

Para citar este artigo (ABNT):

KOSMINSKY, D. “Bom gosto”, contradição e a comunicação do simbólico na construção visual do Palácio de Cristal. In: *Cultura Visual*, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p 71-82.

“Bom gosto”, contradição e a comunicação do simbólico na construção visual do Palácio de Cristal **“Good taste”, contradiction and symbolic communication in the visual construction of the Crystal Palace**

Doris Kosminsky

Resumo

Este trabalho discute a compreensão do sentido do “bom gosto”, a partir da coexistência de estilos e das contradições estéticas observadas entre as formas proto-modernas do Palácio de Cristal, construído para a primeira Exposição Universal realizada em Londres em 1851, e os objetos expostos em seu interior. Nesta análise, empregamos, além dos fundamentos teóricos do campo de estudo da cultura visual, textos de críticos da época e reproduções de imagens da Exposição e de seu catálogo.

Palavras-chave

Cultura visual; “bom gosto”; design; ornamento; Palácio de Cristal.

Abstract

This text discuss the comprehension of “good taste”, considering different styles under the same time and the aesthetics contradictions observed between the proto-modern forms of Crystal Palace, a building constructed for the first Universal Exposition in London, 1851, and the objects exposed inside it. In this investigation, we used, besides visual culture studies, critic texts from XIX century and image reproductions from the Exposition and its catalog.

Keywords

Visual culture; “good taste”; design; ornament; Crystal Palace.

1. Introdução

A visão é o nosso principal veículo de acesso ao mundo externo, de modo que o ato de ver encontra-se diretamente relacionado ao campo da cultura. No entanto, “ver” não pode ser simplesmente compreendido como um sinônimo para “apreender”. “Ver” é um ato perceptivo relacionado ao nosso lugar no mundo, à época em que vivemos, às nossas crenças e heranças e, também, à capacidade cognitiva do sujeito. Os mitos da universalidade do olhar e da estabilidade na atuação do equipamento perceptivo vêm sendo questionados desde a década de 1960 (Menezes 2003:19). Apesar disso, novas tentativas de identificar e compreender as estruturas perceptivas parecem longe de se mostrar satisfatórias. Como observa Mitchell, a crítica moderna transforma linguagem e imagística em enigmas - problemas a serem explicados, prisões

Submetido em: 02/04/2011

Aprovado em: 10/05/2011

que guardam a compreensão do mundo. “Em lugar de prover uma janela transparente para o mundo, as imagens atualmente são vistas como signos que guardam uma aparência enganadora de naturalidade, ocultando um mecanismo de representação opaco e distorcido, um processo de mistificação ideológica” (Mitchell 1987:8).

Uma investigação conclusiva sobre um conjunto de imagens históricas e sua relação com o campo do design deve basear-se em uma metodologia que considere os níveis simbólicos de comunicação da imagem e do objeto. Do mesmo modo, há que se considerar os filtros ideológicos da época de produção das imagens, assim como da época de sua interpretação. Neste contexto, uma observação atenta das convenções visuais e representativas contemporâneas à produção analisada pode evitar “ruídos” na compreensão do sentido. Nenhuma imagem deve ser considerada isenta de múltiplos sentidos ou “inocente”, assim como o olhar que as observa não o é. Além disso, como lembra Burke, a produção de significado também deve levar em conta as imagens que foram omitidas, na medida em que essa omissão influencia o significado das imagens que permaneceram (Burke 2001:16).

Embora estas breves colocações do campo da cultura visual não constituam propriamente uma metodologia de análise, é delas que partiremos para a análise de um período marcadamente importante para a história do design: o início das Exposições de caráter universal. Considerando a atuação das influências sócio-culturais sobre o modo que imagens e formas são captadas e significadas, discutiremos neste artigo o conceito de “bom gosto” sob o pano de fundo do contraste observado entre os objetos expostos na primeira Exposição Universal, realizada em Londres em 1851, e o Palácio de Cristal, edifício construído para abrigá-la.

