

## PAISAGEM MODERNA: BAUDELAIRE, RUSKIN E AS GRANDES EXPOSIÇÕES DE 1851 E 1855

Daniela Kern (PPGAV/UFRGS)

**Resumo:** Este trabalho aborda as manifestações dos críticos de arte Charles Baudelaire e John Ruskin a respeito das visíveis alterações e inovações no cenário urbano na Europa ocorridas, sobretudo, a partir da década de 1840, e evidenciadas como distintivas da paisagem moderna especialmente por ocasião da *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de Londres (1851) e da *Exposition Universelle* de Paris (1855).

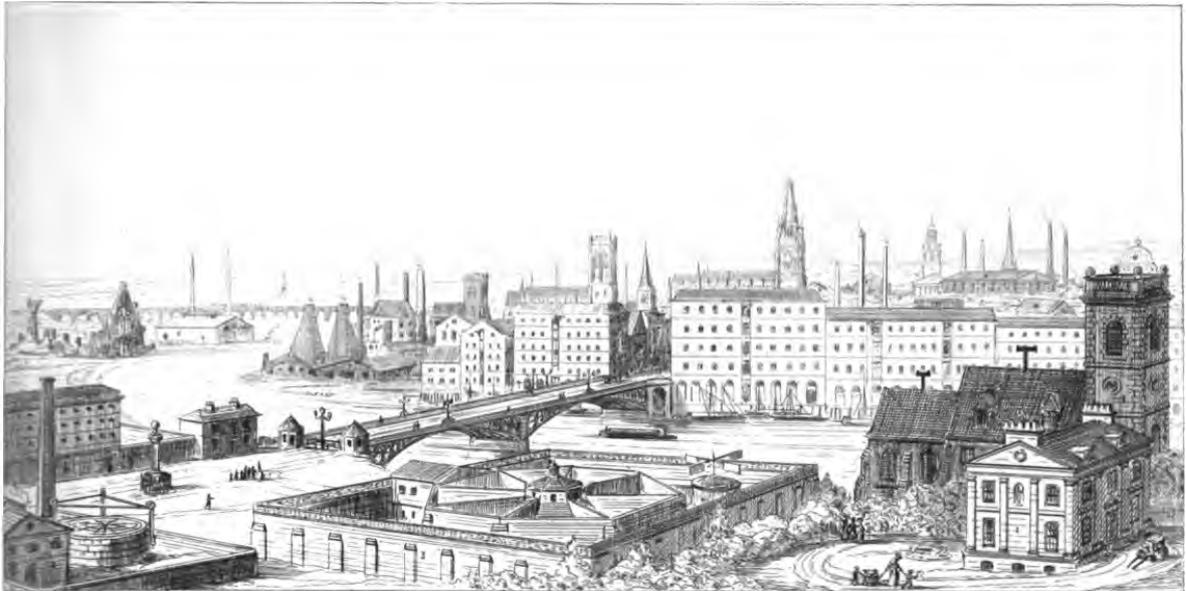
**Palavras-chave:** Exposições Universais, paisagem moderna, John Ruskin, Charles Baudelaire

**Abstract:** *This paper discusses the manifestations of art critics John Ruskin and Charles Baudelaire about the visible changes and innovations in the urban scene occurring in Europe, mainly from the decade of 1840, and highlighted as particularly distinctive of modern landscape at the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, in London (1851) and at the Exposition Universelle in Paris (1855).*

**Key words:** *Great Exhibitions, modern landscape, John Ruskin, Charles Baudelaire*

Entre os vários marcos possíveis para iniciar a escrita de uma narrativa sobre a história da arte moderna, o historiador da arte norte-americano Robert Brettell optou por um pouco usual: a Exposição Universal de 1851, em Londres. Mesmo reconhecendo que na exposição, a primeira grande exposição industrial do século XIX, não havia nem arte, nem *design* que pudessemos classificar como modernos, Brettell (1999, p. 2) defende que o evento em si, bem como o edifício que o abrigava, o Palácio de Cristal construído por Joseph Paxton em tempo recorde, são essencialmente modernos. Para Brettell, entre os tantos sinais que a modernidade apresenta podemos identificar as alterações da paisagem urbana: o uso de ferro na arquitetura já vinha sendo experimentado desde pelo menos a década de 1790, na Inglaterra, conforme Barry Bergdoll (2000, p. 119), mas é a combinação nada clássica de ferro e panos de vidro, visível no Palácio de Cristal, que irá dar forma a esse "espírito moderno" que os visitantes da Exposição já pressentiam há muitos anos.

