PAISAGEM MODERNA
BAUDELAIRE E RUSKIN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR
Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTES

Diretor
Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor
Eny Schuch

Assessora
Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenação
Maristela Salvatori

CONSELHO EDITORIAL
Alvaro Valls (UNISINOS)
Eliane Chiron (UNIV. PARIS)
Icleia Borsa Cattani (UFRGS)
François Soulages (UNIV. PARIS)
Gilbertto Prado (USP)
Hélio Fervenza (UFRGS)
Jean Lancri (UNIV. PARIS)
Margarita Shultz (UNIV. CHILE)
Maria do Carmo Nino (UFPer)
Maria Celeste Wanner (UFBa)
Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Silveira (UFRGS)

Apoio:

ppgav
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

CAPES

CHARLES BAUDELAIRE
JOHN RUSKIN

PAISAGEM MODERNA
BAUDELAIRE E RUSKIN

Introdução, tradução e notas
Daniela Kern

Editora Sulina

© Autores, 2010

Capa: Danni Calixto
Projeto Gráfico: Fosforográfico/Clo Sbardelotto
Editoração: Clo Sbardelotto
Revisão: Mariane Farias

Editor: Luis Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza CRB 10/960

B338i Baudelaire, Charles

Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin. Introdução, tradução e notas / Charles Baudelaire, John Ruskin e Daniela Kern; tradução de Daniela Kern. – Porto Alegre: Sulina, 2010.
246 p.

Texto em francês-português e inglês-português
ISBN: 978-85-205-0565-6

1. Teoria Literária. 2. Poesia – Crítica Literária. 3. Ensaio Literário. I. Ruskin, John. II. Kern, Daniela.

CDD: 801
801.95
CDU: 82.01
82.09

Todos os direitos desta edição reservados
à EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Av. Osvaldo Aranha, 440 – conj. 101
CEP: 90035-190 – Porto Alegre – RS
Tel.: (51) 3311-4082 Fax: (51) 3264-4194
sulina@editorasulina.com.br
www.editorasulina.com.br

Agosto / 2010
Impresso no Brasil / Printed in Brazil

SUMÁRIO

Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos
da paisagem moderna 7

Nota sobre a tradução dos textos 23

1. Baudelaire: Pintura de paisagem

Salão de 1845: Paisagens 29
Salão de 1846: Da paisagem 37
Os dois crepúsculos 46
Salão de 1859: A paisagem 51

2. Baudelaire: Paisagem urbana

Exposição Universal de 1855: Método de crítica.
Da ideia moderna do progresso aplicada às Belas Artes.
Deslocamento da vitalidade 65
Salão de 1859: O público moderno e a fotografia 75
O pintor da vida moderna 82

3. Ruskin: Pintura de paisagem

Pintores Modernos: J. M. W. Turner. Força do sentimento
nacional em todos os grandes pintores 131
Pintores Modernos: Sobre a novidade da paisagem 152
Pintores Modernos: Da paisagem moderna 162

4. Ruskin: Paisagem urbana

Ruskin sobre a fotografia 1843-1887 209
A abertura do Palácio de Cristal considerada
em algumas de suas relações com o futuro da arte 230

INTRODUÇÃO: BAUDELAIRE, RUSKIN E OS DOIS CAMINHOS DA PAISAGEM MODERNA

Daniela Kern

Dois dos maiores críticos de arte do século XIX, John Ruskin (1819-1900) e Charles Baudelaire (1821-1867), são perfeitos contemporâneos. Não deixa de ser curioso que Baudelaire, tão atento ao que se publicava na Inglaterra, no conjunto de sua obra não mencione uma única vez Ruskin (ainda que, por outro lado, mais de uma vez tenha manifestado sua admiração pela obra dos pré-rafaelitas). Mesmo assim, é muitíssimo provável que Baudelaire fosse leitor de Ruskin, dado que sabidamente acompanhava as publicações do *Illustrated London News*, periódico em que os textos de Ruskin (ou a menção a eles) surgiam com relativa frequência. Ruskin também não menciona Baudelaire em seus extensos escritos sobre arte (lembremos que a edição mais respeitada de sua obra, empreendida em 1903 por E. T. Cook e Alexander Wedderburn, conta com 39 volumes). Ainda assim, a aproximação entre Ruskin e Baudelaire, sem grande tradição na crítica, foi efetuada nos anos sessenta por George Landaw,[1] a quem interessava pontos gerais de contato entre ambos no pensamento sobre arte (o fato de admirarem grandes coloristas, Turner no caso de Ruskin e Delacroix no de Baudelaire, o fato de conceituarem o sublime, de verem com preocupação o avanço da indústria etc.).

