

Patrimônio, ruínas e historicidade no século XVIII: um olhar sobre Hubert Robert

Heritage, ruins and historicity in the 18th century: a look at Hubert Robert work

Patrimonio, ruinas e historicidad en el siglo XVIII: una mirada sobre Hubert Robert

Eduardo Roberto Jordão Knack¹

Resumo: Este trabalho procura observar transformações ocorridas no regime de historicidade do século XVIII, tendo como indicio mudanças na percepção das ruínas enquanto objetos de contemplação artística e intelectual, o desenvolvimento e a afirmação de legislações e políticas de preservação do patrimônio e a produção artística do pintor Hubert Robert, ou, como era conhecido, “Robert das Ruínas”. O principal objetivo desta pesquisa incide em demonstrar como o olhar sobre as ruínas pode ser associado com questões relativas ao patrimônio e, particularmente, como esses dois pontos confluem em algumas pinturas de Hubert Robert, apresentadas

¹ Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pós-doutorando (Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – PNPd/Capes) no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

e debatidas ao longo do artigo. A arte e o patrimônio, nesse caso, podem ser concebidos como resultado e/ou interpretações das mudanças que ocorriam na organização das categorias (passado, presente, futuro) temporais em fins do século XVIII.

Palavras-chave: patrimônio; ruínas; historicidade; Hubert Robert.

Abstract: This study aims to note the transformations that happened during the 18th century historicity regime, taking as evidence the changes on the perception of the ruins as object of artistic and intellectual contemplation, the establishment of cultural heritage laws and policies and the work of the painter Hubert Robert, also known as, “Robert of the Ruins”. The main goal of this study is to demonstrate how the perspective on the ruins can be associated with heritage issues and, in particular, how these two topics converge in some of Hubert Robert paintings, which are introduced and examined over this article. The art and the heritage, in this case, could be perceived either as results and/or as interpretations of the changes that took place in the arrangement of the temporal categories (past, present, future) in the late 18th century.

Keywords: heritage; ruins; historicity; Hubert Robert.

Resumen: El presente trabajo procura observar las transformaciones que ocurrieron en el régimen de historicidad del siglo XVIII, teniendo como indicio los cambios en la percepción de las ruinas mientras objetos de contemplación artística e intelectual, el desarrollo y la afirmación de legislaciones y políticas de preservación del patrimonio y la producción artística del pintor Hubert Robert, o, como fue conocido, “Robert de las Ruinas”. El principal objetivo de esta investigación es demostrar como la mirada sobre las ruinas puede ser asociada con cuestiones relativas al patrimonio y, particularmente, como estos dos puntos confluyen en algunas pinturas de Hubert Robert, presentadas y debatidas en el artículo. El arte y el patrimonio aquí pueden ser entendidos como resultado y/o interpretaciones de los cambios que ocurrieron en la organización de las categorías (pasado, presente, futuro) temporales en fines del siglo XVIII.

Palabras clave: patrimonio; ruinas; historicidad; Hubert Robert.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho objetiva demonstrar que existe uma relação entre a preservação do patrimônio no século XVIII (especialmente no caso francês durante e após a Revolução Francesa) e o interesse, ou mesmo o culto, das ruínas que se estabelecia desde séculos anteriores entre artistas, intelectuais e eruditos europeus. Tanto o patrimônio como a ruína são “pontas de um *iceberg*” de transformações que afetavam o regime de historicidade daquele período. Hartog (2013, p. 12) define o termo “historicidade” como “a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo”, estabelecida por uma experiência de distanciamento ou percepção de si em uma experiência temporal. Portanto, o regime de historicidade, “em uma acepção restrita, é como uma sociedade trata seu passado”, e em uma acepção ampla pode “designar a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana” (HARTOG, 2006, p. 263). Seria uma forma de engrenar, organizar as categorias temporais: passado, presente e futuro.

Também interessa demonstrar que as obras de Hubert Robert constituem um resultado e uma interpretação da crise de historicidade que se desenhava em seu presente, das quais a percepção/preservação dos monumentos históricos e o tema das ruínas podem ser entendidos

“como indícios, sintomas [...] de nossa relação com o tempo” (HARTOG, 2006, p. 265), ou mesmo encarnação, materialização da colisão entre diferentes visões ou formas de se situar no tempo enquanto sujeitos históricos. Para alcançar esses objetivos, o artigo está organizado em quatro partes: “Considerações iniciais”, em que se situará de forma breve uma história do patrimônio, ou das práticas de patrimonialização; uma segunda parte, intitulada “Robert das Ruínas”, trará algumas informações biográficas e artísticas de Hubert Robert, contando com um histórico e uma reflexão sobre o tema das ruínas no século XVIII; a terceira parte, “Patrimônio, ruínas e a arte de Hubert Robert como resultado e interpretação de um regime de historicidade”, trata, com base na observação de algumas pinturas do artista, dessa relação entre patrimônio, ruínas e historicidade; finalizando, as “Considerações finais” retomam alguns pontos discutidos nos itens anteriores, apresentando conclusões e possibilidades de pesquisa sobre os temas debatidos.

Conforme Poulot (2009, p. 12) bem coloca, “a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio”. Portanto, é importante tecer algumas considerações sobre essa trajetória da história da construção, da atribuição de valor e dos sentidos políticos do patrimônio (em sua relação intrínseca com a memória) para perceber como ele exprime a experiência temporal das sociedades que empreendem (ou empreenderam) processo de patrimonialização de seus bens (materiais e imateriais) culturais. Os séculos XVIII e XIX assinalam a gênese da patrimonialização erudita, um momento no qual se assiste “à elaboração de cânones, repertórios e catálogos [...] e, especificamente, à instalação de museus, primeiros lugares da objetivação de culturas” (POULOT, 2009, p. 22). Porém, com base nas considerações de Choay (2006), é importante para o presente trabalho percorrer brevemente o significado e o valor atribuído aos monumentos em períodos mais recuados na história.

