



## Ruínas, monumentos e patrimônio: relações entre Giovanni Battista Piranesi e Hubert Robert no século XVIII

Eduardo Roberto Jordão Knack <sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho procura analisar possíveis relações entre as obras do gravurista italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e do pintor francês Hubert Robert (1733-1808) em um contexto de emergência do “culto das ruínas” na Europa. A relação entre os dois artistas e sua produção auxilia na compreensão sobre como as noções de monumento e patrimônio se relacionaram com o fascínio pelas ruínas do passado, além de exemplificar interpretações eruditas sobre tensões e crises de historicidade que despontaram ao longo do século XVIII. Para explorar essas tensões, são observadas algumas obras como as *Antichità Romane* (Antiguidades Romanas) e os *Grotteschi* (Grotescos), de Piranesi; e *Project for the Grande Galerie of the Louvre* (Projeto para a Grande Galeria do Louvre) e *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre* (Vista imaginária para a Grande Galeria do Louvre) de Robert.

**Palavras-chave:** Giovanni Battista Piranesi; Hubert Robert; Culto das Ruínas; Historicidade; Patrimônio.

## Ruins, monuments and heritage: relations between Giovanni Battista Piranesi and Hubert Robert in the 18th century

**Abstract:** This paper seeks to analyze possible relationships between the works of the Italian engraver Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) and the French painter Hubert Robert (1733-1808) in a context of emergence of the “cult of ruins” in Europe. The relationship between the two artists and their production helps to understand how the notions of monument and heritage were related to the fascination for the ruins of the past, in addition to exemplifying interpretations of the tensions and crises of historicity that emerged throughout the 18th century. To explore these tensions, some works are observed, such as the *Antichità Romane* (Roman Antiquities) and the *Grotteschi* (Grotescos), by Piranesi; and *Project for the Grande Galerie of the Louvre* and *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre*, by Robert.

**Keywords:** Giovanni Battista Piranesi; Hubert Robert; Cult of Ruins; Historicity; Heritage.

### Introdução – Piranesi e Robert no século XVIII

O arquiteto e gravador italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nasceu em Mogliano, região do Vêneto e passou seus primeiros vinte anos em Veneza, onde iniciou os estudos em arquitetura

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade de Passo Fundo, Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa. Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Atuou como professor na Universidade do Estado de Mato Grosso, na Universidade de Passo Fundo, na Universidade Federal de Pelotas e na Escola de Ensino Fundamental St. Patrick. Atualmente é Professor Adjunto e Coordenador da Unidade Acadêmica de História na Universidade Federal de Campina Grande, onde também atua como Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa Cultura e Cidade. Participa da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

com Mateo Lucchesi, seu tio materno, responsável pelas defensas marinhas da cidade e pelo seu sistema hidráulico. Também estudou com Giovanni Antonio Scalfarotto, engenheiro envolvido com obras de restauração em Veneza. “Com Carlo Zucchi (1682-1767), mestre de perspectiva e representante de uma família de gravadores, Piranesi estudou a perspectiva e a gravação” (DOMÉNECH, 1997, p. 15-16). Esses anos de estudos de arquitetura e desenho prepararam uma sólida base para suas gravuras de Roma, cidade que causou profundo impacto em Piranesi. (SASSOLI, 1993).

Roma exerceu um fascínio entre artistas e intelectuais europeus que se interessavam pelos monumentos da Antiguidade desde o século XVI. “Os ‘desenhos do antigo’ constituíram para numerosos artistas um estímulo ao conhecimento e à inspiração” (CORDARO, 1993, p.7). Portanto, a sedução que as ruínas da Roma antiga despertavam é anterior ao século XVIII, mas, como veremos, a partir dos trabalhos de Piranesi e Robert, esse século marcou uma mudança de percepção sobre o sentido das ruínas no presente.

Piranesi visita Roma pela primeira vez em 1740, como desenhista no séquito do embaixador de Veneza. Nessas primeiras visitas em Roma o gravurista travou contato com arquitetos, artistas e eruditos, merecendo destaque sua participação no ateliê do gravurista Giuseppe Vasi. Piranesi também visitou outras cidades italianas, como Nápoles, acompanhando escavações arqueológicas, em 1744 retornou para Veneza, onde aprofundou seus estudos e conhecimentos sobre o gênero de pintura conhecido como veduta. No mesmo ano retorna para Roma, estabelecendo um ateliê na “Via del Corso, em frente ao Palazzo Mancini, sede da Academia da França em Roma” (DOMÉNECH, 1997, p. 24). Essa proximidade com a Academia da França permitiu a Piranesi conviver e estabelecer parcerias com diferentes artistas e intelectuais franceses, entre estes o pintor Hubert Robert.

Ao chegar a Roma em 1754, no séquito do conde de Stainville, o pintor francês Hubert Robert (Paris, 1733-1808) logo se converte em um admirador de Pannini e Piranesi. De Piranesi Robert toma a ótica visionária que confere às suas fantásticas vistas, como *La Scala di Caprarola*, no Museu do Louvre. A dimensão heróica da Antiguidade clássica é plasmada em sua obra através do conjunto de proporções gigantescas, oníricas e sublimes (DOMÉNECH, 1997, p. 25).

As relações estabelecidas entre Piranesi e Robert foram além do conhecimento e admiração do trabalho produzido. “Em 1763, Piranesi desloca-se para a antiga cidade latina de Cori em companhia do pintor francês Hubert Robert, que aproveitou para pintar diversas composições” (DOMÉNECH, 1997, p. 28). Robert nasceu em 1733 em Paris, sua família trabalhava para o conde Stainville, o que lhe possibilitou acesso ao universo cultural da elite parisiense, pois estudou no prestigiado Colégio de Navarre, antes de começar sua carreira de artista. Desde muito cedo, Robert tem conexão com o mundo das artes trabalhando como aprendiz do escultor René-Michel Slodtz entre 1751 e 1753 (DUBIN, 2010, p. 16).