[1] Cf. LANDAW, George P. Ruskin and Baudelaire on Art and Artist. University of Toronto Quarterly, 37, p. 295-308, 1968.

Minha intenção aqui é bem diversa daquela do artigo de Landaw, pois pretendo oferecer uma breve introdução especificamente ao pensamento de Baudelaire e Ruskin sobre a constituição da paisagem urbana moderna e também sobre a pintura de paisagem. É preciso levar em consideração a grande diferença de formação que apresentam – enquanto Baudelaire, filho de artista, desde cedo convivia com obras de arte, com o ambiente em que eram criadas e com as pessoas que as criavam, Ruskin, excelente desenhista, desde cedo viajou pelo mundo, junto a seus pais, munido de material de desenho e pintura, observando tanto a arquitetura e as obras de arte dos locais visitados como, com especial entusiasmo, os cenários naturais. É preciso considerar também a diferença entre ambos na intensidade e tipo de interesse e na profundidade de conhecimento sobre o tema da paisagem. Baudelaire começou a escrever sobre paisagem em 1845, uma necessidade imposta ao jovem crítico de arte pela própria estrutura seguida pelo Salão de Paris. Se no tempo de Diderot (salões de 1769, 1771 e 1775) o Salão dividia-se basicamente entre os grandes gêneros *Pintura* e *Escultura*, em 1845 a especialização é maior: a *Pintura* divide-se em *Quadros históricos*, *Retratos* e *Paisagens*, e além da *Escultura* há um gênero novo, *Desenhos e Gravuras* (o que demonstra que a reivindicação de maior valorização da gravura, feita por Louis-Sébastien Mercier, contemporâneo de Diderot, no romance futurista *L'an 2440,* acabou por ser atendida). Baudelaire continuará a comentar as seções de paisagem nos Salões posteriores (1846 e 1859), e além disso em vários outros textos irá se manifestar sobre as alterações tanto no cenário quanto na população urbana em decorrência da modernização industrial. O caminho de Ruskin é bem outro. Se Baudelaire, em 1855, chegou a escrever "sou incapaz de me enternecer pelos vegetais [...]. Jamais acreditaria que a alma de Deus

habita nas plantas [...]",[2] Ruskin, um fervoroso admirador da natureza (das plantas, inclusive, ainda que preferisse pedras), com apenas quinze anos já colaborava para o periódico londrino *Magazine of Natural History* com artigos como *Fatos e considerações sobre os estratos de Mont Blanc, e sobre alguns exemplos de estratos inclinados observáveis na Suíça*.[3] Geólogo amador e com recursos que lhe permitiram visitar muito cedo as grandes coleções europeias de arte, Ruskin tinha bagagem suficiente para se propor, aos 24 anos, a elaboração de uma obra como *Modern Painters* (1843), um tratado sem equivalente sobre a arte da pintura de paisagem, uma defesa da modernidade da pintura de paisagem de J. M. W. Turner que busca argumentos tanto na história da pintura de paisagem quando na ciência (sobretudo geologia e meteorologia). Ruskin assumirá a paisagem como grande tema em toda a sua carreira, não apenas o gênero pintura de paisagem, mas também a paisagem urbana e os perigos por ela sofridos com a crença moderna no progresso.

