruskin sobre o catolicismo.

Na Inglaterra, e na visão de Ruskin os católicos eram “sujos e ociosos”, enquanto que os protestantes, “limpos e ocupados”, separados por pontes, portões, vales, cumes, isto é, marcos que os separavam. Havia uma convicção da falsidade do sentimento religioso dos católicos:

I never suspected Catholic priests of dishonesty, nor doubted the purity of the former Catholic Church. I was a Protestant Cavalier, not Protestant Round-head,—entirely desirous of keeping all that was noble and traditional in religious ritual, and reverent to the existing piety of the Catholic peasantry. So that the “diabolic fire” which I wanted trampled out, was only the corrupt Catholicism which rendered the vice of Paris and the dirt of Savoy possible; and which I was quite right in thinking it the duty of every Christian priest to attack, and end the schism and scandal of it¹⁹ (RUSKIN, 1908, P. 251).

Gordon foi, em todos os sentidos, um bom tutor, diligente e paciente. Com ótimo poder acadêmico, sua memória sem erros e sem esforço, de julgamento e sentimentos polidos, sua interpretação de eventos políticos eram racionais e fundamentados em amplo debate equilibrado. Elogiava as rimas de Ruskin, e reconheceu o verdadeiro valor na pintura. Compartilhava com Ruskin o amor à vida e “cidades pitorescas”.

Em 1841, pelo fato de uma doença grave Ruskin trancou seus estudos por um ano e foi aconselhado a passar o inverno na Itália. Dessa viagem muito se aproveitou para as explorações da arte cristã, na qual era de início, pré-julgado em seus pensamento evangélicos. Mas que aos poucos foi conquistando seu coração.

I was in Italy proper. It is only in looking back that I can mark the exact point where the tide began to turn for me; and total ignorance of what early Christian art meant, and of what living sculpture meant, were first pierced by vague wonder and embarrassed awe, at the new mystery round me. The effect of Lucca on me at this time is now quite confused with the far greater one in 1845. Not so that of the first sight of Pisa,

¹⁹ Nunca suspeitei de sacerdotes católicos de desonestidade, nem duvidava da pureza da antiga Igreja Católica. Eu era um cavaleiro protestante, não protestante de cabeça redonda, - absolutamente desejoso de manter tudo o que era nobre e tradicional no ritual religioso, e reverente à piedade existente do campesinato católico. Para que o "fogo diabólico" que queria pisotear, era apenas o catolicismo corrupto que tornava possível o vício de Paris e a sujeira do Savoy; e que eu estava bem em pensar que era dever de todo padre cristão atacar e acabar com o cisma e o escândalo (Tradução do autor).

where the solemnity and purity of its architecture impressed me deeply²⁰ (RUSKIN, 1908, P. 267).

Desde que a última visão em Roma muitos pensamentos amadureceu lentamente, principalmente convencendo-o como com culpa e mesquinamente mortas as mentes protestantes foram para todo o significado e finalidade do esplendor da Igreja medieval: “and how meanly and guiltily dead the existing Catholic mind was, to the course by which to reach the Italian soul, instead of its eyes” (RUSKIN, 1908, p. 291).

As we drew northward, however, out of the volcanic country, I recovered heart; the enchanted world of Venice enlarging in front of me. I had only yet once seen her, and that six years ago, when still a child. That the fairy tale should come true now seemed wholly incredible, and the start from the gate of Padua in the morning,—Venice, asserted by people whom we could not but believe, to be really over there, on the horizon, in the sea! How to tell the feeling of it!²¹ (RUSKIN, 1908, P. 293).

Concentrou-se nesses anos de 1841 em escrever seu trabalho “As pedras de Veneza”, o primeiro e segundo livro em 1841 e o terceiro escrito em 1842. Porém só serão publicados posteriormente, em 1851 e 1853. No verão de 1841, retomou sua saúde e voltou a Londres.

I went home, and made final preparation, with Gordon's help, for taking my degree in the spring. I find entry on Nov. 16th, 1841, at Herne Hill, “I have got my rooms in order at last; I shall set to work on my reading tomorrow, methodically, but not hard”²² (RUSKIN, 1908, P. 307).

Colou grau em Oxford, revelando em sua frente o que poderia ser, e o que poderia fazer. Mas não sentiu que poderia fazer grandes viagens, como à Índia ou ao Peru, mas sentiu um espírito de liberdade, com seus poderes para

²⁰ Eu estava na Itália propriamente dita. É só olhar para trás que posso marcar o ponto exato onde a maré começou a virar para mim; e a total ignorância do que significava a arte cristã primitiva e do que a significava escultura viva, que foram primeiro atravessados pela vaga admiração e pela vergonha, pelo novo mistério ao meu redor. O efeito de Lucca em mim até este momento foi bastante confuso e mais ainda em 1845. Não é assim a primeira vista de Pisa, onde a solenidade e pureza de sua arquitetura me impressionaram profundamente (Tradução do autor).

²¹ Quando nos dirigimos para o norte, no entanto, fora do país vulcânico, eu recuperei o coração; o mundo encantado de Veneza se ampliando diante de mim. Eu só a vi uma vez, e há seis anos, quando ainda era criança. O fato de que o conto de fadas se tornasse realidade agora parecia totalmente incrível, e o início do portão de Pádua pela manhã - Venice, afirmado por pessoas que não podíamos deixar de acreditar, estar realmente ali, no horizonte, no mar! Como dizer a sensação disso! (Tradução do autor).

²² Fui para casa, e fiz a preparação final, com a ajuda de Gordon, para ter meu diploma na primavera. Encontro a entrada em 16 de novembro de 1841, em Herne Hill, “finalmente tenho meus quartos em ordem; Devo trabalhar em minha leitura amanhã, metodicamente, mas não difícil” (Tradução do autor).

desenvolver trabalhos que achasse bom aos vinte e dois anos de idade. Mas nunca sentiu que poderia viver longe de seus pais, pois tinha uma feição grata a eles.

Os objetivos de Ruskin após a conclusão de Oxford foi de desenvolver o primeiro volume de *Pintores Modernos*, empenhou-se em botânica, geologia, sobre a história eclesiástica, além de outros estudos e voltou à Itália para concluir o trabalho, entre os anos de 1842 e 1843 (RUSKIN, 1908, P. 340).

Nos três volumes de *Præterita* – Autobiografia publicada em 1885 (volume I) e 1889 (volume II e III) – não encontra-se referências sobre seu casamento com Euphemia Chalmers Gray em 1848. Foi um casamento infeliz e anulado em 1854. Euphemia casou-se posteriormente como um pintor pré-raphaelita (RUSKIN, 2008, P. 14).

Os anos subsequentes foram dedicados aos trabalhos de *As Pedras de Veneza* (1852-1853), e outros trabalhos menores. Veio a produzir novamente em 1855 o terceiro volume de *Pintores Modernos*, após uma recaída de sua saúde. O quarto volume feito durante os anos 1858 e 1859, necessitou de viagens à suíça, mas antes de concluir achou necessário visitar a Alemanha, e só finalizou o trabalho em 1860. Com o fim desse trabalho Ruskin empreita agora em numa nova fase de sua vida e trabalho, dedica-se à política, à economia social e é um grande período de dúvida religiosa e desanimo para Ruskin (RUSKIN, 1908, P. 485).

Boa parte de sua carreira posterior este associada à universidade de Oxford, onde ingressou como professor em 1869; suas aulas e palestras eram concorridas. Mas a partir de 1879 Ruskin se retira de Oxford por apresentar problemas de saúde mental recorrentes. Retomou sua carreira em 1883 por um ano, mas teve que abandonar pelos mesmos motivos de saúde (RUSKIN, 2008, P. 15).

Ruskin visitou Veneza em 1869, 1870 e 1872, viu a cidade aspirar por novos rumos, ansiosa pelas oportunidades da modernização. Tomou gosto pelas pinturas de um veneziano – *Carpaccio* – que representava a mitologia pública e privada. Sua representação de vida e morte de Santa Úrsula na Galeria da *Accademia* tonou-se um paralelismo com seu desastroso relacionamento com *Rose La Touche*, que faleceu logo depois. Esse engajamento espiritual fez com que Ruskin passasse o inverno entre 1876-1877 em Veneza, e no natal de 1876

produziu um conto de natal no qual se reconciliou com sua espiritualidade e com Rose. Essa produção se mostrou uma experiência positiva para Ruskin, trouxe revigoramento, e assim começou (mas não terminou) a trabalhar em St. Mark's Rest²³ e foi interrompido por sua insanidade em 1878 (HEWISON, 2009, P. 06).

²³ Descanso de São Marcos (Tradução do autor).

4 O PENSAMENTO TEÓRICO DE JOHN RUSKIN

Existem várias interpretações sobre as teorias de Ruskin, usamos, por exemplo, a de Claudio Amaral (2013), que trabalha com a hipótese de um Ruskin iluminista. Essa hipótese ainda não é bem aceita, mas como veremos a seguir, esclareceremos porque ela deve ser tratada nesse trabalho e sua relevância para o entendimento geral da obra de Ruskin.

John Ruskin não era arquiteto, acreditava que quando falava sobre arquitetura, falava como um cidadão e que a arquitetura é um bem público no qual todos têm direito de opinar, não apenas especialistas (AMARAL, 2015, p. 289).

A obra de John Ruskin foi elaborada para o cidadão comum, pois é de fácil leitura para a época, se apoia a poucos termos técnicos e quando eles aparecem são muito bem explicados. Elabora a escrita por meio de um diálogo com seu leitor, e muitas vezes se convence da contradição que escreveu em um texto anterior ou no próprio texto (AMARAL, 2015, p. 289).

As características familiares proporcionaram a Ruskin uma escrita elaborada, fazendo com que seus leitores encontrassem sua argumentação sem ser explícito. Em outros momentos explica sua argumentação por meio de parábolas, como se fosse um clérigo e em outros, por sua característica de época, usava recursos românticos, por meio das descrições, sensações e emoções impressas.

(...) And so, taking care not to tread on the grass, we will go along the straight walk to the west front, and there stand for a time, looking up at its deep-pointed porches and the dark places between their pillars where there were statues once, and where the fragments, here and there, of a stately figure are still left, which has in it the likeness of a king, perhaps indeed a king on earth, perhaps a saintly king long ago in heaven; and so higher and higher up to the great moldering wall of rugged sculpture and confused arcades, shattered, and grey, and grisly with heads of dragons and mocking fiends, worn by the rain and swirling winds into yet unseemly shape, and colored on their stony scales by the deep russet-orange lichen, melancholy gold; and so, higher still, to the bleak towers, so far above that the eye loses itself among the bosses of their traceries, though they are rude and strong, and only sees like a drift of eddying black points, now closing, now scattering, and now settling suddenly into invisible places among the bosses and flowers, the crowd of restless birds that fill the whole square with that strange

clangors of theirs, so harsh and yet so soothing, like the cries of birds on a solitary coast between the cliffs and sea (RUSKIN, 1853a, p. 79).²⁴

Sob influência do círculo social em que vivia, teve contato desde cedo com artistas e o principal deles foi Turner, seu primeiro contato com um livro ganhou do sócio de seu pai - Sr. Telford - na empresa de importação de vinhos: Edição da Idade de Rogers. Este livro foi o primeiro meio que Ruskin pode olhar atentamente para a obra de Turner, não sem alguma razão, atribuir toda a direção das energias da minha vida. Sr. Telford, no entanto, sempre foi mantido pelos pais de Ruskin como o principal responsável pelas “Loucuras por Turner”. “The essential point to be noted, and accounted for, was that I could understand Turner's work, when I saw it, not by what chance, or in what year, it was first seen”²⁵ (RUSKIN, 1908, P. 29).

Compreendia que, nas composições de Turner, as cores criavam a sensação de existência de um todo. Enquanto Turner pinta atmosferas paisagísticas naturais, Ruskin gostava de pintar atmosferas urbanas, principalmente de Veneza, pois para ele Veneza era movimento, energia e explosão de cores. Baseou toda sua teoria de arquitetura entorno dessa interpretação, através das energias.

Ruskin misturou essas sensações e pintou a energia, uma sensação de embriaguez que o fez devanear, uma tontura que o levou ao êxtase. Sensações parecidas às que havia sentido ao admirar as paisagens dos Alpes suíços, uma mistura de montanhas, lagos, céus, nuvens que nunca descansam árvores frondosas e animais na tranquilidade dos pastos, movimentando-se e misturando-se ao desenho de um todo em estado de equilíbrio instável (AMARAL, 2015, P. 282-283).

²⁴ E assim, tendo o cuidado de não pisar na grama, iremos pela caminhada direta para frente oeste, e ficamos por um tempo, olhando para as varandas profundas e os lugares escuros entre seus pilares onde havia estátuas. Uma vez, e onde ainda ficam os fragmentos, aqui e ali, de uma figura majestosa, que tem nela a semelhança de um rei, talvez de fato um rei na terra, talvez um rei santo haja muito tempo no céu; e cada vez mais alto até o grande muro de escultura escarpada e arcadas confusas, quebradas e cinzas, e espalhafatosas com cabeças de dragões e demônios zombeteados, trazidos pela chuva e ventos turbulentos em uma forma ainda incalculável e colorido na sua pedregosa escamas pelo líquen profundo e castanho-avermelhado, ouro melancólico; e assim, ainda mais alto, para as torres sombrias, muito acima do que o olho se perde entre os chefes de seus traçados, embora sejam grosseiros e fortes, e apenas veja como uma deriva de pontos negros, agora fechando, agora espalhando, e agora se instalando de repente em lugares invisíveis entre os chefes e as flores, a multidão de pássaros inquietos que enchem todo o quadrado com aquele estranho retinir deles, tão áspero e ainda tão reconfortante, como os gritos de pássaros em uma costa solitária entre os penhascos e mar.