2. “The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations”

A primeira Exposição Universal realizou-se em Londres em 1851, com o objetivo principal de expor os avanços da industrialização à época. Esta Exposição e as que se seguiram tiveram o mérito de ressaltar a ascensão do campo do design, tanto a partir da exibição de produtos desenvolvidos pela indústria quanto pelas discussões que se mostraram, pela primeira vez, relevantes para este campo. Deste modo, a primeira Exposição Universal pode ser analisada, mais do que um ponto marcante para a história do design, o início de uma história crítica do design, na medida em que o que era discutido pode ser considerado mais interessante e novo do que o que era apresentado (Greenhalgh 1994: 143). Se o acesso ao estado da arte do que era produzido em diversos países não pode ser traduzido em muitas inovações formais, certamente aponta para discussões capazes de fundamentar uma crítica do ornamento e do design e, conseqüentemente, para as mudanças na forma de olhar o que era produzido. No entanto se, por um lado, havia a legítima intenção dos governantes e homens de negócio de buscar a materialidade expressiva do “novo” através do emprego de formas e materiais originais, de outro, as indústrias pareciam

manter-se atreladas ao gosto declarado pelo público. É neste contexto que levantaremos evidências, para além da coexistência de estilos, também para a variação na própria compreensão do sentido do “bom gosto”.

O objetivo de valorizar a indústria era tão determinante que parecia excluir a existência de funções estéticas nos produtos. A questão utilitária era absolutamente proeminente em sua intenção de afastar as chamadas “artes não-utilitárias”. A pintura foi deliberadamente excluída da mostra por não ser considerada “compatível com as preocupações do mundo industrial” (Pereira 1991, 86). As chamadas “obras de artes” deveriam necessariamente incluir um elemento científico, tecnológico ou industrial ou, ainda, apresentar uma técnica particular ou o emprego de um novo material que justificasse a sua participação. Esta reação contra as obras de arte evidencia o foco na valorização da produção industrial e seu apelo moderno.

Uma comissão de construção foi constituída para organizar o evento e estabelecer os princípios que deveriam nortear o projeto do prédio da Exposição. Entre os principais requisitos, colocou-se que a edificação deveria compreender em seu espaço algumas das maiores construções existentes no mundo, ser resistente ao fogo e favorecer a entrada de luz a partir do teto. Além disso, deveria poder ser construído em poucos meses com baixo custo por metro quadrado e também ser facilmente desmontável na medida em que o espaço destinado para a exposição não previa uso permanente. Para finalizar, desejava-se ainda que a construção envolvesse dois grandes olmos, árvore que pode alcançar até trinta metros. Em última instância, estas determinações indicavam que a própria construção do Palácio de Cristal deveria representar o modo de produção do século XIX.

E, embora nenhum dos projetos apresentados tenha atendido a pretensão da comissão, ao final, ele foi pré-fabricado, produzido em partes padronizadas por fornecedores locais e montado em tempo recorde. É neste contexto que Joseph Paxton entrou em cena. A história usualmente apresenta Paxton como o jardineiro-chefe do duque de Devonshire, para quem havia construído uma estufa de ferro e vidro. Embora provavelmente este cargo significasse a sua sobrevivência, a simplicidade da condição parece destacar uma genialidade solta no tempo e no espaço: como um jardineiro, ainda que chefe, pode ser capaz de criar uma das mais importantes construções do século XIX? De fato, Paxton, além de seu envolvimento com paisagismo, era um atento observador dos avanços obtidos nas construções com ferro e vidro e um grande conhecedor de estruturas e solucionador de problemas técnicos de arquitetura.

O projeto de Paxton, cujos esboços foram preservados, não se encontrava entre os duzentos e trinta e três apresentados à comissão de construção, mas obteve apoio público após ser divulgado no *Illustrated London News*. É importante destacar que sua forma foi obtida a partir das necessidades apresentadas e sem vínculos históricos com estilos anteriores. No entanto, nem todos con-

sideravam a construção uma maravilha do mundo moderno e o prédio foi muito criticado em sua própria época. Profecias macabras espalhavam ameaças: o vento poria o prédio abaixo, a vibração do movimento das pessoas destruiria a construção e a expansão do ferro, com o calor do sol, aniquilaria o empreendimento. O arquiteto e teórico Augustus Welby Northmore Pugin chamou o Palácio de Cristal de “monstro de vidro”. Para Carlyle era uma “enorme bolha de sabão” e para Ruskin uma “estrutura de pepino” (apud PEVSNER, 2001:13) ou ainda, apenas uma “estufa”.



