Reinventando o antigo: John Ruskin e o ornamento assírio

Marina Bianchi Guaragni[1]; *Alice de Oliveira Viana*[2]
DOI 10.20396/eha.vi14.3369

John Ruskin, um dos maiores críticos de arte da era vitoriana, é autor de vasta obra literária que, além de ilustrar seu pensamento sobre teoria da arte, ao fazê-lo, delineia ao mesmo tempo seu posicionamento sobre a história, sobre o passado da arte. Em muitos de seus escritos, nota-se claramente um uso do passado como estratégia discursiva para legitimar seu pensamento teórico sobre as artes. Isto é notadamente percebido quando se observa sua teorização sobre o ornamento, um dos principais temas de suas reflexões. A mobilização teórica do autor em torno da questão do ornato envolve uma preocupação central à época vitoriana, a da qualidade expressiva da arquitetura e dos artefatos, que Ruskin aborda a partir das relações entre arte e trabalho, centrais em todo seu pensamento.

Em *The Stones of Venice*, particularmente nos capítulos *The material of ornament* e *The treatment of ornament*, ambos do primeiro volume, é onde o tema do ornamento é tratado diretamente. No primeiro, abordam-se quais seriam os assuntos mais nobres para servirem como ornamentação e, no segundo, o modo mais adequado de tratar e apresentar tais assuntos. Subjacente a isso, observa-se, de um modo geral, nestes dois capítulos, um empenho do autor em circunscrever o domínio do ornamento, em distinção às outras artes, sobretudo à escultura – diferenciação também encontrada no discurso de outros críticos e teóricos da época e que se fazia necessária, tendo em vista os abusos da ornamentação vitoriana, que parecia não se fundamentar em quaisquer princípios.

Segundo Ruskin, o ornamento, além de embelezar, deve ser adequado ao local para o qual foi feito. Assim ele diz: "a condição especial do verdadeiro ornamento é que seja bonito em seu lugar e mais em lugar algum, e que auxilie o efeito de cada porção do edifício sobre o qual ele tem influência; que, por sua riqueza, ele não torne outras partes calvas, ou, por sua delicadeza, outras partes grosseiras [...]"[3]. Nestes termos, nota-se que a condição do ornamento é uma condição de subordinação, a qual encontra um contraponto na maior autonomia da escultura, à qual o primeiro

1 Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo – UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.
2 Profª Dra. do curso de Arquitetura e Urbanismo da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.
3 RUSKIN, John. *The stones of Venice*. London: Library Edition, vol I, Works, vol IX, 1903, pp.284-5. Disponível em: https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/.

se presta a atender. Prossegue Ruskin: "O ornamento, o criado, é frequentemente formal, onde a escultura, o mestre, teria sido livre; o servo é muitas vezes silencioso, onde o mestre teria sido eloquente; ou apressado, onde o mestre teria sido sereno"[4].

No pensamento ruskiniano, tal subordinação não se justifica apenas em termos estéticos, algo inconcebível para um autor que procurou, em grande parte de seu discurso sobre as artes, evidenciar a inseparável relação entre forma material e expressão mental[5], entre o resultado material da obra e a mente inventiva, ou, em última instância, entre matéria e espírito – relação que só seria plenamente consumada quando o ofício fosse executado com prazer e liberdade inventiva e imaginativa. A distinção entre ornamento e escultura, um como subordinado e outra como autônoma, revela as diferenciações de habilidades existentes entre os artífices. A escultura, assim como a pintura, assim se caracterizariam por serem expressão de uma "vontade independente" [*independent will*] do artista, ou melhor, do mestre artífice, ao passo que a natureza subordinada do ornamento acompanharia as limitações de capacidade inventiva e executiva dos trabalhadores comuns.