Choay (2006, p. 33-34) observa a existência de colecionadores de arte e obras arquitetônicas na Roma Antiga (146 a.C.), porém não existia a proibição de destruir edifícios ou objetos de arte, e os bens móveis colecionáveis não eram investidos de um valor histórico. A Idade Média (séculos XI-XIII) conheceu tanto a indiferença para com os edifícios da Antiguidade como o interesse crescente pelos edifícios pagãos, inicialmente por razões práticas e econômicas (reaproveitamento dos templos, por exemplo) e posteriormente pelo interesse e encanto intelectual dos humanistas, porém ainda não eram concebidos como monumentos históricos. Foi em Roma que se apresentaram condições especiais para a emergência de um “olhar distanciado” do passado, que possibilitou situar sua herança antiga em um espaço histórico (CHOAY, 2006, p. 42).

A partir do Quattrocento, um olhar distanciado e esteta apareceu e transformou os edifícios antigos em objetos de contemplação, reflexão e apreciação (CHOAY, 2006, p. 44). Nesse ambiente renascentista, humanistas e artistas interagiam e atribuíam o valor histórico aos monumentos da Antiguidade, embora ainda embebido em um encadeamento temporal tripartite: Antiguidade, Idade das Trevas e Renascimento moderno. “O monumento histórico só pode ser antigo, a arte só pode ser antiga ou contemporânea” (CHOAY, 2006, p. 51). Nesse momento, os colecionadores começaram a abrir suas coleções ao público, antecedendo o aparecimento das galerias, e passaram a desenvolver uma crítica e um princípio de preservação das edificações públicas, uma “conservação moderna”, objetiva e dotada de medidas de restauro de construções antigas.

É assim que na cena do Quattrocento italiano, em Roma, os três discursos – o da perspectiva histórica, o da perspectiva artística e o da conservação – contribuem para o surgimento de um novo objeto: reduzido apenas às antiguidades, por e para um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e de príncipes, ele nem por isso deixa de constituir a forma original do monumento histórico (CHOAY, 2006, p. 59).

Riegl (2013, p. 18) traz o exemplo da Coluna de Trajano de Roma, um monumento que sobreviveu ao soçobrar do antigo Império Romano. Apesar de essa coluna ter passado pela Idade Média e ter sofrido com alterações e mutilações, permaneceu de pé, mas mesmo assim “existiu sempre o perigo até o século XIV de a coluna poder ser sacrificada irrefletidamente a quaisquer necessidades práticas”. De acordo com o autor, um “novo valor de memória” apareceu na Itália do século XV, que passou a reconhecer os monumentos não mais por simples patriotismo e afeição ao poder e à glória da Antiguidade, “mas por causa de seu valor histórico e artístico” (RIEGL, 2013, p. 18). A atribuição de valor histórico aos monumentos é uma ocorrência do Renascimento, que se difundiu ao longo da Europa e tornou Roma um centro de peregrinação para artistas, eruditos, colecionadores e antiquários.

Entre os séculos XVII e XVIII essa noção se espalhou pela Europa, que transformou a viagem até Roma em uma espécie de ritual erudito. Logo a noção de antiguidade teve seu campo alargado, incluindo não apenas o mundo romano, mas também o asiático, o egípcio e o grego. “Pouco a pouco, as antiguidades adquirem uma nova coerência visual e semântica, confirmada pelo trabalho epistêmico do século XVIII iluminista e por seu projeto de democratização do saber” (CHOAY, 2006, p. 62). Com a Revolução Francesa seguindo uma tradição iluminista, a conservação dos monumentos passou a ser real, não mais iconográfica ou descritiva como acontecia com os antiquários de períodos anteriores. Os revolucionários desencadearam um processo de preservação por meio de dois procedimentos distintos: transferiram os bens do clero e da coroa para a nação e, a partir de 1792, sob o Terror e o governo do Comitê da Salvação Pública, empenharam-se em uma destruição ideológica desses bens (CHOAY, 2006, p. 97).

Essa destruição gerou uma reação preservacionista preocupada não apenas em proteger igrejas e templos, mas em salvaguardar o “patrimônio nacional”. Ao utilizar palavras como herança, sucessão, patrimônio e conservação para definir o “espólio” do Antigo Regime, os revolucionários transformaram o “*status* das antiguidades nacionais”, que, ao se “tornarem bens patrimoniais sob o efeito da nacionalização”, devem ser preservados sob pena de prejuízo financeiro. Até mesmo obras arquitetônicas recentes adquiriram valor histórico e afetivo. Essa questão foi tão importante que se criou a Comissão dos Monumentos, dedicada a “tombar” e inventariar os bens recuperados pela nação (CHOAY, 2006, p. 100). Os bens móveis eram enviados a depósitos, dos quais se originaram museus destinados “à instrução da nação”. Data desse período a emergência do primeiro Museu de História Nacional da França, o Musée des Monuments Français, ou Museu da Ressurreição (1795-1815). Originalmente um depósito de obras provenientes das igrejas parisienses tornou-se um museu “por ocasião da campanha contra o vandalismo no verão de 1795” (POULOT, 2013, p. 38)². Seu acervo, além de pinturas, consistia em fragmentos de arquitetura e de esculturas que escaparam da destruição revolucionária.

Não apenas nesse caso, mas de maneira geral, esses museus que nasciam em função da guarda e conservação dos bens patrimoniais franceses enfrentavam dificuldades técnicas,

² Poulot (1997, p. 1.517) destaca que muitos historiadores da revolução, tais como François Furet e Denis Richet, insistiram no gênio de Alexandre Leonir pelo combate ao vandalismo revolucionário e pela invenção do “*premier musée européen de sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance mais aussi des principes de classement chronologique qui fondent la muséographie moderne*” (tradução livre: “primeiro museu europeu de escultura da Idade Média e do Renascimento, também dos princípios de classificação cronológica que fundaram a museografia moderna”). Para Choay (2006, p. 102-103), sua indicação como precursor da museologia moderna é um exagero e uma lenda, pois seu desejo de preservação do patrimônio nacional, embora real, não se apoiava em nenhum conhecimento histórico e os objetos recolhidos não eram submetidos a nenhum princípio seletivo. Não obstante, sua menção no presente trabalho é importante, pois ressalta o interesse pela preservação e a influência de um dos regimes de historicidade que estavam presentes na organização e percepção dos monumentos históricos durante o período revolucionário, ao qual Hubert Robert foi contemporâneo.

intelectuais e financeiras para se estabelecer, fruto sobretudo de um pensamento museológico nascente e por isso carente de conhecimentos sobre história da arte, ainda restritos ao círculo dos antiquários (CHOAY, 2006, p. 104). Nesse sentido, Choay (2006, p. 105-106) classificou as primeiras iniciativas de preservação patrimonial empreendidas pelos revolucionários como “primárias” ou “preventivas”, e iniciativas preservacionistas mais refinadas, bem argumentadas, que foram elaboradas para enfrentar o “vandalismo ideológico” a partir de 1792, como “secundárias” ou “reacionais”.