Figura 1. Vista geral do Palácio de Cristal. London: Dickinson, Brothers, 1854. Science Museum Library.

A crítica maldosa de Ruskin carregava um elemento de verdade já que Joseph Paxton havia anteriormente construído imensas estufas para o Duque de Devonshire. Entre os arquitetos que escreviam no *Journal of Design and Manufactures* sobre o Palácio de Cristal em 1851, alguns se mostravam chocados com o padrão de gosto demonstrado: “a ausência de qualquer princípio de design ornamental é evidente” e “o gosto dos produtores não é educado” (Id, p. 11).

Em termos formais e construtivos, pode-se afirmar que o Palácio de Cristal era absolutamente avançado para a sua época, tendo sido considerado um triunfo da lógica principalmente pela sua completa independência de antigas tradições arquitetônicas. O princípio da pré-fabricação foi capaz de produzir um novo efeito estético, a partir da associação entre uniformidade e monumentalidade e do contraste entre a malha modular de vidro e ferro e a organicidade da folhagem das árvores, preservadas e mantidas no interior da construção.

As novas tecnologias de impressão possibilitaram inúmeras representações do pavilhão. Diversas aquarelas e reproduções litográficas do Palácio de Cristal foram produzidas para representar a grandeza da construção.

A valorização do utilitário, em 1851, evidencia o modo como a construção do Palácio de Cristal passou a representar uma revolução nas formas. No entanto, as linhas modernas observadas nas ilustrações e fotografias do Palácio de Cristal não encontravam eco no que era exposto em seu interior. O prédio e o conteúdo da exibição parecem terem sido

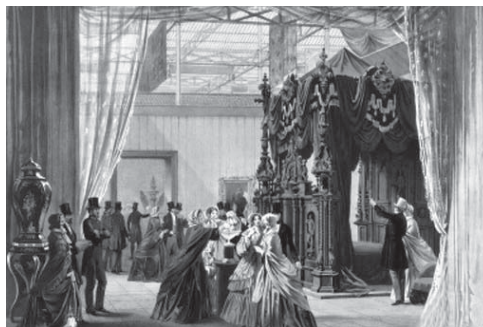


Figura 2. Pavilhão austríaco. Dickinson 1854. Science Museum Library.

produzidos em períodos diferentes. É neste ponto que uma análise de imagem que considere apenas o novo e o surpreendente, como é caso da forma e das características construtivas do pavilhão da exposição, pode incorrer em equívoco. Isto porque, apesar da monumentalidade sugerida pela modulação em ferro, os elementos construtivos, ao nível da visão, encontravam-se muitas vezes excessivamente “decorados”, encobertos ou disfarçados, como se buscassem ocultar ou disfarçar a funcionalidade e a nudez da estrutura. Este contraste é evidenciado pelas inúmeras representações da época. A propósito de uma série de aquarelas pintada por Joseph Nash para o Príncipe Albert, comenta Walter Benjamin:



Figura 3. Pavilhão austríaco. Dickinson, 1854. Science Museum Library.

Descobre-se com espanto nessas aquarelas como se estava empenhado em decorar esse colossal espaço interior à maneira dos contos de fadas orientais, e como, ao lado dos depósitos de mercadorias sob as arcadas, os gigantescos pavilhões eram preenchidos por grupos monumentais de bronze, estátuas de mármore e chafarizes. (Benjamin 2006, 212-213)

As aquarelas que integram a publicação de 1854 sobre a Exposição de 1851 em Londres ratificam a grandeza e a suntuosidade do evento, mas também o seu excesso de ornamento. Tomemos como exemplo, os drapeados que adornam o conjunto da cama na seção austríaca (Figura 2) ou que criam um ambiente para a exposição das estátuas (Figura 3). Em ambos os casos aparentam mesmo saídos de contos de fadas, como observa Benjamin.



Figura 4. Ilustração do Dickinson, 1854. Science Museum Library.