Paradoxalmente, um dos participantes da Exposição foi o arquiteto Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852). Mesmo afirmando que o Palácio de Cristal era “a mais monstruosa coisa jamais imaginada”, participou exibindo peças de metal, por ele desenhadas, para construções eclesiásticas de inspiração gótica. Pugin, como seus contemporâneos, desde a década de 1840 identificava a modernidade nas mudanças sofridas pela paisagem urbana, mas ao invés de aceitá-la com entusiasmo, enumerava uma série de motivos para que ela se tornasse motivo de preocupação. Foi dentro desse espírito crítico que publicou, em 1846, *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day: showing the present decay of taste* [*Contrastes ou um paralelo entre os nobres edifícios dos séculos XIV e XV e construções similares dos dias atuais: mostrando a presente decadência do gosto*]. Neste pequeno livro, Pugin defendia que a arquitetura gótica era muito mais salutar do que a moderna. Segundo ele, a paisagem urbana gótica refletia uma comunidade unida e piedosa, enquanto a paisagem urbana moderna, com suas construções especializadas (sanatórios, prisões, asilos) e indústrias, seria o reflexo de uma sociedade individualista, que perdera os autênticos valores altruístas propiciados por uma coexistência espacialmente mais próxima e centralizada. Pugin sabia, no entanto, que a sua era uma tese minoritária: "Estou bem consciente de que o sentimento que expressei nesta Obra pouco se adequa aos gostos e às opiniões da Época em que vivemos; pela vasta maioria serão recebidos como ridículos, e, por alguns, serão considerados como o resultado de uma imaginação febril" (1846, p. IV). Assim, como recurso de persuasão, valeu-se, em seu livro, de desenhos que ilustravam claramente sua tese. Cada aspecto da paisagem urbana moderna que o desagradava foi retratado e mostrado ao lado do que seria o equivalente na paisagem urbana medieval. Vejamos um exemplo: a imagem a seguir (fig. 1) apresenta uma típica cidade industrial da década de 1840. Percebemos claramente que as altas torres das igrejas agora sofrem a competição das chaminés das fábricas, cuja fumaça se espalha por toda a cidade.



**Fig. 1.** Uma cidade do século XIX.

**Fonte:** PUGIN, A. Welby. *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day: showing the present decay of taste: accompanied by appropriate text.* London: printed for the author, 1846.

A imagem seguinte (fig. 2) mostra a antítese e o antídoto para essa lúgubre paisagem moderna: a cidade medieval, na qual apenas as altas torres dos monumentos religiosos se elevavam aos céus.



**Fig. 2.** A mesma cidade no século XIV.

**Fonte:** PUGIN, A. Welby. *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day: showing the present decay of taste: accompanied by appropriate text.* London: printed for the author, 1846.

Naturalmente Pugin, com seu manifesto de 1846, chamou a atenção para o revival da arquitetura gótica na Inglaterra, mas isso não foi o suficiente para deter as profundas mudanças da paisagem urbana que ainda estavam por vir.

É a ideia de "mudança", aliás, que marca o famoso discurso que o Príncipe Albert profere em 1848 a propósito da preparação daquele que seria um de seus maiores projetos, a Exposição Universal de Londres:

Ninguém, no entanto, que dedicou um mínimo de atenção às características da presente era, irá duvidar por um momento que vivemos em uma época da mais maravilhosa transição, que tende rapidamente a atingir aquele grande objetivo para o qual, de fato, toda a história aponta – a realização da unidade da Humanidade. Não uma unidade que derrube os limites e nivele as características das diferentes nações da Terra, mas antes uma unidade, o resultado e produto daquelas mesmas variedades nacionais e qualidades antagonistas (*The Exhibition of 1851*, 1849).

O projeto de reunir, em um único lugar, a produção industrial dos quatro cantos do mundo é realizável tendo em vista o que o Príncipe Albert chama de "invenção moderna", que permite atravessar com facilidade "as distâncias que separam as diferentes nações e partes do globo" e comunicar o pensamento "com a rapidez e mesmo com o poder da luz" (*The Exhibition of 1851*, 1849). A ciência e a indústria permitem agora que todos os lugares estejam representados em apenas um, que todos eles, com seus melhores produtos, sejam visíveis para um grande público. A expressão formal eleita para representar a ubiquidade tecnológica e comercial moderna (em contraste com a opaca fumaça das chaminés industriais denunciada por Pugin) será o Palácio de Cristal.