O presente livro reúne pela primeira vez uma seleção dos textos mais significativos de Baudelaire e Ruskin voltados tanto ao gênero pintura de paisagem quanto a análises mais gerais da paisagem urbana moderna. Ambos os críticos, como vimos, estudaram paisagistas de sua época; ambos também, por diferentes caminhos, opinaram sobre as rápidas mudanças que a industrialização acarretava na paisagem urbana, considerada tanto em sua dimensão arquitetônica quanto humana. Longe de se constituir apenas em documentos sobre a reflexão acerca da paisagem em

---

[2] BAUDELAIRE, Charles. Les deux crépuscules. In: ASSELINEAU, C. et alii. Fontainebleau: paysages, légendes, souvenirs, fantasies. Paris: Hachette, 1855. p. 73.

[3] Facts and considerations on the strata of Mont Blanc, and on some instances of twisted strata observable in Switzerland. Magazine of Natural History, v. vii, p. 644-645, Dec. 1834.

uma época que pode nos parecer remota, os textos selecionados mantêm a vitalidade na medida em que continuam a tocar em questões vivas e atuais, questões que seguem palpitando em nosso próprio tempo, relativas desde a preservação de monumentos e do meio ambiente até as por vezes problemáticas características tipicamente modernas de concepção e convivência junto à paisagem "selvagem" e urbana.

Passemos agora à apresentação dos textos que compõem *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. De Baudelaire, contemplando o gênero pintura de paisagem, selecionei os segmentos dedicados à paisagem nas críticas aos Salões de 1845, 1846 e 1859, em que mantém constante a admiração pelos paisagistas líricos ou imaginativos e a rejeição aos paisagistas que se atêm ao que considera mera reprodução objetiva da realidade, e ainda *Os dois crepúsculos*, um conjunto de pequenos textos e poemas publicado originalmente em 1855.

O jovem crítico Baudelaire, no *Salão de 1845: Paisagens*, mesmo ainda seguindo um formato relativamente tradicional na análise dos paisagistas expostos (divide o texto por paisagista, tal como já fizera bem antes Diderot), propõe, quando fala sobre Corot, uma primeira teoria para o estudo da pintura de paisagem, a divisão entre o "feito" (o que tem a marca espontânea e pessoal do artista) e do "acabado" (as características convencionais e de escola da pintura, bem como o acabamento excessivo).

O *Salão de 1846: Da paisagem,* por sua vez, é iniciado por Baudelaire com uma crítica à paisagem histórica, exemplo máximo do conceito anteriormente formulado de "acabado". Em seu lugar defende a paisagem de fantasia, que importa a lógica mais espontânea e autoral do desenho. Para Baudelaire a paisagem histórica é moralista no mau sentido, é moralista porque é convencional em excesso; os paisagistas históricos são como os poetas trágicos, amantes da convenção e incapazes de reconhecer a

variedade na natureza. Na leitura irônica de Baudelaire, a paisagem histórica elimina a "árvore imoral" (aquela que atenta contra o decoro simétrico, por exemplo) e mantém de guarda o "cachorro histórico". O clássico Poussin, em nome do qual muitos acadêmicos pintavam paisagens na França do século XIX, visto ser ele a figura de proa no Neoclassicismo francês, é, segundo Baudelaire, muito mais ousado do que os modernos paisagistas históricos. Baudelaire apresenta aqui, com maior detalhe do que no Salão anterior, tal conflito entre os acadêmicos seguidores de Ingres e amantes da linha, e aqueles outros, barrados pela academia (os da Escola de Barbizon, por exemplo), que são naturalistas e coloristas, amantes da luz, da sombra e dos efeitos de atmosfera, e que contam com a simpatia do crítico.

Em 1855 o amor de Baudelaire pela nova geração de paisagistas naturalistas começa a arrefecer, na mesma medida em que arrefece sua relação com o Realismo de Courbet. Em *Os dois crepúsculos* essa mudança de rumo fica evidente. Baudelaire percebe, como Ruskin já havia percebido pelo menos uma década antes, a tendência moderna a transformar o interior dos bosques, na busca de refúgio para a falta de fé urbana, em "sacristias e catedrais". Baudelaire, como já vimos, não era apaixonado por plantas e preferia a vida urbana, mas como Ruskin demonstra irritação com a falta de sinceridade que pressente em semelhante proposta sacralizadora. Ele considera ainda como sério defeito a tendência moderna a copiar a natureza, ao invés de recriá-la através da própria criatividade, e lamenta o desaparecimento da imaginação na prática da pintura de paisagem. Para Baudelaire, a "imaginação faz a paisagem". Logo, com seu simultâneo excesso de plantas e escassez de ruínas e outros símbolos da vida humana, a paisagem moderna se torna cada vez mais impessoal e menos espaço concede ao exercício imaginativo, às narrativas pessoais do observador. Nos poemas e poemas em prosa de *Os dois crepús-*