Em resposta contra o vandalismo empreendido em monumentos que remetiam ao Antigo Regime, essa segunda reação protecionista do patrimônio percebia que “romper com o passado não significa abrir mão de sua memória nem destruir seus monumentos” (CHOAY, 2006, p. 113), mas superar, ultrapassar seu valor histórico, estabelecendo uma nova percepção temporal sobre os monumentos. Essa abordagem preservacionista integrava o sentido original da proteção primária preventiva com o conhecimento refinado dos antiquários. Esclarecer esse contexto em que se delineou a preservação patrimonial de forma particular na França e de modo geral na Europa, embora repetitivo, é relevante para o objetivo do presente trabalho, que é estabelecer relações entre os olhares que se desenvolveram sobre o patrimônio no século XVIII, o tema das ruínas (especialmente nas obras de Hubert Robert) e as transformações no “regime de historicidade” (HARTOG, 2006; 2013) que ocorriam naquele momento.

Para alcançar tal objetivo, é importante trilhar o caminho definido por Poulot (2012, p. 30): observar o “olhar erudito sobre obras e objetos materiais”, o que possibilita perceber a “historicização de uma sociedade” e sua relação com os “regimes de historicidade” em uma dimensão “ética e da estética” sobre o papel desempenhado pelos sujeitos que se debruçaram sobre a seleção, a preservação e a “emancipação ou a denegação” do patrimônio. Hubert Robert, bem como outros artistas e mesmo os responsáveis pelas iniciativas de preservação do patrimônio, realizou “uma formulação erudita da experiência do tempo” que modelou a forma de “dizer e viver” em seu tempo (HARTOG, 1996, p. 129).

A breve história da preservação do patrimônio descrita anteriormente com base em autores como Riegl, Poulot, Choay é também uma história de interpretações e formulações de experiências com o ordenamento do tempo, assim como a concepção e os sentidos atribuídos às ruínas entre os séculos XVII e XVIII. Cabe tentar demonstrar possíveis articulações entre patrimônio, ruínas e arte com base nas obras de Robert das Ruínas.

ROBERT DAS RUÍNAS

Hubert Robert nasceu em Paris em 1733. Sua família trabalhava para a nobreza (seu pai ocupava o posto de *valet de chambre* de um duque – ou seja, era seu empregado pessoal). Pelas ligações da família que empregava seu pai, Robert estudou em um prestigiado colégio parisiense, onde aprendeu latim antes de ingressar na carreira de pintor. Entre 1751-1753 foi aprendiz do escultor René-Michel Slodtz. De acordo com Dubin (2010, p. 16), nesse período em que trabalhou e estudou, aprendeu sobre *design* de jardins, o que contribuiu para sua formação como pintor de paisagens. Entre 1754-1765 Robert fez sua primeira visita a Roma acompanhando a família do duque à qual ele e seus familiares serviam. Embora sua carreira como artista tenha sido extraoficial até 1759, o futuro pintor foi admitido na Academia Francesa em Roma. “*Under the influence of his sketching companion Piranesi [...], Robert cultivated a style of painterly architecture that emphasized sublime and picturesque effect over accurate description*”³ (DUBIN, 2010, p. 18).

³ Tradução livre: “Sob a influência de seu companheiro de esboços, Piranesi [...], Robert cultivou um estilo de arquitetura pictórica que enfatizava um efeito sublime e pitoresco em vez da descrição precisa”.

“Roma, dir-se-ia, é uma relíquia, é história em bruto, plena de memórias e de reencontros de diferentes épocas, estilos e personalidades” (FORTUNA, 2011, p. 14). Roma exercia um fascínio em artistas do mundo inteiro. A presença dos monumentos da Antiguidade exerceu influência em grandes mestres e, no momento em que Robert, Fragonard e Piranesi, entre outros pintores, estudaram a/Cidade Eterna, o gênero *veduta* já estava estabelecido. Esse gênero é caracterizado pela atenção aos monumentos antigos, investigados em detalhes, e associado à aplicação das regras de perspectiva. Essas características formam a “base do conceito moderno de *veduta*, entendida como representação do verossímil” (CORDARO, 1993, p. 27), de um lugar, monumento ou conjunto urbano. Como Dubin (2010) assinalou, Robert afastou-se do verossímil; suas obras enfatizam o sublime e o pitoresco em vez de uma descrição detalhista. No entanto a busca pelo sublime, pela emoção profunda da contemplação das ruínas não é uma peculiaridade de Robert:

[...] o século XVIII é sobretudo o século da valorização das ruínas, encaradas agora como algo de positivo, tanto na prática, como do ponto de vista da teoria, da Pintura à Literatura, ela torna-se o gênero ideal para descobrir e reconstituir um passado perdido, para promover uma série de sentimentos e emoções, ou para experimentar uma simbiose entre natureza e arquitetura (SALDANHA, 1993, p. 93).

Robert alinhou o interesse das ruínas com uma habilidade de imaginação capaz de transformar edificações existentes (não apenas monumentos históricos) em ruínas. Para Bachelard (2001, p. 1), a imaginação é a capacidade de deformar imagens fornecidas pela percepção, “é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens”. Cabe indagar o que orientava essa “deformação” (criação com base no real) das imagens. No caso do pintor, certamente contribuíram fatores como a escola artística, seus anos de estudo, opções estéticas da época, mas também, e particularmente nas obras de Robert analisadas neste trabalho, uma percepção sobre o tempo, sobre o passado e o futuro se debatendo no presente – conflito materializado em ruínas reais, observadas pelo seu autor já em um estado de decomposição, ou imaginárias, edificações inexistentes ou mesmo construções em funcionamento pintadas em estado arruinado. Isso sem deixar de lado a busca pelo sublime, pela grandiosidade em suas obras.