O ornamento, deste modo, é a parte da arquitetura que melhor expressaria aquilo que Ruskin chamou de "fantástico paradoxo" da obra. Tal paradoxo consiste no fato de que nenhuma arquitetura pode ser verdadeiramente nobre se não for imperfeita[6], ou seja, em grande medida, a beleza da obra está justamente na evidência de sua imperfeição. Como o ornamento é executado por trabalhadores inferiores, com menores habilidades e capacidades inventivas, tais incapacidades se revelariam na expressão material da obra, mediante imperfeições e abstrações, e seriam a evidência de que o trabalho foi feito com liberdade e com prazer, daí seu valor no julgamento de Ruskin.

Ainda nesses dois capítulos sobre o ornamento, Ruskin apresenta variados exemplos desta feliz correspondência entre a mente inventiva e a mão fabricadora, desse fantástico paradoxo que em grande medida adquire, em seu discurso, um caráter de índice avaliativo das obras de arquitetura. Apesar da riqueza de exemplos, reconhece a dificuldade de perseguir este método, uma vez que, em muitos casos,

> ...é quase impossível dizer se a abstração ou imperfeição da escultura deve-se à escolha ou incapacidade do trabalhador; e, caso seja devido a esta última, até que ponto o resultado de uma feliz incapacidade pode ser imitado por um prudente auto-controle.[7]

4 Ibid., p. 285.

5 RUSKIN, John. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. Risco. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 3, n.2, 2006, p.69.

6 RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, vol I, Op.Cit, p. 202.

7 Tradução livre de:"*...it is almost impossible to say whether the abstraction or imperfection of the sculpture was owing to the choice, or the incapacity, of the workman; and if to the latter, how far the result of fortunate incapacity can be imitated by prudent self-restraint*". Ibid., p.285.

Por outro lado, declara também que é "difícil distinguir o que é errôneo em princípio do que é vulgar na execução"[8]. Cita como exemplo as iluminuras de missais antigos:

> Em sua ousada rejeição de todos os princípios de perspectiva, luz e sombra e desenho, eles são infinitamente mais ornamentais para a página, devido à oposição vívida de suas cores vivas e linhas singulares, do que se tivessem sido desenhados pelo próprio Da Vinci: e assim a capela Arena é muito mais bem decorada pelos afrescos arcaicos de Giotto do que as Stanze do Vaticano são por aqueles de Rafael.[9]

Como é possível perceber nesta declaração, Ruskin segue um discurso canônico na história da Arte que remonta a Vasari e que situa a arte como obedecendo a um processo evolutivo que tem seu início, ainda arcaico, em Giotto, e atinge seu ápice em Da Vinci e Rafael. Mas, é nas obras anônimas que o autor reconhece não conseguir muitas vezes identificar as reais motivações da qualidade da execução:

> na maioria das igrejas românicas da Itália, os pórticos são guardados por animais gigantes, leões ou grifos, de admirável severidade de desenho; no entanto, em muitos casos, são de um acabamento tão rude, que dificilmente se pode determinar quanto dessa severidade foi intencional - quanto involuntário.[10]

Não obstante tais declarações de hesitação, é curioso que, logo em seguida, ao tratar do ornamento de povos da Antiguidade, Ruskin sustente que "algumas certezas podem ser destacadas no tratamento da arquitetura do passado e conclusões seguras deduzidas para a prática futura"[11]. O autor refere-se aqui aos sistemas egípcio, assírio e grego de ornamentação, que são por ele contrapostos ao sistema da Cristandade medieval. Trata-se de uma classificação já apresentada no capítulo *The nature of gothic*, no qual o estudioso reconhece três classes de ornamento e de sistemas de ornamentação:

> 1. O ornamento servil, no qual a execução ou o poder do trabalhador inferior é inteiramente submetido ao intelecto do superior; 2. O ornamento constitucional, no qual o poder inferior executivo é até certo ponto emancipado e independente, e tem vontade própria, ainda que confesse a sua inferioridade e preste obediência a poderes mais elevados; 3. O

8 Ibid., p. 285.

9 Tradução livre do original: *In their bold rejection of all principles of perspective, light and shade, and drawing, they are infinitely more ornamental to the page, owing to the vivid opposition of their bright colours and quaint lines, than if they had been drawn by Da Vinci himself: and so the Arena chapel is far more brightly decorated by the archaic frescoes of Giotto, than the Stanze of the Vatican are by those of Raffaelle.* Ibid., p.285.

