

Claudio Silveira Amaral

U

M PROJETO DE
INDUSTRIALIZAÇÃO PARA O
BRASIL A PARTIR DO ENSINO
DO DESENHO (O LICEU DE
ARTES e OFÍCIOS DO RIO DE
JANEIRO), RUI BARBOSA e
JOHN RUSKIN

128

pós-

RESUMO

Em 1856 foi fundado o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Seu objetivo era criar um mercado de trabalho voltado a um projeto de industrialização do país com base no ensino do desenho eclético. O ensino do desenho, valorizando as artes mecânicas, deveria tornar a cidade uma obra de arte. Rui Barbosa participou desse projeto utilizando-se das idéias do crítico de arte inglês John Ruskin.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, indústria, ecletismo, artes mecânicas, tecnologia burguesa, ensino, desenho.

UN PROYECTO DE
INDUSTRIALIZACIÓN PARA EL
BRASIL A PARTIR DE LA
ENSEÑANZA DE DISEÑO (EL LICEO
DE ARTES Y OFICIOS DE RIO DE
JANEIRO), RUI BARBOSA Y JOHN
RUSKIN

RESUMEN

En 1856 se inauguró el Liceo de Artes y Oficios de Rio de Janeiro. Su objetivo era crear un mercado de trabajo orientado a un proyecto de industrialización del país, con base en la enseñanza del diseño ecléctico. La enseñanza del diseño valorando las artes mecánicas debía hacer de la ciudad una obra de arte. Rui Barbosa ha participado de ese proyecto, utilizando las ideas del crítico de arte inglés John Ruskin.

PALABRAS CLAVE

Arte, industria, ecléctismo, artes mecánicas, tecnología burguesa, enseñanza, diseño.

AN INDUSTRIALIZATION PROJECT
FOR BRAZIL BASED ON DRAWING
EDUCATION (LICEU DE ARTES E
OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO), RUI
BARBOSA AND JOHN RUSKIN

ABSTRACT

The Arts and Crafts School of Rio de Janeiro was founded in 1856. It was established to create a labor market for Brazil's first industrial plan, based on the teaching of design. The idea was that the teaching of drawing, with an emphasis on mechanical arts, would turn the city itself into a work of art. Rui Barbosa took part in this project, inspired by the ideas of British art critic John Ruskin.

KEY WORDS

Art, manufacturing, eclecticism, mechanical arts, bourgeois technology, teaching, design.

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 e discípulo de Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas Artes, conforme a opinião de estudiosos. No entanto, não é certo dizer que Béthencourt foi um neoclássico como Grandjean, pois suas idéias sobre a estética eram contraditórias. Ele parece ter sido influenciado tanto pelo neoclassicismo quanto pelo romantismo. Por exemplo, ele é neoclássico quando *escolhe* os elementos naturais mais belos:

“Para copiar as belezas da natureza, não como um estudo necessário ao conhecimento da forma e à prática do exercício da profissão, mas sim como origem ou fonte do belo e principal fim da arte, seria preciso, amesquinhando as altas aspirações da humanidade, esquecer que imitar não é copiar, porém, já escolher, e que para a escolha assisada e constitutiva da produção, é indispensável o sentimento harmônico da beleza, que guia as faculdades do entendimento nas produções da arte.” (BARROS, P., p. 203)

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

“A arte não consiste somente em imitar a natureza, reproduzindo com mais ou menos perfeição uma idéia ou um tipo; a arte tem por fim especialmente a revelação do belo subordinada todas as exigências da razão e do espírito. Para ter-se uma idéia completa da beleza da arte, é preciso ajuntar a perfeição à plenitude do ser que se pretende, de modo a exercer sobre a nossa sensibilidade a impressão real da sua essência, que unida à apreciação das qualidades peculiares de caráter ou do assunto que se representa, constitui por si mesmo em nossa alma, esse fato complexo de espírito que se chama admiração. Se o gênio imitativo do homem originou a arte, o seu fim não é 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, P., p. 209)

O ensino do desenho ministrado no Liceu não se prendeu a um tipo específico de paradigma estético, 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 artísticos resultados tão interessantes.” (BARROS, P., p. 331)

A proposta de ensino do Liceu de Artes e Ofícios (LAO) teve origem nas idéias da Revolução Industrial européia trazida pela Missão Francesa, conforme revelou Mário Barata ao citar Lebreton.

