

A cidade como obra de arte

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, Rui Barbosa e John Ruskin

Cláudio Silveira Amaral*

O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO foi fundado em 1856 pelo arquiteto Francisco Joaquim Béthencourt da Silva na cidade do Rio de Janeiro, tendo por mantenedora a Sociedade Propagadora das Belas Artes. Béthencourt da Silva foi aluno de Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas Artes, e conforme a opinião de alguns estudiosos, era seu discípulo. No entanto não seria correto dizer que Béthencourt foi um neoclássico como Grandjean, pois as suas idéias sobre a estética eram contraditórias. Ele parece ter sido influenciado tanto pelo neoclassicismo quanto pelo romantismo. Por exemplo, ele é neoclássico quando *escolhe* os elementos naturais mais belos.¹ E ele é romântico quando defende a reflexão e o gosto.²

* Cláudio Silveira Amaral, Professor Dr. da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

¹ “Para copiar as belezas da natureza, não como um estudo necessário ao conhecimento da forma e à prática do exercício da profissão, mas sim como origem ou fonte do belo e principal fim da arte, seria preciso, amesquinhando as altas aspirações da humanidade, esquecer que imitar não é copiar, porém, já escolher, e que para a escolha assisada e constitutiva da produção, é indispensável o sentimento harmônico da beleza, que guia as faculdades do entendimento nas produções da arte.” (BARROS, A. P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 209).

² “A arte não consiste somente em imitar a natureza, reproduzindo com mais ou menos perfeição uma idéia ou um tipo; a arte tem por fim especialmente a revelação do belo subordinada a todas as exigências da razão e do espírito. Para ter-se uma idéia completa da beleza da arte, é preciso ajuntar a perfeição à plenitude do ser que se pretende, de modo a exercer sobre a nossa sensibilidade a impressão real da sua essência, que unida à apreciação das qualidades peculiares de caráter ou do assunto que se representa, constitui por si mesmo em

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

O nosso curso não fazia questão de diretrizes estéticas, não se obrigavam os estudantes a seguir as opiniões particulares do professor, que dava plena liberdade de expressão, cuidando unicamente da técnica; e por isso, pode-se afirmar que raramente foram alcançados na gravura artística resultados tão interessantes.³

A proposta de ensino do L.A.O. teve origem nas idéias da Revolução Industrial européia trazida pela Missão Francesa, conforme revelou Mário Barata ao citar Lebreton.⁴

Lebreton pretendia fundar duas escolas, uma para as artes liberais e outra para as artes mecânicas. No entanto, apenas a primeira vingou, surgindo a segunda em 1856, muito

nossa alma, esse fato complexo de espírito que se chama admiração. Se o gênio imitativo do homem originou a arte, o seu fim não é certamente o de copiar absoluta e servilmente a natureza, visto que a beleza na arte não é a reprodução fotográfica e matemática da realidade, mas a expressão da natureza modificada pelo raciocínio, pela reflexão e pelo gosto.” (BARROS, A.P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 331).

³ BARROS, A.P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 331.

⁴ “Este duplo estabelecimento, embora de natureza diversa da do primeiro (Academia de Belas Artes), se amalgama perfeitamente com ele. Será, inicialmente, o mesmo ensino dos princípios básicos do desenho até o estudo que se diz baseado no vulto; e serão os mesmos professores, a saber, o Sr. Debret e o professor português já empregado, que se encarregarão desta parte do ensino; coloco aí o Sr. Debret como tendo grande experiência do ensino elementar do desenho, bem como do de pintura, porque ele não somente dirigiu durante quinze anos o atelier dos alunos de David; foi durante dez anos o único mestre de desenho do melhor e mais numeroso colégio de Paris, o colégio de Ste. Barbe. [...] Após os primeiros passos de estudo da figura, vem o desenho de ornato, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria etc. são de sua competência ao mesmo tempo que ele ensinará ao carpinteiro e ao fabricante de carroças a traça, com as regras de precisão e exatidão que devem guiar todos os artesãos.” (BARROS, A.P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 331).

depois de sua morte, em um momento diferente da história da industrialização mundial da qual participou.

O arquiteto Manuel de Araújo Porto Alegre, quando diretor da Academia Imperial de Belas Artes, tentou implantar uma proposta similar à de Lebreton.⁵ No entanto, esta reforma não obteve sucesso e logo em seguida Porto Alegre se afastou da Academia.

As idéias de Lebreton eram revolucionárias para o Brasil de então, pois anunciavam a construção de um país industrial com base no *ensino do desenho*: “[...] a segunda escola, proposta por mim, ligada como imagino à nova academia [...], fará caminhar a indústria nacional bem mais rapidamente do que no México.”⁶

Lebreton trouxe para o Brasil a bagagem da Revolução Industrial europeia, da qual fazia parte. Conforme Gama, Lebreton possuía fortes vínculos com Jean Jacques Bachelier, fundador da Escola Real de Paris voltada ao ensino gratuito do desenho.⁷

⁵ “Aprovado, após muita resistência dos deputados, a 23 de setembro de 1854, o projeto de reforma da Academia de Belas Artes era bastante ambicioso. Incorporava à Academia o conservatório de música e criava um curso até então inédito, por suas pretensões, voltado para o ensino técnico. A Academia de Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição e no intuito de promover o progresso das artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e, enfim, no de auxiliar o governo em tão importante objeto, empregará, na proporção dos recursos que tiver, os seguintes meios.’ Com estas palavras Porto Alegre introduzia a questão do ensino técnico nos estatutos da Academia. O novo diretor divulgava pela primeira vez o princípio que iria fundamentar a reforma da Academia de Belas Artes em sua gestão: a formação de mão-de-obra para trabalhar na indústria.” (SQUEFF, L.C. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre, p. 166).