Acompanhando a família Stainville, Robert conhece Roma, a “cidade eterna”, pela primeira vez entre 1754-1765, uma longa estadia que impressionou o pintor exercendo influência decisiva em seu trabalho. Nesse período, sob influência dos Stainville, Robert é aceito na Academia da França. O período em que Robert estudou na Academia era marcado por um encorajamento para desvios das formas convencionais de pintura, manifestado especialmente nos estudos sobre paisagens e vistas estimuladas por escavações arqueológicas, refletindo uma verdadeira mania por antiguidades e antiquários (DUBIN, 2010, p. 18).

“Formé à Rome vers le milieu du siècle, en pleine fièvre antiquaire, Robert s’impose dès son retour à Paris comme peintre d’architecture” (FAROULT, et. al., 2016, p. 3).<sup>2</sup> Essa posição de pintor de arquitetura é conquistada, entre outros fatores, pela influência e contato com Piranesi, que marcou não apenas o trabalho de Robert, mas de uma geração de artistas franceses que seriam conhecidos como os “Piranésiens”.<sup>3</sup> A inovação crucial desses artistas, que estavam em contato com Piranesi diretamente (que possuía seu ateliê na frente da Academia), exerce influência nas obras de Robert não apenas na forte presença da imaginação na elaboração de paisagens e vistas de edificações e monumentos antigos, mas pela valorização das ruínas não apenas como traços de um passado perdido, mas como elementos que representam a presença de uma ausência. (DUBIN, 2010, p.28). Esses artistas, pensionistas da Academia mergulharam no universo das gravuras de Vasi e Piranesi:

At a time when printmaking was absent from the Académie’s curriculum, the *pensionnaires* experimented with the medium in the studios of the foremost practitioners of topographical prints, Vasi and Piranesi. Under the influence of the architect-etcher Piranesi, these *pensionnaires* cast themselves as “painter-architects” and “painter-etchers”, and in their art of *archéofiction*, Rome itself was transformed into “a sort of imaginary capital” (DUBIN, 2010, p.28-29).<sup>4</sup>

Os pintores de arquitetura não se limitaram a reproduzir ruínas existentes, transformaram edificações, monumentos e espaços, empregaram a imaginação para remodelar espaços geométricos e conferir monumentalidade inexistente na realidade das ruínas que observavam e estudavam. Robert recolhe dessa geração de pintores, e de Piranesi, o papel da imaginação para transgredir as formas geométricas e arquitetônicas, conferindo aspectos fantasiosos e imaginários aos seus temas. Sua predileção pelas paisagens da Antiguidade garante sua posição como pintor renomado mesmo após a Revolução Francesa, que introduz uma pintura muito diferente das vistas, jardins e festas galantes que marcaram sua geração. “En 1795, il réintègre sa fonction de conservateur du ‘Muséum national’, c’est-à dire du musée du Louvre, qui vient d’ouvrir ses portes et dont il avait préparé activement la création.” (FAROULT, et. al., 2016, p. 3)<sup>5</sup>. Embora suas obras e suas carreiras não tenham contribuído diretamente para políticas de preservação patrimonial efetivas, lhe garantiram a posição do primeiro curador do futuro Museu do Louvre, que envolvia uma responsabilidade em organizar, conservar e expor o acervo de arte da França.

Piranesi obteve um reconhecimento internacional ao ser eleito membro honorário da *Society of Antiquaries*, de Londres. Em 1758 o cardeal Carlo della Torre Rezzonico, protetor de Piranesi, é eleito papa, o que contribui para que ele participe em diversas obras de reconstrução e embelezamento de diversas edificações, bem como publicar trabalhos de água-forte e participar de escavações arqueológicas. (DOMÉNECH, 1997). Robert é chamado para organizar os bens móveis protegidos pelo governo

2 Tradução do autor: “Formado em Roma por volta do meio do século, em plena febre antiquária, Robert se impôs assim que voltou a Paris como um ‘pintor de arquitetura.’”

3 Entre os artistas dessa geração estão nomes como Jérôme-Charles Bellicard, Simon e Charles Michel-Ange Challe, Nicolas-Henri Jardin, Louis-Joseph Le Lorrain e Edmond-Alexandre Petitot.

4 Tradução do autor: “Em uma época em que a gravura estava ausente do currículo da Academia, os pensionistas a experimentaram nos estúdios dos principais praticantes de gravuras topográficas, Vasi e Piranesi. Sob a influência do arquiteto-gravador Piranesi, esses pensionistas se moldam como ‘pintores-arquitetos’ e ‘pintores-gravadores’ e, em sua arte de arquitetura-ficção, Roma foi transformada em ‘uma capital imaginária.’”

5 Tradução do autor: “Em 1795, ele foi reintegrado a sua função de curador do ‘Museu Nacional’, ou seja, o Louvre, que acabara de abrir suas portas e cuja criação ele preparou ativamente.”

revolucionário das ondas de vandalismo que a Revolução desencadeou contra os bens da monarquia e da nobreza. Em Paris, o Louvre foi o lugar para onde foram destinadas a maioria das riquezas artísticas de Paris. (CHOAY, 2006). Portanto, a contribuição de ambos os artistas não se limita apenas ao círculo da conservação iconográfica.