²⁵ O ponto essencial a ser observado e explicado é que eu podia entender o trabalho de Turner, quando o vi, não pela oportunidade, ou em que ano, foi visto pela primeira vez (Tradução do autor).

Se fora de São Marcos, para Ruskin, tudo é movimento alucinado, dentro da Basílica o movimento é lento. O silêncio assustador, interrompido pelos raios de sol, a intensidade da cor como canhões de energia que despenca pelas aberturas iluminam os ornatos, e em certos momentos os esconde, pelo movimento lento do sol (RUSKIN, 1853a, p. 64 apud AMARAL, 2013). Ao entrar em contato com a sensação de energia da arquitetura anciã, do movimento lento dessas, Ruskin elabora sua *Teoria das Energias*.

FIGURA 6 – Interior da Basílica de São Marcos, estudo de John Ruskin.



Fonte: <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/venice.html>, acessado em 21/01/2017.

Para construir o conceito considerou os elementos das estruturas arquitetônicas, traçando linhas de força. Pesquisou essas linhas de força para as construções em pedra, definindo seus elementos estruturais como fundação, parede, coluna, cornija, arabescos e contrafortes, desenhados para trabalhar em conjunto (AMARAL, 2013).

Para Ruskin há uma *Lei da ajuda Mutua* derivada de um entendimento da Teoria da Natureza, onde existe uma harmonia entre os elementos que cooperam entre si para um bem maior. A lei da ajuda mutua tem uma lógica derivada da natureza, que deveria ser imitada pelo homem em suas atividades, na política, economia, arquitetura, artes, etc. (AMARAL, 2012).

O que permitiu à Ruskin abordar tantos temas aparentemente diversos, e que parece não seguir um raciocínio linear. Mas sobre a ótica do iluminismo, compreendemos que são categorias da razão e com estrutura da lógica. Para o iluminismo a Natureza é a fonte de todo o conhecimento racional e há a necessidade de conhecermos a natureza para poder dominá-la. Assim, essas leis podem ser aplicadas no contexto das relações sociais, onde o objeto principal é o Homem (AMARAL, 2016, p. 50).

Ruskin aplicou essas leis da natureza para criar um método próprio, apoiado em seu pensamento espacial e visual, ao invés de linear. Segundo Amaral (2016), a lógica visual sobrepõe assuntos, trata-se de uma unidade composta de passado-presente-futuro, permitindo a Ruskin entrar na discussão de qualquer assunto a qualquer momento e associar assunto nunca antes aproximados. Recurso esse que valoriza seu discurso (AMARAL, 2016, p. 53).

A própria observação é baseada na teoria da apreensão de um “espírito” sob uma primeira impressão que faz brotar no pensamento várias associações e diversos assuntos vindos da memória do leitor: é a grande compreensão humana que salta fora do objeto.

O que Ruskin gostava de fazer era observar as pessoas, a natureza e os sistemas trabalhando em conjunto. Por este motivo é que entendemos que sua lógica (do século XIX) se focava no homem e em seu trabalho. Há uma “culpa” em todo seu pensamento crítico à sociedade, principalmente a britânica, pois o capitalismo industrial depreciava o trabalho do homem, as grandes massas de trabalhadores eram subjugadas em sua sociedade. Assim, quando chega à Itália, Veneza principalmente, e vê outro tipo de relação social na qual o trabalho do homem é valorizado encontra aí uma saída para a “salvação” de uma sociedade doente e de valores nos quais Ruskin era contrário.

Em suas reflexões, nas viagens à Itália, sente prazer em observar a arquitetura e a interpreta de forma não convencional quando analisa a forma e técnicas de construções antigas, às quais não poderiam os novos construtores executarem tal tarefa novamente, é nesse ponto que Ruskin declara que começou seus estudos de arquitetura.

Here in Lucca I found myself suddenly in the presence of twelfth-century buildings, originally set in such balance of masonry that they could all stand without mortar; and in material so incorruptible, that after six

hundred years of sunshine and rain, a lancet could not now be put between their joints (RUSKIN, 1908, P. 350).²⁶

O fato de a arquitetura ser o espaço de convivência das pessoas e onde todos tem acesso a esse convívio, faz com que se torne a melhor forma de arte para divulgar as teorias de Ruskin. Ao eleger a Arquitetura como a maior das artes incluiu na estância da arquitetura também o espaço urbano. A partir da leitura de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* poderemos compreender as *Verdades da Arquitetura* definidas por Ruskin, distintas em dois elementos: A Verdade das Estruturas e A Verdade dos Materiais (AMARAL, 2008).

A *Verdade das Estruturas*, derivada da sua composição natural, tipo de relacionamento entre as partes formando um todo e que pode criar uma condição de equilíbrio entre os elementos de arquitetura. Esses elementos, para Ruskin, devem estar à vista de seus usuários, trazendo a noção de estabilidade e segurança, atingindo a sublimidade. A estética arquitetônica deve ser elaborada para atingir essa sublimidade (AMARAL, 2008).

A *Verdade dos Materiais* significa que os materiais usados tanto nas estruturas, quanto nos revestimentos devem ser verdadeiros, expressar seu caráter e sua essência. Pois todo material tem um processo de envelhecimento próprio, o que é digno do material acrescenta sinais do tempo e denunciam sua história e suas memórias. Os musgos, o escurecimento das pedras, o vegetal que cresce entre as rachaduras de um edifício são sinais de sublimidade associadas à noção de Pitoresco, qualificados por Ruskin como *Sublimidade Parasitária* (AMARAL, 2008).

O Objetivo de Ruskin, na verdade, não era construir uma teoria da natureza, da pintura ou da arquitetura, mas utilizar a mesma lógica de composição na abordagem dos vários assuntos. Ao ler e entender a obra de Ruskin por seu método ajuda a compreender que os temas abordados são menos importantes, o essencial é a forma como ele aborda esses assuntos (AMARAL, 2016, p. 55). Dessa forma Ruskin contribui, pois entende a arquitetura construindo seus conceitos.

²⁶ Aqui, em Lucca, encontrei-me de repente na presença de edifícios do século XII, originalmente colocados em tal equilíbrio de alvenaria que todos poderiam ficar sem argamassa; e em material tão incorruptível, que depois de seiscentos anos de sol e chuva, uma lanceta não podia ser colocada entre as articulações (Tradução do autor).

5 A PRODUÇÃO TEÓRIA DE JOHN RUSKIN

As primeiras publicações de Ruskin foram os primeiros volumes de *Modern Painters*, o primeiro volume publicado em 1843 e o segundo em 1846. Posteriormente publicou *Seven Lamps of Architecture*, em 1849, e *The Stones of Venice* com três volumes, o primeiro publicado em 1851, o segundo e terceiro em 1853. Retoma seu trabalho em *Modern Painters* e publica o terceiro e quarto volumes em 1856 e o quinto em 1860. Claro que esses são poucos exemplos da sua grande obra. Mas são os de maior relevância para este trabalho.

The Opening of the Crystal Palace, de 1854, foi o primeiro trabalho com um cunho social-político, onde expressa reação contra a Grande Exposição de 1851 e contra o Palácio de Cristal. Posteriormente publica *The Political Economy of Art*, em 1857.

5.1 AS SETE LÂMPADAS DA ARQUITETURA

No início de seu trabalho, com *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, podemos distinguir elementos distintos de pensamento: A ética que fica por conta das lâmpadas do Sacrifício e da Verdade, a poética nas lâmpadas da Beleza e do Poder, a ciência na lâmpada da Vida, da Memória e da Obediência. Mas o significado real do livro, que é sua interdependência das modas da época, não é afetado pelos dogmatismos, pressupostos ou preferências por pontos específicos. O interesse real que nos apresenta são as ideias sociais e políticas que gira em torno da sua obra. Os sete estados morais destacados, de acordo com Ruskin (RUSKIN, 1851), são necessários para a produção de uma boa arquitetura.

A lâmpada do Sacrifício é admitir a nobreza do trabalho do homem, atingida pela disciplina, e a ética pelo abandono de tudo que pode interferir no trabalho como o gosto pessoal do arquiteto, sua vaidade, o interesse e acréscimo de coisas desnecessárias. Trabalhar de acordo com a consciência e com primazia. Para desempenhar qualquer profissão é necessário seu sacerdócio, significa que todo e qualquer profissional deve aderir a uma ideologia e ter seu comprometimento ético (RUSKIN, 1849).

A segunda lâmpada, a da Verdade, é extensão da primeira, e só pode ser alcançada pela prática, já que a verdade é um esforço diário entre a escolha do trabalho digno e do fracasso. A verdade na arquitetura ocorre por meio do respeito do material e da sua mão de obra. A degradação das artes é uma forma de violação da sua verdade. A retirada da consciência social, de suas faculdades e do culto de uma nação também é uma forma de violação da verdade. Na arquitetura Ruskin considera falsidades, elementos que sugestionam estruturas fictícias, pinturas de superfícies que representam outros materiais e o uso de ornamentos feito à máquina (RUSKIN, 1849).

Para os poderes da Arquitetura, há a veneração e domínio como formas de autoridade. Na definição das potências empregadas na arquitetura, temos o tamanho-peso e o design-ritmo. O tamanho como grandeza, deve ser aplicado em certo grau de acordo com sua nobreza. O peso trabalha para aliviar as tensões de tamanho e proporção. Como o olho não é capaz de medir, ele pode sentir as grandezas pelo sentimento, ousadia, decisão e simplicidade. O design requer massas de luz e sombras, produzidos por incisões ou projeções, para aplicar efeitos de perspectivas à distância. Já o ritmo é um recurso utilizado na variação e quantidades dos elementos de luz e sombra, que permite dispensar a simetria dos volumes. A sublimidade desse recurso arquitetônico é que pode ser trabalhado para luz que entra variando sua gradação e coloração, para torná-la mais agradável, ou preencher todo o espaço. Deve ser um hábito de o arquiteto pensar na luz e sombra (RUSKIN, 1849).

A Beleza, para Ruskin, está intimamente ligada à imagem da criação natural e à impressão pessoal. Para que o arquiteto atinja à beleza deve usar dois recursos: a abstração e proporção. A abstração é utilizada para completar suas formas. A proporção segue algumas leis para evitar erros grosseiros, mas o arquiteto que apreende a proporção bela, a captura de forma natural e íntima, como um compositor de sonetos (RUSKIN, 1849).

No campo da ciência, a Lâmpada da Vida designa a arquitetura viva sendo as escolas, que aplicam suas proporções e tradições. Mas também é entendida por Ruskin como a arquitetura que não está morta: aquela que carrega um caráter, um estilo verdadeiro e não é feita por cópia ou por falta de capricho. Emana nesta arquitetura uma força vital, carrega uma fé e uma esperança, se torna um ser orgânico e compatível a receber relações de

cooperação com outros seres vivos, como o próprio homem e outras arquiteturas (RUSKIN, 1849).

A Lâmpada da Obediência define as leis que a arquitetura deve obedecer, como a gravidade, as marés, os solos onde são fundadas e as Leis da sociedade. Não suprime sua liberdade, no entanto, tem que haver um equilíbrio entre a criação e as leis da vida. Incluem-se também as leis de uso da arquitetura pelo homem pelas sucessivas gerações, regendo a vida cotidiana e tudo que a cerca como as outras artes e as funções desempenhadas (RUSKIN, 1849).

A Lâmpada da Memória, aqui tratada com mais atenção, ressalta que a arquitetura era expressão de um valor histórico e cultural, portanto, deveria ser mantida para que não se degradasse, e caso fosse impossível tal ação, admitir sua ruína.

Por esse motivo é que em seu Aforismo 30, Ruskin (2008, p.68) expressa que a glória do Edifício está em sua idade, sem se esquecer da constante vigília para a sua manutenção. Enfatizando seu caráter testemunho do tempo que se passou em contraste ao caráter transitório de nossa própria passagem, ele faz uma conexão entre vários períodos históricos esquecidos e sucessivos, construtor de uma identidade local ou de uma nação.

Ao se tornarem memoriais ou monumentos é que os edifícios civis e domésticos atingem sua magnificência, isso porque os seus ornamentos são inspirados por um significado histórico ou ideológico.

Em relação à duração do edifício, para Ruskin o importante quando construímos é a delicadeza de execução o quanto mais possível chegar da perfeição e que nenhuma qualidade de duração seja negligenciada e que não se perca seu efeito geral ao passar pelos momentos históricos – cronológicos (Ruskin, 2008, p. 69).

Therefore, when we build, let us think that we build forever. Let it not be for present delight, nor for present use alone; let it be such work as our descendants will thank us for (...) ²⁷ (RUSKIN, 1903, P. 233).