⁶ GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*. p. 135.

⁷ “Vou me referir várias vezes ao pintor Bachelier e ao ensino técnico, pois a sua proposta era a de fornecer às oficinas das *Artes* milhares de operários instruídos tanto na teoria como na prática e, através disso, assegurar a expansão da indústria nacional. Afasta-se, portanto, radicalmente do velho sistema da aprendizagem e dirige-se a um *mercado de trabalho*. Alguns anos mais tarde, após a revolução, Bachelier propôs a ampliação desse ensino através de curso público de *Artes e Ofícios* destinados à população em geral, mas também aos *sábios* e

Na época diziam que a indústria poderia resolver todos os problemas sociais do país.⁸

O projeto de industrialização com base no ensino *do desenho* data, conforme Gama, de tempos anteriores à proposta de Bachelier. Seria fruto da dinâmica pela qual o modo de produção feudal cedeu espaço ao capitalista. Gama sintetizou este momento afirmando ser a transformação da concepção de *técnica* para a *tecnologia burguesa*. Diz que existem várias maneiras para definir o termo tecnologia, algumas se confundindo com a noção de *técnica*⁹. Porém, o termo *tecnologia burguesa* sempre manteve estreitas

aos filósofos. É ao Liceu das Artes que se atribui sua efetivação. Condorcet, o organizador da instrução pública na França revolucionária, participou dessa tarefa, devendo-se a ele o programa de mecânica proposto em 1786 para o Liceu. Desse programa origina-se, segundo J. Guilherme, o curso que será ministrado no Liceu das Artes, a partir de 1793, por J. H. Hassenfratz, sob o título “*Technologie*”, assim como o da Escola Politécnica. (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 59).

⁸ “Ao contrário, a idéia de que a indústria poderia resolver os problemas nacionais, apareceu nos periódicos e publicações relativos ao Brasil desde princípios do século, manifestava a postura tipicamente ilustrada dos letrados brasileiros. Assim, como já estava presente em diversas iniciativas tomadas por D. João VI na administração do novo Reino. Em 1818 o rei ordenava que parte dos seminaristas de São Joaquim fossem aproveitados como aprendizes de ofícios mecânicos. No ano seguinte começava a funcionar, na Bahia, no seminário do Órfão, uma escola técnica. Sem dúvida o investimento mais ambicioso de D. João neste campo foi a criação da instituição denominada inicialmente “Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios”. O embrião do que seria a Academia de Belas Artes já nascera sob o duplo signo das artes e ofícios. [...] Contudo, seu caráter seria modificado diversas vezes, acabando por configurar, na década de 1840, uma Academia voltada somente para o ensino das artes liberais.” (SQUEFF, L.C. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre, p. 171).

⁹ “Técnica: Conjunto de regras práticas para fazer coisas determinadas, envolvendo a habilidade para executar e transmitir verbalmente, pelo exemplo, no uso das mãos, dos instrumentos e ferramentas e das máquinas. Tecnologia: Estudo e conhecimento científico das operações técnicas ou da técnica. Compreende o estudo sistemático dos instrumentos, das ferramentas e das máquinas empregadas nos diversos ramos da técnica, dos gestos e dos tempos de trabalho e dos custos, dos materiais e energias empregadas. A tecnologia implica na aplicação dos métodos das ciências físicas e naturais e, como assinala Alain Birou, também na comunicação desses conhecimentos pelo ensino técnico.” (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 30-31)

relações com um *pensar* direcionado a um *fazer* e foi durante o século XVII que esta relação se materializou.

O progresso da ciência, a melhoria das condições do homem requerem, pois, segundo Bacon, que o saber dos técnicos se insira no campo (que lhes tem sido vedado por uma tradição multissecular) da ciência e da filosofia natural. Os métodos, os procedimentos, as operações, a linguagem das artes mecânicas iam se afirmando e aperfeiçoando fora do mundo da ciência oficial, no mundo dos engenheiros, dos arquitetos, dos artesãos qualificados, dos construtores de máquinas e de instrumentos. Esses métodos, esses procedimentos e essas linguagens devem passar agora a ser objeto de exame, de reflexão e de estudo.¹⁰

A relação entre teoria e prática, imprescindível para o conceito de tecnologia burguesa, esteve por algum tempo encoberta pelo distanciamento entre as artes liberais das mecânicas e foi esta distância que precisou ser desfeita para que o conceito de tecnologia pudesse aflorar.¹¹

O processo de ruptura do capitalismo industrial ao modo de produção artesanal já vinha ocorrendo desde antes do século XV. No entanto, um momento decisivo se deu quando algumas atividades antes feitas juntas se separaram. Assim, Alberti, ao expor o processo da feitura da cúpula de Santa Maria das Flores, *inventou* a teoria. Brunelleschi, ao conceber a cúpula primeiro no desenho para só depois ir ao canteiro, criou a concepção de projeto para a arquitetura. A teoria, por sua vez, permitiu a atividade do ensino em tempos e espaços diferentes da execução da obra.

¹⁰ GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 47.