As dobras do tecido parecem servir para ocultar a frieza da construção em ferro, criando um ambiente mais aconchegante. Na verdade, como vemos em outra figura do mesmo álbum (Figura 4), o conjunto de objetos expostos seria mais do que suficiente para constituir um ambiente destacado da geometria do ferro. Neste exemplo, podemos observar o contraste entre a regularidade dos elementos construtivos do prédio, evidenciada por sua perspectiva, com um grande número de objetos, incluindo uma fonte e um refletor mecânico. Mas o principal ponto que nos chama a atenção é o fato, como veremos mais adiante, dos próprios objetos já serem excessivamente decorados.

3. Contradições

A questão da dessemelhança visual, formal e de estilo entre o Palácio de Cristal e os objetos exibidos não é algo que possa ser explicado de forma conclusiva principalmente porque, em nosso ponto de vista, uma cultura visual não estabelece uma equivalência temporal absoluta. Em se tratando de um período marcado por grandes mudanças técnicas capazes de produzir variações de natureza visual, como foi o caso da segunda metade do século XIX, o descompasso coloca-se como uma possibilidade concreta. É importante lembrar que, ao longo deste período, assistimos ao desenvolvimento da fotografia e do cinema, apesar da demarcação do ano de 1839 como data de invenção da

primeira, e também a criação da lâmpada elétrica incandescente apresentada por Thomas Edson.

As mudanças produzidas pelo processo de modernização da indústria atingiram diversos campos da cultura, predominantemente a arquitetura e o design, áreas onde nenhum fator do processo criativo permaneceu constante. Sejam os meios de produção, os materiais utilizados na manufatura, o número de objetos produzidos, a velocidade de produção ou o público consumidor, todos estes fatores sofreram algum tipo de modificação neste período. O chamado “sistema americano” foi apresentado na própria Exposição Universal de 1851 e representou um importante passo para a produção de massa. Consistia na produção em larga escala de produtos padronizados, com partes intercambiáveis, utilizando máquinas-ferramentas, numa sequência de operações mecânicas. Este sistema, que já havia aparecido de forma assistemática na França e na Inglaterra, mostrou-se bem sucedido na indústria de armamento dos Estados Unidos.

Apesar desta série de fatores do processo de modernização exercerem influência direta sobre a arquitetura e o design, há uma característica que diferencia enormemente o prédio dos objetos: a intenção de sua produção. Como vimos, o Palácio de Cristal foi construído visando atender uma série de requisitos e funções estabelecidas por homens ligados à cultura e à arte. Neste sentido, foram utilizadas as mais avançadas tecnologias construtivas e a crítica não influenciou na sua realização. Em relação aos objetos exibidos, passava-se algo muito diferente; havia a expectativa de agradar o maior número de consumidores, apesar dos objetos não se encontrarem expostos para a venda direta, mas sim para serem vistos e desejados. Neste contexto, podemos colocar, de um lado, os objetos e seu excesso de ornamentos - aparentemente, adequado ao gosto do público, ou do que se imaginava atender a este gosto - e de outro lado, a crítica da época em textos que discutem utilidade, adequação de materiais, a relação entre design e ornamento e a formação do bom gosto. Alguns destes textos mantêm-se ainda muito atuais e podem colaborar no desdobramento contemporâneo de questões significativas para a cultura visual, ampliando a questão da disparidade estética entre prédio e Exposição. Neste contexto, podemos falar de uma luta simbólica entre uma população que começava a se adequar à vida urbana moderna e os homens da cultura e do pensamento, que buscavam impor o seu sendo de gosto e seu enquadramento na modernidade.

Na Exposição de 1851, os objetos eram expostos em estandes, organizados pelos próprios fabricantes de acordo com quatro categorias que refletiam o ciclo de produção: matéria-prima, maquinaria e invenções mecânicas, manufaturas e, por último, esculturas, modelos artísticos, mosaicos, esmaltes, etc. Os produtos industriais eram exibidos tendo em vista a possibilidade de virem a influenciar o gosto do público (Redgrave 1890, 6). Mas, de acordo com a opinião contemporânea de Richard Redgrave, membro da Academia Real e, posteriormente, diretor do museu de South Kensington, atual Museu Victo-

ria e Albert, os mais de 100.000 itens em exposição nem sempre refletiam exatamente o que era produzido à época, na medida em que o objetivo dos fabricantes era atrair atenção e prêmios. Por este motivo, muitos objetos eram protótipos de demonstração e não se mostravam comercialmente viáveis, enquanto muitos outros se propunham modelos de uma série que nunca chegou a existir. Apesar disso, o conjunto destas peças participa da construção de uma nova cultura visual, a partir da efervescência produtiva em meados do século XIX, das novas possibilidades dos materiais utilizados e das funções utilitárias, estéticas e simbólicas ansiadas para estes objetos.