²⁷ Portanto, quando construímos, pensemos que construímos para sempre. Não seja por deleite presente, nem apenas para o uso presente; deixe que seja um trabalho como que os nossos descendentes nos agradecerão por ela (Tradução do autor).

Ressalta o sentido de santidade dos edifícios domésticos, pois para Ruskin (2008, p.56-59), casas são templos onde os homens de bem vivem, onde há um afeto natural, seu caráter puritano mostra que não é apenas um caráter de estética e de mostrar intelectualidade de uma nação, mas o aspecto de durabilidade e de perfeição deve ser buscado, deixando a mostra e registrado para a posteridade quem são e de onde são esses homens.

A estética nos edifícios públicos deve ter uma intenção histórica ainda mais preciosa, devem expressar simbolicamente ou literalmente tudo o que deve ser conhecido das realizações de uma nação, deixando a liberdade de imaginação trabalhar, sem ser uma reprodução – por reprodução Ruskin deixa entendido como cópias – de algum símbolo nacional. A obra mais rude, mas que conta uma história ou um registro é mais rico de significado do que uma mais ornamentada e que não faça a mesma intenção intelectual (RUSKIN, 2008).

Ressalta a vantagem de zelar por um edifício, para proteger dos lapidadores é necessário protegê-lo, pede que se coloquem tirantes de ferro onde está cedendo, apoiar escorar onde ameaça desabar e não se importar com a má aparência dos reforços. E seu dia fatal chegará, mas abertamente e declaradamente, pois qualquer substituto será falso e privado de honras e de memórias (RUSKIN, 2008).

A boa composição leva em consideração a disposição das massas – volumes - maiores em relevância as massas – volumes – menores, sempre levando em consideração o justa proporção e os efeitos do tempo. Mas também que há uma beleza nas marcas expresso no termo “pitoresco”, nesse sentido expressa o mesmo termo como “Sublimidade Parasitária” – característica pertinente de acidentes, “longe do centro conceitual daqueles aspectos de caráter nos quais a sublimidade é encontrada” (Ruskin, 2008, p.71).

Qualquer característica de linha, sombra ou expressão pode ter relação com o pitoresco, pois podem ter a sua “Sublimidade” e também podem se afastar dessa mesma sublimidade pela conjugação de erros ou ações do tempo. Na arquitetura o pitoresco é procurado na ruína, consistindo na deterioração, trata-se assim, da sublimidade das fendas, fraturas, manchas ou vegetação, conferindo particularidades de cor e forma, na medida em que isso confere a descaracterização da própria arquitetura torna-se assim pitoresco evidenciando a característica mais importante da Arquitetura: sua Idade. Não se pode

considerar que o Edifício tenha atingido sua Sublimidade antes de quatro ou cinco séculos. (Ruskin, 2008, p.77-78).

O mais importante é entender que a arquitetura tem que ser construída e entendida como um legado histórico, e que não temos o direito ou permissão para mudar ou transformar esse legado. Dentre as principais recomendações de Ruskin encontramos a importância das residências no patrimônio de uma cidade, por isso elas devem ser duráveis e perfeitas. Na verdade diz que toda construção deve ser pensada para uma longa duração. O fato é que só podemos lembrar com a arquitetura, pois é a única estância social capaz de alcançar o que os homens de sua época pensavam, sentiam, manuseavam e contemplavam.

5.2 AS PEDRAS DE VENEZA

É, cronologicamente, sequência das Sete Lâmpadas da Arquitetura, Ruskin a cita como uma “preparação” para uma obra posterior e maior. Seu tema central foi ilustrar através do surgimento e queda da arquitetura as forças morais e “espirituais” que agem na arquitetura (RUSKIN, 1851).

He had, (...) from beginning to end, no other aim than to show that the Gothic architecture of Venice had arisen out of, and indicated in all its features, a state of pure national faith, and of domestic virtue; and that its Renaissance architecture had arisen out of, and in all its features indicated, a state of concealed national infidelity, and of domestic corruption (RUSKIN, 1851, p. XXI).²⁸

Ele se apressou em destacar as forças destrutivas da arquitetura em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, como a “negligência” e a “restauração” sob pressão em face de eminente perda que acontecia dia a dia em Veneza, o que fez também adiar a conclusão de *Pintores Modernos*. O título tinha duplo significado, o primeiro como uma pedra-de-toque, um teste entre o bem e o mal na arquitetura de Veneza, e o segundo de exemplificar como Veneza chegou à ruína e que lições podemos tirar.

²⁸ Ele tinha, (...) do começo ao fim, nenhum outro objetivo que o de mostrar o surgimento da arquitetura gótica de Veneza e indicou em todas as suas características um estado de pura fé nacional e de virtude doméstica; e que a sua arquitetura renascentista tinha, em todas as suas características indicadas, um estado de infidelidade nacional escondida e de corrupção doméstica (Tradução do autor).

O primeiro volume é dedicado aos elementos arquitetônicos como “a coluna, o capitel, a parede velada, o arcobotante, o arco quebrado, a empena, o teto”. Trata-se de uma espécie de catálogo dos novos conhecimentos do jovem John Ruskin. Podemos destacar as variedades das ordens, os ornamentos árabes, a arte católica, etc.

I meant it to be the groundwork of all my subsequent architectural teaching; and though it is a little forced and artificial in some parts of it, I strongly recommend any youth seriously desiring to understand the principles of noble building, to work steadily through it, reading either together with it or previously, Professor Willis's *Architecture of the Middle Ages* (RUSKIN, 1851, p. 14).²⁹

O segundo volume trata a “o trono, Torcello, Murano, palácios bizantinos, a natureza do Gótico, palácios góticos, São Marcos e o palácio dos Doges”. O volume três tem sido resumido ou censurado, nele Ruskin trata da “primeira renascença, renascença romana e grotesca”, chamado frequentemente de Índice Veneziano por sua diversidade. Em 1879 Ruskin publicou uma versão Reduzida, chamada de “Edição dos Viajantes”, que inclui apenas alguns capítulos: “A pedreira, O Trono, Torcello, São Marcos, O Palácio Ducal, A primeira Renascença, A renascença romana, a via dos túmulos e Índice Veneziano”.

The second and third volumes show how the rise and fall of the Venetian builder's art depended on the moral or immoral temper of the State. It is the main purpose of the book to do this; but in the course of the demonstration it does two other pieces of work besides. It examines the relation of the life of the workman to his work in medieval times, and its necessary relation to it at all times; and it traces the formation of Venetian Gothic from the earliest Romanesque types until it perished in the revival, so called, of classical principles in the 16th century (RUSKIN, 1851, p. 14).³⁰

²⁹ Eu quis dizer que era o fundamento de todo o meu ensino arquitetônico subsequente; e embora seja um pouco forçado e artificial em algumas partes dele, eu recomendo fortemente qualquer jovem sério que desejem compreender os princípios do nobre edifício, para trabalhar de forma constante através dele, lendo, quer em conjunto com ele ou anteriormente, *Arquitetura da Idade Média* do professor Willis (Tradução do Autor).

³⁰ O segundo e terceiro volumes mostram como a ascensão e a queda da arte do construtor veneziano dependia do temperamento moral ou imoral do Estado. É o principal objetivo do livro; Mas, ao longo da demonstração, faz outros dois trabalhos. Examina a relação da vida do trabalhador com o seu trabalho em tempos médios e sua relação necessária com ele em todos os momentos; e traça a formação do gótico veneziano desde os primeiros tipos românicos até que pereceu no avivamento, assim chamado, dos princípios clássicos no século XVI.

A obra completa é muito extensa e prolixa, muitas vezes nos perdemos na leitura e não compreendemos uma intensão clara ou um programa, o que certamente Ruskin não seguiu. O que pode destacar dessa obra: é uma verdadeira pintura de Veneza:

I would endeavor to trace the lines of this image before it be forever lost, and to record, as far as I may, the warning which seems to me to be uttered by every one of the fast-gaining waves, that beat like passing bells, against the STONES OF VENICE (RUSKIN, 1903, p. 17).³¹

O principal assunto do livro, como destacado anteriormente, foi o comportamento moral dos venezianos impactados na arquitetura, o que levou à sua ruína. Mas podemos perceber que há outros assuntos tratados, como a relação de trabalho manual dos pedreiros venezianos, como o próprio Ruskin relata:

The relation of the art of Venice to her moral temper, which is the chief subject of the book, and that of the life of the workman to his work, which is the most important practical principle developed in it, have been both ignored, and could not but be so, by modern architectural readers (RUSKIN, 1851, p. 14).³²

O primeiro capítulo, intitulado como “A Pedreira”, destina-se aos fundamentos teóricos dos artistas venezianos, pois para Ruskin a arte é a expressão moral e psicológica das nações e dos artistas. Descreve a política e a existência de Veneza nos séculos, de seu surgimento à queda, que de acordo com Ruskin, teve seu aprofundamento no primeiro renascimento (1418). Traça um panorama da arquitetura, como forma de resposta ao acontecimentos históricos e políticos de Veneza e como uma reflexão da Europa:

All European architecture, bad and good, old and new, is derived from Greece through Rome, and colored and perfected from the East. The history of architecture is nothing but the tracing of the various modes and directions of this derivation (RUSKIN, 1851, p. 34).³³

³¹ Gostaria de traçar as linhas dessa imagem antes que se perca para sempre, e registrar, tanto quanto eu puder o aviso que parece ser proferido pelas ondas invasoras, que como sinos errantes, se quebram contra as Pedras de Veneza (Tradução do autor).

³² A relação da arte de Veneza com seu temperamento moral, que é o principal assunto do livro, e a da vida do trabalhador para o seu trabalho, que é o princípio prático mais importante desenvolvido nela, foram ignorados, e não podia deixar de ser assim, por leitores arquitetônicos modernos (Tradução do autor).

³³ Toda arquitetura europeia, ruim e boa, antiga e nova, é derivada da Grécia através de Roma, e colorida e aperfeiçoada pelo Oriente. A história da arquitetura não é senão o rastreamento dos vários modos e direções desta derivação (Tradução do autor).

The Ducal palace of Venice contains the three elements in exactly equal proportions—the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world (RUSKIN, 1851, p. 38).³⁴

Understanding thus much of the formation of the great European styles, we shall have no difficulty in tracing the succession of architectures in Venice herself (RUSKIN, 1851, p. 41).³⁵

No segundo Capítulo traça “Leis” da Arquitetura veneziana. Ruskin vai ao sentido contrário das críticas europeias sobre o entendimento da arte e arquitetura, sobre tudo em Veneza. A corrente de pensamento predominante valoriza o renascimento, mas Ruskin o discrimina e, para que seus leitores entendam corretamente seus argumentos e seu panorama, sai da esfera de gosto pessoal e trabalha arduamente na composição de argumentos, os quais descreve como Leis:

Such is the nature of the accidental evidence on which I shall depend for the proof of the inferiority of character in the Renaissance workmen. But the proof of the inferiority of the work itself is not so easy, for in this I have to appeal to judgments which the Renaissance work has itself distorted. I felt this difficulty very forcibly as I read a slight review of my former work, *The Seven Lamps*, in *The Architect*: the writer noticed my constant praise of St. Mark's: “Mr. Ruskin thinks it a very beautiful building! We,” said the Architect, “think it a very ugly building.” I was not surprised at the difference of opinion, but at the thing being considered so completely a subject of opinion. My opponents in matters of painting always assume that there is such a thing as a law of right, and that I do not understand it: but my architectural adversaries appeal to no law, they simply set their opinion against mine; and indeed there is no law at present to which either they or I can appeal. No man can speak with rational decision of the merits or demerits of buildings: he may with obstinacy; he may with resolved adherence to previous prejudices; but never as if the matter could be otherwise decided than by majority of votes, or pertinacity of partisanship. I had always, however, a clear conviction that there was a law in this matter: that good architecture might be indisputably discerned and divided from the bad; that the opposition in their very nature and essence was clearly visible; and that we were all of us just as unwise in disputing about the matter without reference to principle, as we should be for debating about the genuineness of a coin without ringing it (RUSKIN, 1851, p. 55-56).³⁶

³⁴ O palácio Ducal de Veneza contém os três elementos em exatamente iguais proporções – romano, Lombard e árabe. É o edifício central do mundo (Tradução do autor).

³⁵ Compreendendo assim muito da formação dos grandes estilos europeus, não teremos dificuldade em traçar a sucessão de arquiteturas na própria Veneza (Tradução do autor).