“Este duplo estabelecimento, embora de natureza diversa da do primeiro (Academia de Belas Artes), se amalgama perfeitamente com ele. Será, inicialmente, o mesmo ensino dos princípios básicos do desenho até o estudo que se diz baseado no vulto; e serão os mesmos professores, a saber, o Sr. Debret e o professor português já empregado, que se

encarregarão desta parte do ensino; coloco aí o Sr. Debret como tendo grande experiência do ensino elementar do desenho, bem como do de pintura, porque ele não somente dirigiu durante quinze anos o atelier dos alunos de David; foi durante dez anos o único mestre de desenho do melhor e mais numeroso colégio de Paris, o colégio de Ste. Barbe. (...) Após os primeiros passos de estudo da figura, vem o desenho de ornato, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria etc. são de sua competência ao mesmo tempo em 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.” (GAMA, R., 1987, p. 134)

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

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

”Aprovado, após muita resistência dos deputados, a 23 de setembro de 1854, o projeto de reforma da Academia de Belas Artes era bastante ambicioso. Incorporava à Academia o conservatório de música e criava um curso até então inédito, por suas pretensões, voltado para o ensino técnico: A academia de Belas Artes no desempenho do fim de sua instituição e no intuito de promover o progresso das artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim, no de auxiliar o governo em tão importante objeto, empregará na proporção dos recursos que tiver os seguintes meios. Com estas palavras Porto Alegre introduzia a questão do ensino técnico nos estatutos da Academia. O novo diretor divulgava pela primeira vez o princípio que iria fundamentar a reforma da Academia de Belas Artes em sua gestão: a formação de mão-de-obra para trabalhar na indústria.” (SQUEFF, 2000, p. 116)

No entanto, essa 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 e ajudada pelos socorros práticos que exporei mais abaixo, fará caminhar a indústria nacional bem mais rapidamente do que no México.” (GAMA, R., p. 135)

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

”Vou me referir várias vezes ao pintor Bachelier e ao ensino técnico pois a sua proposta era a de fornecer às oficinas das Artes milhares de

*operários instruídos tanto na teoria como na prática e, através disso, assegurar a expansão da indústria nacional. Afasta-se, portanto radicalmente do velho sistema da aprendizagem e dirige-se a um mercado de trabalho. Alguns anos mais tarde, após a revolução, Bachelier propôs a ampliação desse ensino através de cursos públicos de Artes e Ofícios destinados à população em geral, mas também aos sábios e aos filósofos. É ao Liceu das Artes que se atribui sua efetivação. Condercet, o organizador da instrução pública na França revolucionária, participou dessa tarefa, devendo-se a ele o programa de mecânica proposto em 1786 para o Liceu. Desse programa origina-se, segundo J. Guilherme, o curso que será ministrado no Liceu das Artes, a partir de 1793, por J. H. Hassenfratz sob o título *technologie*, assim como o da *Escola Politécnica*.” (GAMA, R., p. 59)*

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

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

“Ao contrário, a idéia de que a indústria poderia resolver os problemas nacionais, apareceu nos periódicos e publicações relativos ao Brasil desde princípios do século, manifestava a postura tipicamente ilustrada dos letrados brasileiros. Assim, como já estava presente em diversas iniciativas tomadas por D. João VI na administração do novo Reino. Em 1818 o rei ordenava que parte dos seminaristas de São Joaquim 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, 2000, p. 171)

O projeto de industrialização com base no ensino do desenho data, conforme Gama, de tempos anteriores à proposta de Bachelier. Essa origem foi fruto da dinâmica pela qual o modo de produção feudal cedeu espaço ao capitalista. Gama sintetizou esse momento como o da transformação da concepção de técnica para a tecnologia burguesa. Existem várias maneiras para definir o termo tecnologia. Algumas se confundem com a noção de técnica¹. Porém, o termo tecnologia burguesa sempre manteve estreitas relações com um pensar direcionado a um fazer e foi durante o século 17 que esta relação se tornou mais visível.