culos Baudelaire exercita justamente aquela imaginação paisagística, ao mesmo tempo poética, irônica e crítica, aquela sobreposição de valores humanos e elementos do ambiente que gostaria de encontrar entre os paisagistas seus contemporâneos.

O texto mais contundente de Baudelaire sobre pintura de paisagem é sem dúvida o *Salão de 1859: A paisagem*. Muitos dos artistas analisados por Baudelaire nesse Salão (e também nos anteriores) não gozam de amplo prestígio nos dias de hoje, sendo, portanto, menos conhecidos do grande público, o que dificulta a compreensão do contexto de vários dos juízos emitidos pelo crítico francês. Mas quando se tem em mente as obras comentadas é possível constatar a coerência crítica de Baudelaire no que se refere à paisagem. Ele critica aqueles paisagistas que julga demasiado presos a uma concepção estreita de realidade: Millet e seus camponeses, o gado de Troyon (que muito sucesso fazia na época – o problema, vale destacar, não é a temática "gado", mas a maneira de representá-lo, tanto que as obras de Rosa Bonheur, de mesma temática, eram admiradas por Baudelaire), e a vegetação de Théodore Rousseau (da Escola de Barbizon Baudelaire costumava poupar principalmente Corot). No último parágrafo de seu comentário sobre paisagem no *Salão de 1859*, Baudelaire propõe um cânone alternativo de paisagistas que, segundo ele, ainda que não brilhem nos Salões pelos mais variados motivos, recorrem à imaginação para elaborar as paisagens, rendendo a estas últimas, assim, o reconhecimento do que realmente são, construções humanas. Entre as paisagens imaginativas tão admiradas por Baudelaire, que contrastam claramente com as de convenção "realista" vistas anteriormente, ele destaca os retratos e quadros das planícies americanas elaborados por George Catlin e exibidos com sucesso em sua *Indian Gallery* (que esteve em Paris em 1845 e foi vista na ocasião por Baudelaire e por seus amigos), as gravuras sobre a cidade de Paris criadas por Charles Meryon, considerado

pelos amantes da gravura contemporâneos de Baudelaire como o Rembrandt do século XIX; os desenhos e estudos de paisagem feitos por Delacroix desde pelo menos sua viagem de juventude à Inglaterra, e os imaginativos e muito elogiados nanquins de cenas urbanas medievais do poeta e romancista Victor Hugo.

Para contemplar o pensamento de Baudelaire sobre a paisagem urbana moderna foram selecionados três textos. O primeiro deles, *Exposição Universal de 1855*: *Método de crítica. Da ideia moderna do progresso aplicada às Belas Artes. Deslocamento da vitalidade*, apresenta as reflexões de Baudelaire suscitadas pela Exposição Universal de Paris de 1855, uma das claras exibições do poderio industrial da França e uma experiência de convívio urbano inédita, devido à grande variedade de representantes de todo o mundo – simbolizados, para Baudelaire e seus contemporâneos, pela figura do chinês. Baudelaire aponta a atitude ideal para se lidar com a nova e variada realidade urbana que se impõe com a industrialização e o comércio cada vez mais globalizado: o cosmopolitismo. O século dezenove abre a um público cada vez maior a perspectiva das viagens, e viajar é sempre entrar em contato com ideias novas, inquietantes em sua própria novidade. É preciso, portanto, readequar os padrões de beleza, pois a beleza moderna "é sempre bizarra". A experiência real e a reflexão própria, exercitadas amplamente pelos viajantes, não podem ser atingidas simplesmente pela crença cega no progresso – todas as novidades tecnológicas, como o vapor, a eletricidade e a iluminação à gás, não serão capazes de liberar o homem do trabalho pessoal árduo que é aquele de construir as próprias opiniões e, em um sentido mais geral e elevado, a própria alma. Baudelaire desaprova veementemente o culto do francês médio ao progresso, e tenta chamar a atenção, em meio ao encantamento provocado pelas grandes Exposições Universais, para valores que considera realmente importantes e que podem ser melhor desen-

volvidos se forem aproveitadas as novas oportunidades que a cidade moderna proporciona a seus habitantes.