³⁶ Tal é a natureza da evidência acidental sobre a qual devo depender da prova da inferioridade do caráter nos trabalhadores do Renascimento. Mas a prova da inferioridade do trabalho em si não é tão fácil, porque neste meio tenho que recorrer aos julgamentos que o trabalho renascentista distorceu. Eu senti essa dificuldade muito fortemente enquanto eu lia uma pequena revisão do meu antigo trabalho, *The Seven Lamps*, em *The Architect*: o escritor notou meu constante louvor por St. Mark: “Sr. Ruskin pensa que é um edifício muito bonito! Nós”, disse o arquiteto, “achamos um edifício muito feio”. Não fiquei surpreso com a diferença de opinião, mas com a coisa sendo considerada tão completamente como um assunto de opinião. Os meus oponentes em matéria de pintura sempre assumem que existe uma lei de direito, e que não

Ruskin traça, nesse segundo capítulo, três grandes ramos das “Virtudes Arquitetônicas”:

- (1.) That it act well, and do the things it was intended to do in the best way.
- (2.) That it speak well, and say the things it was intended to say in the best words.
- (3.) That it look well, and please us by its presence, whatever it has to do or say (RUSKIN, 1851, p. 60).³⁷

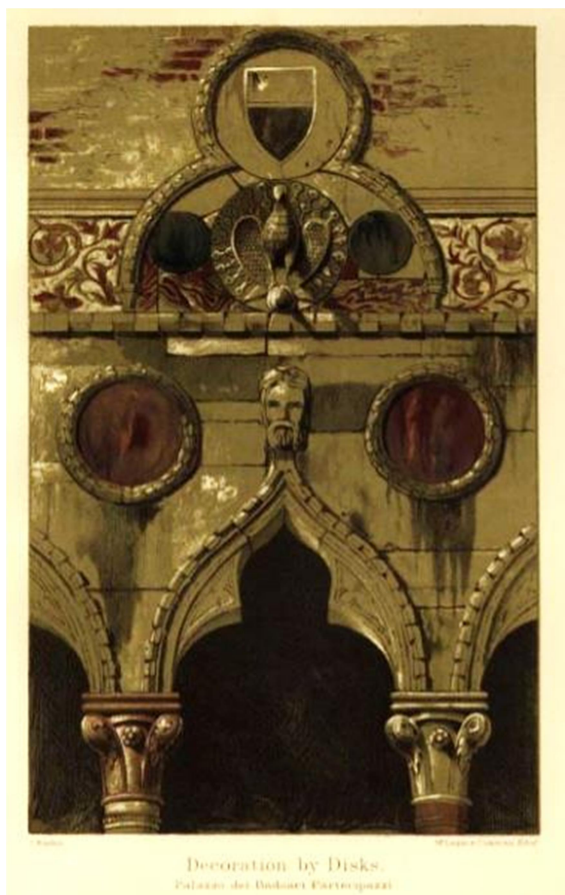
Isto é, que cumpra a destinação à qual foi concebida – sua função social, que sua estética seja verdadeira e transmita a mensagem à qual foi elaborada e que seja belo, mesmo no presente continue com sua função e com sua estética.

Do Capítulo III ao XIX Ruskin enumera e descreve os elementos de construção da arquitetura veneziana, como “Cornija, Parede Velada, Telhado”, etc. acompanhado de suas ilustrações (ver **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Do Capítulo XX ao XXIX trata da decoração, como “O material do ornamento, O tratamento do ornamento, O ângulo”, etc. (ver Figura 8) Já o último intitulado como “Vestíbulo” tem uma dupla função, a primeira como uma forma de induzir o leitor aos questionamentos sobre relação da boa arquitetura com a natureza, perante o distanciamento do homem junto a ela e de fazer uma paisagem da Veneza para que, depois de feita toda a descrição dos tipos de construção e ornamento, o leitor seja conduzido à entender a inserção da cultura do oriente na Europa.

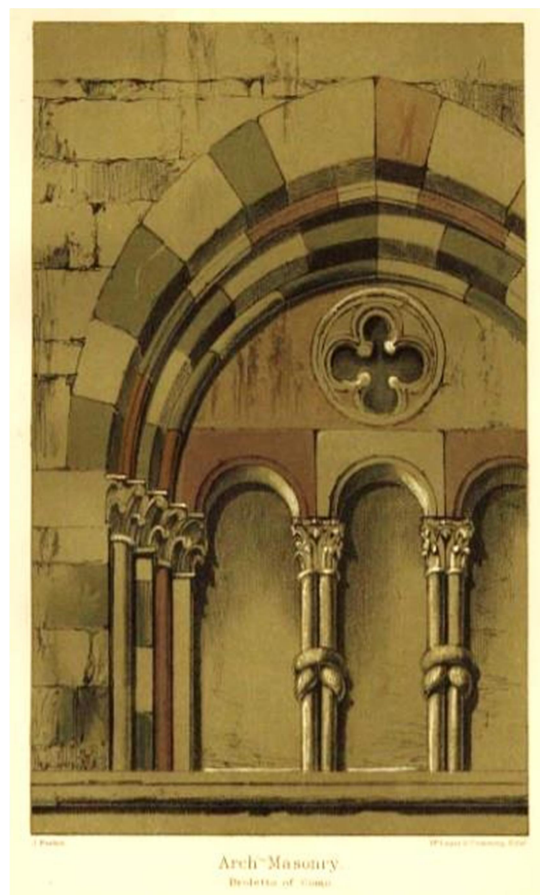
entendi: mas meus adversários arquitetônicos não apelam a nenhuma lei, eles simplesmente definem sua opinião contra a minha; mas meus adversários arquitetônicos não apelam para nenhuma lei, eles simplesmente colocam sua opinião contra a minha; e na verdade não há nenhuma lei no momento em que eles ou eu posso recorrer. Ninguém pode falar com decisão racional dos méritos ou deméritos dos edifícios: pode com obstinação; ele pode com uma adesão resolvida aos preconceitos anteriores; mas nunca como se o assunto pudesse ser decidido de outra forma que por maioria de votos, ou a pertinência de partição. No entanto, sempre tive uma clara convicção de que havia uma lei nesta matéria: a boa arquitetura poderia ser indiscutivelmente discernida e dividida do mal; que a oposição em sua própria natureza e essência era claramente visível; e que todos nós éramos tão imprudentes na disputa sobre o assunto sem referência ao princípio, como devemos ser para debater sobre a autenticidade de uma moeda sem tocar nela (Tradução do autor).

* The Architect and Building Operative, Jan. 3, 1850 in RUSKIN, 1951, p.55

- ³⁷ (1.) Que ele funciona bem, e faça as coisas que pretendia fazer da melhor maneira.
 (2.) Que ele fale bem e diga as coisas que pretendia dizer com as melhores palavras.
 (3.) Que ele seja bom, e por nossa presença, seja o que for que faça ou diga.

FIGURA 8 – Decoração por Discos.

Fonte: RUSKIN, 1851, P. 174-175.

FIGURA 7 - Arco Maçônico.

Fonte: RUSKIN, 1851, P.288-289.

O primeiro volume, como vimos, estava preocupado com as “fundações”, para o segundo as preocupações eram os edifícios bizantinos e góticos de Veneza, por esse motivo deu-se o subtítulo de “*The sea-stories*”.³⁸ Isto é, preocupava-se com os edifícios que foram levantados sobre as entradas do mar, período qual também foi o mais forte e rico de Veneza – chamada nessa época como a Rainha do Adriático (RUSKIN, 1853a, p. xlv). As descrições de Veneza e da primeira visão de São Marcos são familiares a todos os leitores, é a peça criativa das imagens que valoriza o volume, traz também muitas referências de apreensão poética para seus argumentos e abrange os problemas sociais. Os dois últimos volumes, no entanto, eram um todo dividido em dois, o que Ruskin considerava é que a arquitetura é parte essencial da paisagem e o que fazia com que *A Pedra de Veneza* se conectasse com *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* e com *Pintores Modernos*, tendo todos eles como principal tema “que a arquitetura

³⁸ “Histórias das águas” (Tradução do autor)

é a expressão de certos estados do temperamento moral das pessoas por e para quem ela é produzida” (RUSKIN, 1853a, p. xlviii).

What is here proposed is to call attention to a few points which either have significance in relation to Ruskin's subsequent work, or which have had traceable influence on the art and thought of our time.

The use of architecture as an historical document was one of the original and fruitful points in Ruskin's Venetian work. (RUSKIN, 1853a, p. xlviii)³⁹

O primeiro capítulo do segundo volume é uma breve descrição da laguna e do sítio de Veneza, Ruskin era apaixonado por geografia e mineralogia. Podemos perceber certo tom poético e de sentimentos. Há a descrição da chegada ideal de Veneza, que para Ruskin, deve ser feita de gôndola e um tema central de que “Veneza não é mais Veneza”.

And although the last few eventful years, fraught with change to the face of the whole earth, have been more fatal in their influence on Venice than the five hundred that preceded them; though the noble landscape of approach to her can now be seen no more, or seen only by a glance, as the engine slackens its rushing on the iron line; and though many of her palaces are forever defaced, and many in desecrated ruins, there is still so much of magic in her aspect, that the hurried traveler, who must leave her before the wonder of that first aspect has been worn away, may still be led to forget the humility of her origin, and to shut his eyes to the depth of her desolation (RUSKIN, 1953b, p. 7).⁴⁰

O segundo capítulo trata da descrição de *Torcello* - uma ilha remota e pouco povoada da laguna de Veneza, o terceiro à ilha de *Murano*. O quarto capítulo tem como objetivo descrever as características arquitetônicas da Basílica de São Marcos, mas a princípio a intensão era bem detalhada com planos e diagramas, ideia abandonada por Ruskin para cumprir o volume.

A igreja foi construída para ser uma capela sobre a sepultura de São Marcos. Os venezianos trouxeram o corpo de São Marcos no século IX, e

³⁹ O que é proposto aqui é chamar a atenção para alguns pontos que tenham significado em relação ao trabalho posterior de Ruskin, ou que tenham tido influência rastreável sobre a arte e o pensamento de nosso tempo.

O uso da arquitetura como um documento histórico foi um dos pontos originais e frutíferos do trabalho de Ruskin em Veneza (Tradução do autor).

⁴⁰ E, embora os últimos anos agitados, repletos de mudanças na face de toda a terra, tenham sido mais fatais em sua influência em Veneza do que os quinhentos que os precederam; embora a paisagem nobre da abordagem dela não possa mais ser vista, ou vista apenas por um olhar, à medida que o motor afrouxa sua corrida na linha de ferro; e apesar de muitos dos seus palácios serem para sempre desfigurados e muitos em ruínas profanadas, ainda há muita magia em seu aspecto, que o viajante apressado, que deve deixá-la antes que a maravilha desse primeiro aspecto tenha sido desgastada, pode ainda ser levado a esquecer da humildade de sua origem e a fechar os olhos até a profundidade da sua desolação (Tradução do autor).

ergueu-se uma igreja anexo ao Palácio Ducal, cede do poder veneziano. Porém essa primeira igreja foi incendiada na revolta de 976 (RUSKIN, 1853^a, P. 72). Foi reconstruído em uma escala maior com a ajuda de arquitetos bizantinos, a obra se estendeu por quase 100 ano. A data de sua consagração é imprecisa, mas certamente aconteceu entre os anos 1085 e 1094. Provavelmente nessa época estava ainda sem seus revestimentos. Houve outro incendio em 1106, mas foi repadado. Na quele tempo não havia Doge que não fizesse um acréscimo ou ornamentação a fim de embelazar o edifício. No fim do século XIV, com o fim da escola bizantina e inicio da gótica, foram adicionados pináculos, arabescos nas janelas, e arcos botantes superiores. E quando a escola gótica terminou foi substituída pelo renascimento, o que refletou na Basílica foi a troca dos mosaicos originais pelos gregos por volta do século XVII (RUSKIN, 1853^a, P. 73).

Os mosaicos que cobrem as paredes de São Marcos constituem um elemento de grande valor ornamental, iluminam a Basílica assim como iluminavam as pessoas da época com seus ensinamentos. Ruskin acredita que o manuscrito da Bíblia era de difícil acesso, assim os mosaicos da Igreja tinham a intensão de ensinar seu povo às escrituras, com certeza era mais fácil ler as paredes com suas imagens (RUSKIN, 1853^a. P. 129-130).

FIGURA 9 – Fachada Oeste de São marcos



The West Front of St Mark's
The West Front of St Mark's

Fonte: RUSKIN, 1853a, P. 61.

The strength of Venice was given her, so long as she remembered this: her destruction found her when she had forgotten this; and it found her irrevocably, because she forgot it without excuse. Never had city a more glorious Bible (RUSKIN, 1853^a, P. 141).⁴¹

São Marcos constitui um exemplo verdadeiro de arquitetura bizantina, com acréscimos góticos e renascentistas, este último que mais prejudicou sua linguagem e beleza do que agregou qualquer valor. Por sua idade, isto é, quase completando um milênio de existência, houve durante toda sua vida reparos e restaurações, algumas das quais foram questionadas e interrompidas. Um exemplo é a restauração dos anos 1870 que foi duramente combatida por Ruskin e seu pupilo e amigo Conde Zorzi. Abordaremos essa questão à frente, no capítulo 7 – Resultados.

FIGURA 10 – Teto da Basílica de São Marcos.



Fonte: Autora, 20/06/2017.

⁴¹ A força de Veneza lhe foi dada, enquanto que ela se lembrou disso: sua destruição a encontrou quando ela se esqueceu disso; e a encontrou irrevogavelmente, porque ela esqueceu sem desculpas. Nunca teve uma cidade uma Bíblia mais gloriosa (Tradução do autor).

