



Revista História : Debates e Tendências (Online)

ISSN: 2238-8885

Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História

Knack, Eduardo Roberto Jordão

Os monumentos entre a Antiguidade e o culto das ruínas do século XVIII: um olhar sobre a obra de Giovanni Battista Piranesi

Revista História : Debates e Tendências (Online), vol. 21, núm. 1, 2021, pp. 216-239

Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História

DOI: <https://doi.org/10.5335/hdtv.21n.1.10853>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552466376013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Os monumentos entre a Antiguidade e o culto das ruínas do século XVIII: um olhar sobre a obra de Giovanni Battista Piranesi

Monuments between Antiquity and the cult of the ruins of the 18th century: a look at the work of Giovanni Battista Piranesi

Monumentos entre la antigüedad y el culto a las ruinas del siglo XVIII: una mirada a la obra de Giovanni Battista Piranesi

Eduardo Roberto Jordão Knackⁱ

Resumo: O presente trabalho tem como principal objetivo promover um debate sobre os monumentos da Antiguidade romana e a percepção desses monumentos no século XVIII, marcada por um culto das ruínas, particularmente na obra do arquiteto e gravurista italiano Giovanni Battista Piranesi. Para isso é tecida uma breve revisão de literatura sobre a concepção e os usos dos monumentos em Roma para melhor compreender como foram ressignificados posteriormente. A análise dos trabalhos de Piranesi é realizada a partir da observação de exemplares de algumas séries que ele produziu, como as “Antiguidades Romanas”, “As ruínas do castelo de Acqua Giulia”, “Primeira parte de arquiteturas e de perspectivas” e os “Grotescos”.

Palavras-chave: Monumentos. Ruínas. Piranesi.

Abstract: The present work has as main objective to promote a debate about the monuments of Roman antiquity and the perception of these monuments in the 18th century, marked by a cult of the ruins, particularly in the work of the Italian architect and printmaker Giovanni Battista Piranesi. For this, a brief review of the literature on the design and uses of monuments in Rome is elaborate to better understand how they were re-signified later. The analysis of Piranesi's works is based on the observation of specimens from some series he produced, such as the “Roman Antiquities”, “The ruins of the castle of Acqua Giulia”, “First part of architectures and perspectives” and “Grotesque”.

Keywords: Monuments. Ruins. Piranesi.

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo principal promover un debate sobre los monumentos de la antigüedad romana y la percepción de estos monumentos en el siglo XVIII, marcada por un culto a las ruinas, particularmente en el trabajo del arquitecto y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi. Para esto, se hace una breve revisión de la literatura sobre el diseño y los usos de los monumentos en Roma para comprender mejor cómo se volvieron a significar más tarde. El análisis de las obras de Piranesi se basa en la

observación de especímenes de algunas series que produjo, como "Antigüedades romanas", "Las ruinas del castillo de Acqua Giulia", "Primera parte de arquitecturas y perspectivas" y "Grotesco".

Palabras clave: Monumentos. Ruinas. Piranesi.

Considerações iniciais

O presente trabalho lança um olhar sobre a obra do gravurista e arquiteto italiano Giovanni Battista Piranesi, que, durante o século XVIII, se dedicou a conhecer e estudar os monumentos, ruínas e vestígios arqueológicos do antigo Império Romano. Interessa compreender qual o significado atribuído as ruínas e como a própria noção de monumento é reelaborada por esse intelectual e artista. Para isso é importante entender qual o significado que os monumentos tinham para os romanos na Antiguidade, com intuito de esclarecer como são ressignificados nas gravuras de Piranesi.

Conforme Choay (2006, p.18) indica, o sentido original dos monumentos era o de advertir, lembrar e de tocar pela emoção a memória, “uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança.” Esse significado, de acordo com a autora, foi se perdendo ao longo do tempo, o valor memorial foi substituído por outros, como o valor arqueológico e histórico. É possível constatar que os monumentos, ainda na Roma Antiga, passaram por transformações que foram alterando o seu sentido. Portanto, com intuito de entender o papel desses monumentos no culto das ruínas e na obra de Piranesi, é necessário observar essas ressignificações ainda na Antiguidade.