No segundo texto escolhido, *Salão de 1859: O público moderno e a fotografia*, Baudelaire volta a criticar o que considera como tendência francesa ao realista e analítico, crítica que, como vimos, formula também nos escritos sobre pintura de paisagem redigidos a partir de 1855. O público francês, na opinião de Baudelaire, já mal-acostumado com os efeitos bombásticos cultivados nas pinturas do Salão, rende-se cada vez mais à fotografia, transformando-a em "arte absoluta" e Daguerre, em seu "messias". A fotografia, do mesmo modo que a pura "cópia" da paisagem pelos paisagistas realistas, para Baudelaire põe em risco a faculdade que os verdadeiros artistas possuem de sentir o espiritual, de perceber o que se esconde sob as aparências. Baudelaire considera a fotografia como mera técnica, e aceita a propaganda da época de que seus produtos eram reais e exatos (Ruskin, por outro lado, ele próprio fotógrafo amador, reconheceu com muito mais facilidade as limitações técnicas da fotografia da época). Assim sendo, reivindica que ela seja "servidora das ciências e das artes", como a imprensa, e que cumpra seu destino de auxiliar na conservação do patrimônio cultural e da memória. A fotografia, portanto, reforça para Baudelaire a ameaça de uma paisagem apenas "vista" e não, de fato, imaginada, criada, sentida.

Enfim, no terceiro texto escolhido, *O pintor da vida moderna*, de 1863, um de seus ensaios mais famosos, Baudelaire parte de modo mais determinado para uma crítica propositiva. Se a fotografia e os pintores do Salão não dão conta de apreender o caráter realmente moderno da época, um ilustrador que está fora do circuito acadêmico, que conhece o mundo e que se divide, na maior parte do tempo, entre a França e a Inglaterra, será eleito como aquele capaz de traduzir em imagens o espírito fugidio da aventura moderna nas grandes cidades e ainda nos territórios dis-

tantes. Constantin Guys (1802-1892) certamente não foi o primeiro a ilustrar a vida elegante de Paris e de Londres, com os passeios em carruagem, os bailes e óperas, as corridas de turfe; a fervilhante vida dos aristocratas e burgueses de Paris já havia sido retratada com equivalente agilidade em obras publicadas na década de 1840 como *Le Diable à Paris,* através das ilustrações de Gavarni (citadas, de resto, pelo próprio Baudelaire), e nas tantas litografias de Daumier publicadas em diversos periódicos franceses no mesmo período. Constantin Guys, no entanto, criou ele próprio uma seleção aparentemente eclética de temas e motivos que, aos olhos de Baudelaire, configurou-se como excelente exemplo da essência da vida e dos interesses modernos; tanto foi assim que o crítico usou como itens estruturadores de seu ensaio os grupos temáticos que depreendeu da cuidadosa observação da obra de Guys. Deste modo, Baudelaire começa defendendo o retrato da moda e dos costumes modernos, frequentemente desprezados pelos amantes do clássico como sendo sinais passageiros do cotidiano humano e, portanto, pouco valiosos. Essa não é uma preocupação exclusiva de Baudelaire, pelo contrário, ele se manifesta sobre uma discussão de época: temos museus, temos um grande legado de obras do passado, nossas obras para aspirar à eternidade devem imitá-las, ou devem se voltar à vida cotidiana? Os partidários da primeira opção povoavam com seus trabalhos arcaizantes o Salão e os da segunda, ilustravam os despretensiosos jornais de Paris. A ousadia de Baudelaire se encontra justamente em formular uma teoria que procura unir esses dois mundos, o que busca o eterno e o que reconhece o transitório, a saber, a teoria da beleza histórica, um reflexo, para o crítico, da dualidade do próprio homem. Após essa conceituação inicial, Baudelaire faz desfilar diante de nossos olhos, como um todo harmônico, o conjunto da obra de Constantin Guys: as cenas apreendidas junto a outras culturas pelo artista cosmopolita que mantém

