

JOHN RUSKIN E O ORNAMENTO GREGO.

Alice de Oliveira Viana¹
Náthaly de Lima Campos²

John Ruskin (1819-1900), estudioso, *homme de lettres*, foi um dos mais ilustres diletantes do século XIX, tornando-se, ainda em vida, um reconhecido crítico de arte, talvez o mais prestigiado da era vitoriana. Produziu uma vasta obra escrita, que abrange uma diversidade de temas, estes envolvendo desde questões políticas, sociais, econômicas e, sobretudo, estéticas, e que evidenciam o mérito do autor na eloquência dos discursos e no domínio retórico. Também digna de nota é sua capacidade oratória, demonstrada na habilidade de manejar as palavras e de convencer a plateia.

Suas obras publicadas em torno da década de 1850, acompanhando o clima político de boa parte da Europa industrial, contemplam questões cruciais à época, como as relações entre arte, arquitetura e degradação do trabalho. Podem-se citar *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (3 vols., 1851-1853) e *Two Paths* (1859), publicações nas quais o tema do ornamento é problematizado como meio de enfrentar tais questões e cuja repercussão contribuiu para colocar o autor como uma das figuras de proa no cenário das artes decorativas contemporâneas.

Como nós sabemos, os meados do século XIX foram marcados por uma crise nas artes decorativas britânicas que, em grande medida, espelhava uma crise da própria sociedade vitoriana, a qual oscilava entre a nostalgia de um passado de qualidade artística e o desejo de progresso geral da sociedade e do avanço da civilização. Se o senso comum se deslumbrava ante as novas invenções da indústria, muitos estudiosos e críticos não viam com bons olhos os resultados artísticos alcançados. Além de adequação ao propósito do artefato e qualidade da fabricação, no nível mais geral faltava unidade de linguagem.

¹ Professora Dra., curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

² Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ruskin, como muito de seus contemporâneos debruçados sobre o problema das artes decorativas - podem ser citados, por exemplo, os profissionais das *Schools of Design* britânicas, como Owen Jones e Richard Redgrave, reunidos em torno de Henry Cole - é categórico quanto à crítica aos artefatos industriais. Em uma de suas palestras, é possível notar sua desaprovação à situação da indústria inglesa de ornamentação têxtil:

assim também nas manufaturas: precisamos de trabalho substancial, não luxuoso; de design refinado, não suntuoso. Os tecidos não precisam ser do tipo que chamariam a atenção de uma duquesa, mas devem ser antes de um feitiço que sirva às necessidades, e apure o gosto, de uma aldeã. O erro preponderante do vestuário inglês, principalmente entre as classes menos abastadas, é uma tendência unir má qualidade e espalhato, decorrente principalmente da imitação desajeitada das classes mais abastadas. Deveria ser uma prioridade de todos os fabricantes produzir não somente tecidos de design lindo e fantástico, como também os que servem para o uso cotidiano e que se prestam para vida humilde e isolada.³

No entanto, contrariamente àqueles que, apesar do reconhecimento da situação de crise não deixavam de afirmar sua fé e entusiasmo na indústria moderna, como o próprio círculo de profissionais em torno de Henry Cole,⁴ o autor de *The Stones of Venice* via com desconfiança qualquer proposta de melhoramento das artes decorativas que não intervisse antes na relação do homem com a fabricação artística.

Assumindo, como era recorrente na epistemologia da época, uma postura historicista como meio de enfrentamento dessas questões, Ruskin olha para o passado como uma forma de criar referências críticas para o século XIX, a partir da análise da produção de culturas pregressas, distantes tanto temporal quanto geograficamente, como a dos gregos, egípcios e assírios, por exemplo. Tendo como orientação certas expressões do gótico, tanto em termos estéticos, como no que tange ao que ele entendia terem sido seus meios de fabricação, comumente o ornamento grego é a este paradigma contraposto, sendo submetido a uma análise em grande medida depreciativa, para a qual os critérios oitocentistas de crítica aos efeitos da máquina e da depreciação do trabalho são utilizados.

³RUSKIN, John. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p. 183.