Assim, o primeiro tópico do artigo aborda os monumentos na Roma Antiga. São explorados desde as urnas funerárias (urnas cabanas), quando os antepassados dos romanos praticavam rituais de incineração dos mortos, os mausoléus e sepulturas quando os rituais de inumação passam a ser praticados, até os monumentos que derivam de grandes obras públicas, como templos, aquedutos, anfiteatros e os fóruns. Além desses, autores como Grandazzi (2010) e Grimal (2009) indicam que os romanos identificavam e conservavam certas cabanas antigas com personagens de seu passado tradicional, como Rômulo e Fáustulo. Essas cabanas, mantidas em bairros como o Palatino, uma das colinas mais antigas da cidade, podem ser compreendidas como uma espécie de monumento, ou mesmo ruínas, ainda na Antiguidade.

O segundo tópico trata das obras de Piranesi e sua leitura das ruínas e monumentos da Roma Antiga no século XVIII, contexto em que se configura na Europa um verdadeiro

culto das ruínas, colocando Roma como um destino fundamental para estudiosos e artistas de vários países. Nesse momento, coincide a configuração de saberes como a arqueologia e a história, que também impulsionam pesquisas, escavações e estudos sobre o passado romano. Piranesi congrega em sua obra essas duas dimensões na observação e análise das ruínas e monumentos. Um interesse arquitetônico, arqueológico e histórico sobre as edificações da Antiguidade, bem como um fascínio estético, uma contemplação que encontra uma beleza sublime nas ruínas. Nas considerações finais são tecidas algumas reflexões sobre o sentido atribuído aos monumentos nesses dois contextos, na Antiguidade romana e no culto das ruínas do século XVIII.

Os monumentos na Roma Antiga

Grandazzi (2010) observa transformações nos ritos funerários romanos em diferentes fases determinadas pela arqueologia da região do Lácio, em períodos anteriores à fundação de Roma. Em uma primeira fase das escavações arqueológicas, é possível perceber na região que o único rito funerário é a incineração e a conservação das cinzas em urnas que assumem, na maioria dos casos, forma de cabana, com adornos funerários miniaturizados em objetos de bronze. Em casos raros, nessa fase, que é anterior ao século IX a.C, aparecem nas urnas armaduras miniaturizadas, geralmente de indivíduos que ocupavam posições de guerreiros e/ou sacerdotes.

Na segunda fase dos ritos funerários da Roma Antiga, durante o século IX a.C, o uso de urnas cabanas começa a cessar, e a partir do século VIII a.C, já em uma terceira fase, algumas famílias começam a se afirmar política e socialmente no tempo e no espaço, enterrando sob o solo de suas propriedades os filhos mortos em idade precoce, o que ocorre juntamente com uma mudança na ocupação do território: “muitos habitats dotam-se de fortificações, em um processo ao qual se pode chamar de *incastellamento* (encastelamento)” (GRANDAZZI, 2010, p.77). A prática do sepultamento representa um ato solidificação das raízes no solo, e as fortificações, muros e muralhas, enraízam as cidades no território. Na quarta fase, após o século VIII a.C, a urbanização se expande e se consolida, com cabanas de madeira sendo paulatinamente substituídas por casas em pedra com tetos de telha, inicialmente nos edifícios mais importantes para a comunidade, posteriormente em habitações da população. Ao passo em que o território começa a ser ocupado efetivamente, ocorre um processo de afirmação simbólica das famílias mais antigas e importantes, que

demarcam seu poder mobilizando, entre outros elementos, a prática de sepultamentos junto aos seus domínios.