a curiosidade da infância; suas cenas urbanas essencialmente modernas, dotadas da consciência histórica da importância do momento; o recurso à memória para a elaboração dos desenhos, ao invés da prática da "cópia" da natureza por meio da observação, cara aos naturalistas; os registros das guerras que fortaleciam os impérios europeus, e as pompas e solenidades concernentes a essa esfera da vida pública; o estudo dos que colocavam as guerras em ação, os militares e seu porte; a apreensão do dândi, o símbolo da resistência da imaginação e do mistério em uma sociedade que se mecaniza e que perde, paulatinamente, a transcendência; a análise minuciosa das mulheres e das moças de diferentes classes enquanto atuam no jogo social da cidade, e também de seus recursos especiais, como a moda e a artificial maquiagem, que, sintoma de imaginação, as aproxima da idealidade da estátua clássica; por último, o movimento acelerado dos carros, símbolo máximo da transitoriedade a ser celebrada e reconhecida na vida das grandes cidades.

Trataremos agora dos textos de John Ruskin escolhidos para o presente livro. Aqueles relativos à pintura de paisagem foram extraídos de sua obra de juventude anteriormente mencionada, *Modern Painters*. O primeiro deles é *Pintores Modernos: J. M. F. Turner. Força do sentimento nacional em todos os grandes pintores* (1843), em que introduz aquele que motivou sua obra, Turner, o responsável pela substituição do "espaço limitado e das formas definidas das antigas paisagens pela quantidade e mistério das vastas cenas da terra".[4] Nesse texto Ruskin, como Baudelaire, critica os franceses modernos que se prendem de modo muito ortodoxo ao estudo da arte antiga – ele chega ao pon-

[4] RUSKIN, John. J. M. F. Turner. Force of national feeling in all great painters. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 3: Modern Painters v. 1. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. p. 246.

to de descrever a maneira de Poussin como "insensível e inútil". Baudelaire, por sua vez, como vimos, costumava ser mais generoso com Poussin. O essencial, para Ruskin, é que os pintores busquem modelos em seu próprio tempo, pois esse é um dos segredos da grande pintura. Cita, entre outros exemplos, as madonas de Rafael, que não viviam entre ruínas antigas, mas sim nas montanhas de Urbino, bem conhecidas pelo pintor. Ruskin, finalmente, demonstra aguda compreensão da limitação da linguagem para descrever as qualidades sensíveis dos objetos: elas não podem ser *ditas* a nós, se não as *vemos*.

Outro subcapítulo selecionado é *Pintores Modernos: Sobre a novidade da paisagem* (1845), em que Ruskin recorre mesmo à figura de um fictício visitante de uma exposição da Old Water-Colour Society que se depara com pinturas de paisagem moderna:

> Assim preparado, e assim despreparado, ele iria, na medida em que suas ideias começassem a se organizar, ficar primeiramente impressionado com o número de pinturas que representavam montanhas azuis, claros lagos e castelos ou catedrais em ruínas, e diria a si mesmo: "Há algo estranho na mente dessas pessoas modernas! Ninguém nunca se importou com montanhas azuis antes, ou tentou pintar as pedras quebradas de velhas paredes".[5]

O visitante rapidamente se dá conta de que os gregos pouco se dedicaram à paisagem. Através de suas dúvidas, perplexidades e mesmo transformações (a certa altura nos deparamos com

---

[5] RUSKIN, John. Of the Novelty of landscape. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 5: Modern Painters v. 3. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. p. 193.

visitantes antigos e medievais) Ruskin reforça a gradativa diminuição do interesse pela figura, ao longo da história da arte, e o concomitante aumento de interesse pelo ambiente. Se o homem antigo se preocupava com os deuses e com sua própria forma, o homem moderno, na leitura de Ruskin, descrente de Deus, da beleza e da guerra, volta-se para o estudo das leis da natureza e dos objetos inanimados em geral.