No entanto, a contribuição de Piranesi e Robert para construção, ou legitimação de uma cultura patrimonial vai além de suas atuações para conhecer e preservar as antiguidades e obras de arte. As obras de ambos demonstram uma transformação na atribuição de sentido aos monumentos e ruínas do passado. Suas obras são a expressão de interpretações do regime de historicidade (HARTOG, 2013) em transformação no século XVIII. A ordem do tempo, o encadeamento das categorias temporais (passado, presente e futuro) estava em crise. A “história magistra vitae”, uma concepção de história como mestre da vida, entendia que o passado deveria fornecer exemplos para guiar a ação dos homens no presente e no futuro. Essa visão marcou leituras do passado desde a Antiguidade, mas as transformações políticas, econômicas e culturais do século XVIII desestabilizam essa ordem, e o culto das ruínas é um exemplo, uma interpretação erudita dessa crise.

### As ruínas em Piranesi e Robert

Choay (2006) esclarece que é no século XVIII que a institucionalização e conservação material de pinturas, esculturas e objetos de arte começa a ser efetivada na Europa, preparando o caminho para a preservação de obras da arquitetura. Esse esforço inicial é balizado por estudos iconográficos de gravuristas e pintores que se dedicaram a construir um verdadeiro inventário de uma série de antiguidades. “Um *corpus* de edifícios, conservados apenas pelo poder da imagem e do texto, é assim reunido num museu de papel” (CHOAY, 2006, p. 62). Esse esforço é precedido pela ação de antiquários, que alimentavam um interesse pela Antiguidade grega e romana sobretudo. “O antiquariado, por sua vez, era caracterizado pela erudição, que traduzia conhecimento das fontes do passado” (KNAUSS, 2006, p. 101).

Entre esses antiquários, eruditos e colecionadores de diferentes áreas, também podem ser incluídos artistas que retrataram objetos, monumentos e ruínas da Antiguidade. Piranesi é um dos casos mais exemplares, contribuiu para seu trabalho sua formação em arquitetura, mas muitos pintores, especialmente do gênero *veduta*, contribuem para essa catalogação e conceituação do mundo antigo europeu. Entre os representantes dessa tendência encontram-se nomes como Viviano Codazzi e Giovanni Paolo Pannini, que aplicam regras de perspectiva para retratar antigos monumentos, como exemplificam as obras “Vista dos banhos de Diocleciano” (Codazzi) e “Banhos Romanos” (Pannini) (MARSHALL, 1991, p. 130). Essas duas obras mostram colunas exageradamente grandes, mas que sinalizam uma das características dessa tendência, a busca da monumentalidade e do sublime nos monumentos da Roma antiga. Esse é um traço marcante das *veduta*, mas não o único.

A atenção aos monumentos antigos, investigados com precisão para descobrir o segredo da sua beleza e perfeição, juntamente com a nova aplicação das regras da perspectiva para reproduzir a sua imagem desenhada ou pintada numa superfície plana, está na base do conceito moderno de *veduta*, entendida como representação verossímil, perspectivamente ordenada, de um lugar, uma terra ou parte dela, um monumento ou um conjunto mais complexo de agregação urbana (CORDARO, 1993, p. 27).

A Itália, e especificamente Roma, foi um lugar privilegiado para o desenvolvimento desse gênero. As ruínas e edifícios imponentes integrados ao cenário urbano atraíram artistas e eruditos de diferentes países europeus. A produção iconográfica de monumentos e objetos remanescentes da Antiguidade italiana entre os séculos XVI e XVIII foi imensa e contribuíram significativamente para o conhecimento e preservação de monumentos históricos. (CORDARO, 1993). Juntamente com a busca da monumentalidade e do sublime, também é possível identificar a tendência de retratar as ruínas e edificações detalhadamente, um interesse de catalogação destinada ao conhecimento da arquitetura e do passado.

Uma contribuição primordial para essa busca de catalogação, identificação e estudo das ruínas e monumentos foi o desenvolvimento das técnicas de gravura de água-forte. Giovan Battista Falda, no século XVII, foi um dos expoentes dessa tendência, exercendo influência no trabalho de Piranesi. De acordo com Cordaro (1993, p. 29), os edifícios são os protagonistas das *vedute* de Falda, suas gravuras apresentam algumas características gerais. Os edifícios são rigidamente subordinados ao desenho e à geometria, os elementos ambientais (natureza, homens, objetos) tem proporção reduzida e são introduzidas unicamente com o intuito de enfatizar a grandiosidade das edificações, que são retratadas respeitando descrições arquitetônicas. Outra influência de Piranesi é Giuseppe Vasi, que, embora demonstre um respeito e uma nitidez para apresentar as edificações, confere um valor ao ambiente, introduzindo figuras que animam as ruas, praças e embarcações, bem como ressalta a contraposição entre o claro e o escuro tornando essa uma de suas características. (CORDARO, 1993).

Essa experiência artística e estética que caracteriza a *veduta* não pode ser dissociada de uma “atitude patrimonial”, pois envolve uma assimilação do passado, uma “transformação, metamorfose dos vestígios e dos restos” e uma “estranheza” frente aos monumentos e ruínas de tempos remotos revisitados e observados na atualidade. (POULOT, 2009, p. 14). A busca pelo sublime nas ruínas do passado, pela beleza na decomposição de edificações, pode ser compreendida como um estranhamento com esses monumentos, testemunhas de uma tensão entre a presença do passado em um presente em transformação. No século XVII tem início um processo de patrimonialização do passado materializado na elaboração de catálogos, inventários e instalação de museus e coleções particulares, atividades que coincidem com a cultura erudita dos antiquários.