Entre fins do século IX a.C e início do século VIII a.C, os mobiliários funerários miniaturizados são abandonados em prol da inumação, que passa a ser o rito funerário predominante, aumentando a quantidade de tumbas onde eram sepultados os falecidos. É a partir desse período que os romanos passam a identificar certas cabanas antigas como pertencentes a figuras fundacionais ou entidades mitológicas, como a “cabana de Rômulo”. (GRANDAZZI, 2010). Ou seja, antes do primeiro surto de urbanização, mitos fundacionais materializados em edificações (que exerciam um papel de monumento) atestavam o enraizamento dos romanos em sua terra.

A importância de Rômulo como fundador da cidade era indiscutível, e independente se os romanos realmente acreditavam que Rômulo morou em determinada cabana, ou mesmo se realmente existiu, eles respeitavam essa tradição. Grimal (2009) menciona que o próprio Cícero louvava Rômulo pela escolha do local do primeiro assentamento urbano. Para o orador romano, Rômulo evitou construir uma cidade junto ao mar, o que teria permitido uma prosperidade fácil, escolheu um local situado em uma distância razoável da costa, para evitar perigos e tentações, mas próxima para que Roma pudesse comerciar com países estrangeiros.

A fundação de Roma é rodeada de lendas – Rômulo e Remo, irmãos abandonados foram amamentados por uma loba, enviada pelo deus Marte (pai dos gêmeos) – “os filhos da Loba”. Foram recolhidos por um pastor – Fáustulo (ser favorável) e criados por sua mulher, Acca Larentia. Por detrás dos nomes dos pais adotivos escondem-se nomes de divindades -Fauno, deus pastoril, e a Mãe dos Lares. A cabana de Fáustulo, segundo a tradição, ficava no Palatino (uma das colinas de Roma, onde ficaram as casas de algumas das principais famílias, como a de Augusto). Essas lendas encontram eco na arqueologia, os restos encontrados no Palatino remontam ao século VIII a.C, data que corresponde as primeiras ocupações do solo romano. (GRIMAL, 2009).

A cabana de Fáustulo, segundo a tradição, erguia-se no Palatino e, no tempo de Cícero, os Romanos apontavam-na orgulhosamente, ainda de pé com seu telhado de colmo e as suas paredes de adobe. Pode pensar-se que a lenda de Fáustulo se incrustou nesta cabana, último vestígio da mais antiga aldeia de pastores que se fixaram na colina e conservada como testemunho sagrado da inocência e da pureza primitiva. (GRIMAL, 2009, p.17).

O fato de os romanos localizarem essas edificações na cidade exemplifica a importância que atribuíam ao passado comum e a tradição. Em Roma, é possível observar a transição de cultos funerários privados, com as urnas cabanas, para a prática do sepultamento como forma de enraizamento na terra (e no passado). Como Grimal (2009) bem observa, a localização dessas cabanas são testemunhos de um passado sagrado, são monumentos urbanos em prol de uma memória comum aos romanos, que justificava sua existência e a ocupação do solo. E somado ao universo lendário que permeava essas cabanas, está um passado histórico, pois escavações arqueológicas identificaram vestígios de antigas vilas, das primeiras habitações romanas nesses locais.

É certo que os Romanos não acreditavam nesta história, mas aceitavam-na; sabiam que sua cidade não era apenas um conjunto de casas e templos, mas um espaço de solo consagrado (o que as palavras *pomerium* e *templum* exprimem, em diversos casos), um local dotado de privilégios religiosos, onde o poder divino se encontra praticamente presente e sensível. (GRIMAL, 2009, p.18).

Essas cabanas, de Fáustulo, de Rômulo, são vestígios de tempos remotos e conferem aos romanos uma conexão e um senso de continuidade com um passado mítico e fundacional. Grandazzi (2010) observa que a cidade de Roma foi situada primeiro na colina do Palatino, e que essas lendas da fundação têm, portanto, um significado histórico. Ao localizar a cabana dos fundadores, os romanos estavam localizando também suas raízes, alimentadas por uma historicidade que justificava a ocupação do território no presente. As cabanas são monumentos que vinculam os romanos com um passado (real e mitológico), estão associadas com uma percepção semelhante à das urnas cabanas e das primeiras sepulturas que resultavam dos rituais funerários de inumação.