“O progresso da ciência, a melhoria das condições do homem requerem, pois, segundo Bacon, que o saber dos técnicos se insira no campo (que lhes tem sido vedado por uma tradição multissecular) da ciência e da filosofia natural. Os métodos, os procedimentos, as operações, a linguagem das artes mecânicas iam se afirmando e aperfeiçoando fora do mundo da ciência oficial, no mundo dos engenheiros, dos arquitetos, dos artesãos qualificados, dos construtores de máquinas e de instrumentos. Esses métodos, esses procedimentos e essas linguagens devem passar agora a ser objeto de exame, de reflexão e de estudo.” (GAMA, p. 47)

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

”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, p. 80)

O processo de ruptura entre o capitalismo industrial e o modo de produção artesanal feudal já vinha ocorrendo desde antes do século 15. No entanto, um momento decisivo ocorreu quando algumas atividades antes realizadas juntas se separaram. Alberti, ao expor o processo da feitura da cúpula de Santa Maria das Flores, *inventou* a teoria. Brunelleschi, ao conceber a cúpula primeiro no desenho, para só depois ir ao canteiro, libertou o projeto arquitetônico deste. A teoria, por sua vez, permitiu que a atividade do ensino fosse ministrada em tempos e espaços diferentes da execução da obra. O conceito de tecnologia burguesa exigiu que o ensino se transformasse em uma atividade autônoma das demais.

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



Foto 1: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, n. 102 – RJ
Crédito: Autor



Foto 2: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, n. 144 – RJ
Crédito: Autor

O objetivo da Missão Francesa no Rio de Janeiro foi fundar uma escola, ou seja, utilizou-se da concepção de tecnologia na qual o ensino é uma atividade autônoma. Lebreton, ao propor o ensino do desenho, trouxe o momento pelo qual passava a Revolução Industrial europeia de então.

Como já foi citado, Gama diz que existia uma estreita relação entre a proposta de Bachelier e a de Lebreton. Bachelier implantou o ensino do desenho gratuito, afirmando que “a base de todos os trabalhos mecânicos (...) é o desenho” (GAMA, p. 133), isto é, o Liceu francês estava rompendo com a distância entre as artes liberais das mecânicas e assumindo a concepção de tecnologia burguesa. No entanto, não se pode dizer que Bêthencourt reproduziu, ao pé da letra, as idéias de Lebreton, pois respondia a um outro estágio do processo da revolução industrial em curso, embora a problemática fosse a mesma. O que Bêthencourt respondia eram as críticas à exposição de Londres que naquele momento enfatizava a necessidade de ampliar os cursos de desenho.

“A Exposição de Londres em 1851 foi o começo da nova era. Ela fez pela arte, entre os ingleses, o que Sócrates fizera pela filosofia, quando a trouxe dos numes aos homens, ensinou ao povo britânico que a deusa podia habitar sob o teto de qualquer família, como num palácio veneziano.” (BARBOSA, 1959, p. 13)

Embora o Brasil não fosse um país industrial, o Liceu surgiu para que o fosse e utilizou-se da estratégia da educação para este fim².

“Criar a indústria é organizar a educação.” (BARBOSA, p. 48)

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

“A emancipação da arte do espírito do puro artesanato deveria começar com a alteração do velho sistema de aprendizagem e com a abolição do monopólio do ensino retido pelas corporações. Enquanto o direito de

(2) “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)

pós- 135



Foto 3: Corredor Cultural –
Rua Buenos Aires, n. 302 – RJ
Crédito: Autor



Foto 4: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, n. 925 – RJ
Crédito: Autor

(3) A discussão sobre a divisão do trabalho nas relações da produção fabril também estava presente no LAO; no entanto, esta não era a discussão principal desta instituição.

“Eram os sacerdotes que davam os planos das construções, das esculturas, das pinturas; e os artistas, ou antes, os operários vinham aos milhares executá-los. N’uma gruta em que está representada uma oficina de escultura vê-se que uns afeiçoavam as pedras, outros tapavam as fendas, uns desenhavam as figuras com tinta vermelha, outros corrigiam o desenho com tinta negra, uns esculpiam, outros pintavam, outros emfim 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 naquele grau em que ella materialisa as mais elevadas operações, e reduz a arte a uma operação mechanica e bruta.” (CORVO, A. *O Brazil artístico*, Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes. p. 108)

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, p. 112)

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

*“Araújo Porto Alegre considerava lastimável a presença do Brasil na Exposição de 1851, e Rui Barbosa mostrava que a própria participação inglesa fora desastrosa; seus comentários foram certamente inspirados em John Ruskin, cuja obra *The Stones of Venice* cita no mencionado discurso. Foi Ruskin quem chamou a atenção para a feiúra dos objetos produzidos na Inglaterra vitoriana, para a superioridade da produção artesanal, bem como para a sua visão da arte como necessidade social, que nenhuma nação poderia desprezar sem colocar em perigo sua existência intelectual.”* (GAMA, p. 144)