Os antiquários colocam o passado em cena no presente, contribuindo tanto para a escrita da história, reunindo e apresentando fontes para os estudos do mundo clássico e ainda “tiveram o mérito de superar uma desconfiança preponderante em relação às imagens, reivindicando a validade da imagem como fonte histórica” (KNAUSS, 2006, p. 101). Muitas das gravuras de Piranesi, por exemplo, eram executadas para reproduzir e ampliar o conhecimento da Antiguidade romana. Seu trabalho circulou na Europa, popularizando não apenas o gênero das *vedute* e o culto das ruínas, mas o interesse pelo conhecimento do passado.

Entre o século XVIII e início do XIX, esse processo de ampliação dos conhecimentos sobre o passado sofre mudanças profundas, especialmente a partir da Revolução Francesa, quando os vestígios pretéritos deixam de ser observados apenas como uma representação monumental da memória para serem analisados pelos saberes em constituição, como história, arqueologia, arquitetura, entre outros (POULOT, 2009, p. 33). Em Piranesi é possível identificar um esforço para superar os três obstáculos que o saber antiquário teve que enfrentar no século XVIII: o peso de tradições medievais na leitura e interpretação do passado, o despreparo para trabalhar com o método de observação científica e a insuficiência do material arqueológico (CHOAY, 2006, p. 79).

Piranesi buscava uma reprodução dos edifícios e monumentos da Antiguidade romana com base em estudos de arquitetura e arqueologia, acompanhava escavações para aprimorar seu trabalho e conhecimento. Para Choay (2006, p. 83), essa busca pela exatidão da representação de edifícios contribui para a consolidação do conceito de monumento histórico no fim do século XVIII. No entanto, a autora alerta que a disseminação do gênero *veduta* está mais associada ao desenvolvimento de formas de lazer, um turismo erudito e elitizado que estabelecia um *Grand Tour* (percursos que eruditos realizavam por algumas cidades europeias).

As pinturas executadas para privilegiados pelos Panini ou pelos Hubert Robert, bem como as gravuras produzidas para uma clientela mais modesta nos ateliês dos Piranesi, suscitam ou lembram uma experiência vivida nos próprios lugares representados. Elas contribuem para integrar os monumentos históricos na paisagem vive e móvel da vida cotidiana, mas sem convidar a conservá-los ou protegê-los (CHOAY, 2006, p. 90).

Essas práticas de antiquários em grande medida visavam uma conservação em papel a partir de reproduções iconográficas ou textuais de edificações ou vestígios do passado, sem muita preocupação com práticas de preservação físicas dos mesmos. A “ideologia da ruína” está associada, para Choay (2006), com uma “conservação iconográfica” em detrimento da preservação do monumento em si. No entanto, ao analisar as obras e a atuação tanto de Piranesi como de Robert é possível observar que existiam relações entre o culto das ruínas, que permeava seus trabalhos, com ações de preservação dos monumentos e edifícios. Uma das primeiras relações é a constatação de que esse gosto e interesse pelas ruínas não é apenas estético, está relacionado com uma crise de regimes de historicidade (HARTOG, 2013) que encontra seu ápice com a Revolução Francesa.

O século XVIII, e especificamente o culto das ruínas, manifesta essa crise de historicidade inicialmente a partir dessa tensão entre conhecimento, saberes científicos, de um lado, e a busca do sublime, de outro. Essa dualidade entre o saber do antiquariado e a busca da emoção pela arte é observada por Amarante (2013, p. 14) na obra de Piranesi entre seu trabalho como arquiteto, que possibilitou registrar e catalogar inúmeras gravuras de edificações e monumentos e sua inspiração artística, que o leva a reinventar Roma, com os edifícios ganhando novas proporções, alcançando padrões mais monumentais que as ruínas remanescentes poderiam sugerir. Rodrigues (2019) indica a importância do conhecimento de arquitetura e arqueologia para Piranesi, que impulsionaram o gravurista a percorrer cidades e acompanhar escavações, especialmente em Roma, realizando um trabalho de documentação detalhada de ruínas e monumentos da Antiguidade.

As *Antichità Romane* (Antiguidades Romanas, de 1756), uma vasta série de gravuras em água-forte é um exemplo da intenção de conhecer, catalogar e preservar o passado. “Esse trabalho foi organizado em quatro tomos, com 252 pranchas que reafirmaram a potencialidade do desenho para difundir entre o público as intrínsecas qualidades das ruínas do passado” (RODRIGUES, 2019, p. 15). Além da reprodução de ruínas, monumentos, edificações e espaços urbanos da Roma Antiga, Piranesi também produz plantas da cidade, mapas topográficos e detalhes precisos de obras da engenharia de aquedutos e outros aparelhos. No entanto, mesmo nessa série que é exemplo da aplicação de conhecimentos arquitetônicos, arqueológicos e históricos na reprodução de edificações e ruínas romanas, estão presentes elementos de um culto, uma poética das ruínas, conforme descritos por Saldanha (1993).

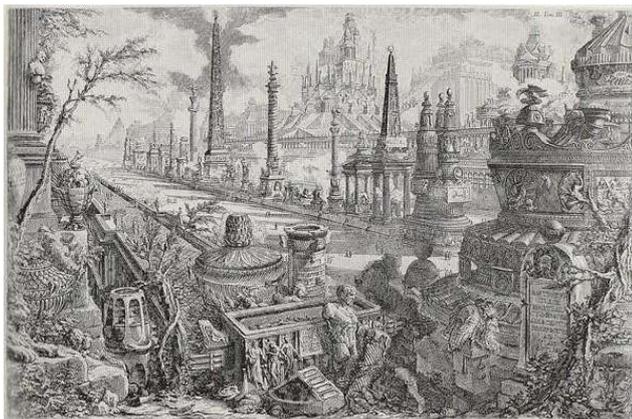
**Figura 1.** Gravuras da Via Ápia, de Piranesi, da série *Antichità Romane* (Antiguidades Romanas) - 1756.