⁴ Nikolaus Pevsner usa a expressão “círculo de Cole” para se referir aos profissionais reunidos em torno de Henry Cole e empenhados na reforma do desenho britânico em meados do século XIX. PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno*: de William Morris a Walter Gropius. Trad. João Paulo Monteiro. SP: Martins Fontes, 2002.

Em *The nature of gothic*, um dos capítulos do segundo volume da obra *The Stones of Venice*, das seis características do gótico apresentadas pelo autor, praticamente todas opõem-se, de um modo ou de outro, às expressões gregas, apresentando um viés em grande medida “anti-clássico”. São elas: selvaticidade, mutabilidade, naturalismo, grotesco, rigidez e redundância.⁵ Trata-se, como coloca Lira, dos “seis elementos espirituais ou imaginários do gótico”,⁶ que referem-se não somente a características da edificação em si, mas também a “tendências mentais ou espirituais de seus construtores”⁷ e são em grande medida resultado de uma relação de trabalho, de uma particular interação entre artífice e obra e que é abordada pelo autor, com maior clareza, em sua crítica ao ornamento.

Ainda em *The nature of gothic*, Ruskin expõe com maior aprofundamento os três sistemas de ornamento arquitetônico já apresentados no capítulo XXI do primeiro volume, intitulado “*The Treatment of Ornament*”. Seriam:

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 ornamento revolucionário, no qual nenhuma inferioridade executiva é admitida.⁸

Nota-se que se trata de três classes de ornamento as quais caracterizam historicamente os meios pelos quais as ornamentações foram fabricadas e que exprimem, como coloca Lira, “graus de correspondência entre a mente executiva e a mente inventiva”⁹, em que a primeira classe é colocada como uma condição oposta à última, no sentido da total submissão/emancipação do trabalhador. Nestas duas encontram-se justamente, de um lado a posição do sistema grego de ornamentação, além do assírio e egípcio (ornamento servil) e do outro lado o sistema medieval cristão (ornamento revolucionário). Assim explica Ruskin acerca da classe servil de ornamento:

⁵ Conferir LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura. In: *Risco*. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 4, n.2, 2006, pp.77-86, e também RUSKIN, John. John Ruskin. Selvaticidade (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. In: *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.

⁶ LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura, Op. Cit., p.78.

⁷ Id. Ibid., p.78.

⁸ RUSKIN, John. John Ruskin. Selvaticidade (excerto de A natureza do gótico), Op. Cit., p.69.

⁹ Ibid., p.69, comentário na nota n.3, de autoria do tradutor do texto, José T. C. de Lira.

na Grécia, o artesão-mestre era muito mais adiantado em conhecimento e em poder que o assírio ou o egípcio. Nem ele, nem aqueles para quem trabalhava, podiam suportar qualquer aparência de imperfeição, e, portanto, o ornamento que entregava à execução de seus subordinados era composto de meras formas geométricas - bolas, sulcos e folhagem perfeitamente simétricas, que podiam ser executadas com absoluta precisão em régua e linha, e, quando terminadas, eram ao seu modo tão perfeitas quanto as figuras esculpidas pelo próprio mestre. Ao contrário, o assírio e o egípcio, em tudo menos conscientes da forma acurada, contentavam-se em permitir que as suas figuras esculpidas fossem executadas por trabalhadores inferiores; rebaixavam o modo de tratá-la a um tal nível que qualquer trabalhador poderia atingir e então o treinavam conforme uma disciplina tão rígida que não haveria qualquer chance dele cair abaixo do nível indicado. O grego não deu ao trabalhador inferior nada que ele não pudesse executar com perfeição. O assírio lhe forneceu temas que ele poderia executar apenas imperfeitamente, mas fixou um padrão legal para a sua imperfeição. Em ambos os sistemas, o trabalhador era um escravo.¹⁰