A origem do Palácio de Cristal foi muitas vezes ironizada por seus críticos (como veremos em Ruskin, mais adiante). Paxton, o projetista, era arquiteto auto-didata e desenvolveu a tecnologia de construção a partir de peças de ferro pré-fabricadas e chapas de vidro quando construiu a Grande Estufa em Chatsworth, em 1836. Chadwick destaca que essa estufa, concebida para uma residência particular, seria etapa imprescindível para a execução do muito mais ambicioso projeto para a Exposição Universal: "Mais tarde, em Sydenham, Paxton iria ensaiar o uso de uma construção de vidro em larga escala como ponto focal de uma paisagem inteiramente nova" (1961, p. 82).

Paxton desenhou o grande pavilhão de ferro e vidro para a Exposição de Londres em julho de 1850. Ele media, simbolicamente, 1,851 pés (564 m) e foi erguido em apenas nove meses (fig. 3).



**Fig. 3.** Palácio de Cristal em Sydenham. Sem data.  
**Fonte:** Peter Robinson Ltd, Oxford Street.

O francês Michel Chevalier (1806-1879), saint-simoniano, liberal, escritor e homem de estado, foi a Londres conhecer o Palácio e voltou embevecido com o que viu. Para começar, a velocidade da construção o impressionou muitíssimo:

Quando se sonha que tudo isso foi concebido, adotado, moldado, fundido, ajustado, colocado e recoberto por vidro em toda parte no intervalo de apenas alguns meses, pensamos estar no reino das fadas. O Palácio de Cristal seria possível apenas na Inglaterra. Ele atesta o que pode a indústria do ferro nesse país, o poder dos meios de que ela dispõe, e o grau da economia a que foi levada aqui a fabricação dessa matéria-primeira indispensável a todas as artes (p. 3-4).

Além de relacionar a prodigiosa concepção e rapidez da construção ao poderio industrial inglês, Chevalier igualmente destacou o *design* e a luminosidade propiciados pela transparência dos panos de vidro do Palácio: "É

elegante e é simples, é grandioso e é cômodo, e é inundado de luz" (1851, p. 3). Chevalier também defendeu a Exposição daqueles que a acusavam de ser um sintoma do materialismo moderno. Para ele, o fato de haver corruptos e gananciosos na indústria não é uma característica moderna: "Todos os vícios são de todos os tempos" (CHEVALIER, 1851, p. 35). Longe de ser sinal do materialismo, a Exposição é, pelo contrário, moderna ao se apresentar como um meio de quebrar as barreiras entre os povos e de promover progresso e entendimento universal:

Não, o século não é materialista, apesar do fato de alguns de seus filhos o serem. Disso vejo a demonstração candente nessa própria Exposição Universal, que no entanto é consagrada à glória das artes através das quais o homem age sobre a matéria e a torna própria às suas necessidades. A Exposição Universal não é nada menos do que a aproximação de todos os povos da terra em um terreno em que os ódios nacionais podem se apagar, sem que o gênio próprio a cada um com isso se irrite (CHEVALIER, 1851, p. 36).

O número de expositores que participaram da Exposição foi expressivo: 14.837, conforme as anotações de Walter Benjamin (2002, p. 190). Multidões chegavam a Londres todos os dias, e o Palácio de Cristal causou forte impressão nos visitantes do mundo inteiro – muitos, como Chevalier, chegavam a compará-lo aos palácios de contos de fada, e nele sem dúvida a modernidade encontrou um de seus mais fortes símbolos.

Essa atmosfera de encantamento foi satirizada, no transcorrer mesmo da Exposição, na peça de Clairville e Cordier, *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres*, encenada em Paris pela primeira vez em 26 de maio de 1851 (lembramos que a Exposição esteve aberta entre 1 de maio e 15 de outubro do mesmo ano). Na peça um grupo de franceses chega a Londres para expor seus produtos no "templo da indústria" (CLAIRVILLE; CORDIER, 1851, p. 32), no "palácio construído pela magia" (1851, p. 29). Eles são arrebatados pela ideia de estarem testemunhando o "século das invenções" (CLAIRVILLE; CORDIER, 1851, p. 31) e especulam sobre quais serão os próximos inventos que a magia da indústria irá proporcionar: caminhos de ferro no mar, talvez? Os barcos a vapor de Londres, as multidões, e mesmo os experientes ladrões da metrópole, tudo isso os viajantes franceses, na peça mais ingênuos e provincianos, identificam com a modernidade, com o progresso. O estereótipo

do estrangeiro, o sinal maior do internacionalismo, é encarnado pelas personagens chinesas, que também expõem seus produtos na feira.