Ruskin veio participar da trajetória do primeiro projeto de industrialização do Brasil, provavelmente por ter sido um crítico mundialmente conhecido após a exposição londrina. As suas idéias quanto à supressão da diferença entre as artes liberais das mecânicas compatibilizaram-se com as idéias que juntam teoria e prática, presentes na concepção de tecnologia e 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.” (BARROS, p. 156)

A concepção de *estética* ruskiniana é uma crítica à organização do trabalho da fábrica do século 19³, mas é certo que a intenção de Barbosa ao trazê-la para o



Foto 5: Corredor Cultural – Avenida Visconde de Maranguape, n. 57– RJ
Crédito: Autor



Foto 6: Corredor Cultural – Avenida Visconde de Maranguape, n. 41 – RJ
Crédito: Autor

(4) Rui Barbosa não pretendia implantar a proposta do *arts and crafts inglês*, mas isto não quer dizer que Ruskin era contra a indústria, como insinuou Gama.

“Em 1861, William Morris, discípulo de Ruskin, fundou uma empresa para a produção de objetos artísticos, da qual resultou a criação da Arts and Crafts Society (Sociedade para as Artes e Ofícios) em 1888. Tanto quanto Ruskin, criticava a divisão do trabalho característica de produção industrial, verberava contra as máquinas e se propunha a restaurar a produção artesanal onde a arte se identificava com o trabalho que dá prazer. Mas não se pode, a meu ver, procurar

aproximações maiores entre Rui Barbosa e os ingleses acima citados.”

Para Gama, Ruskin defendia a volta à Idade Média, isto é, era contrário à indústria. Ora, Barbosa não pensava assim, ele conhecia a proposta de reforma da percepção ruskiniana, apenas não queria utilizar todas as conseqüências dessa reforma naquele momento da história da indústria no Brasil. A nota se refere a GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*, p. 145.

LAO não era implantar o *arts and crafts inglês*⁴. Porém, algumas das idéias de Ruskin responderam aos anseios teóricos dos brasileiros, principalmente a defesa das artes mecânicas, assim como a defesa do ensino do desenho voltado à indústria. Béthencourt, assim como Ruskin e Barbosa, propagavam o ensino popular do desenho valorizando as artes mecânicas.

“No meio do isolamento a que me tenho voltado, esquecido no seio de minha mediocridade, compraz-me às vezes meditar no futuro glorioso deste império, na influência que devem ter as bellas-artes sobre as riquezas deste solo, e nos artefactos produzidos com todos aqueles meios que nos facultam a natureza e o estudo por um povo talentoso e amante da perfectabilidade. Mas então no meio dessas meditações profundas a que as vezes me entrego, vejo com pesar 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.” (BÉTHENCOURT, F., 1911, p. 18)

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

“O trabalho é a divisa da mocidade, é o emblema da virtude, da honestidade e do progresso; com elle mostraremos aos covardes e corrompidos que a inovação não é um attentado e que o futuro será nosso. Tractemos da nossa sociedade com afan e desvelo, abramos as portas do edificio 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 paiz e da mocidade estará salvo.” (BÉTHENCOURT, 1911, p. 27)

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



Foto 7: Corredor Cultural –
Rua Buenos Aires, s/n – RJ
Crédito: Autor



Foto 8: Corredor Cultural – Rua
Buenos Aires, n. 170 – RJ
Crédito: Autor

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

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

“(...) Além disto, que vantagens não resultarão deste ensino artístico para o povo e para a nação! Que valor não terão as obras da industria nacional, quando as Bellas-Artes tiverem enriquecido os adornos de todas as nossas 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 caracterisam as suas obras de hoje, si quizerem applicar algumas horas das noites de três annos ao estudo da arte que lhes é mister. Com isso deixarão de praticar os sacrilégios artísticos que os condemnam, collocando-se a par dos bons mecânicos da Inglaterra, da Allemanha, e da França onde o Sr.



Foto 9: Corredor Cultural –
Rua Buenos Aires, n. 263 – RJ
Crédito: Autor



Foto 10: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, s/n – RJ
Crédito: Autor

Dupin, se deve a superioridade de todos os seus artefactos sobre os das outras nações.” (BÉTHENCOURT, p. 40)

O ensino do desenho possuía um valor ético. Uma cidade totalmente desenhada expressaria uma sociedade organizada para o trabalho, pois uma fachada bem desenhada mostra um trabalho metuculoso e, portanto, qualificado. Assim, o Liceu, além de formar mão-de-obra para um mercado de trabalho, o que rompe com a concepção escrava de trabalho, formaria um operário para redesenhar a cidade, alterando, assim, as fachadas coloniais para fachadas com desenhos elaborados e criativos.