Para os próximos capítulos do segundo volume Ruskin aborda os palácios bizantinos, a natureza do gótico, palácios góticos e o Palácio Ducal. Ruskin entende que os palácios bizantinos fazem uma ambientação da Basílica Bizantina (São Marcos), mas aborda mais gêneros do tipo, descreve e exemplifica. Muitos exemplos que aborda estão em ruínas ou com restaurações que a disfarçam. Na natureza do gótico Ruskin faz uma análise das circunstâncias e elementos que podem ser considerados góticos, a “Expressão Mental do Gótico”, segundo ele, vem de seus construtores. E por esse motivo são muitos elementos e “personagens” que definem esse estilo arquitetônico: (a) A Selvaticueza; (b) A Mutabilidade; (c) O Naturalismo; (d) O Grotesco; (e) A Rigidez; (f) A Redundância (RUSKIN, 1853^a, P. 184), Ruskin argumenta e explica cada um dos elementos, e ao fim faz um pequeno guia para leituras do estilo, para que seu leitor possa fazê-lo. Para o Capítulo VII Ruskin discute sobre o surgimento e os períodos góticos de Veneza e exemplifica o maior deles no capítulo VIII – O Palácio Ducal.

FIGURA 11 – O Palácio Ducal.



Fonte: RUSKIN, 1953b, ANEXOS.

Para Ruskin, o Palácio Ducal foi o grande trabalho do período Veneziano, e sua intenção foi fazer com que o livro girasse em torno desse tema. Podem-se distinguir dois grandes períodos góticos venezianos, um logo após a conclusão do Palácio Ducal e outro depois dele, que se reflete como cópias evoluídas diretas ou indiretas (RUSKIN, 1853^a, P. 328).

O terceiro volume lida com os edifícios renascentistas, por isso recebeu o subtítulo de “*The Fall*”⁴² (RUSKIN, 1853a, p. xlv). Esse volume pode ser descrito contendo uma conclusão, um currículo e um apêndice. Os três primeiros capítulos – Primeiro Renascimento, Renascimento Romano, Renascimento Grotesco – lidam com o terceiro período arquitetônico de Veneza. Tratado com menos ênfase dos que os anteriores, em grande parte desenvolvido através da leitura dos monumentos sepulcros. Para a conclusão, Ruskin afirma que a essência de todo ensinamento em artes é que a “that art is valuable or otherwise, only as it expresses the personality, activity, and living perception of a good and great human soul”⁴³ (RUSKIN, 1953b, P. 201). O currículo é encontrado em uma nota que antecede o Índice Veneziano. O Apêndice desse volume é de extrema importância, incluem questões suplementares relacionadas ao tema do livro, contém grande parte das provas detalhadas sobre as quais o autor baseiou suas conclusões, sobre tudo pontos cronológicos e técnicos - Apêndice 10 (RUSKIN, 1953b, P. xxii). E finalmente o Índice Veneziano, que foi elaborado por Ruskin para servir como guia para viajantes, foi revisado e atualizado por ele em 1877 e 1881. Contém notas arquitetônicas e notas pictóricas.

Em sua conclusão Ruskin aborda um posicionamento a favor da arquitetura Gótica:

(it is) an architecture that kindles every faculty in its workman, and addresses every emotion in its beholder; which, with every stone that is laid on its solemn walls, raises some human heart a step nearer heaven, and which from its birth has been incorporated with the existence, and in all its form is symbolical of the faith, of Christianity. In this architecture let us hence-forward build alike the church, the palace, and the cottage; but chiefly let us use it for our civil and domestic buildings (RUSKIN, 1953b, P. 228).⁴⁴

⁴² “A Queda” (tradução do autor).

⁴³ que a arte é valiosa ou não, apenas como expressa a personalidade, a atividade e a percepção viva de uma boa e grande alma humana (Tradução do autor).

⁴⁴ (ela é) uma arquitetura que acende cada faculdade em seu trabalhador, e aborda todas as emoções em seu espectador; que, com cada pedra que está posta em seus solenes muros, levanta um coração humano um passo mais perto do céu, e que desde o nascimento foi

Aborda esse posicionamento, mas entende que não é mais possível fazer a verdadeira arquitetura gótica inglesa ou francesa, mas pode ser feita da forma que os italianos fazem, com refinamento na ornamentação, com a ajuda nas mãos ao invés dos ornamentos produzidos em massa – como foram realizados na feira de exposições de 1851 (RUSKIN, 1953b, P. 230).

FIGURA 12 - Windows of the third and fourth orders: The Casa Sagredo



Fonte: (RUSKIN, 1853a, P. 298-299)

Na década de 1860 Ruskin alcança seu sucesso e, graças à publicação de Páginas Escolhidas de As Pedras de Veneza, tornam-se suas edições posteriores um livro de arte sobre a arte, e um bem de consumo estético (RUSKIN, 1992, P. X).

incorporado à existência e, em toda a sua forma, é símbolo da fé, do cristianismo. Nesta arquitetura, deixe-nos avançar para construir a igreja, o palácio e a casa de campo; mas principalmente nos permitem usá-lo para nossos edifícios civis e domésticos (Tradução do autor).

FIGURA 13 – Basílica de São Marcos e Palácio Ducal.



Fonte: Autora, 20/06/2017.

6 A INFLUÊNCIA DAS TEORIAS DE JOHN RUSKIN

No fim do século XIX e início do XX os leitores de Ruskin foram seduzidos por sua característica estética e de reformador social. Hoje em dia ele se destaca mais por seu caráter psicológico, como representante de uma época e de uma frente de pensamento. Por intermédio de Willian Morris⁴⁵ e do movimento *Arts and Crafts* e da *Art Nouveau*, Ruskin influenciou profundamente a teoria e a prática artísticas do século XX (RUSKIN, 1992, P. XI).

O próprio Willian Morris, fundou em 1877 a Society for the Protection of Ancient Building (SPAB) embarcado no movimento anti-restauração e alicerçado por Ruskin, movimento que alcançou grande popularidade na Inglaterra e se difundiu pelo continente europeu. Esse novo cenário propiciou novas discussões preservacionistas (RUSKIN, 2008, P. 18).

Marcel Proust⁴⁶, foi sem dúvida, um ruskiniano, foi quem melhor compreendeu o “pensamento ruskiniano”. Como Prust reprovava a “imoralidade de seu constante recurso à mora”, pode desnudar sua magia; “(...) a beleza é na teoria – isto é, na aparência, sendo o fundo das idéias, num escritor, sempre a aparência e a forma, a realidade – subordinada ao sentimento moral e à verdade (...)” (RUSKIN, 1992, P. XIII).

Na verdade, o pensamento de Ruskin seduziu os grupos sociais por seu aspecto reacionário, isto é, o retorno da pintura de antes de Rafael, da arquitetura antes de Michelangelo e de uma sociedade medieval imaginária. O ódio ao materialismo e ao liberalismo se ecoava nos herdeiros franceses católicos sociais. O anticapitalismo de Ruskin foi base para a geração da democracia cristã que queria “sair da sacristia e ir ao povo” (RUSKIN, 1992, P. XX).

O espírito da época, seu meio, sua infância são ferramentas para entender suas meia-verdades, que se apresentam pura e simples. Não se pode negar uma tomada de consciência ingênua de Ruskin, mas foi efízia ao seu propósito: o trabalhador artístico que o homem deve ser, antes de ser uma

⁴⁵ 1834 – 1896. Poeta, romancista, ativista do socialismo e Design Têxtil. Ligado ao movimento de revivalismo das artes têxteis e métodos tradicionais de produção e ao Arts and Crafts.

⁴⁶ 1871 – 1922. Escritor Frances, conhecido por sua obra “Em busca do tempo perdido”, foi tradutor de John Ruskin para o francês.

ferramenta. A humanidade do produto é a garantia de sua qualidade (RUSKIN, 1992, P. XXI)

A repercução de Ruskin vai além dos limites da arte e arquitetura, ele propõe uma nova maneira de interpretar sua sociedade, por isso vemos ainda hoje, na linguagem de Frank Lloyd Wright e de Le Corbusier o fetichismo do material “honesto”, a “pureza” das formas e a “integração” da construção com o sítio (RUSKIN, 1992, P. XI).

Não é surpreendente que a repercução das teorias de Ruskin extrapolasse a Europa e chegasse ao Brasil. Como evidencia PINHEIRO, em sua apresentação à tradução de *A Lâmpada da Memória* (2008), Ricardo Severo foi um leitor atento de John Ruskin e em sua conferência *A Arte Tradicional do Brasil* encontramos referências diretas às questões de arquitetura doméstica: “(...)com efeito, o monumento é uma execução, a casa é a nota normal da vida cotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica da sua ascendência e da sua história” (RUSKIN, 2008, p. 36).

As ideias de Ricardo Severo contagiaram Mário de Andrade, que viria a ser o principal defensor da arte e cultura brasileira, ele era entusiasta do Neocolonial e após uma viagem a Minas Gerais nos anos 1920, escreveu uma série de artigos de estudos sobre Arquitetura Colonial Brasileira (RUSKIN, 2008, p. 37).

Mário de Andrade também levou em consideração a importância da arquitetura doméstica, evidência de repercussão de Ricardo Severo e John Ruskin (RUSKIN, 2008, p. 38).

Na questão sobre Conservação, as teorias de John Ruskin podem ser encontradas no Brasil já em 1904, no relatório sobre Os Reparos nos Fortes de Bertioga, preparados por Euclides da Cunha para o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que se refere à pátina, que Ruskin trata em “A lâmpada da Memória”.

(...) tais reparos tendam apenas a sustar a marcha das ruínas. Quaisquer melhoramentos ou retoques, que se executem, serão contraproducentes, desde que o principal encanto dos dois notáveis monumentos (...) no aspecto característico que lhe imprimiu o curso das idades (RUSKIN, 2008, p. 40).

As ideias de Ruskin repercutiram em literários e intelectuais de várias tendências no Brasil na década de 1920, os mais adeptos foram os neocolonialistas de São Paulo e Rio de Janeiro, se destacando Lúcio Costa. Ele combatia a produção de “Cenários” arquitetônicos do nosso passado e exaltava a arquitetura colonial como sendo o “verdadeiro espírito de nossa gente”, evidenciados por PINHEIRO (RUSKIN, 2008, p. 45-47).

O cenário brasileiro, principalmente a disputa entre a pintura romântica e a neoclássica dentro da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro refletiu em várias esferas da artes, chegando ao Liceu de Artes e Ofício do Rio de Janeiro (L.A.O.) ⁴⁷, onde Rui Barbosa era sócio honorário (AMARAL, 2005, p. 15).

Rui Barbosa se dedicava à educação e “propôs ampliar a proposta do L.A.O. para todo o sistema educacional através da *Reforma do Ensino Primário*. Dizia que antes de aprender a ler ou a escrever o aluno deveria aprender a desenhar” (AMARAL, 2005, p. 16). Ruskin chega à Barbosa através da sua teoria sobre o Belo na pintura, sobre a noção de interpretação através da natureza e as verdades ruskinianas, que traduz sua característica romântica e iluminista, como vimos no Capítulo 4. Essa reforma era parte de um grande projeto de industrialização para o Brasil onde, devido às influências europeias do *Arts and Crafts*, se valorizava a mão de obra qualificada na estética. (AMARAL, 2005, p. 21).

Os questionamentos de Choay (2006) caracterizam a valorização do patrimônio arquitetônico, primeiramente, a partir dos humanistas do século XIV, depois pelos antiquários durante os séculos XVII e XVIII e, ao “descobrir sua alteridade e contribuir assim para fundamentar a identidade da cultura ocidental em sua relação com o tempo e a história, ao saber e a arte” (CHOAY, 2006, p. 239). O que permitiu às gerações românticas e vitorianas –especificamente John Ruskin e Willian Morris - compreender a dignidade dos fazeres antigos e as fez começar a intuir a essência da técnica até a metade do século XX.

O resultado é a inflação do patrimônio histórico arquitetônico a partir dos anos 1960, que permitia, e ainda permite, aos edifícios individuais serem concebidos como objetos autônomos, passíveis de ser conectados à um sistema

⁴⁷ Fundado pelo arquiteto Joaquim Francisco Béthencourt da Silva em 1856.

de infra-estrutura e o libertando da relação contextual que caracterizava as obras de arquitetura tradicional, ruptura causada por um comportamento narcisista, que identifica no patrimônio espelhos de nossa própria imagem e passível de contemplação e culto (CHOAY, 2006, p. 239-258).

Segundo Choay (2006, P. 245-255), Ruskin foi entendido como um passadista em razão da importância que deu ao patrimônio arquitetônico em sua leitura crítica da sociedade em que vivia. Há duas palavras-chave, Trabalho e Memória:

Esse *trabalho*, retomado a cada geração, devendo sempre ser levado adiante, não é outro senão o da competência de edificar. A sacralidade de seu desempenho é investido marca, sem ambiguidade, sua evocação antropogenética. E a *memória* (viva) requerida pelo conjunto da herança arquitetônica antiga, sem especificação, já não visa reforçar a identidade particular de uma comunidade, como faziam os monumentos intencionais, mas uma identidade genérica (CHOAY, 2006, p. 254).