Em 1854 o Palácio de Cristal, desmontado, foi transferido e reconstruído em Sydenham, um dos subúrbios de Londres, dessa vez como museu. John Ruskin (1819-1900), o crítico de arte inglês que na década de 1840 havia defendido com todas as forças a sofisticada pintura de Turner em seu *Modern Painters* (1844) e que em 1854 encontrava-se às voltas com a defesa de outro polêmico grupo de pintores, integrantes da *Pre-Raphaelite Brotherhood*, fortemente atacado por proeminentes figuras da cena intelectual inglesa, como o escritor Charles Dickens, ficou sabendo pelo jornal sobre a transferência do Palácio de Cristal. Ruskin abre seu texto *The opening of Crystal palace considered in some of its relations to the prospects of art [A abertura do palácio de cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte]* estabelecendo, à semelhança de Pugin, com quem se identificava, um paralelo entre a paisagem simbolizada pelo Palácio de Cristal e o cenário que tinha diante dos olhos quando tomou conhecimento da transferência:

Eu li no jornal *Times* a notícia da abertura do Palácio de Cristal em Sydenham enquanto subia a colina entre Vevey e Châtel St. Denis, e os pensamentos que isso me despertou me perseguiram o resto do dia, à medida que minha estrada avançava pelos verdejantes declives de Simmenthal. Havia um estranho contraste entre a imagem daquele magnífico palácio que, ao se erguer tão alto sobre as colinas em que fora construído, fazia com que parecessem pouco menos do que uma base para sua brilhante imponência, e aquelas rasas raízes de lariço, parcialmente ocultas pela floresta, e espalhadas como pedras cinza ao longo das massas da distante colina. Aqui, o homem lutando contra os poderes da Natureza por sua existência; ali, dominando-os para sua recriação; aqui, um frágil povo aninhado entre as rochas com a cabra selvagem e o coelho, a perpetuar o mesmo quieto pensamento de geração a geração; ali, uma grande multidude triunfante no esplendor da incomensurável habitação, e orgulhosa com a esperança de infinito progresso e irresistível poder (RUSKIN, 1904, p. 417).

Na passagem citada, Ruskin contrasta não apenas a milenar montanha próxima a Vevey com o Palácio de Cristal, mas também a imagem dos povos tradicionais isolados, com sua persistência e longevidade, com as multidões das grandes cidades modernas, sempre em busca de mudança e "progresso". A arquitetura, para Ruskin, é metáfora do povo que a concebe. Logo,

desconsiderar as arquiteturas europeias antigas em detrimento da arquitetura moderna é desconsiderar igualmente os saberes milenares do povo europeu. Assim, após relembrar a longa história da arquitetura na Europa, caracterizada pelo cuidadoso estabelecimento de ordens e de infinitas regras de construção, Ruskin, recorrendo à ironia, apresenta um contraponto desolador:

E de todo esse refinamento de pesquisa, desta elevada busca do ideal, desta sutileza de investigação e suntuosidade de prática, o grande resultado, a admirável e longamente esperada conclusão é a de que no centro do século dezenove, supomos haveremos nós mesmos inventado um novo estilo de arquitetura, quando ampliamos uma estufa! (RUSKIN, 1904, p. 417).

O Palácio de Cristal, com sua "cintilância e espaço" (RUSKIN, 1904, p. 417), essencialmente uma "grande estufa", para Ruskin nada têm de feérico: com seu frio aspecto industrial desestimula a busca pela beleza e a perícia do artesão e do arquiteto. Ruskin, como sabemos, foi voz minoritária. O Palácio de Cristal foi unanimidade entre as multidões (vistas por Ruskin com desconfiança), e a nova silhueta que projetou na paisagem urbana foi rapidamente emulada.