De um modo ou de outro, Roma conservava a memória de sua fundação, comemorada a cada ano com a festa dos *Parilia* e perpetuada no próprio Palatino, na zona sudoeste, onde as escavações revelaram um *habitat* lacial, com povoados de nomes evocadores: Luperca, *Roma quadrata* e a *casa Romuli*, cabana de tipo proto-histórico que permanecerá devotamente conservada até o fim do Império. (GRANDAZZI, 2010, p.113).

Isso não significa confundir mitos com história, ou, como os próprios romanos diziam, confundir *fabula* e *monumentum* (documentos). Historiadores romanos tinham consciência de que explorar o passado remoto da fundação de Roma era complicado pela falta de evidências, mas o próprio Tito Lívio, por exemplo, aceitava misturar “as coisas humanas às divinas” ao escrever sobre o período da fundação. (ANTIQUEIRA, 2009). A

localização das cabanas era materialização desse passado que mesclava fábula e história. No século VI a.C, com a uma população em pleno crescimento, a cidade se expande, e a obra monumental que representa o poder de uma cidade que abandonava as cabanas para adentrar em uma era de transformação é o Fórum Romano, um espaço que permaneceu “sendo a seção mais histórica e simbólica de Roma por mil anos.” (MARTIN, 2019, p.70).

As cabanas representam um passado, que passa a ser transformado em função das grandes obras urbanas e do uso de tecnologias e materiais mais sofisticados nas construções. Os grandes monumentos assinalam o poder da cidade no presente e são um legado para as gerações futuras. “Ao longo do tempo, os romanos ergueram prédios grandes no e ao redor do Fórum para servirem de espaços de encontro para reuniões políticas, discursos, julgamentos e funções administrativas do governo.” (MARTIN, 2019, p.70). É com Augusto, durante o império, que a região do Fórum será renovada. Essa renovação estava dentro do amplo programa promovido pelo imperador, bem como ia ao encontro da prática do “evergetismo”, ou “munera”, que consistia, resumidamente, no gasto de recursos pessoais com monumentos, edifícios, obras e espetáculos públicos (VEYNE, 1990; GRIMAL, 1992).

Romanos com ambição necessitavam gastar suas fortunas pessoais com a cidade, e Augusto, além de seguir esse costume, também soube promover sua imagem com maestria, empregando uma série de suportes para isso, desde moedas, estátuas aos magníficos monumentos espalhados pelo império. “O programa de construção de Augusto em Roma comprovava seu compromisso com a obrigação tradicional dos ricos usarem seu próprio dinheiro para o bem público.” (MARTIN, 2019, p.158). Ao mesmo tempo que esses projetos melhoravam a qualidade das instalações públicas, afirmavam a imagem do imperador como um soberano atento as necessidades do povo.

O novo e imenso Fórum (uma praça pública, próxima ao antigo Fórum Romano), pago por Augusto, no centro da cidade ilustra sua habilidade brilhante em enviar mensagens com tijolo, pedras e estátuas. O Fórum de Augusto, aberto formalmente em 2.a.C., centrava-se em um templo para Marte, o deus romano da guerra, e Vênus, a deusa romana do amor, que ele alegava ser sua ancestral divina. (MARTIN, 2019, p.158).