Ruskin, para Choay (2006), convence que os arquitetos e os municípios devem continuar a construir uma arquitetura histórica e reprime a reprodução das formas do passado, que se torna um obstáculo entre a memória orgânica e memória artificialmente produzida. Esse obstáculo se fez presente e só poderá ser superado pela prática do esquecimento, como observada por Viollet-le-Duc.

A reflexão de Choay nos leva a concluir que o patrimônio, como vem sendo tratado, perdeu o sentido de conservação e assumiu um papel relativo e limitado à *museificação*. Temos que pensar novas formas de conservar “*nossa capacidade de lhe dar continuidade e de substituí-lo*” (CHOAY, 2006, p. 257), regulamentar as visitas, a restauração, sua reutilização e fazer o patrimônio arquitetônico encontrar seu lugar nas escolas profissionais, levando à reutilização das atividades artesanais.

Atualmente no Brasil, novos conceitos estão sendo aplicados ao patrimônio arquitetônico (edifício e áreas de preservação urbanas ou rurais), e há diferentes interpretações do passado, pela necessidade do uso desses edifícios em face ao crescimento urbano ou por seu tombamento dentro de uma malha complexa (MENEGUELLO, 2000).

Para Meneguello (2000), a noção de patrimônio urbano tem a contribuição de Ruskin e Morris, pois para estes a cidade tem o papel de monumento. Foram

os primeiros a defender a vida pré-industrial que influenciou os planos de comunidade ideal e da cidade jardim. Conclui entendendo que as ruínas são sinais do passado que nos conforta por sua proximidade temporal e é uma criação artística do passado simbolizada no presente e evidenciando sua eternidade.

As tendências atuais de conservação em patrimônio arquitetônico no Brasil se dividem em Crítico-conservacionistas, Conservação Integral e Hipermanutenção, de acordo com (KÜHL, 2006). A posição central da *Crítico-conservacionista* está ligada ao restauro crítico (ver item 1.7), assume uma posição conservacionista de forma prudente, não “congelando” o patrimônio arquitetônico e, usando recursos criativos para tratar de questões relacionadas ao restauro propriamente dito, valoriza a obra como documento histórico. A posição da *Conservação Integral* retoma os conceitos preservacionistas de Ruskin e Morris, amplia-se com Boito e Riegl, ela não trabalha com a relação dialética com o contemporâneo. O patrimônio arquitetônico é tratado com bem absoluto e que exprime a passagem do tempo (sua instância histórica), qualquer modificação da obra não faz parte dessa conservação. Oposta a essa prática, a *Manutenção-repristinação* ou hipermanutenção propõe o tratamento pela de manutenção realizada com as técnicas do passado, trabalha sobre o prisma da analogia ao tempo em que a obra foi constituída.

No entanto, como atesta Kühl (2006), o papel dos monumentos em nossa sociedade (brasileira) não está nítido e não conseguimos definir os critérios para sua preservação. Devemos repensar a questão e responder a essas perguntas e estabelecer nossas bases fundamentais e sociais. Nossa imprudência com o patrimônio arquitetônico e seus aspectos documentais já custaram muitas perdas, principalmente da multiplicidade arquitetônica por preconceito a quilo que não nos parece vantajoso.

7 RESULTADOS – DO ABSTRATO PARA O EMPÍRICO.

Na investigação *in loco* de como se deu a intervenção de John Ruskin na obra de restauro na Basílica de São Marcos, em andamento em 1877 (Veneza, Itália), descobrimos que não houve uma intervenção propriamente física de Ruskin.

Os aspectos físicos da obra de restauro ocorridas no ano de 1877 a 1888 foram dramáticos. O que levaram Ruskin e seu pupilo Conde Alvise Zorzi a publicarem panfletos, paralisando a obra de Restauro. Mas não houve a reversão dos prejuízos causados (ver Figuras 20 e 21 no fim do capítulo).

7.1 SALVANDO A BASÍLICA DE SÃO MARCOS

FIGURA 14 – Óleo sobre tela, West Front of St. Mark's 1877-1882.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_W_Bunney_St_Marks_Venice.jpg, visitado em 19/01/2018.

Muitos aspectos da história como Ruskin salvou São Marcos ainda são obscuros, mas sua intervenção, com a ajuda do veneziano Conde Alvise Zorzi, impediu a execução de um projeto que arruinaria São Marcos para sempre. Seu protesto, e posteriormente a de Willian Morris junto à *Society for the Preservation*

of *Ancient Buildings* lançou bases para os princípios de preservação que estão em vigor até hoje (HEWISON, 2009, p. 6).

Sua obra inacabada – *St. Mark's Rest* – teve um subtítulo ainda mais provocativo: “Written for the help of the few travellers who still care for their monuments”⁴⁸. Seu objetivo foi além, deu apoio financeiro e literário à Zorzi que desejava protestar contra os trabalhos que estavam sendo realizados em São Marcos. Ruskin também encomendou um trabalho de estudo das fachadas de São Marcos em grande escala a Bunney⁴⁹. Assim ele fez uma pintura a óleo de 1,44 x 2,26 que ocupou seu tempo até quase sua morte em 1882. Para Ruskin esse trabalho mostrava a diferença entre a antiga fachada “viva” e a nova fachada “morta” (ver figura 14) (HEWISON, 2009, p. 348).

O plano de trabalho de Ruskin para “*St. Mark's Rest*” não foi realizado, seu texto foi lançado em partes entre 1877 e 1884. Só apareceu como livro mais tarde e permanece incompleto.

Em 1875, quando os andaimes de madeira que revestiam a fachada sul de São Marcos foram retirados após a restauração que se iniciou em 1865, houve muitos que concordaram com a intervenção, mas outros não. Entre eles Zorzi, que ficou alarmado com as restaurações ásperas e irreversíveis que estavam acontecendo em Veneza, e escreveu uma crítica a qual tentou publicar sem sucesso. Então, Zorzi descobre que Ruskin estava em Veneza, em dezembro de 1876 e pede uma audiência na qual apresenta o manuscrito. No meio da leitura, Ruskin se levanta e exclama:

“Por trinta anos (...) procuro um patrício veneziano – um artista – que pensasse e escrevesse sobre Veneza e sobre São Marcos como você fez, meu jovem amigo, estou feliz por ter te encontrado.” (Zorzi, 1906, P.260 apud HEWISON, 2009, P. 357).

O encontro com Zorzi revigorou as forças de Ruskin, pois estava desapontado com a arquitetura frente a tantos trabalhos de restauração destrutiva que acontecia na Itália e na França. Ruskin se via incapaz de fazer qualquer coisa, havia escrito no mesmo ano:

⁴⁸ Escrito para ajudar os poucos viajantes que ainda cuidam de seus monumentos (tradução do autor).

⁴⁹ John Wharltton Bunney (1828-1882), artista paisagístico inglês. Trabalhou na editora de Ruskin (Smith, Elder & Co.)

All Venice is going to hopeless ruin – and Italy with her – we might as well try and stop a cloud of locusts as the paid plasterers and plumbers of the Salviati kind – I have long folded my hands in the despair of a man whose house is on fire in windy weather – no engines near. No one cares for anything (Burd 1990, P. 87 apud (HEWISON, 2009, P. 358).⁵⁰

“Salviati” foi um fabricante de vidros e mosaicos veneziano, que em parceria com o arqueólogo inglês Sir Henry Layard, receberam um contrato exclusivo para “restaurar” os mosaicos em São Marcos, fazendo o nivelamento do pavimento ondulado do corredor norte e substituindo os mosaicos de pavão originais por réplicas grossas (HEWISON, 2009, p. 358).

Ruskin e Zorzi estavam furiosos, mas o debate se seguiu com uma controvérsia, que prejudica a questão da herança até os dias de hoje. O conflito entre a necessidade de se evitar o desmoronamento de um edifício e a obrigação de manter sua aparência histórica, isto é, sobre o que constitui o “Original”. Há também a questão cultural, o que um edifício significa é diferente para cada grupo social (HEWISON, 2009, p. 359).

Em *As Sete Lâmpadas da Arquitetura* (1849), principalmente na Lâmpada da Memória, estabeleceu princípios que “aparentemente” impossibilitava qualquer tipo de intervenção. No entanto, a restauração veneziana era entendida por seus executores e por sua sociedade como uma forma de recuperação das glórias arquitetônica da cidade, em oposição à retenção de lembranças de seu passado melancólico e derrotado, estavam tentando trazer um cadáver à vida (ROMANELLI, 1983, p. 256 apud HEWISON, 2009, P. 359).

O espírito orientador dessas Restaurações – Viollet-le-Duc – visitou Veneza pela primeira vez em 1837. Declarou que o Palácio Ducal era do estilo gótico, mas considerou feio São Marcos. Voltou a Veneza em 1871, declarou que as restaurações de São Marcos eram bastante parciais. E o combate entre as oposições teóricas foram representadas na obra de São Marcos (HEWISON, 2009, p. 361-363).

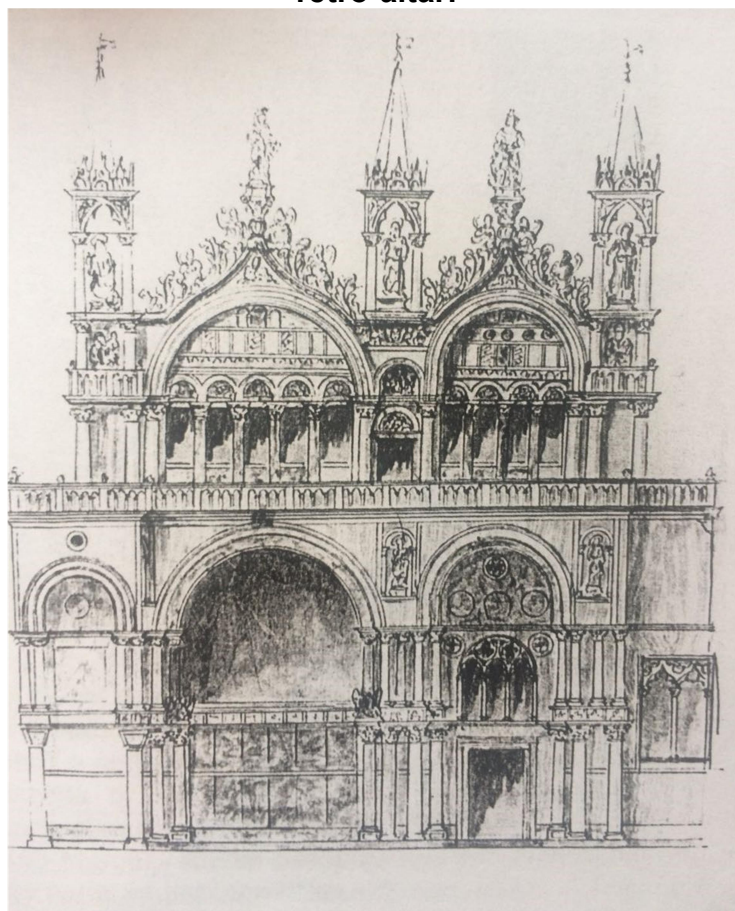
Como qualquer prédio antigo, São Marcos estava em constante estado de decadência e reparação. Os problemas se tornaram agudos no século XIX,

⁵⁰ Toda Veneza está indo a uma ruína sem esperança – e a Itália com ela – nós também podemos tentar e parar uma nuvem de gafanhotos como os rebocos pagos e os encanadores do tipo Salvati – eu coloquei as mãos no desespero de um homem cuja casa está em chamas em tempo de vento - sem motores perto. Ninguém se importa com nada (Tradução do autor).

quando os trabalhos realizados no século XV – as ligações estruturais do lado norte – e a fachada sudoeste estavam enfraquecidas. Quando os cinco pórticos acrescentados à leste do edifício no século XII, o pórtico sudoeste ficou aberto para fornecer passagem (onde hoje é o batistério e o átrio, ver figura). No ano de 1503, acrescentou-se a esse espaço aberto uma nova capela de traços renascentistas, preservando alguns dos mosaicos originais do interior, mas realizando uma parede externa bem diferente, chamada de retro-altar (HEWISON, 2009, p. 162-163).

Após as depredações do período napoleônico, iniciaram um programa de reparos e restaurações para São Marcos, principalmente financiado pela vendas das joias da igreja. Esses reparos eram coordenados por um colegiado de clérigos, arquitetos e engenheiros – o *Fabbricieri* – que empregavam pedreiros e mosaicistas. A partir de 1836 o responsável pelo programa de restauração foi Giovanni Battista Meduna (1810-1866), começou seus trabalhos pelo lado norte, reconstruindo desde as fundações e substituindo muitas folhas de mármore originais por outros, misturando e em algumas áreas refazendo com estuque pintado (recentemente refeito, por tanto não tem mais a mesma aparência). Em 1864, ainda do lado norte, tentaram fazer uma drenagem da água da cripta o que resultou em uma desastrosa ondulação do piso da igreja principal (HEWISON, 2009)

FIGURA 15 - Fachada sul da Basílica de São Marcos, depois da remoção do retro-altar.



Fonte: HEWISON, 2009, P. 365.

FIGURA 16 - Fachada sul da Basílica de São Marcos atual.