Um dos casos notórios de projeto arquitetônico que buscou inspiração direta na revolução provocada pela obra de Paxton foi o dos pavilhões da segunda grande feira internacional, a *Exposition Universelle* de Paris (1855). Os franceses desejavam superar a Inglaterra: para isso ampliaram o número de expositores (80.000) e de nações participantes (39), planejaram, como parte integrante da feira, uma grande exposição de arte, com nada menos do que 5.000 obras distribuídas em um pavilhão especialmente construído para esse fim na Avenida Montaigne, o *Palais des Beaux-Arts*, e recorreram, em todos os prédios novos (figs. 4 e 5), aos materiais consagrados em Londres. Como bem explica Frank Anderson Trapp,

Os prédios da Exposição foram desenhados para explorar o uso de metal e vidro como materiais estruturais. Os produtos em exibição que continham eram similarmente dominados por uma fascinação comum pela novidade e (mesmo como em nossos dias) uma intimamente relacionada fé na promessa material do progresso tecnológico (TRAPP, 1965, p. 300).



**Fig. 4.** Exposição Universal de 1855, Paris, Palácio da Indústria, exposição parcialmente montada. Anônimo. Daguerreótipo, estereoscopia, 1855.  
**Fonte:** Musée d'Orsay, Paris



**Fig. 5.** Vista interior da galeria das máquinas, *Exposition Universelle* de 1855. Max Berthelin (1811-1877). Bico de pena e guache, 1855.  
**Fonte:** Musée Carnavalet, Paris.

As obras de arte expostas no *Palais des Beaux-Arts* nem de longe faziam alusão à discussão sobre materiais e paisagens modernas que ocorria entre os defensores e os críticos da nova arquitetura de ferro e vidro. Henri Moulin, futuro prefeito de Mortain, que em 1856 publicou *Impressions de voyage d'un étranger à Paris. Visite à l'exposition universelle de 1855*, depois de admirar o Palais des Beaux-Arts (fig. 6), elogiou o que lá encontrou nos seguintes termos:

Nossa verdadeira escola, e a única que sustenta seriamente a honra da França nas artes, é então sempre a escola dos David, dos Guérin, dos Gros, dos Gérard, dos Léopold-Robert e dos Ingres; ou, para chamar por seu nome, é a escola idealista ou clássica. A imaginação sempre poderá inventar, o espírito conceber novos pensamentos, o gênio abraçar as novas formas; mas será preciso que trabalhe sobre esse tema, sempre antigo e sempre novo, que nos legou a Grécia, que de modo tão feliz reproduziu e que aperfeiçoou talvez a Itália [...]" (MOULIN, 1856, p. 85).

Em outras palavras, o anticlassicismo formal, na Exposição francesa, se restringe aos materiais arquitetônicos escolhidos. Os pintores que não se adaptaram aos cânones indicados por Moulin ficaram de fora. Este foi literalmente o caso de Gustave Courbet, que expôs quarenta telas em uma tenda armada do outro lado da Avenida Montaigne – apesar do *frisson* causado por sua inédita iniciativa, a de desafiar a autoridade dos críticos e organizar uma exposição individual, poucos foram os visitantes que pararam para olhar suas obras realistas. Moulin nem sequer o menciona.



**Fig. 6.** Vista de uma sala da Exposição de Belas-Artes da *Exposition Universelle* de 1855. Disdéri André-Alphonse-Eugène (1819-1889). Daguerreótipo. 1855.

**Fonte:** Musée d'Orsay, Paris

Charles Baudelaire (1821-1867) visitou a grande exposição de Paris e também o *Palais des Beaux-Arts*. Ao contrário de Moulin, Baudelaire faz a relação entre o que vê na parte industrial da exposição e aquilo que é exibido no *Palais*. Começa especulando como os defensores do clássico reagiriam aos produtos "exóticos":

[...] eu pergunto a todo o homem de boa fé, desde que ele tenha pensado e viajado um pouco, - o que faria, o que diria um Winckelmann moderno [...], que diria ele em face de um produto chinês, produto estranho, bizarro, contornado em sua forma, intenso em sua cor, e por vezes delicado a ponto de esvaecer? (BAUDELAIRE, 1976, p. 576).

Baudelaire lança a instigante pergunta e logo adiante indica a resposta

O incensado doutrinário do Belo enlouqueceria, sem dúvida; encerrado na fortaleza cegante de seu sistema, blasfêmia a vida e a natureza, e seu fanatismo grego, italiano ou parisiense iria persuadi-lo de impedir que esse povo insolente desfrutasse, sonhasse ou pensasse por meio de outros procedimentos que não fossem os seus próprios (BAUDELAIRE, 1876, p. 577).