Neste contexto efervescente, os visitantes da Exposição eram apresentados a itens tão variados quanto um mobiliário de navios (cujas partes, em caso de naufrágio, se converteriam automaticamente em um salva-vidas flutuante), excêntricos como o “manequim expansível” (indicado para alfaiates e constituído por 7000 peças interligadas que manipuladas reproduziriam as medidas exatas do cliente ausente) e assustadores (ou vergonhosos) como a enorme seleção de grilhões, algemas e correntes para pernas, geralmente exportada para países da América do Sul. (Scharf 1971, 59-60). Havia também material impresso em grande quantidade, a maior parte composta por livros ligados à religião e à espiritualidade, com cópias em mais de cem idiomas. Acima de tudo, os visitantes eram confrontados com artefatos adornados em ferro, relógios ornamentais, peças de lareira, objetos de decoração, serviços de chá e de jantar, uma grande variedade de tecidos, peças em couro e em vidro, móveis, cerâmicas, trenós, carruagens, instrumentos musicais, jóias e o que mais se possa imaginar (Scharf 1971, 61).

O catálogo oficial ilustrado foi impresso em três grossos volumes. A maioria dos objetos que se encontram no catálogo do *Art Journal* apresentam-se excessivamente ornamentados e formalmente distantes da construção em vidro e ferro do Palácio de Cristal. Em alguns casos, a abundância de ornamento e o emprego de elementos da natureza (animais, flores e plantas) chegam a dificultar a apreensão visual do objeto, ainda mais se considerado que esta análise é realizada a partir de gravuras da época, que – na medida em que não apresentavam tons de cinza, apontam para uma representação imagética distante da que estamos acostumados em nossos dias.

4. Gosto, ornamento e associação simbólica

O estilo no ornamento seria a expressão de certa individualidade e do gosto de cada época ou nação, mesmo que sobre influência externa. Sob este ponto de vista, o texto de Ralph Nicholson Wornum, “A Exposição como uma lição de gosto”, que recebeu a premiação do *Art-Journal* de melhor ensaio sobre o evento, coloca que, apesar das inúmeras variedades de estilo existentes, as características principais permitiam estabelecer nove variações que influenciaram a civilização européia: três antigos (egípcio, grego e romano); três da Idade Média (bizantino, sarraceno e gótico) e três modernos (renascentista, *Cinquecento* e Luís XIV) (Wornum 1970, II***). Na visão historicista de Wor-

num, um posicionamento comum à época e que permaneceria praticamente inalterado até o final da Primeira Guerra, todos os estilos existentes seriam uma cópia ou combinação destes descritos. Em sua análise da Exposição de Londres de 1851, Wornum considera que não havia nada novo em termos de “design ornamental” e estende suas considerações sobre a inferioridade das peças inglesas – voltadas para a produção em larga escala – principalmente em relação às francesas – mais luxuosas e, em geral, vistas como exemplo a ser seguido. A não observância à utilidade do produto, o excesso de detalhes e a irregularidade de execução também são listadas como itens problemáticos.