Figura 1a: Antigo circo de Marte e outros monumentos vizinhos vistos da Via Ápia



Figura 1b: Vestígios de estruturas funerárias ao longo da antiga Via Ápia

Fonte: FICACCI, 2016, p. 281-286.

Na Figura 1, contendo duas gravuras das *Antichità*, o papel da imaginação e da poética das ruínas é exemplar. Na figura 1a, uma gravura que reconstrói uma vista da antiga Via Ápia, uma das maiores e mais antigas estradas romanas, que concentrava um grande número de monumentos funerários e catacumbas. Nessa imagem, é a força da imaginação, com base em vestígios arqueológicos, que movimenta a produção da vista. Na figura 1b, o culto das ruínas aparece de forma exemplar. A representação das ruínas da Via Ápia na figura 1b apresenta um forte contraste entre luz e sombra, elemento que já estava presente o trabalho de outros gravuristas do período (Falda, Vasi, por exemplo), e a presença da natureza, emaranhada com as ruínas, quase como se galhos e raízes brotassem dos restos de pedra. As ruínas extrapolam a moldura das gravuras, como se estivessem vivas, se esparramando pela vista. Portanto, não devemos observar na obra de Piranesi apenas uma dimensão técnica, envolvendo aplicação de conhecimentos na reprodução das ruínas e edificações, mas um lado estético, poético que aproxima o observador do sublime.

Como Huyssen (2014) destaca, a obra de Piranesi apresenta um “lado obscuro” da modernidade, o deleite com a decomposição de edificações monumentais, com a deterioração do antigo Império Romano, exposta com maestria artística e imaginação transformadora nos *Grotteschi* (Grotescos), série produzida por volta de 1744-1747. A série *Invenzione capricciose di carceri* (Imagens fantásticas de cárceres), produzida entre 1749 e 1750, revela um olhar que transforma proporções geométricas, altera espaços criando vistas sem paralelo com edificações reais. (FICACCI, 2016). Portanto, em suas gravuras, encontramos representações baseadas no conhecimento arqueológico, arquitetônico e histórico, mas também é possível observar a atuação da imaginação, da busca pelo sublime que as ruínas despertavam, um lado obscuro e poético. Essa tensão traz em seu interior uma crise de historicidade.

Esse lado obscuro, que marcava o culto das ruínas, revela transformações na ordem do tempo. O Império Romano, percebido como colossal, monumental, fatalmente encontrou sua ruína. Por isso a erosão das edificações fascinava. A possibilidade de catástrofes que poderiam colocar fim em cidades e impérios pairava no ar. Um exemplo dessa atração foi a destruição da cidade de Lisboa em 1755 por um terremoto, acompanhado de um maremoto. Esse acontecimento despertou o fascínio de artistas europeus que representaram essa tragédia em várias imagens, incluindo gravuras que ilustravam publicações

científicas sobre o tema. Até a metade do século XVIII, Lisboa era a quarta maior cidade do continente, e de um dia para o outro encontrou suas principais edificações, monumentos, praças e ruas em ruínas. (KOZÁK, et. al., 2005).

É claro que a destruição de um dos principais centros econômicos e comerciais da Europa causaria impacto profundo em outros países. Mas a profusão de imagens que se espalharam após o terremoto, retratando templos, palácios, casas e praças em ruínas, ou mesmo comparando os espaços, uma espécie de antes e depois, não foi impulsionada por mera curiosidade. O culto das ruínas, relacionado com uma espécie de “cultura do risco” (DUBIN, 2010), estimulava o fascínio pela possibilidade da destruição de uma grande cidade em apenas um dia. Quer por forças naturais, como o terremoto, ou por forças sociais, revoluções ou guerras, grandes impérios poderiam encontrar sua destruição rapidamente. Os *Grotteschi*, de Piranesi, são exemplares para entender esse fascínio que as ruínas exerciam e sua relação com essa crise na ordem do tempo.

**Figura 2.** *Grotteschi* (Grotescos), de Piranesi - 1744-1747.



Figura 2a: Os esqueletos



Figura 2b: O túmulo de Nero



Figura 2c: Arco do Triunfo



Figura 2d: Lápide monumental

**Fonte:** FICACCI, 2016, p. 144-145.

A natureza é um agente do tempo, que engole todas as construções. Em todas as gravuras dos *Grotteschi* as ruínas estão completamente entrelaçadas com galhos, árvores, raízes, apresentando uma fusão entre um elemento e o outro. Na Figura 2a, um esqueleto deitado na base da imagem está praticamente fundido com a pilha de detritos, as ruínas estão em decomposição, assim como o corpo humano aos seus pés, são as ossadas do passado. A natureza, o tempo, devora tanto os imponentes edifícios e monumentos como os homens. O túmulo de Nero (Figura 2b) apresenta um grande monumento funerário que parece

brotar de uma pilha de restos de pedra envolvidos em uma massa de galhos e folhagens. Na Figura 2c, o monumento retratado também está ao fundo, mas nessa imagem ele praticamente não aparece, o que preenche a gravura é um conjunto confuso de monumentos, colunas, árvores e ossos. Na Figura 2d, a lápide também é envolvida pela natureza e pelos ossos remanescentes espalhados pelo chão.