É verdade que Baudelaire tem mais interesse em atacar os críticos acadêmicos do que propriamente em defender os produtos chineses, até porque sua visão sobre os chineses não difere tanto assim daquela de seus contemporâneos e é bastante calcada em estereótipos. De todo modo, percebe-se nele um viés anticlássico que facilita sua aproximação das questões modernas colocadas pelas grandes feiras industriais.

Por outro lado, ao contrário de Ruskin, Baudelaire não se ocupa da arquitetura que encontra na Exposição. Ele é um admirador da "paisagem humana", e elogia os que sabem transitar entre as diferentes multidões espalhadas pelo globo, sem se deixar, bem entendido, arrastar por elas. Afinal, a marca fundamental do homem moderno, para Baudelaire, é o cosmopolitismo, mas um cosmopolitismo particular:

[...]. Poucos homens têm [...] essa graça divina do cosmopolitismo; mas todos podem adquiri-la em graus diversos. Os melhor dotados a esse respeito são os viajantes solitários que viveram por anos no fundo das florestas [...]. Eles conhecem a admirável, a imortal, a inevitável relação entre a forma e a função. Eles não criticam: eles contemplam, eles estudam" (BAUDELAIRE, 1976, p. 576).

O deslocamento e a movimentação propiciados pelas Exposições periódicas fortalecem o exercício de um cosmopolitismo mais amplo e bem menos idealizado do que aquele sonhado por Baudelaire e temido por Ruskin, e essa característica moderna se faz sentir nas diferentes facetas da paisagem urbana: na presença simultânea, em um mesmo espaço, de produtos das mais diversas origens, nem sempre de boa qualidade, na convivência nem sempre pacífica, no seio da multidão, entre pessoas dos mais variados países, espetáculo passível de ser observado através da transparência dos panos de vidro. Pelo menos desde 1851, para o bem e para o mal, a qualidade formal que simboliza a paisagem urbana moderna, qualidade anticlássica que não se une necessariamente a nenhuma premissa ética, é a transparência.

## REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts: I. Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. T. II. Paris: Gallimard, 1976. p. 575-583. (Bibliothèque de la Pléiade)

BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BERGDOLL, Barry. *European architecture 1750-1890*. New York: Oxford University Press, 2000.

BRETTELL, Richard R. *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*. New York: Oxford University Press, 1999.

CHADWICK, G. F. Paxton and the Great Stove. *Architectural History*, v. 4, p. 77-92, 1961.

CHEVALIER, Michel. *L'Exposition Universelle de Londres considérée sous les rapports philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français*. Paris: Librairie Scientifique-Industrielle de L. Mathias, 1851.

CLAIRVILLE, MM.; CORDIER, Jules. *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres*. Grande Revue de l'Exposition Universelle en cinq actes et huit tableaux. Lagny: Imprimerie de Vialat et Cie., 1851.

MOULIN, Henri. *Impressions de voyage d'un étranger à Paris*. Visite à l'Exposition Universelle de 1855. Mortain: Typographie d' Auguste Lebel, 1856.

PUGIN, A. Welby. *Contrasts or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day: showing the present decay of taste: accompanied by appropriate text*. London: printed for the author, 1846.

RUSKIN, John. The opening of Crystal Palace considered in some of its relations to the prospects of art [1854]. In: COOK, E. T.; WEDDERBURN, Alexander (Ed.). *The works of John Ruskin*, v. 12: Lectures on architecture and painting, etc. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1904.

The Exhibition of 1851. The speech of H.R.H. The Prince Albert, K.G., F.R.S., at the Lord Mayors Banquet, in the City of London, october 1849. *The Illustrated London News*, 11 oct. 1849.

TRAPP, Frank Anderson. The Universal Exhibition of 1855. *The Burlington Magazine*, v. 107, n. 747, p. 300-305, Jun. 1965.

Daniela Kern é graduada em Artes Visuais (UFRGS), mestre e doutora em Letras (PUCRS) e doutoranda em História (PUCRS). Pesquisadora PRODOC/CAPES, é Professora Colaboradora do PPGAV/UFRGS, onde desenvolve desde 2008 a pesquisa *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*.