

## POR UMA DEFINIÇÃO DO ORNAMENTO

*Fabiana Pedroni<sup>1</sup>*

No âmbito da História da Arte o ornamento é, frequentemente, estudado sob um ponto de vista estilístico, na busca de datações e procedências. As teorias do ornamento mais tradicionais, que surgiram por volta de 1850 a 1950, influenciam até hoje a produção acadêmica e mesmo o senso comum. As restrições modernistas ao ornamento foram muitas vezes lidas e citadas fora de seus contextos. Como verdadeiras fórmulas antiornamentais conferiram ao ornamento um caráter complementar, como se em sua retirada seu suporte não viesse a sofrer nenhum tipo de prejuízo senão estético e formal. Não apenas o ornamento foi reduzido ao aspecto decorativo, mas os próprios debates deste período, que envolviam além dos historiadores da arte, artesãos, críticos, teóricos, designers e arquitetos, sofreram restrições a sua riqueza teórica. Reduzidos a famosas fórmulas antiornamentais, como “o ornamento é crime”, de Adolf Loos, “é preciso parar de ornamentar” de Louis Sullivan, tais afirmativas esvaziaram-se de seus contextos de origem e sintetizaram toda a produção teórica daquele momento a uma negação ao uso do ornamento. Foi-lhes retirada a influência da produção industrial, em que o ornamento já não tinha lugar em comparação às utilidades do objeto.

Por exemplo, Loos fala de uma diferença de sensibilidade do homem moderno em comparação a outras épocas: “Nossa sensibilidade é mais delicada que a dos homens Renascentistas (...) Mais delicada ainda do que aquela da era rococó, quando se tomava a sopa sobre um fundo de cebolas azuis que lhe dava uma desagradável cor cinza esverdeada. Nós preferimos comer sobre um fundo branco.” (PAIM, 2000: 62). O uso descontextualizado destas citações para referenciar-se à qualquer tipo de ornamentação acabou por reduzi-la a um acessório, um complemento indesejado, fazendo com que o estudo da ornamentação caísse em descrédito em detrimento do estudo de outros elementos das imagens, principalmente as de caráter narrativo.

Ao considerarmos estas teorias dentro de seus contextos, entende-se que a ornamentação a que eles criticavam não poderia ser generalizada para todo tipo de produção. É importante entender que a ornamentação tem sua matéria, função e status alterados a partir da segunda metade do século XIX. Como mercadorias industriais, produzidas em larga escala, os ornamentos deixaram de ser produzidos por artesãos em pequenas oficinas utilizando técnicas tradicionais, aperfeiçoadas durante gerações, para serem produzidos em grandes galpões, segundo uma produção em série. Direcionados ao consumo generalizado, a diferentes camadas sociais, os ornamentos perderam sua especificidade de produção e aplicação. Lloyd Wright, importante arquiteto norte-americano do século XX, afirmava da necessidade de se pensar o ornamento na raiz do projeto, ou seja, que ele nascesse em harmonia com o projeto inicial da residência, prédio público, etc. Não seria aposto de modo impensado, mas pensado na totalidade do projeto arquitetônico e artístico.

A crítica de Wright, assim como de outros importantes contribuintes para os debates de 1850-1950, como Sullivan, Worringer, Ruskin, Riegl, passava pelo uso do ornamento como forma descontextualizada e desmaterializada, e não contra o uso do ornamento em si. Cada autor deste período reserva um espaço próprio ao ornamento, exceto, talvez, por Adolf Loos, que pautava por uma verdadeira higienização do espaço contra o uso do ornamento. O problema é considerarmos que todas as teorias do ornamento compreendidas neste

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), mestrado em História Social, bolsa Capes.

período rejeitavam o ornamento sem considerarmos que ornamento era este de que o autor falava e seus porquês de restrição.

Dentro de um contexto em que o aumento de publicações de catálogos com repertórios ornamentais contribuía com seu uso descontextualizado e indiscriminado, surgiam indicativos de uma preocupação contra este uso, mas que com o tempo foi esquecido. O primeiro que podemos citar é a advertência dada por Owen Jones aos copistas no prefácio de seu catálogo “Gramática do ornamento”, 1856 [Figura 1]:

Ao justapor as muitas formas de beleza que cada estilo ornamental apresenta, espero contribuir para interromper essa tendência infeliz do nosso tempo que consiste em copiar, enquanto é moda, formas criadas em outras épocas, na ignorância das circunstâncias particulares que tornaram belos os ornamentos que eram expressivos e apropriados - os mesmo ornamentos que fracassaram redondamente quando transplantados. (PAIM, 2000: 18).