O período em que Augusto esteve no poder exemplifica a noção de monumento romano. São construídos tanto para a afirmação política daqueles que os promovem, como para deixar um legado para as gerações futuras. São construções que mandam uma mensagem, tanto para os contemporâneos, como para o futuro, essa mensagem é a grandeza

de Roma. Diferente da urna cabana e das cabanas dos fundadores, miram o futuro, e não apenas a preservação do passado e de tradições antigas. As edificações monumentais, como o Fórum de Augusto, estavam calcadas nas tradições e na devoção aos deuses romanos, no entanto seu caráter e uso público confere outra dimensão ao monumento, que não estava completamente presente nos monumentos funerários. Essa dimensão é a vontade de eternizar Roma em pedra e mármore. Mesmo estátuas pessoais, como, no caso de Augusto, a “Prima Porta” (REIS, 2005) é um exemplo, representava a grandeza da cidade por meio da apologia ao indivíduo. A conquista da glória pessoal é uma conquista de Roma, é direcionada aos romanos no presente e no futuro.

A partir de 450 a.C, serão proibidos enterros dentro do perímetro urbano, levando a construção de necrópoles subterrâneas públicas fora da cidade. Destaca-se a Via Ápia, que concentrava em torno de cinquenta catacumbas (REIMER, 2009, p.104). O mundo dos vivos passa a ser separado do mundo dos mortos, dando lugar para os conjuntos de sepulturas e monumentos funerários gigantescos. (ARIÈS, 2012). Roma assiste mais uma importante transformação nos monumentos. Além dos monumentos comemorativos, as colunas, arcos e pórticos, entre outros, que começam a demarcar a cidade, os monumentos funerários nos seus arredores começam a atestar a emergência de conjuntos de edificações dedicados aos mortos. Do interior das propriedades e das famílias, os sepultamentos passam a ocorrer fora do espaço urbano, em catacumbas coletivas ou mausoléus privados.

Giovanni Battista Piranesi e os monumentos da Roma Antiga

Giovanni Battista Piranesi nasceu em 1720 em Mogliano, mas os seus primeiros vinte anos de vida transcorrem em Veneza, recebendo influências do panorama artístico e intelectual daquela cidade (RODRIGUES, 2019). Inicia os estudos em arquitetura com seu tio por parte de mãe, importante arquiteto responsável pela manutenção das defensas marinhas venezianas. “Mais tarde, prosseguiu seus estudos com o arquiteto Giovanni Antonio Scalfarotto (1690-1764) notável por suas obras de engenharia e pela renovação e restauração de edifícios históricos em Veneza, como a igreja de S. Rocco.” (DOMÉNECH, 1997, p.15).

Com Carlo Zucchi (1682-1767), mestre de perspectiva e representante de uma família de gravadores, Piranesi estudou a perspectiva e a gravação. Zucchi escreveu várias obras teóricas sobre perspectiva, como o *Trattato di varie regole*

e dimostrazioni prospettiche, e introduziu Piranesi na tradição veneziana de *Vedutas*. (DOMÉNECH, 1997, p.16).

O gênero veduta diz respeito ao interesse nos monumentos antigos, estudados e pesquisados em seus mínimos detalhes a partir da aplicação de regras da perspectiva para produzir imagens desenhadas ou pintadas. A veduta pode ser “entendida como representação verosímil, perspectivamente ordenada, de um lugar, uma terra ou parte dela, um monumento ou um conjunto mais complexo de agregação urbana.” (CORDARO, 1993, p.27). Embora Piranesi tenha adquirido seu conhecimento inicial sobre o estudo e desenho das vedutas em Veneza (DOMÉNECH, 1997, p.22), é em Roma que esse exercício seria amplamente desenvolvido e aperfeiçoado.

Roma era o lugar ideal para estudiosos e artistas que se dedicavam ao estudo dos monumentos antigos. A produção de imagens inspiradas na antiga Roma foi gigantesca entre os séculos XVI e XVII. “Os ‘desenhos do antigo’ constituíram para numerosos artistas um estímulo ao conhecimento e à inspiração.” (CORDARO, 1993, p.27). Esses desenhos se espalharam pela Europa, despertando o interesse na Antiguidade romana.