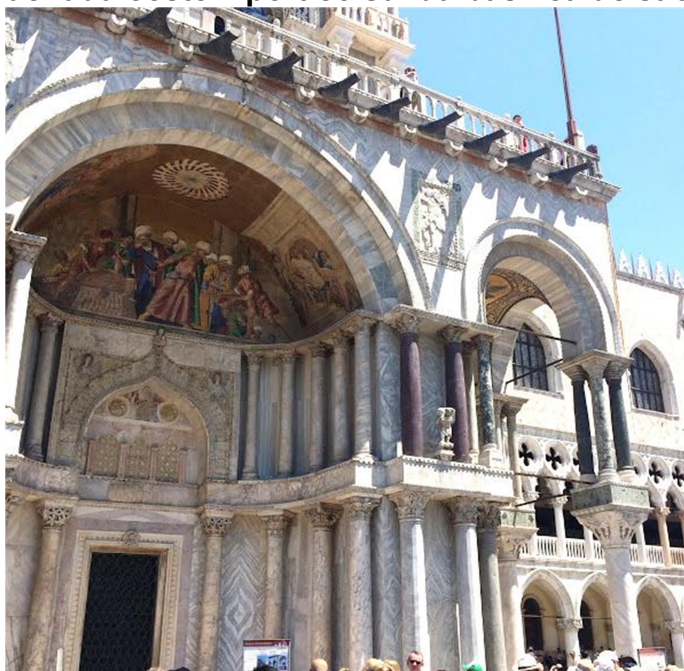


Fonte: Autora, 23/06/2017.

Em 1856 foi encomendado pelo Governo Geral um relatório sobre os monumentos históricos em Veneto. O principal autor do relatório, Selvático, expressou preocupação com a fachada sul que ameaçava se desprender o corpo principal. Ele propõe duas soluções: primeiro um sistema de cadeias e barras de ferro longitudinais e transversais para manter o edifício unido; a outra solução era uma reconstrução do lado sul que também removeria o retro-altar, com o argumento de que era um acréscimo posterior, seguindo os princípios de Viollet-le-Duc (HEWISON, 2009, p. 364).

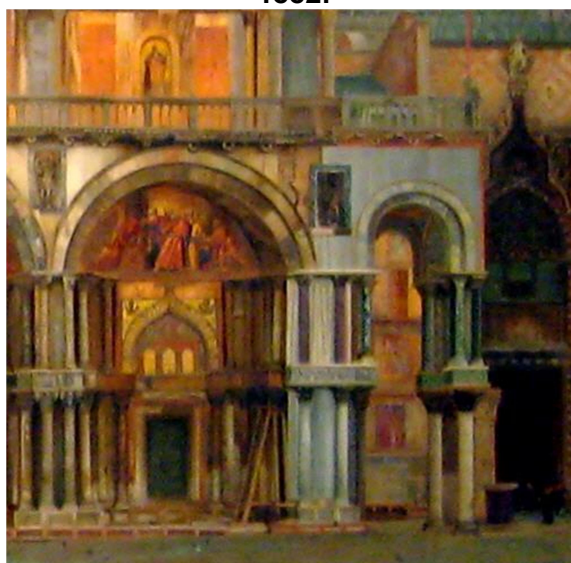
Esse relatório não chegou ao *Fabbricieri* e em 1865 Meduna inicia a reconstrução do lado sul. Iniciando desde as fundações, removeu o retro-altar, substituiu o revestimento em mármore grego original por um mármore italiano cinzento que entrou em confronto com os pilares. Manteve muito pouco registro de suas alterações. Outro veneziano, Pietro Saccardo (1830-1903), atentou contra os planos de Meduna de remoção do retro-altar sem resultados, mas conseguiu com que ele não substituísse o grande mosaico do Apocalipse no extremo oeste da igreja por um novo. Houve também uma série de intervenções estruturais, as colunas da fachada sul e oeste foram encurtadas, recortadas ou substituídas, e os mármorees foram raspados e tratados com ácido (HEWISON, 2009, p. 364-365).

FIGURA 17 - Fachada oeste – pórtico sul da basílica de são marcos atual.



Fonte: Autora, 20/06/2017.

FIGURA 18 – Detalhe da Imagem 14: óleo sobre tela, West front of St. Mark's 1877-1882.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_W_Bunney_St_Marks_Venice.jpg, visitado em 19/01/2018.

As mudanças estruturais da fachada sul e o novo revestimento de mármore cinza começaram a se arrastar para frente oeste. A razão para isso foi a intenção de Meduna continuar seu “alisamento” e a reclinção ao longo da fachada (ver FIGURA 18 – Detalhe da Imagem 14: óleo sobre tela, West front of St. Mark's 1877-1882.FIGURA 18 – Detalhe da Imagem 14: óleo sobre tela, West front of St. Mark's 1877-1882.). Em 1870 os antigos mármorees verdes foram substituídos pelo cinza mais barato. O trabalho de Meduna foi interrompido em 1877 por questões burocráticas e econômicas. O que facilitou a intervenção de Zorzi e Ruskin no mesmo ano (HEWISON, 2009, p. 367).

Zorzi se empenhou em seu livro até publica-lo em abril de 1877, com a ajuda de Ruskin que escreveu a introdução, que nesse momento estava empenhado em sua causa:

This catastrophe in Venice surpasses all in its miserableness. St. Mark's was the most rich in associations, the most marvelous in beauty, the most perfect in preservation, of all the eleventh-century building in Europe; and of St. Mark's, precisely the most lovely portions were those which have been now destroyed. Their mosaics especially were of such exquisite intricacy of deep golden glow between the course of small pillars, that those two upper arches had an effect as peacock's feathers in the sun, when their green and purple glitters though and through with

light. But now they have the look of a peacock's feather that has been dipped in white paint (HEWISON, 2009, p. 369).⁵¹

Em conclusão a essa introdução Ruskin propõe uma abordagem mais radical à restauração:

After any operation whatsoever necessary for the safety of the building, every external stone should be set back in its actual place: if any are added to strengthen the walls, the new one, instead of being made to resemble the old one, should be left blank of sculpture, and everyone have the date of its insertion engraved upon it (HEWISON, 2009, P. 369).⁵²

Isto é, se o edifício é um manuscrito, sua aparência deve dizer a verdade sobre sua história.

Em seu livro, Zorzi expõe sete pontos contra as restaurações de Meduna, que abordou não apenas as mudanças externas, mas também o trabalho de restauração maltratados nos mosaicos internos e no chão. Zorzi esperava que o trabalho da fachada norte fosse revertido, o que não aconteceu. Em suma, ele absorve os princípios de Ruskin de As Sete Lâmpadas da Arquitetura, na relação entre memória e monumento:

I am addressing not an *architectural monument*, but a *museum of architecture*. If we consider St. Mark's in these terms, it will be easy to persuade oneself that the idea of *Restoration* carries much that is bad; worse would be to carry the idea out. It will be necessary to substitute for *Restoration*, *Conservation*. There is a big difference between them. *Restoration* presumes innovations, according to need; *Conservation* completely excludes them. *Restoration* can be applied to everything that has no archaeological importance, but purely artistic. *Conservation* aims to save from deterioration only that which for its antiquity and good taste itself. This conservation becomes even more necessary when archaeological interest is imbued with artistic value and the object of conservation has a historic significance, overall and in detail, so that a

⁵¹ Esta catástrofe em Veneza supera tudo em sua miséria. São Marcos era a mais rica em associações, a mais maravilhosa em beleza, a mais perfeita em preservação, de todo o edifício do século XI na Europa; e de São Marcos, precisamente as partes mais adoráveis foram as que foram destruídas. Seus mosaicos, especialmente, eram de tão requintada complexidade de um profundo brilho dourado entre o curso de pequenos pilares, que esses dois arcos superiores tiveram efeito como penas de pavão no sol, quando seus verdes e roxos brilham com luz. Mas agora eles têm a aparência de uma pena de pavão que foi mergulhada em tinta branca (Tradução do autor).

⁵² Depois de qualquer operação necessária para a segurança do edifício, cada pedra externa deve ser recuada no seu lugar real: se alguma for adicionada para fortalecer as paredes, o novo, em vez de ser feito semelhante ao antigo, deve ser deixado vazio de escultura, e cada um tem a data de sua inserção gravada sobre ele (Tradução do autor).

restoration in the modern manner would turn out to be deeply harmful (Zorzi 1877a, P. 41-2 apud HEWISON, 2009, P. 370).⁵³

Zorzi, implícita e explicitamente ataca Viollet-le-Duc com seus argumentos. Ele não se opõe a garantir a estrutura interna de São Marcos, mas ao contrário da visão de Le-Duc, ele segue os preceitos de Ruskin ao acreditar que um edifício representa uma camada, uma acumulação orgânica, pelo acúmulo do tempo e pelo valor artístico que esse tempo agrega no edifício, é importante as épocas sucessivas possam ser vistas e se certa forma “lidas”.

É importante destacar que Zorzi não compartilha da visão pitoresca de Ruskin. Para ele é importante a essência que São Marcos tem em sua textura que adquiriu com o tempo, e estende esse argumento para toda a harmonia da paisagem urbana. O que fica claro quando apoia seu argumento na questão técnica de lixar e polir a superfície dos mármore e a sugestão de uso de camada protetora ao invés do uso de ácidos que deixam o mármore poroso e suscetível à maresia de Veneza.

Zorzi e Ruskin conseguiram alcançar seu objetivo, embora as autoridades venezianas não admitissem em público, causou um constrangimento principalmente em torno da acusação de Ruskin e Zorzi para o destino dado aos mármore retirados de São Marcos⁵⁴ (HEWISON, 2009, P.372).

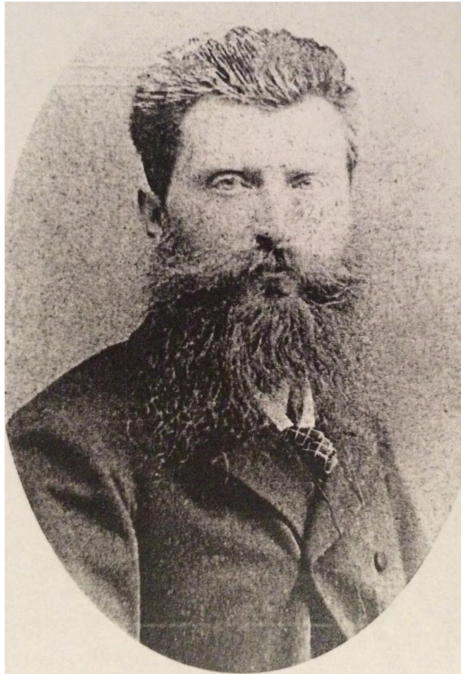
Ruskin deixa Veneza em Maio de 1877, e Zorzi permanece para manter a luta. Ele recebe um grande apoio popular em uma carta pública assinada por cinquenta e oito artistas venezianos e estrangeiros publicadas na *Gazzetta* em 29 de Junho. Zorzi se tornou imparável, produziu uma novo planfeto contra a demolição de edifícios venezianos, pois procurava defender o tecido urbano. Campanha bem sucedida e conseguiu salvar alguns edifícios da demolição. Zorzi trabalhou em um livro que Ruskin prometeu publicar, mas a doença de

⁵³ Eu não abordo um *monumento arquitetônico*, mas um *museu de arquitetura*. Se considerarmos São Marcos nestes termos, será fácil persuadir-se de que a ideia de restauração que ele traz é muito ruim; pior seria levar a ideia. Será necessário substituir a restauração, *conservação*. Há uma grande diferença entre eles. A *restauração* presume inovações, de acordo com a necessidade; A *conservação* os exclui completamente. A *restauração* pode ser aplicada a tudo que não tem importância arqueológica, mas puramente artística. A *conservação* visa a salvar da deterioração apenas o que pela sua antiguidade e bom gosto em si. Esta conservação torna-se ainda mais necessária quando o interesse arqueológico é imbuído de valor artístico e o objeto de conservação tem um significado histórico, em geral e em detalhes, de modo que uma restauração da maneira moderna se tornaria profundamente prejudicial (Tradução do autor).

⁵⁴ Passagem controversa onde Ruskin acusa ter encontrado parte das peças de mármore verde retirado de São Marcos em Londres, como se tivesse havido uma venda deles por parte dos restauradores (ver ZORZI 1877a, P. 56 e HEWISON, 2009, P. 368).

Ruskin não possibilitou. Em 1885 Zorzi aceitou o cargo de diretor de museu em Cividale, Friuli (HEWISON, 2009, P. 373).

FIGURA 19 - Fotografia de Conde Alvise Piero Zorzi, 1877, coleção privada.

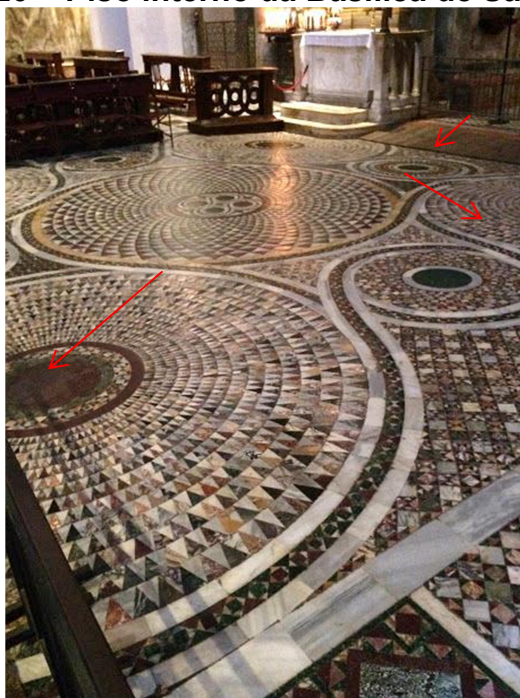


Fonte: HEWISON, 2009, P. 357.