¹¹ “Em nossos dias a vinculação entre a ciência e a produção, como forma específica da unidade entre a teoria e a prática, é tão estreita que, se bem que a produção tenha se convertido em vigorosa fonte de desenvolvimento, o enorme incremento das forças produtivas no nosso século seria inconcebível sem o correspondente progresso científico.” (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 80).

O conceito de *tecnologia burguesa* exigiu um sistema de ensino autônomo das demais atividades produtivas.¹²

A Missão Francesa no Rio de Janeiro veio fundar uma escola, ou seja, inseria-se na moderna concepção de tecnologia no qual o ensino se distancia das outras atividades produtivas. Lebreton, ao propor o ensino do desenho, trouxe o momento pelo qual passava a Revolução Industrial europeia de então. Gama identificou uma estreita relação entre a proposta de Bachelier e a de Lebreton.

Bachelier implantou o ensino do desenho gratuito na França, dizendo que *a base de todos os trabalhos mecânicos [...] é o desenho*¹³, ou seja, rompeu a distância entre as artes liberais das mecânicas, e assumiu a concepção de *tecnologia burguesa*.

No entanto, não se pode dizer que Béthencourt reproduziu, ao pé da letra, as idéias de Lebreton, pois respondeu, apesar de assumir o projeto de Lebreton, uma problemática concreta de seu tempo, isto é, as críticas à Exposição de produtos industriais de Londres.

A Exposição de Londres em 1851 foi o começo da nova era. Ela fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe dos numes aos homens, ensinou ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família, como num palácio veneziano.¹⁴

¹² “E para finalizar [...] a palavra *tecnologia* foi utilizada em sua acepção mais geral, seguindo o costume moderno. Porém, os dicionários definem a *tecnologia* em termos de conhecimento sistemático de assuntos práticos, e já se indicou aqui que o traço distintivo dos métodos do artesão é que eles não dependem de um conhecimento sistemático; apóiam-se em um conhecimento intuitivamente organizado obtido pela experiência. Em consequência disso, a palavra *tecnologia* em sentido estrito não pode ser aplicada com propriedade à obra dos artesãos.” (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 53).

¹³ GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 133.

¹⁴ BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p.13.

Embora o Brasil não fosse um país industrial, o *ensino do desenho* do Liceu surgiu para que o fosse, tratando o ensino do desenho como uma política industrial¹⁵. “Criar a indústria é organizar a educação.”¹⁶ Era necessário, segundo os seus idealizadores, emancipar o ensino das condições artesanais em que se encontrava.¹⁷

Rui Barbosa identificou as idéias do Liceu às idéias de um dos maiores críticos à Exposição Londrina de então: John Ruskin.

Araújo Porto Alegre considerava lastimável a presença do Brasil na Exposição de 1851, e Rui Barbosa mostrava que a própria participação inglesa fora desastrosa; seus comentários foram certamente inspirados em John Ruskin, cuja obra *The Stones of Venice* cita no mencionado discurso. Foi Ruskin quem chamou a atenção para a feiúra dos objetos produzidos na Inglaterra vitoriana, para a superioridade da produção artesanal, bem como para a sua visão da arte como *necessidade social*, que nenhuma nação poderia desprezar sem colocar em perigo sua existência intelectual.¹⁸

¹⁵ “Mas somos uma nação agrícola. E por que não também uma nação industrial? Falece-nos o ouro, a prata, o ferro, o estanho, o bronze, o mármore, a argila, a madeira, a borracha, as fibras têxteis? Seguramente não. Que é, pois, o que nos míngua? Unicamente a educação especial, que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão-de-obra, e, sobretudo da mão-de-obra artística.” (BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p. 45-46.)

¹⁶ BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p.48.

¹⁷ “A emancipação da arte do espírito do puro artesanato deveria começar com a alteração do velho sistema de aprendizagem e com a abolição do monopólio do ensino retido pelas corporações. Enquanto o direito de trabalhar como artista profissional estava condicionado ao aprendizado subordinado a um mestre de ofício, a influência da corporação e a supremacia da tradição artesanal não poderiam ser quebradas. A educação da nova geração nas artes deveria ser transferida da oficina para a escola, e a instrução prática teve que ceder, em parte, à instrução teórica, a fim de remover os obstáculos que o velho sistema colocava no caminho dos jovens talentos.” (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 112.)

¹⁸ GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 144. Gama deve ter lido a produção ruskiniana do mesmo jeito que os historiadores da arquitetura moderna o fizeram. E o leitor deve estar se perguntando: Ruskin não foi um medievalista? Como é possível ele defender a indústria? Nesta pesquisa, admite-se um Ruskin defensor da

A menção ao nome de Ruskin no processo de industrialização do Brasil ocorreu após as suas críticas à Exposição londrina conhecidas mundialmente. As suas idéias de extermínio da distância entre as artes liberais e as mecânicas compatibilizaram-se com as intenções de unir a teoria a práticas existentes nas intenções de Barbosa e Béthencourt. “Mas o que fez o Liceu em sessenta anos! Dignificou os ofícios dando-lhes o cunho de Liberal da Arte.”¹⁹

A concepção de *estética* ruskiniana é uma crítica à organização do trabalho da fábrica do século XIX²⁰, mas é certo que a intenção de Barbosa ao trazê-la para o L.A.O. não