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

“... Quem tiver o arame necessário para tal pagamento se pode considerar tão architecto como Miguel Ângelo ou como Viollet-Le-Duc e igual a Rusquim para discutir pontos d’arte! (...) Essa uniformidade, essa banalidade era tal, e ainda o continua a ser, em muita coisa referente às obras cariocas que, boçaes, os Chicós, aos quaes mais acima me tenho referido, nas caricatas especificações de declarar que toda e cada uma parte da obra e todas ellas juntas se fariam a gosto do proprietário. Era este e ainda continua a ser, em muitos casos, o estribilho de taes especificações. A pintura, a gosto do frequez, a forração a gosto do proprietário, a gosto do mesmo o fogão, as bancas de cozinha, as pias e os 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



Foto 11: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, s/n – RJ
Crédito: Autor



Foto 12: Corredor Cultural –
Avenida Mem de Sá, n. 138 – RJ
Crédito: Autor

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 feito era o que permitia 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 despesa diária, o mesmo custo, o mesmo typo de coisas, a monotonia entronisada em tudo quanto dizia respeito à arte do construtor e do architecto. O que é que este tinha que fazer no meio de toda essa uniformidade, dessa invariabilidade, dessa insípida monotonia? Vegetar ou desaparecer. Mas essa mesma monotonia foi a causa original do movimento de reacção, que agora se opera no sentido de tudo se modernisar em matéria de architectura. Effectivamente, abolido a escravidão, proclamada a República, desenvolvendo-se a imigração e estabelecendo-se, por todos esses factos reunidos, a concurrencia profissional, o proprietário, o senhorio, começou a explorar por sua conta e em seu benefício único os padrões que a tradição havia vinculado no Rio como typos da construção local. Já o proprietário não chamava para a edificação das suas obras o velho mestre, o pé de boi que tradicionalmente o havia servido. Solicitados por todos os lados elos recém-chegados para lhes darem as obras que pretendiam fazer, os proprietários começaram a explorar a situação estabelecendo a concurrencia para a execução das mesmas.” (JOÃO DO RIO, 1911, p. 229)

É provável que o recente desenho das fachadas dos edifícios do atual Corredor Cultural do Centro Histórico do Rio de Janeiro derive dos ensinamentos do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Ruskin provavelmente teria aprovado essa estética, caso a conhecesse, apesar de a crítica dizer que preferia o estilo



Foto 13: Corredor Cultural – Rua Sete de Setembro, n. 137 – RJ
Crédito: Autor



Foto 14: Corredor Cultural – Rua Buenos Aires, n. 287 – RJ
Crédito: Autor

neogótico. Este rótulo apareceu após Ruskin ter publicado *As sete lâmpadas da arquitetura*, em 1849, e depois *As pedras de Veneza*, em 1851-53.

“Foi no final de 1840 que o chamado estilo gótico-revival-britânico começou a procurar novas fontes de inspiração. E o homem que tradicionalmente se tornou responsável por esta expansão foi, é claro, John Ruskin.” (CROOK, 1982, p. 66)

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

“Nós não precisamos de mais um estilo para a arquitetura (...). Queremos a mistura de todos os estilos.” (CROOK, p. 68)

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

“O gótico de Verona é muito mais nobre que o gótico de Veneza e o gótico da França é mais ainda.” (CROOK, p. 68)

Em 1859, Ruskin declarou que Chartres era tão bela quanto São Marcos. Mas seu esforço foi em vão, porque 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, isto é, Ruskin apreciava a ética do trabalho. Foi nesse capítulo que sua concepção de *estética arquitetônica* aflorou. Ruskin atribuiu o surgimento do gótico veneziano à mistura de vários operários que combinaram diversos conhecimentos, dando origem a um desenho nunca visto antes. Foi a mistura desses conhecimentos que possibilitou à arquitetura de Veneza criar desenhos. Ruskin era contra a noção de *estilo*. Isto porque *o estilo limita a criatividade para novos desenhos*. Por isso, a crítica, ao atribuir-lhe a paternidade do gótico veneziano, não



Foto 15: Corredor Cultural –
Praça João Pessoa, n.13. – RJ
Crédito: Autor



Foto 16: Corredor Cultural – RJ
Crédito: Autor

atentou para a proposta ruskiniana. É certo que a era vitoriana estava em busca de um estilo para a representar, mas Ruskin sempre foi contrário a essa busca.