10 Tradução livre do original: *in most Romanesque churches of Italy, the porches are guarded by gigantic animals, lions or griffins, of admirable severity of design; yet, in many cases, of so rude workmanship, that it can hardly be determined how much of this severity was intentional,—how much involuntary*. Ibid., p.286.

11 Ibid., p. 286.

> ornamento revolucionário, no qual nenhuma inferioridade executiva é admitida.[12]

Tais categorias, que remetem, respectivamente, à ornamentação de: assírios, egípcios e gregos (servil); expressões da Cristandade Medieval (constitucional); expressões renascentistas (revolucionário), são classificadas de acordo com "graus de correspondência entre a mente executiva e a mente inventiva"[13] e dizem respeito, sobretudo a particulares relações de trabalho, as quais são deduzidas pelo autor, tendo em vista sua análise das obras destes povos e seu conhecimento literário sobre eles.

Nesta ordenação, o ornamento servil expressaria as mais inferiores relações de trabalho artístico, equiparadas, para Ruskin, às da época contemporânea, em que os trabalhadores são menosprezados em sua capacidade pensante, servindo apenas como ferramentas para alcançar virtuosismo técnico. Destes, destacam-se o sistema assírio e egípcio que são "esculturas executadas sob absoluta autoridade, tais como não podem hoje existir",[14] coloca Ruskin.

Quanto ao ornamento assírio, que é o que mais nos interessa aqui, grande parte de seu discurso reflete os preconceitos da era vitoriana. É importante ter em conta que a época em que o autor constrói seu texto é quase contemporânea a um fato de extrema relevância para a história da arte e que muito movimentou a sociedade britânica: as descobertas dos remanescentes arqueológicos assírios e seu posterior acolhimento nas dependências do *British Museum*. É bastante provável que a recepção destes artefatos – apesar de muito contraditória, impregnada de relações de poder envolvendo o olhar sobre o "outro" – em grande medida contribuiu para moldar o discurso de Ruskin sobre a cultura assíria e suas expressões artísticas.

Segundo Eckart Frahm, a imagem que o Ocidente oitocentista construiu sobre a Assíria pautava-se sobretudo no que se encontrava na Bíblia e nos escritos de autores da tradição clássica. Tratava-se de uma imagem em grande medida negativa, mas que não era isenta de contradições:

> A Bíblia apresentava a Assíria como uma nação que, tendo eliminado o mundo inteiro como um agente da ira divina, finalmente caiu em sua própria ira. A tradição clássica transmitiu uma imagem mais ambígua, uma que preservava certa admiração pelas realizações militares, políticas e arquitetônicas, mas também reforçava a brutalidade e decadência de seus governantes. Os assírios eram exóticos de um modo que podia ser louvável e horrorizante.[15]

---

12 RUSKIN, John. *John Ruskin. Selvatiqueza* (excerto de A natureza do gótico), Op.Cit., p.69.

13 RUSKIN, John. *John Ruskin. Selvatiqueza* (excerto de A natureza do gótico), Op.Cit., p.69, nota de número 3, de autoria do tradutor.

14 RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, vol I, Op.Cit, p. 287.

15 Tradução livre do original: *"The Bible presented Assyria as a nation that, having supressed the entire world as an agent of divine wrath, finally fell to this wrath itself. The classical tradition conveyed a more ambiguous image, one that preserved a certain admiration for Assyria's military, political,*

[Figura 01] Objetos decorativos do Catálogo Ilustrado da Grande Exposição. Diversos artistas. Inglaterra, 1851.
Disponível em: https://archive.org/details/officialcatalog06unkngoog/page/n1. Acesso em: 02 de novembro de 2019.

[Figura 02] Missal: O livro das horas. Artista desconhecido. França, século XIV.
Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/19223/. Acesso em: 02 de novembro de 2019.

[Figura 03] Detalhe do Parthenon. Phidias. Grécia, século V.
Disponível em: http://www.aviewoncities.com/gallery/showpicture.htm?key=kvegr0036. Acesso em: 02 de novembro de 2019.