Revolução Industrial, porém crítico à organização do trabalho mais tarde conhecido por Taylorismo. A opinião aqui assumida vai de encontro à dos historiadores da arquitetura moderna, entendendo-a como resultante de uma visão cartesiana que retalhou a produção ruskiniana em pedaços, ou em temas (pintura, arquitetura, política econômica, literatura) ou em idade (Ruskin moço, maduro, velho). Caso entendamos a produção ruskiniana como um todo, veremos que os assuntos isolados não têm sentido e que o assunto principal de Ruskin não está nos assuntos em si, mas na articulação de um tipo específico de pensamento que não divide os assuntos, mas trata-os de forma a um depender do outro. Visto assim, a produção ruskiniana tem por mérito tratar de uma teoria da percepção adversa à cartesiana. Conclui-se que a visão cartesiana empobreceu e distorceu a obra de Ruskin. Mas este assunto é longo demais para este trabalho, sendo tratado por mim de forma mais precisa na tese “John Ruskin e o desenho no Brasil”, elaborada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, USP, em 2006.

¹⁹ BARROS, A.P. *O Liceu de Artes e Ofícios e o seu fundador*, p.156.

²⁰ A discussão sobre a divisão do trabalho nas relações da produção fabril estava presente no L.A.O., no entanto não era explícita. “Eram os sacerdotes que davam os planos das construções, das esculturas, das pinturas; e os artistas, ou antes, os operários vinham aos milhares executá-los. N’uma gruta em que está representada uma oficina de escultura, vê-se que uns afeiçãoavam as pedras, outros tapavam as fendas, uns desenhavam as figuras com tinta vermelha, outros corrigiam o desenho com tinta negra, uns esculpiam, outros pintavam, outros enfim envernizavam: por vezes dois artistas trabalhavam a mesma estátua, mas cada um fazia sua metade, que, depois, se ajustava à outra. Era a divisão do trabalho, mas naquelle grau em que ella materialisa as mais elevadas operações, e reduz a arte a uma operação mechanica e bruta.” (CORVO, A. Revista *Brazil Artístico*, p.108.)

foi implantar o *Arts and Crafts* inglês.²¹ Porém, algumas idéias de Ruskin responderam aos anseios dos brasileiros, principalmente a defesa das artes mecânicas, assim como também a defesa do ensino do desenho voltado à indústria. Béthencourt, assim como Ruskin, e Barbosa propagaram o ensino popular do desenho valorizando as artes mecânicas.²²

Béthencourt da Silva queria acabar com o preconceito em relação ao trabalho manual, e neste sentido, as idéias de Ruskin devem ter sido uma grande inspiração.

O trabalho é a divisa da mocidade, é o emblema da virtude, da honestidade e do progresso; com elle mostraremos aos covardes e corrompidos que a inovação não é um attentado e que o futuro será nosso. Tractemos da nossa sociedade com afan e desvelo, abramos as portas do edifício da nossa escola, colloquemos no altar da pátria e da musa nacional o pharol que deve guiar os nossos filhos do estudo, e o futuro das artes, do paíz e da mocidade estará salvo.²³

²¹ “Em 1861, William Morris, discípulo de Ruskin, fundou uma empresa para a produção de objetos artísticos, da qual resultou a criação da *Arts and Crafts Society* (Sociedade para as Artes e Ofícios) em 1888. Tanto quanto Ruskin, criticava a divisão do trabalho característica de produção industrial, verberava contra as máquinas e se propunha a restaurar a produção artesanal onde a arte se identificava com o trabalho que dá prazer. Mas não se pode, a meu ver, procurar aproximações maiores entre Rui Barbosa e os ingleses acima citados.” Para Gama, assim como para todos os historiadores que fizeram uso do método de Descartes, não se entende Ruskin como propagador da indústria e por isso estranham vê-lo inserido nessa história. (GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p.145.)

²² “No meio do isolamento a que me tenho voltado, esquecido no seio de minha mediocridade, compraz-me às vezes meditar no futuro glorioso deste império, na influência que devem ter as bellas-artes sobre as riquezas deste solo, e nos artefactos produzidos com todos aquelles meios que nos facultam a natureza e o estudo por um povo talentoso e amante da perfectabilidade. Mas então no meio dessas meditações profundas a que à vezes me entrego, vejo com pezar infindo quanto vae longe do verdadeiro caminho desse esplendido futuro, que a imaginação me pinta com vivas cores, o trabalho e o ensino de todos os nossos artistas e operários.” (SILVA, Béthencourt da. Revista *Brazil Artístico*, p. 27).

²³ “SILVA, Béthencourt da. Discurso de 23 de novembro de 1856. Revista *Brazil Artístico*, p.18.

Na fundação do Liceu, outras manifestações, como o de Visconde de Ouro Preto, se opuseram ao preconceito em relação ao trabalho mecânico.²⁴

O ensino da estética à população trabalhadora do Rio de Janeiro tinha também uma preocupação ética. A estética difundida no Liceu seria o resultado do desenho criativo de artistas populares. Estava *implícita que uma cidade desenhada com ornamentos era uma sociedade voltada ao trabalho*. O propósito último do Liceu era transformar a cidade em uma *obra de arte*.²⁵

O *ensino do desenho* expressou uma nova ética. Uma cidade totalmente desenhada artisticamente expressaria uma sociedade organizada para o trabalho, pois uma fachada de uma edificação popular bem desenhada expressaria um trabalho meticuloso e, portanto, qualificado, resultado de um processo de ensino profissionalizante. Assim, o Liceu, além de formar a mão-de-obra para o nascente mercado de trabalho, coisa não existente na época, rompia com a concepção escravocrata de trabalho. A classe

²⁴ “[...] Um dos resultados práticos deste sistema é que o jovem mais favorecido, e, portanto não obrigado à ocupação material para prover a própria existência, julgue deprimente o trabalho manual, os ofícios e as artes mecânicas. A história, no entanto, está repleta de exemplos que provam quanto o trabalho físico e a habilidade manual, favorecem aos homens de talento”. (BARROS, A.P. *O Liceu de Artes e Ofícios e o seu fundador*, p. 34).