Não temos intenção de nos aprofundar sobre as discussões de estilo, no entanto, optamos por reproduzir aqui algumas das peças dentre as analisadas por Wornum que se encontram no catálogo da Exposição, como forma de explicitar o contraste dos objetos em relação às formas proto-modernas do Palácio de Cristal, como mencionado anteriormente. Assim, vemos alguns móveis austríacos que atraíram a atenção do público,

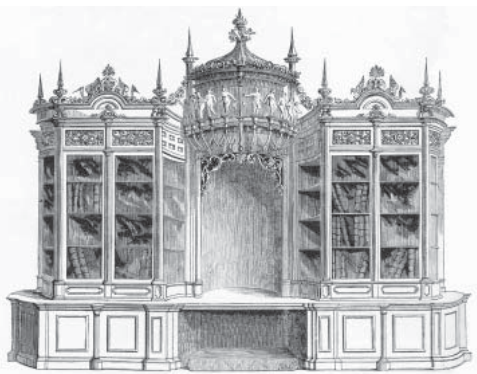


Figura 5. Estante. Carl Keistler, Viena. London 1851. New York: Dover Publications, 1970.

dentre estes, uma estante em cujo dossel encontra-se esculpido um grupo de *Putti*¹ (Fig. 5). Também são exemplos pertinentes o candelabro em bronze (Fig. 6), o espelho para *toilette* em prata maciça (Fig. 7). Em todos estes exemplos é possível observar os excessos com que os ornamentos são colocados.

Preocupado com as questões relacionadas ao ornamento e a superioridade relativa de cada uma das nações européias, Wornum talvez tenha deixado de observar alguns itens descritos no catálogo como “novidade”, tais como as cadeiras giratórias produzidas pela American Chair Company de Nova York. Também passou despercebida a importância da mesa com pé de madeira vergada criada pelo designer austríaco Michael Thonet. O texto do catálogo do *Art Journal* detalha o caráter decorativo do tampo da mesa e acrescenta que os pés foram dobrados a partir de uma peça sólida. Ninguém pareceu atentar para a estrutura em madeira curvada, criada por Thonet e que iria revolucionar a indústria de móveis, mantendo-se em produção até o presente.

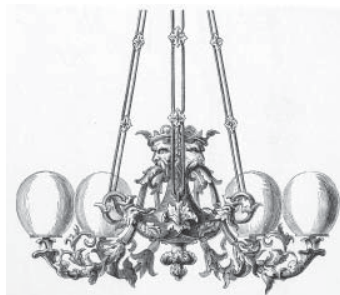


Figura 6. Candelabro em bronze. Mr. Pott, Birmingham.

O que chama a nossa atenção na análise tão elogiada de Wornum é o fato do crítico, que



Figura 7. Espelho para toilette em prata maciça. M. Morel.

deveria ter um olhar mais “afiado” do que a maioria dos visitantes, não ter atentado para novidades tão marcantes quanto foram a cadeira giratória e os pés de mesa em madeira curvada de Thonet. Apesar de considerarmos as diferenças nos modos de olhar da época e o nosso modo atual, este tipo de conduta no olhar do crítico mostra como este se encontrava atrelado a uma das principais questões da sua época: a discussão sobre a ornamentação. Deste modo, é possível que o tema do ornamento tenha conduzido a observação do crítico, “ocultando” estas peças do seu ponto de vista. Ou, então,

também é possível que, na medida em que os móveis de escritório são hoje mais comuns do que eram no século XIX, o nosso olhar tenha sido atraído para estes objetos que nos parecem, apesar do seu excesso de ornamento, mais próximos da nossa realidade, distanciando-se do excesso de elementos decorativos, incompreensíveis no contexto da nossa cultura visual. Estas possibilidades reforçam a inexistência do olhar inocente. Em qualquer contexto, o olhar se alimenta dos registros do ouvido e da mente, da necessidade e dos preconceitos. Nada é visto em sua estrutura geral, mas sempre coberto por uma camada de seleções, discriminações, análises e interpretações.