Pode-se imaginar que o exemplo de ornamento grego a que o autor se refere anteriormente é aquele observado, por exemplo, em cimácios jônicos, na decoração de óvalos-e-dados e contas, recorrentes nesses perfis e que de fato surpreendem pela perfeição de execução. A servidão na fabricação destes ornamentos estava no fato de equiparar os trabalhadores a máquinas e ferramentas, buscando acuidade e precisão em todos os detalhes, um virtuosismo técnico que se mostrava alheio à natureza humana, na posição do estudioso. Nota-se que os termos com os quais o autor confronta o modo de fabricação deste tipo de ornamento são aqueles do próprio contexto oitocentista por ele vivenciado. Isto quer dizer, sua crítica à condição servil do trabalhador, sobretudo àquela observada no ornamento grego, equipara-se, no discurso do autor, a sua crítica à produção dos operários britânicos contemporâneos, na qual é evidente, para ele, um desejo de que “todas as coisas sejam totalmente bem acabadas ou que atinjam uma perfeição compatível com sua natureza”.¹¹

Pressupondo que “a qualidade do trabalho começava e terminava pela felicidade do trabalhador”,¹² Ruskin defendia a valorização da mente inventiva do homem, ao invés da mera exploração mecânica de sua capacidade executiva. Assim ele diz:

¹⁰ Ibid., p.69.

¹¹ Ibid., p.69.

¹² LIRA, José T.C. de. *Ruskin e o trabalho da arquitetura*, Op. Cit., p.79.

e é isso o que devemos fazer com todos os que entre nós labutam: procurar a sua parte pensante e fazê-la desabrochar não importando o que se perca com isso, nem com que faltas e erros sejamos obrigados a arcar. [...] Pode-se ensinar um homem a traçar uma linha reta e a cortá-la, a lançar uma linha curva e cinzelá-la e a copiar e cinzelar, com admirável rapidez e perfeita precisão [...] Mas se pedir-lhe que pense a respeito de qualquer uma dessas formas, que considere se não poderá inventar uma melhor por sua própria conta, ele simplesmente irá parar, a sua execução tornar-se-á hesitante, ele pensará, e aposto que pensará errado; aposto que este ser pensante cometerá um erro no primeiro toque que aplicar em seu trabalho. E, apesar de tudo, você terá feito dele um homem, pois até então era apenas uma máquina, uma ferramenta animada.¹³

Nesta perspectiva ruskiniana, tendo em vista a decoração contínua e ininterrupta dos mesmos ornamentos nas molduras dos entablamentos gregos, por exemplo, o trabalhador ali não era estimulado a pensar, a inventar; apesar de poder ir além, estava submetido à execução mecânica e repetitiva dos mesmos ornamentos (daí ser ele um “escravo”), que eram simplórias formas geometrizadas visando a perfeição do resultado. O artífice responsável pela ornamentação, que Ruskin chama de “trabalhador inferior”, assim era designado por possuir menor habilidade que os grandes mestres e daí lhe ser atribuída a responsabilidade pela ornamentação, ou seja: a parte da arte decorativa que deveria na maioria das vezes estar em relação de subordinação com as obras de pintura e escultura. No entanto, mesmo este trabalhador menos treinado deveria, no entendimento do autor, ser estimulado a exercitar-se em algo mais complexo, inclusive, e sobretudo, se este exercício incorrer em um resultado desastroso em termos de representação artística. Para o crítico inglês, a admissão da imperfeição era sinal de demonstração das limitações do artesão e, em última essência, do reconhecimento do valor de cada alma, algo que ele associa aos princípios cristãos.¹⁴ Trata-se aqui de um dos principais valores que, no entendimento de Ruskin, aparecia em oposição quando comparados os sistemas grego, egípcio e assírio, ao medieval cristão. Conforme sustenta o autor:

esta admissão de força perdida, de natureza decaída, que o grego ou o assírio sentiam como intensamente dolorosa e tanto quanto possível recusavam, o cristão pratica diariamente e a cada hora, contemplando o fato sem medo, como se ao final

¹³ RUSKIN, John. *John Ruskin. Selvaticueza* (excerto de A natureza do gótico), Op. Cit., p.70.