²⁵ “[...] Além disto, que vantagens não resultarão deste ensino artístico para o povo e para a nação! Que valor não terão as obras da indústria nacional, quando as Bellas-Artes tiverem enriquecido os adornos de todas as nossas produções melhorando o seu fabrico, harmonizado as suas linhas, dando-lhes uma nova forma, applicando-lhes todos os recursos da natureza brasileira!... Só então se conhecerá entre nós e se demonstrará às nações da Europa a superioridade da intelligencia americana até agora sacrificada pela rotina e pelo abandono. O carpinteiro, o alfaiate, o canteiro, o ourives, o entalhador, e o pedreiro, bem como todos os outros operários podem em breve deixar de commetter os erros que caracterizam as suas obras de hoje, si quizerem applicar algumas horas das noites de três annos ao estudo da arte que lhes é mister. Com isso deixarão de praticar os sacrilégios artísticos que os condemnam, collocando-se a par dos bons mecânicos da Inglaterra, da Allemanha, e da França onde o Sr. Dupin, se deve a superiodidade de todos os seus artefactos sobre os das outras nações.” (SILVA, Béthencourt da. Revista *Brazil Artístico*, p. 40.)

trabalhadora de uma sociedade moderna redesenharia a cidade colonial tornando-a uma *obra de arte*.

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

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

mestre, o pé de boi que tradicionalmente o havia servido. Solicitados por todos os lados pelos recém-chegados para lhes darem as obras que pretendiam fazer, os proprietários começaram a explorar a situação estabelecendo a concorrência para a execução das mesmas.²⁶

É provável que o desenho das fachadas dos edifícios do atual *Corredor Cultural* do *Centro Histórico* da cidade do Rio de Janeiro fosse o resultado do trabalho desta classe operária formada no Liceu de Artes e Ofícios. A livre associação do desenho nas fachadas foram classificadas de ecléticas no sentido pejorativo pelos historiadores da arquitetura moderna ao dizerem ser fruto do desrespeito às leis da composição neoclássica, e por isso demonstram a ignorância de quem os fez. Mas, também chamaram Ruskin de *neogótico*, quando na verdade foi um eclético (confissão do curador da Ruskin Library, Stephen Wildman, da Universidade de Lancaster U.K. em entrevista), não entendendo ser o eclético não um desconhecimento, mas uma nova estética.

O rótulo de neogótico surgiu após Ruskin publicar a primeira edição de *As sete lâmpadas da arquitetura* em 1849 e depois *As pedras de Veneza* em 1851-53.

Foi no final de 1840 que o chamado estilo gótico-revival-britânico começou a procurar novas fontes de inspiração. E o homem que tradicionalmente se tornou responsável por esta expansão foi, é claro, John Ruskin.²⁷

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

Nós não precisamos de mais um estilo para a arquitetura [...]. Queremos a mistura de todos os estilos.²⁸

²⁶ RIO, João do. *Mestres, Architectos e Senhorios*. Revista *Brazil Artístico*, p. 229.

²⁷ CROOK, J.M. *Ruskinian Gothic in Hunt, D. The Ruskin Polygon*, p. 66.

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

O gótico de Verona é muito mais nobre que o gótico de Veneza e o gótico da França é mais ainda.²⁹

Em 1859, Ruskin declarou que Chartres era tão bela quanto São Marcos.

Mas o seu esforço parece ter sido em vão, pois a crítica continuou chamando de gótico-ruskiniano o neogótico com características venezianas.

É bom lembrar que *As pedras de Veneza* expressou a paixão de Ruskin pela arquitetura de Veneza. No entanto, o capítulo *A Natureza do Gótico*, explicita o porquê, ou seja, Ruskin apreciava a ética do trabalho presente nas construções. Foi nesse capítulo que a sua concepção de *estética arquitetônica* aflorou. Ruskin atribuiu o surgimento do gótico veneziano a mistura de vários operários estrangeiros que combinaram conhecimentos diferenciados resultando em uma estética nunca antes vista. Foi a mistura destes conhecimentos que, segundo ele, possibilitou à arquitetura de Veneza criar novos desenhos e romper com o gótico conhecido até então. Ruskin foi contra a noção de *estilo*. Isto porque, *o estilo limita a criatividade para novos desenhos*.

A crítica, ao atribuir-lhe a paternidade do gótico veneziano, desconsidera a proposta ruskiniana. É certo que os vitorianos estavam em busca de um estilo para os representar, mas Ruskin sempre foi contrário a essa busca.

Qual será exatamente a forma desse novo estilo? E por quanto tempo vai durar? Os arquitetos devem inventar estilos regionais? Ou devem desenhar pedaços de edifícios para depois juntá-los livremente em uma única edificação? Nesse eldorado de imaginação poderá haver mais de um Colombo? Após a escolha do novo estilo aposentaremos a

²⁸ CROOK, J.M. Ruskinian Gothic in Hunt, D. *The Ruskin Polygon*, p. 68.