Houve posteriormente inúmeras obras de restauro na Basílica de São Marcos em Veneza (Itália), mas nenhuma delas foi tão drástica como a dos anos de 1877 a 1882. O legado de Ruskin e Zorzi foi de certa forma mantido. Mas infelizmente não houve a reversão dos aspectos alterados nesses anos.

O que pudemos constatar *in loco* foi que o edifício até hoje apresenta problemas estruturais e de fundação, por isso passa por inúmeras obras. Ainda assim o piso apresenta as “ondulações” (ver Figura 20). E a fachada apresenta o mármore italiano mais barato, de 1877 (ver Figura 21).

FIGURA 20 – Piso interno da Basílica de São Marcos.



Fonte: Autora, 16/06/2017.

FIGURA 21 – Fachada Oeste da Basílica de São Marcos.



Fonte: Autora, 20/06/2017.

8 CONCLUSÃO

A realidade de Ruskin – Inglaterra do século XIX – é marcada pela nova paisagem urbana e pelo uso de novos materiais industrializados, como o aço e o vidro. A paisagem bucólica está sendo depreciada, bem como a desvalorização do trabalho humano. Estes elementos combinados trazem à tona uma teoria muito particular de Ruskin, que se vê preocupado com estas transformações urbano-territoriais e sociais. Para ele tudo está interligado e interdependente, que a sociedade está perdendo seus valores éticos e por esse motivo não há a valorização de seu patrimônio ancestral, assim, o resultado é a sua perda progressiva. Para Ruskin, o capitalismo industrial é o grande veículo social de degradação do trabalho e dos bens patrimoniais.

Como resposta ao seu contexto, Ruskin propõe uma solução afetiva, com apego ao passado e às tradições perdidas, no meio arquitetônico-patrimonial e no meio social, por organizações civis de proteção patrimonial, pela discussão entorno da melhora da educação profissional, e pela difusão dos pensamentos e de suas teorias.

A aceitação dos defeitos humanos, a aceitação da composição natural e do valor “pitoresco” vem contribuir para a difusão da teoria de entender o todo perfeito pelas partes não perfeitas. Quando Ruskin trata de várias áreas como a pintura, a arquitetura, a política, a religião, primeiro pelo seu entendimento como um todo, aplica um método de “ver” o mundo a sua volta como camadas de sobreposição de temas e elementos que só podem ser compreendidas na sua totalidade, sempre com sua noção de equilíbrio, ordem e lógica.

Ruskin é original quando não se apega às regras clássicas de composição. Cada leitor seu tem que interpretá-lo a sua maneira em seu próprio método. Sempre recorrendo à subjetividade do pensamento, à impressão e ao sentimento percebido.

A estética de Ruskin não é profundamente inovadora, ela toma muita coisa de empréstimo, como a wordsworth, o romantismo, a descoberta ótica, a geologia e a meteorologia. A renovação gótica, Ruskin deve a Pugin⁵⁵, às

⁵⁵ Augustus Welby Pugin 1812 – 1852. Arquiteto Inglês. Estabeleceu um conceito modernista, mas não aplicou em sua obra. Autor do parlamento inglês, arquiteto da Rainha Vitória, preferia o estilo neogótico.

interrogações religiosas inglesas dos anos 1840. O mérito de Ruskin está em fundir todas essas contribuições, em sistematizá-las para um uso, incluindo à da burguesia vitoriana (RUSKIN, 1992, P. XII).

Ruskin foi o primeiro a se interrogar sobre o prazer que o trabalho de execução proporciona. Interessa-se muito pelo trabalho do artesão-escultor, pelas proporções, pelas massas, pela estrutura, pois partilham, de forma geral, o gosto popular e primitivo pela decoração de superfície e pela ornamentação. Afirma que uma escola de arte ou de arquitetura é superior a outra quando essa proporciona maior felicidade à seus produtores (RUSKIN, 1992, P. XV).

O método ruskiniano que combina o idealismo e o realismo minucioso do trabalho artesão exercerá grande influência sobre o socialismo inglês e sobre a crítica da arte européia. Em *As Pedras de Veneza*, Ruskin parte do objeto arquitetônico produzido e o qualifica presumindo uma felicidade de seus executores. Assim, seu procedimento é lógico: Se a obra é bela e boa, o trabalhador ficará feliz por participar dela, e sua felicidade proporcionará um valor agregado. Isto é, um pensamento tipicamente burguês do século XIX. Combebedo como um complemento à sua teoria que identifica o belo e o moral, a teoria secundária “da felicidade do trabalho” acabou assumindo frente ao pensamento ruskiniano. Significava a condenação da divisão social do trabalho no regime capitalista inglês.

O valor do patrimônio arquitetônico para John Ruskin passa pela observação universal. Inspira-nos a construir de maneira sólida com significado cronotópico – como símbolos que concentram a sensação e a memória.

Toda a interferência a um patrimônio arquitetônico não pode apenas tocar na superfície, mas deve levar em consideração todos os tempos superpostos. Por isso, em alguns casos, essa relação cronotópica se torna tão complexa que temos que renunciar o presente para que o passado não se perca e possa chegar ao futuro de forma digna e inteligível. Assim, sua lâmpada da memória deixa de ser um culto à ruína e passa a ser um esforço em preservar o patrimônio desde sua criação.

O fato é que no Brasil, Ruskin é interpretado como um grande produtor de teorias de preservação e conservação, mas pouco se vê de sua aplicação. Ainda permanecemos nas questões de Viollet-Le-Duc: Restaurar para atualizar. Por esse motivo, no Brasil, as práticas adotadas para a valorização do bem

patrimonial giram em torno do restauro, que é entendido como uma intervenção que resgata o bem de sua fatídica depreciação e esquecimento social. Aplica-se a restauração, normalmente, em conjunto com um processo de tombamento e com o auxílio das esferas federais e estaduais. Auxílio esse que é financeiro, por meio de programas como, por exemplo, o Monumenta, mas que também pode ser auxílio legal e educacional.

Entendemos que a conservação é um processo permanente e sistemático, e vem contribuir para a manutenção da memória coletiva como herança viva e com seu uso social adequado.

- A conservação é necessária para que não precise “restaurar”. Considerar nesta conservação as marcas do tempo como elementos de registros e de “beleza sublime”, as linhas, sombras, fendas, fraturas, manchas e vegetação valoriza o patrimônio pela beleza da imperfeição.
- É necessário deixar de acreditar que a conservação é um tipo de “culto” ao patrimônio, e interpretá-lo à luz de seu significado: o patrimônio arquitetônico é expressão de um valor histórico, cultural, econômico, social e estético de nossos antepassados.
- A dimensão funcional é essencial para sua preservação, a ausência de função degrada a arquitetura, a mão-contrária também é verdadeira, é necessário estar conservado para manter seu uso. Não é transformando o bem patrimonial em mercadoria da engenharia social que iremos manter seu valor e sua experiência vivos.
- O patrimônio arquitetônico é uma ferramenta de recuperação de memória que é compartilhado socialmente, através da leitura de seus hábitos, costumes e rituais, como um produto dos fatores de época. Por isso, precisa de respeito à sua temporalidade, à sua estrutura e aos seus materiais.
- A passagem do tempo imprime o valor de sua expressão formal e temporal – base de nossa experiência assegura nossa memória social e individual e reforça nossa identidade individual, social e nacional. A Identidade é necessária para conectar, fundamentar e instituir nossa sociedade.

Se essas características forem mantidas irão conferir à arquitetura anciã sua característica mais importante: A IDADE.

9 BIBLIOGRAFIA

AMARAL, C. S. **John Ruskin e o Desenho no Brasil**. São Paulo: Tese (Doutorado) Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 2005.

AMARAL, C. S. A lógica espacial de John Ruskin. **Oculim Ensaios**, Campinas, v. 7, 2008.

AMARAL, C. S. Duas concepções de Natureza no ensino do desenho moderno no Brasil. A de John Ruskin e a da filosofia positivista. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 145.04, Jun. 2012.

AMARAL, C. S. O desenho das energias, John Ruskin e As Pedras de Veneza. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 163.03, Dez. 2013.

AMARAL, C. S. John Ruskin e as Pedras de Veneza. **Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal**, Campinas, p. 281-295, Julho-Dezembro 2015.

AMARAL, C. S. Um moderno Radical: John Ruskin. **CADERNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 45-62, 2016.

BALLART, J. **El patrimonio historico e arqueologico: valor y uso**. Barcelona: Ariel, 1997.

BOITO, C. **Os Restauradores**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRIGGS, A. **Victorian People, A Reassessment of Persons and Themes, 1851-67**. Chicago: University of Chicago, 1975.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.

COSTA, T. Percepções da natureza: o Pitoresco. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos**, Goiânia, GO, 2015.

GOMES JÚNIOR, G. S. Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, número 79, p. 107-123, 2012.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. São paulo: Edições Loyola, 2007.

HASLAM, A. et al. Social identity, self-categorization, and the perceived homogeneity of ingroups and outgroups: The interaction between social motivation and cognition. **Handbook of motivation and cognition: The interpersonal context**, New York, v. 3, n. Guilford Press, p. 182–222., 1996.

HEWISON, R. **Ruskin on Venice**. London: Yale University Press, 2009.

IPHAN, I. D. P. H. A. N. **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995.

KÜHL, B. M. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. **Revista CPC**, São Paulo, n. 1, p. 16-40, 2006.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LE MOS, C. A. C. Originalidade, autenticidade, identidade, valor documental. **Arquitextos**, São Paulo, n. ano 07, mar 2007.

LUCHIARI, M. T. D. P. A Reinvenção do Patrimônio Arquitetônico no Consumo das Cidades. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, v. Nº 17, p. 95 - 105, 2005.

MELLO JUNIOR, A. D. O. **O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado**: os paradigmas de Brasília e Ouro Preto. Tese (doutorado): Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016. 176 p.

MENEGUELLO, C. A preservação do patrimônio e o tecido urbano. Parte 1: A reinterpretação do passado histórico. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 003.05, Ago 2000.

MENESES, U. T. B. D. A história cativa da Memória. **Revista do Insituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, p. 9-24, 1992.

MUNOZ-VINAS, S. **Contemporary Theory of Conservation**. Valencia: Routledge, 2005.

OLIVEIRA, R. P. D. D. O. O pensamento de John Ruskin. **Resenhas Online**, São Paulo, fev. 2008.

PINHEIRO, T. Mikhail Bakhtin, o filósofo do diálogo. **Revista Nova Escola**, Edição 224, ago. 2009. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/formacao/filosofia-dialogo-487608.shtml>>. Acesso em: 09 novembro 2015.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, a.10, p. 202-212, 1992.

PRETTE, A. D.; PRETTE, Z. A. P. D. Assertividade, sistema de crenças e identidade social. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, p. 125-136, Jun 2003.

RAMOS, E. V. La ciudad viva. **Arquitectonics**, Barcelona, Fev 2004. 81-86.

RICOEUS, P. **Memory, History, Forgetting**. Chicago - London: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2004.

RIEGL, A. **O Culto Moderno dos Monuementos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, A. R.; CAMARGO, M. J. D. O uso na preservação arquitetônica do patrimônio industrial da cidade de São. **Revista CPC**, São Paulo, v. n. 10, p. 140-165, maio/out 2010.

RUSKIN, J. **The stone of Venice**. London: Longmans, Green, and Co, 1851.

RUSKIN, J. **The Stone of Venice**. London: Longmans, Green, and Co, v. II, 1853a.

RUSKIN, J. **The Stone of Venice**. London: Longmans, Green, and Co, v. III, 1853b.

RUSKIN, J. **The Seven Lamps of Architecture**. London: Longmans, Green, And Co, 1903.

RUSKIN, J. **Praeterita**. Londres: Longmans, Green, and Co, 1908.

RUSKIN, J. **As Pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RUSKIN, J. **A Lâmpada da Memória**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

SALCEDO, R. F. B. Teoria e métodos na restauração arquitetônica. In: MAGAGNIN, R. C.; SALCEDO, R. F. B.; CONSTANTINO, N. R. T. **Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo: cotexto contemporâneo e desafios**. São Paulo: Cultura Acadêmica, v. 2, 2013. p. 25-43.

SALCEDO, R. F. B. et al. Arquitetura dialógica no contexto do centro histórico: o Método. In: PASCHOARELLI, L. C.; SALCEDO, R. F. B. **Interação: panorama das pesquisas em Design, Arquitetura e Urbanismo**. Bauru, SP: Canal 6, 2015. Cap. 19, p. 227-237.

SILVA, F. F. D. **As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade**. 2ª. ed. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2012.

VIOLLET-LE-DUC. **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle**. Paris: Bance et Morel, v. 10, 1866.