Seria aquilo que o britânico Ralph Wornum chamaria no mesmo ano de abominações ornamentais, em que um objeto ornamentado transforma-se numa monstruosidade estética pela justaposição de ornamentos de modo descontextualizados. A crítica ao ornamento industrializado ganhou em Ruskin a defesa do trabalho do artesão. Seria imprescindível a atuação do artesão na construção de um ornamento que pudesse ser deleitado pela percepção do sujeito, pelo registro de intenção na obra a partir das mãos do artesão. Para Ruskin, a mudança no modo de viver na modernidade, as implicações da industrialização e de um passo mais acelerado, que hoje seria considerado lento, fez com que a sensibilidade, como disse Loos, e o olhar mudassem seu direcionamento. O ornamento não deveria ser vulgarizado em seu uso inadequado, em estações de trem, por exemplo, em que o olhar do sujeito não estaria suspenso a uma apreciação de beleza. Dizia ele: “onde você puder repousar, então decore; onde o repouso é proibido, a beleza também é”. (PAIM, 2000: 30)

Se o ornamento tinha seu lugar no cotidiano modernista, também não o seria diferente na história. Apesar de ter sido recebido com ceticismo, Riegl traçou uma genealogia dos estilos de ornamentação, dando-lhes uma história própria em “Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento”. A resistência em conceber uma história do ornamento estava na dificuldade da metodologia da época perceber semelhanças e diferenças entre formas desvinculadas da representação. Além da pressão exercida pela interpretação técnico-materialista, predominante no século XIX, que atribuía a gênese de todo ornamento à mimese.<sup>2</sup> O ornamento, para Riegl, seria resultado de um impulso criativo gerador de formas e não da mera percepção de padrões. Se compararmos Ruskin e Riegl, para Ruskin a beleza do ornamento dependia do seu modo de produção, do trabalho do artesão, de sua liberdade de criação e repetição. Para Riegl, o modo de produção não era tão importante quanto o grau de abstração em relação às formas da natureza, que era o que conferia beleza ao ornamento.<sup>3</sup>

De todo modo, os debates entre estas décadas, levavam em consideração principalmente a forma do ornamento, buscando sua genealogia e tipologias que se distinguiam ao longo da história da arte em categorias, como o ornamento simbólico e o ornamento estético, para Ralph Wornum.

<sup>2</sup> Cf. nota 5.

<sup>3</sup> Ruskin não considerava os padrões mais abstratos como ornamentais, pois perdiam a ligação mais direta com a natureza e aproximavam-se a criação do homem, sem referência natural.

O que queremos destacar aqui é que a análise em termos estilísticos, que busca datações ou estabelecimento de procedências, traz indícios úteis para uma abordagem filológica, mas torna-se limitadora para uma análise em que a ornamentação desempenha papéis fundamentais que ultrapassam uma função decorativa e seus aspectos formais.

É nesse sentido que surge uma pesquisa mais atual sobre ornamentação. Para além do domínio de motivos formais está o conceito de ornamental, cunhado pelo historiador da arte e medievalista francês Jean-Claude Bonne. O ornamental se constitui como *modus operandi*, ou seja, o modo de funcionamento da ornamentação. Mais do que uma composição formal, trata-se de um “poder”, aquilo que a ornamentação pode fazer, as várias funções que pode vir a assumir. O autor prefere o uso deste termo em detrimento de ornamento e ornamentação para frisar a noção de funcionalidades do ornamento e mesmo os modos como este se porta ao assumir determinada função.

Na qualidade de poder assumir funções encontramos a ornamentalidade. Como um advérbio, a ornamentalidade modula os efeitos do objeto que é seu suporte, determina modos de funcionamento distintos segundo o objetivo que se procura. Aqui consideramos o ornamental enquanto potência, isto é, como capacidade de ação e possibilidade de exercer funções. A potência indica o poder do ornamental de modificar-se pelo contexto no qual se insere, pois suas formas e significados dependem de um contexto não apenas formal-imagético, mas também social. Além de poder assumir diversas funções, o ornamental transpassa estruturalmente o objeto, pode se apresentar e tomar posse de elementos desde os mais figurativos e representacionais de uma imagem, aos mais abstratos e simbólicos, como as cores. “[...] L’ornementalité est entendu ici avant tout comme un mode de traitement esthétique de l’image. Sa première fonction est de célébration, quelle que soit par ailleurs la capacité des motifs ornementaux à remplir d’autres fonctions (symboliques, magiques, rituelles...) [...] (BONNE, 1997b: 103)<sup>4</sup>

Nesta citação, nota-se que, para Bonne, a dimensão estética do ornamental destaca-se antes de qualquer possibilidade deste vir a assumir outras funções. Possivelmente é esta característica do ornamental que o fez, muitas vezes, ser confundido apenas com o decorativo. O decorativo constitui-se como uma das possibilidades de funcionalidade do ornamental, que diz respeito a um caráter de preenchimento de uma superfície com motivos ornamentais que a embelezam, mas a ela não se reduz.