²⁹ CROOK, J.M. Ruskinian Gothic in Hunt, D. *The Ruskin Polygon*, p. 68.

nossa criatividade e repetiremos até o cansaço? Seja o que for, mesmo que achemos um estilo ele nunca representará o fim de nossa capacidade para criar outros desenhos.³⁰

O desenho das fachadas do *Corredor Cultural do Centro Histórico* do Rio de Janeiro não se prende a estilos, muito pelo contrário, mistura-os indiscriminadamente, o que também pode ser classificado como um estilo, no entanto se assim o for ele independe de modelos para a sua composição, mas apenas de um procedimento que mistura modelos arbitrariamente. Esse “estilo” foi chamado pela crítica brasileira de eclético.

Rui Barbosa e John Ruskin

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro propôs unir as artes liberais nas mecânicas, o que certamente o aproximou da concepção de *estética* ruskiniana. Béthencourt da Silva³¹ raramente citou as suas fontes de inspiração intelectual, mas Rui Barbosa o fez, e citou nominalmente John Ruskin em *Lições de coisas; Reforma do ensino primário* e no discurso proferido no Liceu em 1882 cujo título é *O Desenho e a arte industrial*.

Barbosa não apenas conhecia as opiniões de Ruskin, como o qualificou de o maior entendido em arte do século XIX.³²

Ainda neste discurso, Barbosa traduziu uma passagem de *The Two Paths*, na qual Ruskin defende a arte popular em oposição à arte para as elites, ou seja, quando Ruskin negou a separação entre arte liberal da mecânica.³³

³⁰ CROOK, J.M. Ruskinian Gothic in Hunt, D. *The Ruskin Polygon*, p. 71.

³¹ As origens do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro provem das idéias da Revolução Industrial européia, mais especificamente dos Cursos públicos de Artes e Ofícios de Paris inaugurados em 1819. Não foi Béthencourt da Silva quem foi influenciado por John Ruskin, mas sim Rui Barbosa. No entanto, o objetivo de Ruskin, assim como a dos Cursos de Paris, era o fim entre a distancia entre as artes liberais das mecânicas.

³² “A grande lição da história, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, é que [...]” (BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p.38.)

A grande lição da história, diz o maior mestre em assuntos de arte que este século já produziu, é que tendo sido sustentadas até aqui pelo poder egoístico da nobreza, sem que nunca se estendessem a confortar, ou auxiliar, a massa do povo, as artes do gosto, praticadas e amadurecidas assim, concorreram unicamente para acelerar a ruína dos Estados que exortavam; de modo que, em qualquer reino, o momento em que apontardes os triunfos dos seus máximos artistas indicará precisamente a hora do desabamento do Estado. Há nomes de grandes pintores, que são como dobres funerários: o nome de Velásquez anuncia o traspasso de Espanha; o de Ticiano, a morte de Veneza; o de Leonardo, a ruína de Milão; o de Rafael, a queda de Roma. Coincidência profundamente justa; porquanto está na razão direta da nobreza desses talentos o crime do seu emprego em propósitos vãos ou vis; e, antes dos nossos dias, quanto mais elevada à arte, tanto mais certo o seu uso exclusivo na decoração do orgulho, ou na provocação da sensualidade. Outra é a verdade que se nos franquia. Demos de mão à esperança, ou, se preferis, renunciemos à tentação das pompas e louçanias da Itália na sua juventude. Não é mais para nós o trono de mármore, nem a abóbada de ouro; o que nos toca, é o privilégio, mais eminente e mais amável, de trazer os talentos e os atrativos da arte ao alcance dos humildes e dos pobres; e, pois que a magnificência das passadas eras caiu pelo exclusivismo e pela sua universalidade e pela sua humildade se perpetuará. Os quadros de Rafael e Buonarotti deram apoio às falsidades da superstição e majestade às fantasias do mal; a missão, porém, das nossas artes é instruírem da verdade a alma, e moverem à benignidade o coração. O aço de Toledo e as sedas de Gênova só à opressão e à vaidade aproveitaram, imprimindo-lhes força e lustre; às nossas fornalhas e aos nossos teares o destino de reanimar os necessitados, civilizar os agrestes, e dispensar pelos lares cheios de paz a benção e a riqueza do gozo útil e da ornamentação simples.³⁴

Ainda, em um outro momento do mesmo discurso, Barbosa traduziu um trecho de *Modern Painters* de Ruskin:

³⁴ BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p. 38-40.

Quando já de árvores e plantas não há mais préstimo que nos valha, o musgo carinhoso e o líquen alvadio velam junto da pedra tumular. As selvas, as flores, as ervas dadivosas por algum tempo nos auxiliaram; mas estes servem-nos para sempre. Arvoredo para o vergel; as flores para a alcova nupcial; messes para o celeiro; para o sepulcro, o musgo.³⁵

A aproximação destes dois intelectuais ganhou maior dimensão quando novamente Ruskin foi citado em a *Reforma do ensino primário* publicada em 1883, obra considerada o projeto de Rui Barbosa para a industrialização do país³⁶.