Esse efeito do sublime, associado a uma liberdade criativa, produto de fantasias com ampla gama de variações temáticas de elementos, está presente em vários pintores da época, como Tiepolo, Pannini, Piranesi (SALDANHA, 1993, p. 93). A ênfase nas ruínas era compartilhada fora das academias, em escavações arqueológicas e no efervescente mercado dos antiquários que movimentava o interesse pelo passado (DUBIN, 2010, p. 18). Uma geração inteira de artistas que chegaram a Roma uma década antes de Robert ficou conhecida como “*the first generation of French Piranésiens*”⁴ (DUBIN, 2010, p. 28), incluindo nomes como Jérôme-Charles Bellicard, Simon e Charles Michel-Ange Challe, Nicolas-Henri Jardin, Louis-Joseph Le Lorrain e Edmond-Alexandre Petitot. Dessa geração, importa considerar o seguinte:

*For our purposes, however, what matters about their work is its vivification of a poignant irony. Though zealous recorders of antiquity’s remains, their production marked the elevation of the possible over the actual, of the fanciful over the factual. Their crucial innovation – one that laid the foundations for Robert’s art – was to make ruins valuable not as traces of fading past but rather as playful signifiers of an absent signified*⁵ (DUBIN, 2010, p. 28).

⁴ Tradução livre: “a primeira geração de *Piranésiens* franceses”.

⁵ Tradução livre: “Para nossos propósitos, no entanto, o que importa sobre o trabalho deles é a vivificação de uma ironia pungente. Embora o zelo com o registro dos restos da Antiguidade, sua produção marcou a elevação do possível sobre o real, do fantasioso sobre o factual. Sua inovação crucial – uma que liderou os fundamentos para a arte de Robert – era tornar as ruínas valiosas, não como vestígios de desvanecimento passado, mas sim como significantes lúdicos de um significado ausente”.

As ruínas de Robert, reais ou imaginárias, trazem essas transformações na percepção e na experiência com o tempo que o século XVIII apresentou. Enquanto em séculos anteriores as ruínas não passavam de traços de um passado desaparecido, elas agora encarnavam um “horizonte de expectativas” (KOSELLECK, 2006) aberto a todas as possibilidades, uma advertência ao possível futuro de todas as grandes nações e impérios. Nesse sentido a ruína pode ser encarada como um signo que remete a uma ausência presente, um vazio que percebemos, que sentimos e que não está só no passado, mas é lançado ao futuro com o advento da modernidade. Huyssen (2014, p. 95) localiza a “ruína autêntica da modernidade” no início do século XVIII, indicando que ela só pode ser entendida à luz de uma “imaginação catastrófica” que acompanhou a trajetória desse tema na arte. Tal imaginação é característica dos *Piranésiens*.

A ruína arquitetônica parece pairar no fundo de uma imaginação estética que privilegia o fragmento e o aforismo, a colagem e a montagem, a liberdade dos adornos e a redução do material. Talvez seja esse o classicismo secreto do modernismo, que, por mais que difira do classicismo setecentista em sua codificação da temporalidade e do espaço, ainda alardeia um imaginário das ruínas (HUYSSSEN, 2014, p. 97).

Essa geração transformou Roma em uma “capital imaginária”, e a partir da metade do século XVIII as ruínas passaram a refletir tanto uma consciência da duração dos monumentos, do seu poder como elemento sobrevivente de épocas remotas (mesmo em escombros, permaneciam os vestígios da Antiguidade romana), quanto sua capacidade de advertir sobre a desmaterialização de uma grande e poderosa cidade de outrora, da qual permaneceram apenas edificações arruinadas (DUBIN, 2010, p. 29). Riegl (2013, p. 26) observa a emergência de um culto às ruínas a partir do século XVII, e tudo aquilo que era romano passou a ser concebido como poder e sublimidade terrena. “A visão da ruína deveria tornar o espectador consciente do genuíno contraste barroco entre a grandeza de outrora e a degradação do presente” (RIEGL, 2013, p. 26). Essa ambiguidade entre poder do passado e decadência do presente está na origem do interesse pelo tema das ruínas. Como veremos, no século XVIII essa relação temporal foi se tornando mais complexa à medida que a secularização do tempo se afirmava, mas o caráter ambíguo da ruína, de certa forma, estará sempre presente.

“A ruína é a presença da ausência, um espaço intermédio entre o cheio e o vazio, entre o ser e o não ser, o dito e o não dito. Assim, se tornara nela tão potente esta evidência de um vazio fértil” (QUINTAS, 2011, p. 273). Do vazio deixado pelas ruínas nos quadros de Robert brotam elementos naturais e outras figuras, camponeses, caminhantes e observadores dos monumentos de outras épocas. Dos escombros de tempos antigos ressurgem os homens, de sua profundidade renascem, e sob sua sombra continuam a viver. Para Meneguello (2003, p. 3), “as ruínas possuem um poder evocador que, ainda que devotado ao fruir prazeroso estético, funciona como *memento mori* da finitude do homem e de seus feitos”. Vazio e fertilidade, deleite e devastação, passado e futuro, essas diferentes faces de uma mesma moeda permeavam a contemplação das ruínas naquele contexto, e é nessa ambivalência que as práticas de preservação do patrimônio estão incluídas.

O interesse pelas ruínas no século XVIII, e em particular nas obras de Robert, pode ser associado aos temas, estilos e gostos daquele período, mas também está intrinsecamente relacionado com transformação na percepção do tempo e na forma de organização das categorias temporais (passado, presente e futuro). Não é por acaso que esse foi um século marcante para legislação e políticas sobre monumentos históricos e patrimônio. Esse contexto da emergência do interesse pelo patrimônio, que estava no bojo de um reordenamento da experiência temporal, pode ser encontrado em uma gama de documentos daquele período⁶.