Os *Grotteschi* revelam uma interpretação das ruínas como a exposição do cadáver de uma civilização, revelam a mortalidade de indivíduos e sociedades. Como Debray (1993) afirma, a morte, o cadáver, é um traumatismo que exige, como contramedida, fazer uma imagem do morto, para deixar de ver a si mesmo nesse estado de decomposição inominável. Nesse sentido, essa série expõem uma relação entre a mortalidade dos homens e das construções, praticamente fundidas em uma grande massa de elementos entranhada com a natureza, que envolve e engole tanto os esqueletos como as colunas e monumentos.

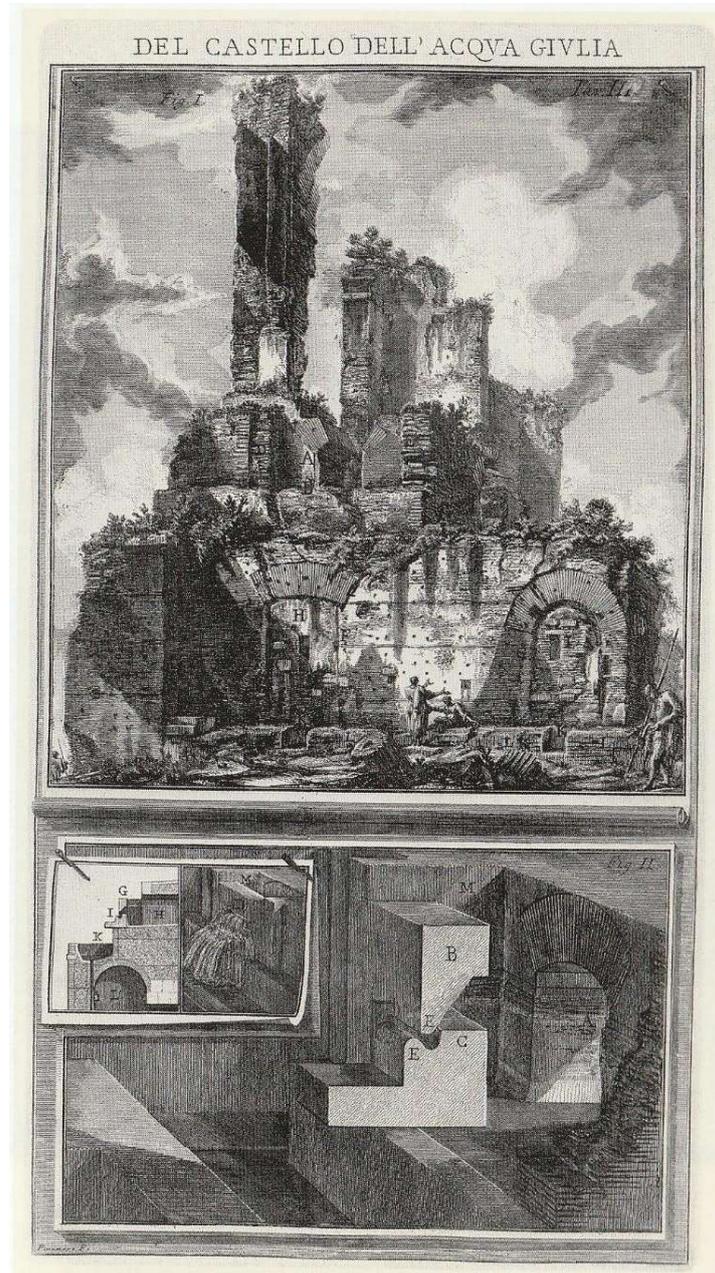
Didi-Huberman (2010) afirma que ao observamos um túmulo, nosso olhar se depara com uma cisão, pois, por um lado, vemos a evidência de um volume, uma massa de pedras mais ou menos figurativa; por outro lado, esse olhar é devolvido: “e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Esse esvaziamento ocorre porque nos deparamos com o inelutável destino do nosso próprio corpo ao observar o vazio deixado pelo cadáver do outro, pela falta de movimento e de vida. Ao observar uma ruína, também podemos constatar uma espécie de cisão semelhante, e os *Grotteschi* exemplificam essa visão. Piranesi associa os escombros de monumentos do Império Romano ao cadáver, associa o fim de uma era ao fim de sua própria existência. No século XVIII as ruínas deixam de ser mero adorno de pinturas para constituir tema central de escolas e gerações de artistas, isso não é apenas uma mudança de tema e ornamental, mas uma transformação na percepção sobre o passado, sobre a historicidade vivida no presente.

Esse conjunto de gravuras também expressa uma tensão entre natureza e cultura. Os grandes impérios e monumentos da Antiguidade perderam essa disputa, e a natureza contribui para a deterioração e decadência de uma cultura que foi esplendorosa no passado. As ruínas são uma lembrança constante daquilo que pode, e deve acontecer com todos os impérios. Dessa forma, como lembra Bachelard (2019, p. 157), “o edifício construído pelo homem é então devolvido pelo sonho à natureza”. Outra tensão exemplificada nos trabalhos de Piranesi é entre o conhecimento e uma poética das ruínas. Séries como as *Antichità Romane* apresentam gravuras destinadas ao conhecimento técnico da arquitetura do passado, produzidas com base em observação e análise de vestígios de escavações, mas contam também com gravuras envolvidas no imaginário e no fascínio das ruínas (como exemplificado na Figura 1).