Sob esta perspectiva, teríamos um elemento que pode vir a exercer uma função ornamental na imagem, mesmo que esta não seja a função a que primeiro o associamos, como no caso da cor em ser pensada apenas como um elemento de preenchimento. Mas a variedade das cores, sua profusão numa imagem pode indicar um trabalho ornamental. Também temos motivos ornamentais que assumem outras funções além da decoração, como possuir um caráter simbólico ou influir estruturalmente na divisão da narrativa.

Percebemos, portanto, a multiplicidade do ornamento. Não apenas em sua forma, mas no modo como ele é abordado dentro da história da arte. As possíveis ampliações que hoje podemos apontar derivam justamente de uma abertura metodológica no campo da história da arte, principalmente quanto às revisões de teorias anteriores, levando em consideração o contexto sociocultural da discussão. Nos debates de 1850 a

---

<sup>4</sup> “[...] A ornamentalidade é entendida aqui antes como um modo de tratamento estético [o estético está em itálico na citação?] da imagem. Sua primeira função é de celebração, independente da capacidade dos motivos ornamentais exercerem outras funções (simbólicas, mágicas, rituais...) [...]” (tradução nossa).

1950, as leituras surgem em diálogo com o entendimento do impacto da industrialização, do surgimento de exposições internacionais que expunham produções até então periféricas à história da arte ocidental, como os artefatos Maori<sup>5</sup>, bem como a influência de movimentos como o Art Nouveau e o interesse de artistas como Picasso e Cézanne pela produção de cerâmica e suas ornamentações. Enfim, tentativas de superar o ranço formalista no estudo da ornamentação.

O ornamento não foi condenado neste período em acordo com o senso comum, como um complemento de beleza, mas por ter se afastado da experiência da arte, por ter se recusado a participar da criação das formas e misturar-se genuinamente aos materiais. O diálogo do ornamento com a matéria passava a ser baseado em um disfarce da precariedade, uma ostentação de um luxo inexistente. Além dessa aproximação com um caráter enganador, o ornamento foi condenado por ceder infantilmente ao medo do vazio, que seria o horror vacui, uma compulsão em preencher os vazios de uma composição com elementos ornamentais, ao ponto de saturá-la, por espalhar-se exageradamente na paisagem urbana.

Discussões próprias de um momento particular na história do ornamento, mas que não se pode ser aplicada a todo tipo de produção sem antes entender as ressalvas contextuais destas teorias. Diante da insuficiência de aplicabilidade teórica dos conceitos de ornamento e ornamentação em contextos distintos, que se busca novas definições, como de ornamental e ornamentalidade. Afinal, teria o ornamento de acanto as mesmas formas e funções, na produção grega, romana e mesmo contemporânea? É fácil dizer, diante do que foi aqui tratado brevemente, que a resposta não caberia em um catálogo com repertórios de ornamentos.

---

<sup>5</sup> Segundo os adeptos da teoria técnico-materialista, como Gottfried Semper, os primeiros padrões ornamentais teriam surgido espontaneamente de técnicas e materiais utilizados na tecelagem. O primeiro padrão teria, portanto, sido observado, e não inventado, no padrão da tecelagem que depois passaria a ser reproduzido em outros materiais. Riegl, pautado no impulso criativo para a formações de novos padrões, i.é, um novo padrão derivada de outro padrão, critica a teoria técnico-materialista a partir da existência de padrões ornamentais em culturas que não conheciam a técnica de tecelagem, como os Maori.



Figura 1. Ornamento Grego e Ornamento Romano. Fonte: Owen Jones, Grammar of ornament, 1868, p.39; p.48.

**Referências Bibliográficas:**

BONNE, Jean-Claude. Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval. In: **Actes** du Colloque International: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997a. p.217-220.

\_\_\_\_\_. De l'ornement à l'ornementalité: La mosaïque absidiale de San Clement de Rome. In: **Actes** du Colloque International: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997b. p.103-119.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

RIEGL, Aloïs. **Questions de style**: fondements d'une histoire de l'ornementation. Paris: Hazan, c1992.