Ao lado da discussão sobre ornamentação, a Exposição Universal de 1851 também era palco de questionamentos sobre o gosto e a possibilidade desta qualidade, ou pendor, ser aprendida. Neste contexto, Wornum discute como as manufaturas, presentes à Exposição, poderiam atuar no desenvolvimento do bom gosto (Wornum 1851, 1***). Partindo da questão do ornamento, Wornum estabelece que este se coloca sob o domínio da visualidade: “o ornamento é uma necessidade da mente que encontra gratificação a partir do olhar”. Para Greenhalgh, a inobservância a demandas de natureza simbólica levou a equívocos em relação à compreensão da nova estética industrial como uma simples questão de gosto, estabelecendo uma correlação entre a produção mecânica e a feiúra das formas (Greenhalgh 1994, 144). Neste contexto, o bom gosto era uma questão a ser estimulada, algo que deveria ser ensinado juntamente com a maestria artesanal (Redgrave 1890, 17). Comentando a tendência observada na Exposição de 1851 para a utilização de ornamentos baseados em elementos naturalísticos, Richard Redgrave chega a afirmar a importância de se ensinar o “modo correto de ver e de utilizar as formas da natureza em representações” (Redgrave 1890, 18). O “modo correto” de ver encontrava-se diretamente relacionado à simetria e à geometria da natureza e às limitações do ornamento, que podiam ser observados na vida natural em pequenos detalhes, como por exemplo, nos pontos salientes que criam contraste com as áreas de densas folhagens.

¹Putti, plural de putto, é um termo que, no campo das artes, se refere a um grupo de meninos nus, quase sempre de sexo masculino e representado frequentemente com asas.

Deste modo, para Redgrave, o propósito de cada objeto ou edifício deveria ser sempre a primeira coisa a ser considerada: “a utilidade sempre precedendo o ornamento” (Redgrave 1890, 36). Além disso, considera Redgrave, a sua época era a dos novos materiais e processos para os quais tornava-se necessário um novo design – mais consistente e apropriado para cada material (Redgrave 1890, 34). O crítico inglês procura deixar claro que design e ornamento são coisas distintas. “Design” inclui construção e ornamento, sendo que este último deve ser alcançado naturalmente a partir do emprego apropriado de materiais e da decoração. “Design” relaciona-se com a construção de um objeto para uso ou apreciação estética, compreendendo, deste modo, também a ornamentação. “Ornamento” implica apenas na decoração de um objeto construído anteriormente. Assim, o ornamento será sempre secundário. Do contrário, o objeto não seria um trabalho ornamentado, mas um mero ornamento (Redgrave 1890, 56). Na compreensão desta diferenciação se encontraria o caminho para o bom gosto (Redgrave 1890, 38).

A discussão sobre o ornamento na indústria não se restringiu apenas ao período da Exposição de 1851, mas estendeu-se, fundamentando o movimento *Arts and Crafts* no final do século XIX e, depois, já no início do século XX, com o grito de guerra, “ornamento e crime” (Loos 2004, 223-234). Mas, o que chamava a atenção na Exposição de 1851 é que a maior parte dos produtos apresentados carregava um excesso de ornamento que, na opinião de Richard Redgrave, os fazia assemelhar-se a bolos excessivamente decorados, não para serem consumidos, mas para chamar a atenção dos consumidores (Redgrave 1890, 7). Aparentemente havia uma questão simbólica que fazia com que a classe média e as classes trabalhadoras dessem preferência aos produtos excessivamente decorados e coloridos por considerarem serem estes representativos do gosto de uma camada superior. Para a indústria, o excesso de ornamento não era algo problemático, na medida em que não implicava em aumento de custos. Se um conjunto de cutelaria demandava meses de trabalho de um ourives, aumentando o custo de acordo com a complexidade das peças, o oposto se passava com as peças moldadas pelo processo da galvanoplastia. Neste caso, o custo não aumentava pelo excesso de detalhes, ao contrário, poderia ser mais barato na medida em que os objetos decorados utilizavam menos matéria prima do que as peças lisas.

Esta avaliação em relação ao ornamento nos leva a rever com atenção o conceito desenvolvido por Thorstein Veblen em 1899 no texto *Pecuniary Canons of Taste*. Veblen aponta para uma ligação intrínseca entre a estética e o valor de um objeto: quanto mais ostensivamente caro um produto possa parecer, ainda que menos adaptado ao uso, mais ele teria a preferência dos consumidores (Veblen [1899] 1994, 115-166). Ao analisarmos o catálogo da Exposição Universal de Londres publicado pelo *Art Journal*, observamos que todos os objetos reproduzidos estabelecem uma profunda associação simbólica com a aristocracia europeia ao mesmo tempo em que correspondem ao retrato da produção industrial da época. Em outras palavras, embora a maioria dos