O terceiro segmento de *Modern painters* selecionado inicia no subcapítulo *Pintores Modernos: Da paisagem moderna* (1845). Nele Ruskin não apenas procura definir características temáticas da paisagem moderna (a observação acurada de nuvens, por exemplo) como esboça um retrato pessimista do homem surgido nas modernas sociedades, que se caracterizaria pelo apego "aos princípios inferiores e evanescentes do modernismo, com sua irresponsabilidade, impaciência, ou infidelidade".[6] Nessa era das nuvens a nitidez da antiga têmpera é substituída pela imprecisão, pela "fumaça" possibilitadas pelo óleo e pela aquarela. A antiga cor viva é também substituída, nas paisagens modernas, pelo negro e pelos tons escuros, de modo tão pungente que Ruskin chega a afirmar: a Era Medieval, sim, era a Era do Brilho. A Era dos homens do século XIX é, pelo contrário, a das Trevas. Os deuses, continua Ruskin, foram varridos da natureza, que agora é ocupada por essa nova classe de turistas, que nas montanhas, aos finais de semana, substituem os antigos eremitas, deixando um indelével rastro de "ossos de galinha e cascas de ovo". Dotado de inteligência excessivamente polida e carente de humor, sem convicções religiosas firmes, o homem moderno, para Ruskin, procura os *habitats* selvagens porque, diferentemente do medieval, não mais

---

[6] RUSKIN, John. Of Modern landscape. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 5: Modern Painters v. 3. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. p. 327.

tem "amor pelo jardim". Desprovido também de beleza, o homem moderno passa a "roubar" a beleza da natureza, e a pintura de paisagem se torna, assim, o repositório dessa "beleza roubada". Ruskin, consciente dos princípios evanescentes da época moderna e de sua crescente rejeição à figura no território da arte, prevê, bem antes do surgimento dos Impressionistas na França, que os maiores pintores irão se dedicar à paisagem, e que irão superar em importância os poetas. Em tal cenário, Ruskin aponta Turner como o primeiro grande paisagista moderno, o primeiro a estudar sistematicamente a aparência da "natureza material".

Considerando agora a paisagem urbana, o pensamento de Ruskin sobre o tema sem dúvida é bastante complexo. Tendo em vista sua notória e precoce preocupação com a preservação do patrimônio arquitetônico europeu, selecionei os principais trechos de sua reflexão sobre fotografia, uma vez que Ruskin entendia essa nova tecnologia como ferramenta ideal em semelhante luta preservacionista. Ao contrário de Baudelaire, Ruskin não dedicou nenhum ensaio exclusivamente à fotografia, logo, sua reflexão sobre esse tópico, que abarca um período de mais de quarenta anos, é por característica fragmentária (ao conjunto de fragmentos selecionados de várias obras de Ruskin atribui o título de *Ruskin sobre a Fotografia 1843-1887*). Através da leitura dos fragmentos selecionados é possível acompanhar as modificações do posicionamento do próprio Ruskin diante da técnica fotográfica. Em 1845 Ruskin considera o daguerreótipo uma nobre invenção, pois realiza a mágica de transportar para dentro de si a imagem fiel do que estava sendo contemplado. Em contraste a tantos venenos mecânicos surgidos no século XIX, o daguerreótipo surgia como uma espécie de antídoto. Alguns anos depois, em 1853, e com cada vez mais constância desde então, Ruskin crê necessário salientar que a fotografia não é arte, mas sim "mera transcrição" da verdade, antecipando as opiniões que Baudelaire igualmente