Mas outra série de gravuras que congrega o olhar histórico com o poético é *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia* (As ruínas do castelo de Acqua Giulia), de 1761, em particular a gravura exposta na Figura 3. Essa gravura, pertencente a série de reproduções de um castelo e de um aqueduto, congrega, na mesma imagem, a busca pelo conhecimento e o olhar poético sobre as ruínas. Na primeira parte, Piranesi apresenta uma vista do castelo, com um forte jogo de luz e sombras. As nuvens mais escuras parecem fornecer um contorno, uma moldura para a edificação, que está no centro. As ruínas do castelo estão encobertas por gramíneas e galhos, mostrando a tensão entre natureza e cultura. Completa a imagem três pessoas, que fornecem uma ideia da escala da ruína. Duas pessoas estão conversando, uma parece gesticular ou apontar na direção do castelo, a outra, no canto direito de quem observa, parece estar apenas caminhando. A

segunda parte da imagem, abaixo do castelo, apresenta detalhes arquitetônicos da engenharia do aqueduto, mostrando a precisão e olhar técnico do gravurista, que buscava conhecer como esses monumentos do passado funcionavam.

**Figura 3.** Vista lateral e corte da fonte.



**Fonte:** FICACCI, 2019, p. 373.

A crise de regimes de historicidade (HARTOG, 2013) na obra de Piranesi, a partir dos exemplares apresentados no presente trabalho, pode ser evidenciada nessa dupla tensão (natureza/cultura; ciência/poética). O século XVIII foi marcado pela emergência de saberes científicos, tais como a arqueologia, a história e o interesse no conhecimento metódico da arquitetura (citando apenas as áreas que interessam ao tema deste artigo). Essa busca de conhecimento estava em uma tensão com visões de mundo medievalistas, folclóricas e supersticiosas, essa tensão é uma crise de historicidade, entre um saber que se apresenta como

moderno frente aos saberes populares e tradicionais que começam a ser identificados como arcaicos. Esse conflito, na base do antiquarismo, coloca a obra de Piranesi sobre os monumentos do mundo antigo como instrumento de conhecimento moderno do passado. No entanto, a presença de uma interpretação poética, de uma busca pelo sublime na decadência e deterioração, pelo fascínio que a possibilidade de todas as civilizações se tornarem ruínas exemplifica uma crise na ordem do tempo.

Com Robert, o culto das ruínas ganha outro impulso com a introdução, ou amplificação de certos elementos figurativos e com a proximidade de um acontecimento que imprimiu transformações significativas, a Revolução Francesa e a destruição do Antigo Regime. “What makes Robert’s painting an exercise in presence is its execution in a culture that understood itself to be modern by virtue of its capacity to envision its own destruction” (DUBIN, 2010, p. 1).<sup>6</sup> A pintura de Hubert Robert leva a cultura das ruínas para um outro nível, associa efetivamente o fascínio e a sedução da decadência das edificações com o risco, a chance, a sorte que o destino pode oferecer aos impérios, cidades e homens. A pintura *A Game of Dice amidst Roman Ruins* (Um jogo de dados entre ruínas romanas) produzido provavelmente na década de 1780 (DUBIN, 2010, p. 11) é exemplar dessa cultura do risco.

Em *A Game of Dice...*, Robert coloca em primeiro plano um grupo de sete pessoas jogando dados sobre um grande bloco de pedra com um cachorro deitado na frente dessa pedra, em um segundo plano, aparecem as ruínas de um arco, ou uma grande porta em arco, e no terceiro plano, ao fundo do lado esquerdo do observador, aparece uma coluna comemorativa. O jogo de dados indica a possibilidade de vitória ou falência de impérios, sociedades e cidades. É uma cultura do risco, da chance, da sorte. As ruínas claramente fazem referência ao mundo romano, dos quais só sobreviveram vestígios e monumentos do passado. Mas um dos elementos que merece destaque em várias pinturas de Robert são os traços do cotidiano em meio aos edifícios em ruínas. Sempre aparecem transeuntes absorvidos em seus afazeres, transitando pelos vestígios das edificações (por sobre o passado), ou mesmo descansando à sua sombra. Nesse caso, a presença de um cachorro, deitado, em companhia dos jogadores. Esses elementos do cotidiano mostram que mesmo enfrentando o azar, a falência e a destruição, a vida segue. Mesmo sob sombras projetadas pelos vestígios de impérios que não existem mais, os homens seguem vivendo.

Outras duas pinturas também são exemplares para explicar a tensão na temporalidade, a crise no regime de historicidade (HARTOG, 2013) que marcava o contexto que Robert viveu, e revelam conexões com a preservação patrimonial, as duas produzidas em 1796: *Project for the Grande Galerie of the Louvre* (Projeto para a Grande Galeria do Louvre) e *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre* (Vista imaginária para a Grande Galeria do Louvre).

---

<sup>6</sup> Tradução do autor: “O que faz da pintura de Robert um exercício de presciência é sua execução em uma cultura que entendeu ser moderna em virtude de sua capacidade de prever sua própria destruição”.

**Figura 4.** *Project for the Grande Galerie of the Louvre*



Fonte: DUBIN, 2010, p. 152.

**Figura 5.** *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre*



Fonte: DUBIN, 2010, p. 153.

O interesse de Robert não flutua entre documentação e imaginação das ruínas do passado, como em Piranesi, embora ele tenha dedicado considerável energia em seu estudo, viajando e acompanhando escavações em seu período na Itália. Seus estudos configuraram as ruínas como tema de suas obras, mas além dessa preferência, alguns de seus quadros possibilitam um mergulho na crise de historicidade que marcava o fim do século XVIII. Em 1784 Robert assume o posto de guardião das pinturas reais e após a Revolução Francesa é um dos poucos artistas que circulavam na corte que permanece com prestígio entre os revolucionários (o tema das ruínas despertava o interesse da história, do passado, e se distanciava das festas galantes e outros temas do “Rococó”), sendo designado, posteriormente, durante o período do Diretório (1794-1799) como supervisor do Louvre, encarregado de organizar a primeira exposição de pinturas do novo museu.