[Figura 04] Relevos assírios da caça de leões. Artista desconhecido. Mesopotâmia, século XXV a.C.
Disponível em: https://catracalivre.com.br/rede/as-pecas-imperdiveis-do-british-museum/. Acesso em 04 de dezembro de 2019.

[Figura 05]
Catedral de Stratsburgo. Diversos artistas. França, século XIV.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale-de-Strasbourg-IMG_1204.jpg. Acesso em 02 de novembro de 2019.

[Figura 06]
Detalhe do Tempietto de Bramante. Donato Bramante. Itália, século XVI.
Disponível em: http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/24105959. Acesso em 02 de novembro de 2019.

[Figura 07]
The fall of Nineveh. John Martin. Victoria and Albert Museum, Londres UK, 1828.
Oil on canvas, 213cm x 340cm. Disponível em: https://www.nga.gov/johnmartin. Acesso em 02 de novembro de 2019.

[Figura 08]
The Death of Sardanapalus. Eugène Delacroix. Musée du Louvre, Paris, 1827.
Oil on canvas, 392cm x 496cm. Disponível em: https://institutopoimenica.com/2013/03/23/a-queda-de-nnive-john-martin/. Acesso em 02 de novembro de 2019.

[Figura 09]
The lion hunt. Artista desconhecido. Período assírio, 645 – 640 A.C. Relevo assírio do rei Ashurbanipal caçando um leão.
Disponível em: https://blog.britishmuseum.org/lion-hunting-the-sport-of-kings-2/. Acesso em 02 de novembro de 2019.

[Figura 10]
The Sacred Tree. Artista desconhecido. Período assírio 865 – 860 A.C. Nimrud, Palácio Noroeste. A árvore sagrada com o rei Ashurnasirpal e o Deus sol Shamash.
Disponível em: https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/civilizacao-mesopotamica.htm. Acesso em 02 de novembro de 2019.

No campo artístico, dois exemplos quase contemporâneos e muito populares à época retratam parte da visão europeia sobre os assírios; trata-se da obra A queda de *Níneve* (1830), de John Martin e a não menos famosa, *A morte de Sardanapalus* (1827-28), de Eugène Delacroix, pinturas que, guardadas suas diferenças, de acordo com Frederick Bohrer, atestam um "binarismo envolvido na imagem construída da Assíria, na qual a conquista ocidental é contrastada com a ruína oriental e tomada como um índice da moralidade da primeira versus a imoralidade da última".[16]

Frahm coloca que, mesmo após o descobrimento dos remanescentes (a partir da década de 1840), o que era uma expectativa de uma visão mais objetiva sobre os assírios – tendo em vista a possibilidade de confronto com fontes primárias como as placas decorativas dos palácios assírios (Khorsabad, Nimrud e Nínive) e aquelas com inscrições em escrita cuneiforme, em seguida decifrada – não se efetivou, e os assírios permaneceram sendo observados não por si mesmos, mas sim em comparação com o mundo clássico e com referência à narrativa bíblica.[17]

A posição de Ruskin muito provavelmente se referencia no imaginário da época, mas não deixa de apresentar suas peculiaridades, sobretudo tendo em vista sua diferenciação de valor entre as expressões artísticas de nações pagãs e nações cristãs. De um lado, como observado, está a avaliação do autor sobre as condições de fabricação artística dos povos antigos, condições, para ele, de absoluta servidão, apesar de em diferentes graus. Tanto artífices gregos, como egípcios, e sobretudo, assírios, exerciam suas atividades sob absoluta autoridade e rígida disciplina. Assírios, segundo Ruskin, conhecidos pelas representações de suas conquistas de batalhas e pela exibição da pompa do estado, recusavam-se a admitir perda de poder e natureza decaída, e refletiam esses valores no tratamento de seus artífices como escravos; diferentemente do sistema de ornamentação da Cristandade, que reconhecia o valor individual de cada alma assim como sua imperfeição, estimulando a liberdade e o prazer do trabalhador, não admitindo qualquer forma de servidão.