“Qual será exatamente a forma desse novo estilo? E por quanto tempo vai durar? Os arquitetos devem inventar estilos regionais? Ou devem desenhar pedaços de edifícios para depois juntá-los livremente em uma única edificação? Nesse eldorado de imaginação poderá haver mais de um Colombo? Após a escolha do novo estilo aposentaremos a nossa criatividade e repetiremos até o cansaço? Seja o que for, mesmo que achemos um estilo ele nunca representará o fim de nossa capacidade para criar outros desenhos.” (CROOK, p. 71)

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

As imagens deste artigo são fotografias do Corredor Cultural do Centro Histórico do Rio de Janeiro no ano de 2004. São edificações construídas no final do século 19 e início do 20, são pequenos edifícios voltados a programas do dia-a-dia da cidade, isto é, açougue, farmácia, sapataria, restaurante, barbearia, charutaria, loja de tecido, de material de construção, residência, etc. Não expressam o luxo dos desenhos dos edifícios monumentais como a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal ou o edifício do Museu da Academia de Belas Artes, e também não são obras assinadas como estes o são, no entanto, são ricamente decorados por desenhos que demonstram um profundo conhecimento na arte do desenho por parte de quem os fez. Esses artistas são seus próprios construtores, o que vem a mostrar que eram profissionais comuns e, por isso, possivelmente, freqüentaram as aulas do Liceu, instituição voltada à população trabalhadora para a formação estética.

BIBLIOGRAFIA

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

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

_____. *Lições de coisas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Obras Completas de Rui Barbosa. V. XIII, 1886, t. I, 1950.

_____. *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*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

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

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

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

_____. *Ruskin and his circle*. Londres: Shenvall Press, 1964.

DAVIES, L. J. *The working men's college, 1854-1904, records of its history and its work for fifty years by members of the college*. Londres: Mamillan and Co, Limited, 1904.

- FABRIS, A. *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.
- GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1986.
- GOMES, N. *Um revolucionador de idéias, Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: CHD Editora, 2003.
- GORDON, S. *John Ruskin and the victorian eye*. Nova York: Harry Abrams, 1993.
- HASLAM, R. Looking, drawing and learning with John Ruskin. In: HELSINGER, E. *Ruskin and the art of the beholder*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- KATINSKY, J. R. *Renascença: Estudos periféricos*. São Paulo: FAUUSP, 2003.
- _____. Desenho industrial. In: ZANINE. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales Fundação Djalma Guimarães, v. II, 1983.
- MARQUES, R. *A originalidade do moderno*. São Paulo: (texto de apoio de aula). 2000.
- MENEGUELLO, C. *Da ruína ao edifício, neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. 2000. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- PROSPECTUS A COR. *Rio Arte Corredor Cultural*. Rio de Janeiro: Rio/arte, 1990.
- REVISTA O BRAZIL ARTÍSTICO. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro (Nova Phase). Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.
- REVISTA CORREDOR CULTURAL: Como recuperar, reformar ou construir seu imóvel. Rio de Janeiro: Rio/arte, IPP, 2004.
- RUSKIN, J. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. v. I, 1948.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. v. II, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. v. III, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. v. IV, 1856.
- _____. *Modern painters*. Londres: Smith, Elder & Co. v. V, 1860.
- _____. *The stones of Venice*. Londres: George, Allen & Unwin. v. I, II, III, 1925.
- _____. *The seven lamps of architecture*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1921.
- _____. *Munera pulveris*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *A joy for ever*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *Sesame and lilies; The two paths; The king of the garden*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd. 1944.
- _____. *Time and tide*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *The crown of wild olive*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *Unto this last*. Londres: Routledge/Thoemmes Press, 1994.
- _____. *Lectures on architecture and painting*. Londres: Smith, Elder and Co., 1854.
- _____. *The nature of gothic*. A chapter of the stones of Venice. Londres: edited by William Morris, Kelmscott Press, Hammersmith, and published by G. Allen. 1892.
- SADLER, M. *John Ruskin plan for national education*. Manchester: Romanes & Son, 1907.
- SQUEFF, L. C. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879)*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- THOMPSON, E. P. *William Morris romantic to revolutionary*. Londres: Lawrence & Wishart Ltd., 1955.

Claudio Silveira Amaral

Arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, mestre e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicações da Unesp. Atualmente coordena o Núcleo Interdisciplinar de Atividades de Criação da Unesp.

e-mail: cs.amaral@terra.com.br