É durante esse período que ele pinta as duas telas acima, exprimindo a “cultura do risco”, a crise de regimes de historicidade que se instaurou com a eclosão da Revolução Francesa. A pintura da Figura 4, é uma projeção de como ficaria organizada a exposição de arte em uma das grandes galerias do Louvre. Aparecem os quadros expostos, pessoas visitando, estudando as obras, incluindo uma mulher com uma criança. O próprio Robert aparece no quadro ao centro, realizando estudos de pinturas. A Figura 5 apresenta outra projeção, mas da mesma galeria em ruínas, com apenas uma escultura permanecendo intacta. A galeria está completamente destruída, seja por forças humanas (revolução, guerras), ou naturais (a presença dos desastres, incêndios, entre outros), mas os homens sobrevivem e estão presentes, absorvidos em seus afazeres. Esses quadros, tomados em conjunto, tornam as ruínas representações (ou interpretações) das tensões que envolviam a percepção sobre o tempo vivido pelos sujeitos, suas projeções sobre o presente e o futuro. As galerias apresentam duas possibilidades de futuro, envolvendo a realização de seu projeto, ou a ruína.

### Considerações finais

Enquanto observamos nos trabalhos de Piranesi a ambiguidade entre a objetividade dos saberes científicos nascentes (arquitetura, arqueologia, história) empregadas para catalogação e conservação das edificações e a imaginação artística, em Robert observamos a crise de historicidade entre um futuro incógnito assombrado por passados grandiosos (o Império Romano) que se transformam em ruínas. Os trabalhos de Piranesi, como explanado acima, além do interesse da catalogação e documentação, trazem em suas entranhas o fascínio das ruínas, o fascínio exótico que a decadência de antigos impérios apresenta, em uma analogia com o próprio fascínio da morte. As ruínas exercem um encanto para além da objetividade científica.

Robert também é fascinado pelas ruínas, que se tornam tema fundamental de suas obras, e pelas quais fica conhecido (Robert das Ruínas). Seus trabalhos exploram edificações do presente que são apresentadas em ruínas, ou mesmo retratando desastres como incêndios, por exemplo. Suas pinturas não têm a pretensão dos gravuristas, de documentar exaustivamente o passado materializado em vestígios arquitetônicos, mas constituem uma interpretação das tensões características da crise do regime de historicidade moderno descrito por Hartog (2013).

Ambos os artistas produziram documentos sobre os monumentos em seu contexto histórico e tal documentação está mergulhada na percepção que tinham sobre o tempo, como o viviam e sobre a noção de ruína para além de um simples tema de gravura/pintura. Embora a concepção de patrimônio que temos hoje estivesse sendo gestada, podemos utilizar tal categoria para explicar o compartilhamento de noções, representações, emoções e memórias sobre as ruínas e o tempo que circulavam entre certos grupos (artistas, intelectuais, eruditos) no contexto europeu da segunda metade do século XVIII. Tal compartilhamento (que constitui uma memória social, um patrimônio comum) não estava restrito apenas aos dois artistas/intelectuais aqui mencionados, eles são intérpretes das tensões, contradições e ambiguidades que marcavam a percepção das ruínas em sua relação com o tempo, mas não são os únicos.

## Referências

- AMARANTE, B. A estética da ruína como poética. **Dissertação** (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 4.ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.
- CORDARO, M. A veduta em Roma, de Giovanni Battista Falda a Giuseppe Vasi. In: BARROS, A. M. T. de M. (Coord.). **Giovanni Battista Piranesi**: invenções, caprichos, arquitecturas – 1720/1778. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que nós vemos, o que nos olha**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOMÉNECH, E. (coord.). **Piranesi**: Uma visão do artista através da coleção de gravuras da Real Academia de Belas Artes de São Carlos (Valencia, Espanha). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.
- DUBIN, N. L. **Futures & ruins**: eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- FAROULT, G.; VOIRIOT, C.; CATALA, S. **L'album de l'exposition**: Hubert Robert 1733-1808 Un peintre visionnaire. Paris: Louvre éditions, 2016.
- FICACCI, L. **Giovanni Battista Piranesi**: Catálogo completo das águas-fortes. Köln: Taschen, 2016.
- HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- HUYSEN, A. **Culturas do passado presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, 2006.
- KÓZAK, J. T.; MOREIRA, V. S.; OLDROYD, D. R. **Iconography of the 1755 Lisbon earthquake**. Praha: Academia, 2005.
- MARSHALL, David R. The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G. P. Panini: Transmission and Transformation. In: **Atribus et Historiae**, v.12, n.23, 1991.
- POULOT, D. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI**: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RODRIGUES, A. R. As Antichità Romane de Piranesi: um projeto para catalogação e conservação das ruínas da Antiguidade no século XVIII. In: **Rev. CPC**, n.27, 2019.

SALDANHA, N. G.B. Piranesi e a poética da ruína no século XVIII. In: BARROS, A. M. T. de M. (Coord.). **Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquitecturas – 1720/1778**. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

SASSOLI, M. G. Piranesi ou a dissolução da veduta. In: BARROS, A. M. T. de M. (Coord.). **Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquitecturas – 1720/1778**. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

Submetido em: 21.10.2021

Aceito em: 15.12.2021