No entanto, o teórico não deixa de reconhecer, entre as nações pagãs, a grande diferença na representação da forma artística. Sustenta que os gregos teriam maior conhecimento para representar a forma precisa, daí a inadmissibilidade de imperfeições em seus ornamentos e esculturas; ao contrário, assírios e egípcios, depreciados pelo autor como "procriados na lama e

and architectural achievements but also stressed its rulers' brutality and decadence. The Assyrians were exotic in a way that could be both praiseworthy and horrifying". FRAHM, Eckart. Images of Assyria in nineteenth- and twentieth century western scholarship. In: HOLLOWAY, Steven (org.) *Orientalism, Assyriology and the Bible*. Sheffield, England: Sheffield Phoenix Press, 2006, p. 76-7.

16 Tradução do original: "*...binarism involved in the constructed image of Assyria, in which Western achievement is contrasted with Eastern ruin and taken as an index of the morality of the former versus the immorality of the later*". BOHRER, Frederick. *Inventing Assyria*: exoticism and reception in nineteenth-century England and France. *The Art Bulletin*, New York, 1998, vol.80, n.2, p.337.

17 FRAHM, Eckart. *Images of Assyria in nineteenth- and twentieth century western scholarship*, Op.Cit.

comedores de cebolas"[18], inaptos à compreensão da forma, fixaram um padrão de representação inferior que também deveria ser perseguido fielmente pelos trabalhadores. Já na obra *The Seven Lamps of Architecture* tal posicionamento de Ruskin havia sido apresentado, por exemplo, no momento em que ele dá como exemplo a representação da árvore sagrada[19] nos relevos assírios, motivo simbólico bastante frequente, o qual, por sua excessiva simplificação, segundo ele, atestava o estado de infância e ignorância artística desta nação antiga.

A interpretação de Ruskin sobre esses sistemas de ornamentação evidencia que, em grande medida, o autor de *The Stones of Venice*, em termos de avaliação estética, reproduz, sem questionamentos, as herdadas hierarquias do cânone artístico ocidental, atitude que, segundo Bohrer, foi comum na Grã-Bretanha quando da recepção dos remanescentes assírios. Apesar disso, Ruskin reconhece que o domínio grego da forma pressupunha a presença e liderança de um artista como Phídias, algo que não se encontrava comumente. Mas mesmo percebendo que a situação contemporânea atestava a presença de trabalhadores inferiores tal como os artífices assírios, sustenta que esse estado de servidão e de rígida disciplina não poderia existir na Grã-Bretanha da época. A narrativa de Ruskin sobre os assírios e, por extensão, egípcios e gregos, é, em grande medida, o espelho que permitiu ao autor olhar e refletir sobre as condições artísticas de seu tempo.

Referências Bibliográficas

BOHRER, Frederick. *Inventing Assyria*: exoticism and reception in nineteenth-century England and France. *The Art Bulletin*, New York, 1998, vol.80, n.2, pp.336-356.

CURTIS, J.E.; READE, J.E. *Art and Empire*. Treasures from Assyria in the British Museum. London: British Museum Press, 1995.

FRAHM, Eckart. Images of Assyria in nineteenth- and twentieth century western scholarship. In: HOLLOWAY, Steven (org.) *Orientalism, Assyriology and the Bible*. Sheffield, England: Sheffield Phoenix Press, 2006, pp. 74-94.

RUSKIN, John. *The stones of Venice.* London: Library Edition, vol I, Works, vol IX, 1903, pp.284-5. Disponível em: https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/.

RUSKIN, John. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. *Risco*. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 3, n.2, 2006, pp.67-76.

18 RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, vol I, Op.Cit, p. 290.

19 "A árvore sagrada foi comum nas esculturas em esculturas mágicas no reino de Ashurnasirpal, e provavelmente representava a fertilidade da terra que a figura mágica estava protegendo". CURTIS, J.E.; READE, J.E. *Art and Empire*. Treasures from Assyria in the British Museum. London: British Museum Press, 1995, p. 59.