Mr. Ruskin, o eloqüente artista, a cuja influência se deve, em nossos dias, o despertar da vida artística no seio da Inglaterra, e cuja benéfica propaganda substituiu, no sentimento público, o culto das antigas convenções pelo estudo reverente e afetuoso da natureza, atuando profundamente na moderna cultura popular do seu país, Mr. Ruskin lamentava um dia o esquecimento da natureza na educação, em palavras que parecem tecidas de propósito para o estado geral do ensino entre nós.³⁷

Barbosa queria, assim como Ruskin, um sistema de ensino voltado à classe trabalhadora cuja ênfase fosse a estética eclética, a valorização da arte mecânica em detrimento da arte liberal neoclássica:

Vai-se começando a encarar o desenho como ramo essencial da educação geral em todos os graus, e, ainda, como a base de toda a educação técnica e industrial. Vai-se percebendo que ele constitui uma coisa útil em todas as partes do trabalho e em todas as

³⁵ BARBOSA, R. *O desenho e a arte industrial*, p. 37.

³⁶ “Afirma que a solução para o problema do desenvolvimento do país, uma nação agrícola, seria tornar-se uma nação industrial. E sugere a criação da indústria, organizando a sua educação. [...] Se o Brasil é um país especialmente agrícola, por isso mesmo cumpre que seja um país ativamente industrial – esta é a idéia fundamental de Rui que vai figurar nos seus trabalhos sobre a educação: a emancipação econômica do Brasil por meio da mudança da orientação da política de ênfase na agricultura, para colocá-la na indústria” (MAGALHÃES, Rejane M. Moreira de A. Os Discursos de Rui Barbosa, prefácio de *Desenho: um revolucionador de idéias*, p.xxxii.)

³⁷ BARBOSA, R. *Reforma do ensino primário*, p. 253.

condições da vida; que é o melhor meio de desenvolver a faculdade de observação, e produzir o gosto do belo nos objetos da natureza e de arte, que é indispensável ao arquiteto, ao gravador, ao desenhador, ao escultor, ao mecânico; que, em suma, dá à mão e ao olho uma educação, de que todos teem necessidade.³⁸

Barbosa não chegou a aprofundar teoricamente as suas idéias, assim como o fez Ruskin, mas deixou claro que adotou as idéias ruskinianas, assim, ao tratar da pedagogia em *Lições de coisas*, referiu-se à conciliação da educação com a natureza, anunciando uma *educação natural*, o que vai de encontro às idéias de natureza presente nos *Pintores Modernos* de Ruskin.

Mas esta reforma encarna em si precisamente a reação mais completa contra esse sistema. Ela parte do desejo de unificar a educação com a natureza; inspira-se na justa indignação contra a pedagogia retórica, a que, já no tempo de Montaigne, lhe ditava estas palavras, onde parece transluzir o pressentimento da revolução educativa, que os nossos tempos estão presenciando.³⁹

Além de Ruskin, Barbosa citou o filósofo Spencer, que desenvolveu uma concepção de natureza próxima à ruskiniana.⁴⁰

³⁸ BARBOSA, R. *Reforma do ensino primário*, p. 110.

³⁹ BARBOSA, R. *Reforma do ensino primário*, p. 274.

⁴⁰ Em um artigo do jornal *The Daily Chronicle* (hoje na biblioteca particular de Rui Barbosa), de 8 de fevereiro de 1889, no aniversário de 80 anos de Ruskin foi feita uma aproximação entre Ruskin e Spencer. “[...] Of the men eminent in the middle of this century, their remain Spencer in philosophy, in literature Ruskin.” “Em *Princípios da Ética* [...] ele (Spencer) busca uma ética “natural” que possa ocupar o espaço da moral ligada à fé tradicional. Essa ética deve ter como espelho a biologia. É pela adequação à finalidade da vida que se julga “boa” ou “má” a conduta do homem. Isto é, a noção de bem varia de acordo com as necessidades de adaptação do indivíduo ou do grupo, os quais precisam estar integrados diante de fins os mais variados. A moralidade, desse modo, torna-se a conservação da unidade na diversidade. [...] Em *Princípios de Sociologia*, Spencer aplica à análise da sociedade os mesmo princípios de diferenciação estrutural que triunfavam na explicação biológica. [...] Mas a leitura de *Princípios de Sociologia* também mostra que o autor se mantém fiel a um naturalismo que o fez utilizar-se de um modelo de explicação biológico para dar conta, ao menos no nível estrutural, da

Hoje na *Fundação Casa de Rui Barbosa* encontra-se uma grande quantidade de livros de autoria de John Ruskin.⁴¹

Algumas das idéias de John Ruskin foram trazidas para o Brasil coincidindo com algumas idéias contidas no projeto de Lebreton, mais especificamente as que tratam do *ensino do desenho* para a formação de um mercado de trabalho popular. A história do processo de industrialização do Brasil tem na valorização do trabalho manual um de seus pilares e o *ensino do desenho* a sua política.

As teorias presentes no Liceu de Artes e Ofícios de Paris e as propostas de ensino do desenho surgido na Inglaterra vitoriana se confundem e se complementam no esforço de unir a teoria com a prática na concepção de *tecnologia burguesa*, como bem disse Gama. Foi a partir deste cenário europeu de Revolução Industrial que Lebreton desembarcou no Brasil, e foi por esta *porta* que as idéias de John Ruskin foram úteis a Rui Barbosa e também ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

As imagens que seguem são do *Corredor Cultural* do *Centro Histórico* da cidade do Rio de Janeiro. São edificações construídas no final do século XIX e início do XX. São

complexidade das organizações sociais. Para ele, por exemplo, a relação entre o crescimento e a complexidade da estrutura, bem como a interdependência das partes, são inegavelmente pontos de aproximação entre a sociedade e o organismo.“ (SPENCER, H. in *História da Filosofia*, p. 396.)