¹⁴ Ibid., p.69, comentário na nota n.3, de autoria do tradutor do texto, José T. C. de Lira.

tendesse à grande glória de Deus. [...] É talvez o aspecto mais admirável das escolas góticas de arquitetura que elas assim recebam os resultados do labor das mentes inferiores e, dos fragmentos cuja imperfeição delata em cada toque, ergam indulgentemente um todo majestoso e inimputável.¹⁵

Deste modo, no caso grego, o capricho da perfeição do acabamento, buscado tanto nas esculturas feitas pelos grandes mestres - campo em que, mesmo para Ruskin, eram os gregos inigualáveis - quanto na ornamentação de responsabilidade dos artífices, impediu que estes últimos fossem estimulados a se aventurar em algo de maior complexidade, sendo então relegados a conscientemente executar formas repetitivas e convencionais.

No caso dos egípcios e assírios, o teórico deduz que os artífices, ou seja, os “trabalhadores inferiores”, ao invés de se contentarem com representações de temas mais simples, como vegetais ou formas de organismos mais inferiores, eram encarregados de obras de esculturas, muitas vezes de figuras humanas - obras mais importantes, que assumiam um papel preponderante nas representações artísticas. Ruskin provavelmente se refere aqui aos relevos dos povos assírios e egípcios expostos no Museu Britânico, como os observados nas imagens a seguir, os quais, ao serem comparados à escultura grega da figura humana levavam a conclusões de inferioridade artística.

Com isso, não sendo capazes de fabricar algo do nível de representação naturalista próprio de obras de escultura e pintura, eram cobrados a alcançar um padrão mínimo de imperfeição. Tanto nos gregos quanto nos assírios e egípcios, o artífice tinha suas limitações e potencialidades inventivas desconsideradas.

Ruskin negou ter condenado a arte grega lembrando seu enaltecimento à obra de Phídias, mas ao mesmo tempo obliterando suas recorrentes desaprovações ao ornamento grego. Este posicionamento de desaprovação a uma das maiores culturas arquitetônicas ocidentais por parte de um dos grandes eruditos das artes da época - não obstante as constantes críticas por ele recebidas -, deve ser compreendido também tendo em vista um contexto de revivalismo grego na Inglaterra, do qual um de seus mais ilustres exemplos era o próprio edifício do Museu Britânico (concluído em 1847, de autoria de Sir Robert Smirke). Quanto às críticas, o autor, em um louvável exercício de retórica, defende-se, sustentando o seguinte: “recrimino os arquitetos modernos não por copiarem os gregos, mas por negarem as primeiras leis da vida tanto na arte deles quanto em todas as outras.”¹⁶

¹⁵ Id. Ibid., p.70

¹⁶ RUSKIN, John. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p.164.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura. In: *Risco*. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 4, n.2, 2006, pp.77-86.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Trad. João Paulo Monteiro. SP: Martins Fontes, 2002.

RUSKIN, John. *The seven lamps of Architecture*. NY: John Wiley, 1849.

_____. *The nature of gothic: a chapter of the Stones of Venice*. London: Hammersmith, 1892.

_____. *A Economia Política da Arte*. Trad. Rafael Cardoso, SP: Record, 2004.

_____. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. In: *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.

FIGURAS

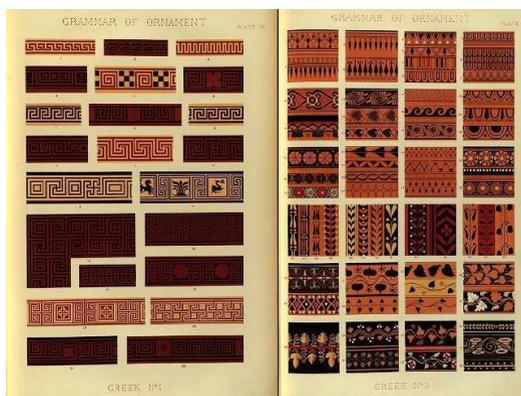


Figura 1 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Grego.



Figura 2 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Egípcio.



Figura 3 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Assírio.



Figura 4 – Arte de entablamento na Glyptotheca de Munich.



Figura 5 - Museu Britânico. Painel Assírio, 883-859 a.C.



Figura 6 - Museu Britânico. Painel Egípcio.



Figura 7 - Museu Britânico de Londres. 1753.