⁶ Apenas para citar alguns exemplos, a análise de Hartog (2013) sobre autores como Chateaubriand (*Ensaio histórico sobre as revoluções*) e Volney (*As ruínas ou meditações sobre as revoluções dos impérios*) demonstra que a literatura pode ser uma profícua fonte para notar as mudanças na percepção e encadeamento do passado, presente e futuro.

Entre tais fontes as obras de Robert merecem destaque, pela capacidade de exprimir as transformações nas experiências temporais que vários países da Europa (sobretudo a França) enfrentavam em seu espaço de experiência.

PATRIMÔNIO, RUÍNAS E A ARTE DE HUBERT ROBERT COMO RESULTADO E INTERPRETAÇÃO DE UM REGIME DE HISTORICIDADE

Pela observação das obras de Robert é possível estabelecer uma relação entre o desenvolvimento e o interesse na preservação do patrimônio que emergiu durante a Revolução Francesa, o tema das ruínas e o regime de historicidade que marcou a compreensão dos sujeitos de si no tempo, influenciando interpretações sobre a experiência temporal daquele contexto. A pintura inacabada *A Game of Dice Amidst Roman Ruins*⁷ (DUBIN, 2010, p. 10) é exemplar nesse sentido. Ela estabelece uma “atitude patrimonial” em seus “dois aspectos essenciais”, que são a “assimilação do passado”, entendida como uma transformação anacrônica dos restos (dos rastros), e uma “relação de fundamental estranheza” ocasionada pela “presença de testemunhas do tempo remoto na atualidade” (POULOT, 2009, p. 14).

Figura 1 – *A Game of Dice Amidst Roman Ruins*, ca. 1780s (?) – coleção privada, 40,5 x 49 cm



Fonte: Dubin (2010, p. 10)

*“For it was precisely the incompleteness of the ruin – lingering between art and nature, between irrecoverable origins and incipient destiny – that rendered it an inexhaustible repository of imaginative projection”*⁸ (DUBIN, 2010, p. 12). A pintura de Robert expressa a encruzilhada

⁷ Tradução livre: “Um jogo de dados entre Ruínas Romanas”.

⁸ Tradução livre: “Pois foi precisamente a incompletude da ruína – persistente entre arte e natureza, entre origens irrecuperáveis e destino incipiente – que o tornou um repositório inesgotável de projeção imaginativa”.

de significados atribuídos à ruína no século XVIII. O jogo de dados aos pés dos escombros de um arco (que serve de encosto para uma choupana) revela uma atmosfera de sorte/revés que paira sobre todas as construções humanas, desde pequenas vilas aos maiores impérios. Sua fortuna ou miséria está nas mãos do destino. Outras conclusões podem ser retiradas dessa pintura e de seu artista. É marcante que figuras do cotidiano, como camponeses, e outros elementos comuns, como um cachorro brincando, estejam presentes, não apenas nessa obra, mas em outros trabalhos do artista. Esses elementos fazem parte de sua carreira como pintor fascinado pelo cotidiano de Roma, no entanto também exprimem uma percepção secular, “poética e profana” da experiência temporal.

A presença do passado, de antigos impérios e construções comemorativas (tais como os arcos e colunas que aparecem em *A Game of Dice...* e em outras obras de Robert) faz sombra ao presente, mesmo após seu colapso, e ao mesmo tempo é um lembrete da possibilidade de ruína que paira sobre as sociedades no presente. A introdução de elementos cotidianos, por outro lado, pode apontar para uma possível interpretação da superação do passado, pois, apesar da presença esmagadora das ruínas, a vida continua seguindo seu curso, o que de fato ocorreu com os monumentos remanescentes da Antiguidade durante a Idade Média⁹. Quintas (2011, p. 276) percebe a introdução de elementos do cotidiano como um “alheamento que não pressupõe qualquer sentimento de devastação ou de melancolia”. Em ambos os casos (nas duas percepções sobre a existência de elementos do cotidiano nas obras em questão), a presença do passado é enigmática e ambígua na pintura das ruínas de Robert. O horizonte de expectativas que elas apresentam está próximo daquilo que envolve a proteção dos monumentos – as coleções museais –, “associado às representações de um grupo social, à sua sensibilidade e a suas experiências, próximas ou longínquas” (POULOT, 2009, p. 20). Tanto as práticas preservacionistas primárias/preventivas quanto as secundárias/racionais descritas por Choay (2006) estabeleciam uma relação com o tempo, com a historicidade que se transformava durante o processo revolucionário.

Entre seus próprios atores e entre aqueles que quase imediatamente tentaram justificá-la, a Revolução Francesa pode ser decifrada, particularmente, como um conflito entre dois regimes de historicidade. Apelou-se para o passado, convocou-se amplamente Roma e Plutarco, enquanto se proclamava bem alto que não havia modelo e que não se devia imitar nada (HARTOG, 2013, p. 137).

Essa expectativa em relação ao futuro do passado materializado nas ruínas, monumentos e acervos artísticos pode ser associada ao embate de regimes de historicidades que se desenhava no século XVIII. A pintura de Robert alinha o culto às ruínas com a secularização do tempo, com uma “cultura de risco e de especulação”, e a arquitetura arruinada representa mais do que uma simples decoração para a vida cotidiana ou o retrato de reminiscências do passado; ela está intimamente relacionada com o jogo de dados, com as chances de sucesso ou fracasso. “*The effect is to align the cult of ruins with the age of chance*”¹⁰ (DUBIN, 2010, p. 16). Somada a esse interesse pelo acaso, pela sorte e pelo destino, a catástrofe também é marcante

⁹ Choay (2006, p. 35-36) esclarece que uma série de monumentos e grandes edifícios da Antiguidade romana viraram pedreira ou foram recuperados e desvirtuados, mostrando uma indiferença em relação ao passado própria da Idade Média (séculos XI-XIII). Entre os exemplos a autora menciona os arcos do Coliseu, ocupados por habitações, oficinas e por uma igreja na arena; os anfiteatros de Arles, na Provença, transformados em fortalezas e com suas arcadas também ocupadas por habitações. Embora a “cultura do risco” paira sobre todas as civilizações, o colapso não impede que a vida siga seu curso, indiferente ao passado. Esse ar de indiferença pode ser notado nas tarefas do cotidiano realizadas por homens e mulheres vivendo entre escombros de ruínas de antigas civilizações que aparecem em algumas pinturas de Robert.