⁴¹ Foram encontrados textos de uma editora norte-americana de Nova Iorque (Ruskin's Work), United States Book Company, de John Ruskin: *The Crown of Wild Olive*; *Munera Pulveris*; *Pré-Raphaelitism*; *The Ethics of the Dust*; *The Elements of Drawing*; *Deucalion*; *The King of the Golden River*; *The Eagle's Nest*; *Arrow of the Chace*; *For Clavigera*; *Letters to the Workmen and Labourers*; *Hortus Inclusus*; *Lectures on Art*; *Proserdina*; *Ariadne Florentina*; *The Opening of the Crystal Palace*; *St. Marks Rest*; *The Elements of Perspective*; *The Stones of Venice* Vol. 1, 2, 3; *The Two Paths*; *Loue's Meine*; *The Pleasures of England*; *Mornings in Florence*; *Notes on the Construction of Sheepfolds*; além de algumas traduções em edição francesa, Paris: Libraire Rendaurd, H. Laurens éditeur, 1908. *Les Repts de Sant Mark*; *Les Pierre de Venise*; *Les Matins a Florence*; *Pages Choiesies*. (Biblioteca Particular de Rui Barbosa. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Rua São Clemente, n° 134).

edifícios populares voltados a programas do dia-a-dia da cidade, isto é, açougues, farmácias, sapatarias, restaurantes, barbearias, charutarias, loja de tecidos, de material de construção, residências etc. Não expressam o luxo dos desenhos dos edifícios monumentais, como a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal ou o edifício do Museu da Academia de Belas Artes, e também não são obras assinadas por artistas eruditos como estes o são, no entanto são ricamente desenhados demonstrando conhecimentos na arte do desenho. Estes artistas seriam os seus próprios construtores, pedreiros e marceneiros, o que vem comprovar que eram artistas populares e que, provavelmente tenham freqüentado o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, instituição voltada à população trabalhadora para a formação em estética.

Bibliografia

- AMARAL, C. S. *John Ruskin e o desenho no Brasil*. São Paulo: tese na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Usp, 2006.
- BARROS, A P. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro: Liceu de Artes do Rio de Janeiro, 1956.
- BARBOSA, R. *Reforma do ensino primário*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Obras Completas de Rui Barbosa, 1946.
- _____. *Lições de coisas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1886.
- _____. *O desenho e a arte industrial*. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1949.
- BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BIELINSKI, A C. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900*. Rio de Janeiro: mestrado na Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- BRADLEY, J. *Ruskin. The Critical Heritage*. Londres: Routledge & Henley, 1984.
- CLARK, F. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisséia, 1961.
- CLARK, K. *Ruskin today*. Londres: John Murray, 1964.
- _____. *Ruskin and his Circle*. Londres: Shenvall Press, 1964.
- DAVIES, L. *The Working Class College., 1854 – 1904, records of its history and its work for fifty years by members of the College*. Londres: Mamilland & Co. Limitede, 1904.
- GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel / Edusp, 1986.
- GORDON, N. *Um revolucionador de idéias: Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: CHD, 2003.
- HASLAM, R. *Looking, drawing and learning with John Ruskin*. Ruskin and the art of the beholder. Mssachusetts:Harvard U. Press, 1982.
- KATINSKY, J. R. *Renascença: estudos periféricos*. São Paulo: Fau Usp, 2003.
- _____. *Desenho Industrial in ZANINE. História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

- MAGALHÃES, Rejane, M. Moreira de A. Os Discursos de Rui Barbosa, prefácio de *Desenho: um revolucionador de idéias*. Santa Maria: sCHDs, 2003.
- MARQUES, R. *A originalidade do Moderno*. São Paulo (texto de apoio à aula), 2000.
- REVISTA BRAZIL ARTÍSTICO. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro (Nova Phase). Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.
- RUSKIN, J. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co., Vol. I, 1948.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. Vol. II, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. Vol. III, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. Vol. IV, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co., Vol. V, 1860.
- _____. *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1921.
- _____. *The Stones of Venice*. Londres: George, Allen & Unwin, Vol. I, 1925.
- _____. *The Stones of Venice*. Londres: George, Allen & Unwin, Vol. II, 1925.
- _____. *The Stones of Venice*. Londres: George, Allen & Unwin, Vol. III, 1925.
- _____. *Munera Pulveris*. Londres: Routledge Press, 1994.
- _____. *A Joy for Ever*. Londres: Routledge Press, 1994.
- _____. *Sesame and Lillies, The Two Paths, The King of the Garden*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1944.
- _____. *Time and Tide*. Londres: Routledge Press, 1994.
- _____. *The Crown of Wild Olive*. Londres: Routledge Press, 1994.
- _____. *Unto This Last*. Londres: Routledge Press, 1994.
- _____. *Lectures on Architecture and Painting*. Londres: Smith, Elder and Co., 1854.
- SQUEFF, L.C. *O Brasil nas letras de um pintor*. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879). São Paulo, 2000. (Dissertação de mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- THOMPSON, E. *William Morris Romantic to Revolutionary*. Londres: Lawrence & Wishart Ltd., 1955.