Piranesi visita Roma pela primeira vez em 1740, e o impacto visual produzido pela contemplação da “cidade eterna” deixou uma marca profunda – os edifícios e a arquitetura antiga, a presença do mármore e a fecunda atividade de renovação arquitetônica espantaram o jovem arquiteto e desenhista. (DOMÉNECH, 1997, p.17). Piranesi sempre desejou conhecer as ruínas do mundo antigo, por isso iniciou os extensivos estudos sobre as antiguidades romanas, atividade que se dedicou durante toda sua vida. (RODRIGUES, 2019, p.13).

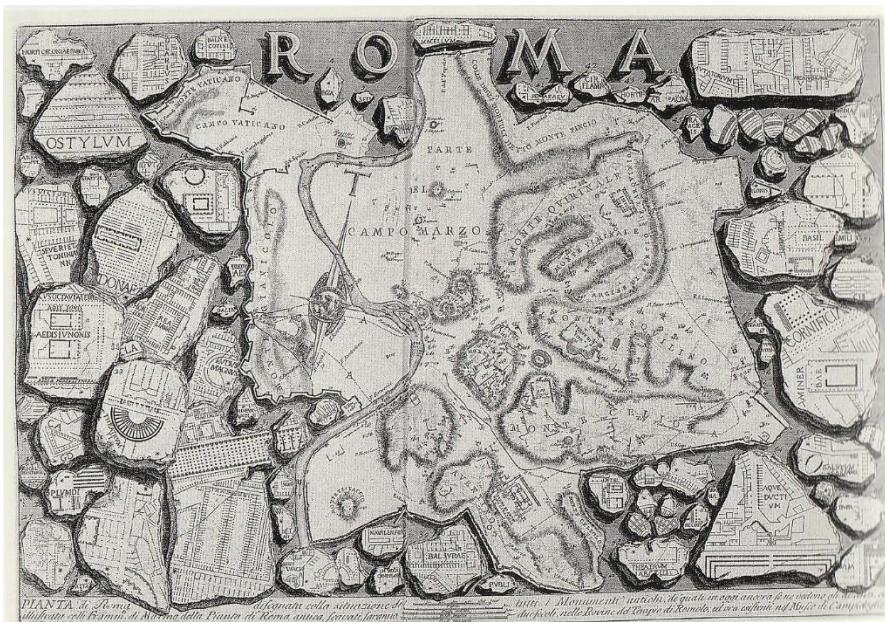
Piranesi instala seu ateliê em Roma na Via del Corso, em frente à Academia Francesa, o que proporcionou travar contato com vários pintores. A pintura, nesse momento, era o principal suporte do vedutismo, mas Piranesi amplia o escopo da das veduta ao estabelecer um paralelismo entre arquitetura e arqueologia em gravuras que apresentavam uma qualidade técnica excepcional para detalhar os monumentos romanos. Entre 1745 e 1755 se dedicou ao estudo das ruínas, se envolvendo com escavações e se encontrando com arqueólogos no intuito de mapear as principais edificações e monumentos de Roma. (RODRIGUES, 2019, p.14-15).

Em 1756, Piranesi publicou os resultados desse seu grande projeto: *Le Antichità Romane*. 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. Ao utilizar habilmente o texto e as

gravuras como instrumentos de análise e reflexão, Piranesi nutre o debate arquitetônico do “século das luzes”, contribuindo para diversas questões, entre elas a da preservação patrimonial. Ele consegue transmitir os diferentes materiais dos monumentos representados e os efeitos do seu envelhecimento, atingindo um efeito sem precedentes com a difícil técnica da água-forte, que acentua os contrastes entre claro e escuro. (RODRIGUES, 2019, p.15).

Rodrigues (2019) observa que o principal objetivo de Piranesi nessa obra era a preservação das ruínas, revelando preocupação com sua conservação. Por isso se empenha em um trabalho detalhista e minucioso das construções representadas em água-forte. O primeiro volume das *Antichità Romane* (Antiguidades Romanas) é composto por 43 gravuras, apresentando inicialmente uma planta da Roma Antiga, “embasada nos fragmentos da *Forma Urbis Severiana*”, uma planta em mármore da cidade produzida entre 203-211. (RODRIGUES, 2019, p.16).