objetos produzidos dentro do sistema industrial alcançasse custos menores, o que se vendia era a aparência de produtos caros e rebuscados. Até aqui, as evidências parecem ajustar-se ao pensamento de Veblen: as pessoas dariam preferência aos objetos excessivamente decorados que em seu imaginário corresponderiam ao que era utilizado pela aristocracia e, portanto, teriam aparência de produtos caros. É importante destacar que a primazia seria dada pela aparência de valor, que não necessariamente corresponderia ao valor real. A questão complica-se quando Veblen sugere a valorização de pequenas imperfeições como evidência de um objeto ter sido produzido artesanalmente. Como vimos, o progresso técnico à época da Exposição de 1851 já permitia a produção em massa de produtos com ornamentos extremamente detalhados, em um nível que já não seria possível – devido ao alto custo – de forma artesanal. Acontece que, muitos destes objetos recebiam acabamento manual, embora fossem produzidos industrialmente (Scharf 1971, 28). Deste modo, o artesanato continuava sendo incluído na produção embora de outra forma, não mais produzindo o objeto do início ao fim. Neste contexto, as imperfeições do objeto produzido manualmente, de que fala Veblen, além de não serem garantia de um produto totalmente artesanal, parecem corresponder mais aos desejos de uma sociedade aristocrática que vinha sendo acuada pela ascensão de uma nova cultura, a cultura moderna. Entenda-se aqui que as aspirações aristocráticas não se referem exatamente aos desejos de galgar uma determinada classe social, mas a uma condição simbólica que relaciona gostos, anseios e padrões a um ideal almejado.

5. Conclusão

Neste texto, partimos de questões do campo da cultura visual relacionadas ao processo visual de apreensão da realidade, para discutir as questões relacionadas ao excesso de ornamento nos objetos produzidos industrialmente em meados do século XIX em contraponto à estrutura proto-moderna do Palácio de Cristal, construído para a Exposição Universal de 1851. A questão do ornamento nos remeteu diretamente às discussões da época relacionadas ao gosto e sua possibilidade pedagógica. Com esta discussão procuramos evidenciar os contrastes na cultura visual da época e a existência de temas específicos do campo do design não necessariamente conjugados à expressão formal. Destacamos como os temas e objetos de cada época podem ser agentes influentes na forma de olhar. Finalmente, sublinhamos, ainda, as possíveis interferências que nossa própria leitura de traços da visualidade pode sofrer.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. New York: Cornell University Press, 2001.

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: University Press, 1994.

HEILBRONER, Robert L. Do machines make History? *Technology and Culture*, Vol. 8, No. 3. (Jul., 1967).

LOOS, Adolf. *Ornamento e Crime*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.

MENESES, U. T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. A participação do Brasil nas exposições universais. Projeto: *Revista brasileira de arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção*. n. 139, mar. 1991.

PEVSNER, Nicolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REDGRAVE, Gilbert R. *Manual of design*. Compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A. London: Chapman and Hall, 1890.

SCHARF, Aaron. The Crystal Palace and the Great Exhibition, in *Art and Industry*. Open University A100 course material. Great Britain: Open University Press, 1971. p. 61.

_____. *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970.

VEBLEN, Thorstein. *The theory of the leisure class*. New York: Penguin Books, [1899] 1994.

WORNUM, Ralph Nicholson. *The Exhibition as a Lesson in Taste*. The Crystal Palace Exhibition Art Journal Issue, London 1851. Fac-símile, reimpressão. New York: Dover Publications, 1970.

Sobre a autora

Doris Kosminsky é professora do curso de Comunicação Visual - Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da UFRJ. Possui graduação em Desenho Industrial pela ESDI-UERJ (1982), mestrado (2003) e doutorado (2008) em Design pela PUC-Rio. Trabalhou como editora de arte no jornalismo da TV Globo e lecionou em cursos de especialização no SENAI-CETIQT e na PUC-Rio. Tem experiência nas áreas de Design e Comunicação como professora, pesquisadora e também como profissional, atuando principalmente nos seguintes campos: design de informação, TV graphics, imagem, animação, tecnologia e sociedade, construção da visualidade, cultura visual, artes visuais, visualização de dados e novas mídias.

E.mail: doriskos@gmail.com