expressaria sobre a técnica. Se Baudelaire teme que a fotografia mate a imaginação do artista, Ruskin teme a morte da habilidade técnica. Ruskin vai além ao chamar a atenção para o que considerava o perigo da reprodutibilidade técnica e da virtualização da experiência. Não poderíamos deixar de prestar atenção às características das paisagens verdadeiras, se nos cercássemos apenas dessas paisagens virtuais que nada mais são do que "manchas negras" sobre pedaços de papel? A saturação de imagens não pode implicar o empobrecimento da experiência? Mais uma vez Ruskin foi presciente ao antecipar, através da crítica a fotografias e também panoramas, esse conflito entre experiências em ambientes virtuais e experiências em ambientes reais, que continua no centro das discussões contemporâneas sobre arte. Mesmo mantendo as críticas no que diz respeito à dimensão artística da fotografia (então amplamente considerada como um instrumento "filisteu" da indústria, para usarmos uma expressão do crítico cultural vitoriano Matthew Arnold), Ruskin reconhecia a utilidade desse meio que se destacava entre as "artes negras" da reprodução, e no "reino da escuridão" das cópias, tanto para a documentação do patrimônio histórico quanto para a ilustração científica, e também para retratar os tipos ágeis que se movimentam nas grandes cidades (assumindo um papel que Baudelaire havia elogiado sobretudo no ilustrador Constantin Guys).

Escolhi ainda como exemplo paradigmático do posicionamento de Ruskin diante das rápidas transformações sofridas pelo ambiente urbano nas sociedades industriais o ensaio *A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte* (1854), em que o crítico, tomando como mote a transferência do Palácio de Cristal para Sydenham, onde seria transformado em museu, ataca o descaso moderno pela arquitetura do passado, e igualmente critica, de forma nem tão velada, as restaurações "imaginativas" dos monumentos france-

ses lideradas por Viollet-Le-Duc. Ruskin, agora se referindo à nova técnica utilizada para a construção do Palácio de Cristal, criada por Paxton a partir das estufas de jardim que construíra anteriormente, torna a afirmar que engenhosidade mecânica não é arte. Em contraposição ao deslumbramento moderno pela arquitetura de ferro e vidro, menciona o descaso pelo legado de Turner e dos mestres venezianos, a incessante destruição da arquitetura cristã medieval, a fim de abrir espaço para as novas construções, e o branqueamento compulsório das antigas cidades europeias, que procuravam se adaptar aos novos padrões de modernidade e beleza indicados por Paris. Ruskin, mesmo sabendo que não encontraria eco em seus contemporâneos, propõe a criação de sociedades de conservação de patrimônio arquitetônico na Europa, algo até então inusitado.

Convém ainda salientar que os textos escolhidos para o presente volume, em sua maioria, foram escritos entre as décadas de 1840 e 1850 (à exceção de *O pintor da vida moderna* [1863], de Baudelaire, e de parte dos fragmentos de *Ruskin sobre a fotografia*), período em que as muitas mudanças que ocorrem no cenário urbano de grandes capitais europeias como Paris e Londres começam a ser discutidas publicamente com maior intensidade. A revolução de 1848 foi um dos principais motivos para as mudanças no planejamento urbano de Paris, fato bastante explorado por Walter Benjamin; também em 1848 o Príncipe Albert anuncia a Grande Exposição Universal que terá lugar em Londres, em 1851, e em 1855 Paris revida com outra Grande Exposição, esta a primeira a contar com um palácio dedicado exclusivamente às artes.

Nessas mesmas décadas a pintura de paisagem ganha cada vez mais adeptos; em Paris vários paisagistas (sejam eles "realistas" ou "Buveurs d'Eau", isto é, simpatizantes do grupo que defendia a arte pela arte) são repetidamente recusados no Salão, e a

tensão causada pelas recusas irá se fazer sentir na forte repercussão do *Salon des Refusés*, de 1863.

Mesmo que nunca tenham se conhecido pessoalmente, Baudelaire e Ruskin partilhavam a posição de porta-vozes da inquietação motivada pelas grandes transformações sociais e urbanas experimentadas por sua época. Se gerações anteriores estavam muito conscientes dos aspectos perenes da vida e da paisagem, no conjunto dos textos que podem ser lidos a seguir Baudelaire e Ruskin se apresentam como arautos do tempo em movimento, como pensadores de uma paisagem agora inexoravelmente atravessada e perturbada pela história.