¹⁰ Tradução livre: “O efeito é alinhar o culto das ruínas com a era do acaso”.

no interesse pelo tema das ruínas daquele período. Robert pintou vários desastres, como incêndios arrasando hospitais, igrejas e teatros. “*Such works reflect the emergence of an aesthetic interest in catastrophe – one that developed alongside, and at times seems nearly interchangeable with the cult of ruins*”¹¹ (DUBIN, 2010, p. 61).

A catástrofe, especialmente aquela que derruba e arruína edificações, é um tema recorrente no imaginário de habitantes de centros urbanos, e o fogo aparece como uma força natural com potencial para transformar casas e até cidades em ruínas. Tuan (2005, p. 245-246) demonstra que o fogo figurou como uma imagem de terror em cidades do Oriente e do Ocidente. Roma preocupava-se com os incêndios desde o século I d.C. Ao longo da Idade Média o fogo também foi motivo de preocupação e, “nas primeiras décadas do século XVIII, à medida que as cidades se tornavam mais apinhadas, a ameaça de incêndio crescia” (TUAN, 2005, p. 249). Pinturas como *Fire at the Opéra of the Palais-Royal, Viewed from a Crossing in the Louvre*¹², de 1781, em que pessoas amontoadas em um arco observam ao fundo da tela o incêndio da ópera, e *Interior of the Opéra of the Palais-Royal the Day After the Fire*¹³, também de 1781 (ambas de Hubert Robert), são exemplares do interesse pela catástrofe e pelas potências destruidoras inerentes à natureza.

O fogo é percebido como elemento potencial para arruinar uma edificação, por isso carrega uma espécie de medo ancestral. Essa força da natureza está relacionada com a cultura de risco e a possibilidade de destruição futura reservada aos complexos urbanos, edificações e monumentos do presente. Simmel (2013) entende que as forças naturais são as únicas potências capazes de criar uma ruína sublime, passível de contemplação e reflexão (ao lado do abandono, que poderia revelar a força da ação do tempo, outra potência implacável perante os homens), mas ao refletir sobre o século XVIII, com a secularização do tempo, a democratização do saber e a afirmação do Iluminismo, as ações dos homens passaram a ser objeto de reflexão e contemplação. Hartog (2013, p. 123), ao analisar a obra *As ruínas ou meditações sobre as revoluções dos impérios*, de Volney, observa que as inquietações desse autor eram voltadas ao “silêncio dos túmulos”, à “cega fatalidade” e ao potencial destrutivo das revoluções que abalavam as cidades antigas: “desse modo, a humanidade não andaria senão de ruínas em ruínas”.

A fatalidade, o risco, a sorte ou o revés pairavam como forças que deviam ser contempladas durante o século XVIII. São temas explorados pela literatura, pela arte e pela filosofia. A possibilidade e o potencial que o homem tem em desencadear acontecimentos destrutivos e caóticos não foram apenas objeto de especulação, mas de contemplação e deleite artístico. Foi nesse sentido que as ruínas começaram a ser pensadas no futuro, enquanto possibilidade e potencial resultado das ações dos homens, e não como fruto de calamidades divinas. As ruínas existentes necessariamente não apresentam mais uma lição sobre o que pode ter ocorrido com o passado, estão mais próximas de uma advertência sobre o futuro. A própria percepção sobre o que significava a história estava mudando: o passado enquanto lição para o presente foi substituído pela história progresso/evolução (HARTOG, 2011, p. 180). Isso caracterizava o “regime moderno de historicidade”, que “começou por volta de fins do século XVIII”, quando o “ponto de vista do futuro” começou a exercer maior peso no encadeamento das categorias temporais (HARTOG, 2003, p. 11).

Nessa história, o exemplar, o único, perdia espaço para o processo histórico. A preservação do patrimônio atestava o progresso, não tanto pela exemplaridade, mas pelo imaginário da nação que nascia pela Revolução – esse patrimônio era do povo e a ele deveria ser restituído, por isso a necessidade imediata da preservação. Mas os defensores dos monumentos e das artes, como observou Choay (2006), conviveram e enfrentaram as tentativas de “destruição

¹¹ Tradução livre: “Tais trabalhos refletem a emergência de um interesse estético na catástrofe – um que se desenvolveu ao lado, e às vezes parece quase intercambiável com o culto das ruínas”.

¹² Tradução livre: “Incêndio na Ópera do Palais-Royal, visto de um cruzamento do Louvre”.

¹³ Tradução livre: “Interior da Ópera do Palais-Royal no dia seguinte ao incêndio”.

ideológica” desses bens em função do processo revolucionário (histórico), que não deveria parar para contemplar a exemplaridade dos bens de uma aristocracia superada – esse era um passado superado, nada tinha a ensinar aos revolucionários. A cultura do risco não era uma abstração, envolvia a atmosfera imaginária¹⁴ da nação francesa. Outras duas pinturas de Robert expõem essa relação com a expectativa em relação ao futuro, a cultura de risco e o patrimônio: suas pinturas intituladas *Project for the Grande Galerie of the Louvre*¹⁵ e *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre*¹⁶, ambas de 1796 (DUBIN, 2010, p. 152-153).

Em 1784 Robert foi designado guardião das pinturas reais, e durante o período do Diretório era supervisor de operações do Louvre. Um dos resultados de seu trabalho no cargo foi pintar uma série de vistas do museu e de suas galerias (DUBIN, 2010, p. 151). Esse período conturbado, marcado pela Revolução Francesa, produziu impacto na percepção do tempo, e as duas pinturas mencionadas podem ser entendidas tanto como resultado desse impacto quanto como uma interpretação dessa transformação; ambas lançam um olhar ao futuro – como diria Bachelard (2006, p. 8), “a imaginação tenta um futuro”. Na obra *Project for the Grande Galerie of the Louvre* o pintor apresenta uma vista da galeria que estava fechada ao público, em processo de renovação, um lembrete sobre o esforço de preservação e uma expectativa em relação ao museu e à importância do acervo para a nação francesa. “*The gallery’s magnificent corridor is filled with spectators and artists, among them Robert himself, seated in the right foreground and copying from Raphael’s Holy Family*”¹⁷ (DUBIN, 2010, p. 151).

Figura 2 – *Project for the Grande Galerie of the Louvre*, 1796 – Museu do Louvre, Paris, 115 x 145 cm



Fonte: Dubin (2010, p. 152)

¹⁴ Referência ao conceito de “aura” de Benjamin (1975), retomado por Maffesoli (2001) para caracterizar o conceito de imaginário. Para Benjamin, aura seria o significado, ou o valor, relacionado à autenticidade de uma obra de arte. Maffesoli parte dessa noção de aura para definir o imaginário como uma “atmosfera” que envolve os sujeitos de uma sociedade em determinada época.

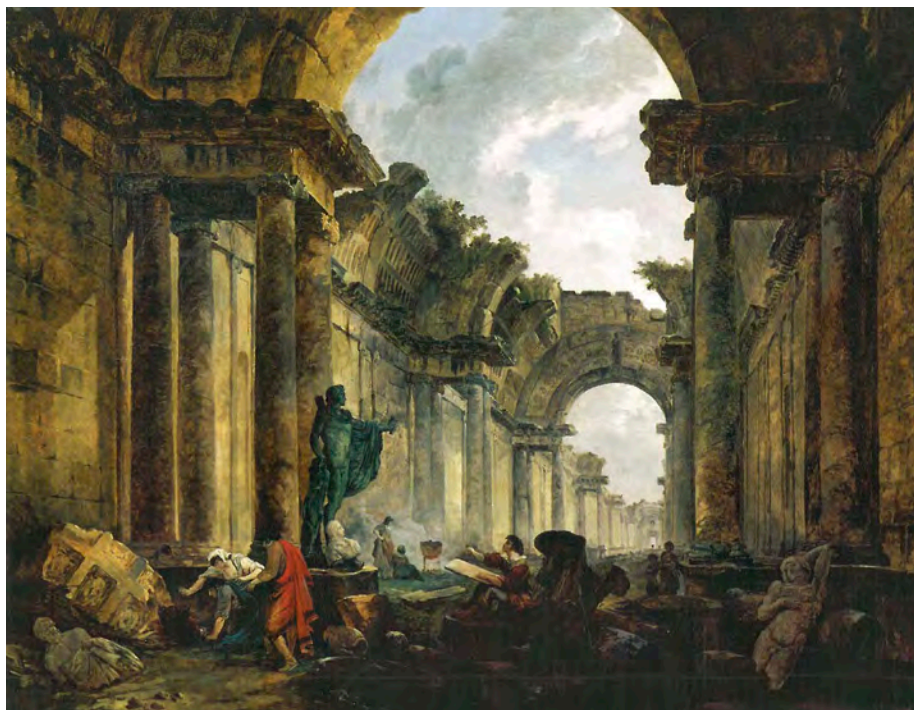
¹⁵ Tradução livre: “Projeto para a Grande Galeria do Louvre”.

¹⁶ Tradução livre: “Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre”.

¹⁷ Tradução livre: “O magnífico corredor da Galeria está cheio de espectadores e artistas, entre eles o próprio Robert, sentado no primeiro plano à direita e copiando da *Sagrada Família* de Raphael”.

A galeria aparece viva nessa pintura, que lançava a expectativa de um futuro em que a conservação do acervo do museu contribuiria para a grandeza da nação. Com as paredes abarrotadas de quadros, esculturas em meio ao espaço expositivo, homens e mulheres dedicam-se aos estudos dos grandes mestres. Alguns apenas observam as pinturas, e a presença de uma criança visitando a galeria abre o horizonte de um luminoso futuro para o Louvre, tão brilhante quanto os raios de sol que descem do céu azulado pelo teto espelhado da galeria. Ao pintar a mesma cena em ruínas em *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre*, o futuro, próximo ou distante, da conservação do acervo artístico e da renovação da galeria não resistiu ao caos do “jogo de dados” do destino. Seja pela ação entrópica do tempo, pelas forças da natureza ou por acontecimentos políticos/econômicos, como revoluções ou guerras, o destino do patrimônio nacional nessa obra é a ruína. Porém, apesar da presença do passado nesse futuro, a vida continua, pois pessoas transitam pela galeria, e um desenhista ainda estuda uma escultura que restou da possível catástrofe que destruiu o museu. Ambos os quadros almejavam um futuro, um apresentando a galeria aberta ao público, e outro, com a mesma galeria como ruína.

Figura 3 – *Imaginary View of the Grande Galerie of the Louvre*, 1796 – Museu do Louvre, Paris, 114 x 146 cm



Fonte: Dubin (2010, p. 153)

Essa expectativa que envolvia a formação, a conservação e a transmissão de um “*corpus* de monumentos protegidos ou das coleções de museus” (POULOT, 2009, p. 20) estava presente nessas pinturas de Robert e está associada à emergência de uma nova experiência temporal secular que marcou o século XVIII. Choay (2006, p. 90) indica que o gênero das *vedute* (fazendo referência a Robert, Pannini, Piranesi), que se popularizou entre os viajantes eruditos, contribuiu para integrar os monumentos históricos na paisagem cotidiana, “mas sem convidar a conservá-los ou protegê-los”. Ao contrário: para a autora, “essas imagens saturadas do gosto e da ideologia da ruína” não propõem um uso social para os monumentos preservados. No entanto, como Dubin (2010) expõe, a pintura da galeria em pleno funcionamento demonstra uma preocupação do pintor com o patrimônio nacional e com a abertura do museu ao público. A galeria em ruínas também demonstra uma preocupação com a possibilidade de destruição daquilo que representava o patrimônio francês.

De qualquer maneira, o que interessa observar nos quadros de Robert é sua relação com uma experiência temporal, baseada no tema das ruínas, que pode ser associada a determinadas práticas de patrimonialização e preservação do patrimônio. Essa dualidade presente nas duas obras de Robert, que em conjunto parecem tecer uma narrativa sobre um presente próximo (a abertura da galeria depois dos esforços de renovação de seu espaço) e um futuro em que a presença do passado só pode ser reconhecida mediante a ausência deixada pela ruína, aponta para a superação do passado no futuro – o presente poderia virar uma ruína, e mesmo assim o cotidiano seguiria. E tudo aquilo que foi grande, que foi patrimônio da nação no espaço de experiência em que *Imaginary View...* foi produzido, seria superado pelo curso da vida. O presente como passado no futuro seria esquecido, apenas seus escombros sobriariam.

“Em contraste com o otimismo do pensamento iluminista, o imaginário moderno das ruínas permanece consciente do lado obscuro da modernidade” (HUYSSSEN, 2014, p. 99); essas obras refletem tal dualidade. A abertura da galeria, o próprio museu compreendido como um patrimônio da nação, com seu acervo exposto, faz parte de um ideal de democratização do saber, de difusão das artes, mas esse pensamento moderno convive com seu lado obscuro, com a possibilidade de que guerras, revoluções ou catástrofes naturais aniquilem esses monumentos. Robert capta a ambiguidade e o embate do regime moderno de historicidade com a *historia magistra vitae*, e as pinturas das galerias são formulações dessa experiência temporal conflitante vivida em fins do século XVIII, especialmente durante e após a revolução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Simmel (2013, p. 39), a arquitetura pode ser entendida como a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza, todavia as forças naturais constantemente desafiam a ordem imposta pelo planejamento urbano. A catástrofe, como já observado, está associada à “cultura do risco”. A possibilidade de no futuro todo o esforço de ordenamento, toda a construção do homem tombar e se transformar em uma pilha de escombros assombrosa (e deletiva) o presente na época de Robert. As ruínas do passado eram advertência desse possível destino. Simmel (2013) diz que as ruínas formadas pelas forças da natureza, ou mesmo pelo abandono do homem, eram as que mais despertavam atração e contemplação, pois eram mais próximas do sublime. “*Las mismas fuerzas que, por erosión, intemperie, hundimientos o acción de la vegetación, han dado forma a las montañas, se manifiestan en las ruinas*”¹⁸ (SIMMEL, 2013, p. 43). No século XVIII o culto das ruínas passou a envolver a ação entrópica do tempo como uma força natural, tal como Cronos que a tudo devora. O risco, a chance, a sorte/revés também podem ser entendidos como algumas dessas forças naturais (toda construção é uma ruína em potencial).

A secularização do tempo e a afirmação do regime de historicidade moderno (HARTOG, 2003; 2006; 2013) inauguravam um horizonte, um futuro permeado de expectativas de crescimento e progresso, mas que também conheceu no culto das ruínas sua contraparte. A esperança de um futuro promissor não pode ser dissociada das ruínas e da cultura do risco. A busca pela preservação do patrimônio é uma faceta dessas transformações na percepção da historicidade do século XVIII. A preocupação com o passado da nação implicou a preocupação com a ruína desse patrimônio no futuro. Os monumentos sempre estiveram relacionados com a experiência e a consciência do tempo das comunidades. Embora apenas no Renascimento a noção de monumento histórico seja definida, as décadas finais do século XVIII assinalam uma mudança de percepção sobre o monumento e a ruína. As pinturas de Robert podem ser entendidas tanto como resultado de tal embate como uma interpretação desse quadro da experiência temporal.

¹⁸ Tradução livre: “As mesmas forças que, por conta da erosão, do clima, do afundamento ou da ação da vegetação, moldaram as montanhas se manifestam nas ruínas”.

O olhar do artista consegue distanciar-se o suficiente para se situar no futuro, em um horizonte de expectativas que leva em conta a possibilidade da ruína, sem ser algo melancólico ou aterrador, mas apenas uma inevitável consequência de todos os grandes impérios e nações. Em Robert o vazio deixado pela ruína é o “vazio fértil” a que Quintas (2011) se refere. A presença dos elementos do cotidiano (homens, cachorros, choupanas) assinala a dualidade da ruína: embora os escombros estejam presentes, demonstrando a catástrofe ocasionada por forças naturais ou humanas, os homens sobrevivem, de ruína em ruína. A desmaterialização é uma constante. Robert observou isso em Roma: os sinais de um passado esplendoroso em escombros. Portanto, não há nada que forneça uma garantia da sobrevivência dos monumentos e do patrimônio no presente, mas isso não é, necessariamente, desolador; faz parte do processo histórico, da noção de história que se afirmou a partir da emergência do moderno regime de historicidade.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.
- CORDARO, M. A *veduta* em Roma, de Giovan Battista Falda a Giuseppe Vasi. In: BARROS, A. M. T. de M. (Coord.). **Giovanni Battista Piranesi**: invenções, caprichos, arquiteturas – 1720/1778. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.
- DUBIN, N. L. **Futures & ruins**: eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- FORTUNA, C. Simmel e as cidades históricas italianas – uma introdução. In: SIMMEL, G. **A estética e as cidades**. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- HARTOG, F. **Evidência da história**: ou o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. Tempo e história: “como escrever a história da França hoje?”. **História Social**, Campinas, n. 3, 1996.
- _____. Tempo e patrimônio. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, 2006.
- _____. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. **Revista de História**, São Paulo, n. 148, 2003.

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado presente:** modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

KOSELLECK, R. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2006.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade? **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 15, 2001.

MENEGUELLO, C. Da construção das ruínas: fragmentos e criação do passado histórico. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 22. João Pessoa, 2003.

POULOT, D. Alexandre Leonir et les musées des Monuments Français. In: NORA, P. (Dir.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Quarto Gallimard, 1997.

_____. A razão patrimonial na Europa do século XVIII ao XXI. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34, 2012.

_____. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI:** do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

QUINTAS, A. A. A percepção estética da ruína: a presença da ausência. In: ACCIAIUOLI, M.; BABO, M. A. (Coords.). **Arte & melancolia**. Lisboa: Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea, 2011.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

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, arquiteturas – 1720/1778. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

SIMMEL, G. **Filosofía del paisaje**. Madri: Casimiro Libros, 2013.

TUAN, Y.-F. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.