Figura 1: Planta de Roma



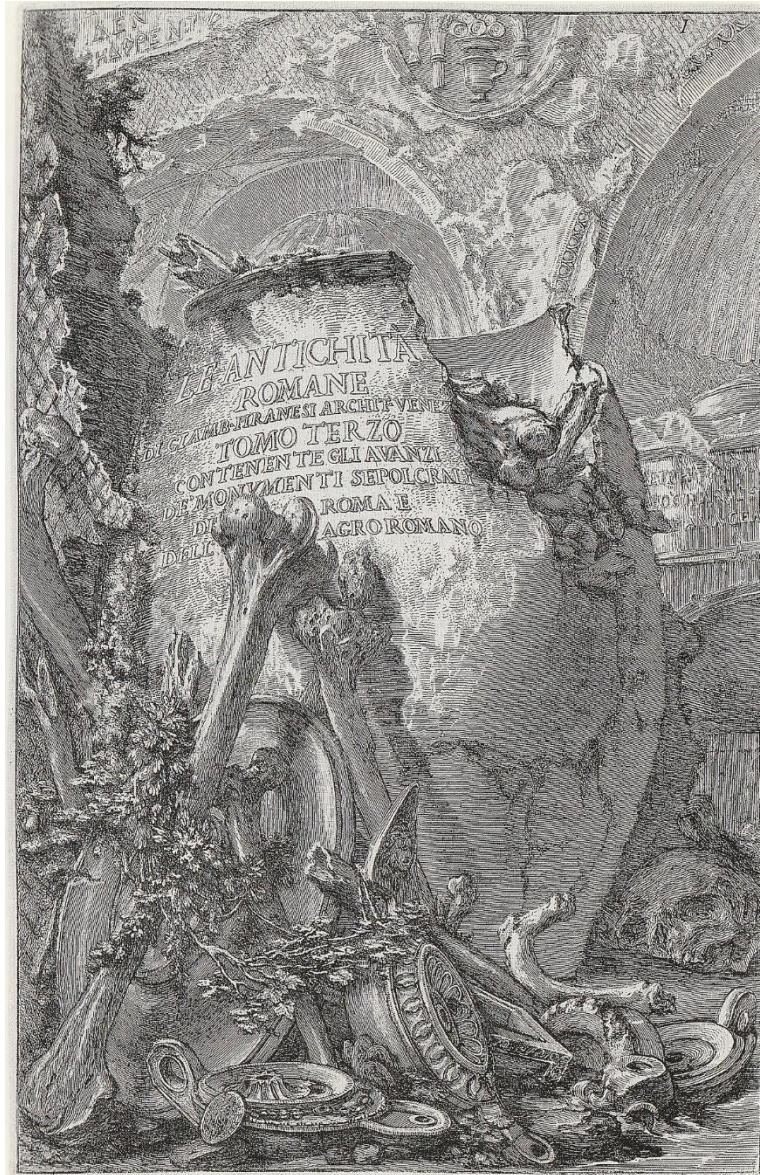
Fonte: FICACCI, 2016, p.198.

A figura 1 é a Planta de Roma que Piranesi documentou. Acompanham essa imagem mais três gravuras da planta de mármore, com pedaços específicos e detalhados desse grande quebra cabeça. Além das gravuras da planta, o primeiro volume das *Antichità Romane* apresenta gravuras de muralhas, aquedutos, anfiteatros, pórticos, arcos, templos, colunas, ruínas e edifícios variados. Além dessas gravuras, ao final, apresenta mais sete plantas de Roma e de suas edificações, entre elas um mapa topográfico, planta das casernas de Tibério, das termas de Caracala, do ninfeu de Nero, das termas de Diocleciano, do antigo Fórum

Romano e do monte Capitolino. (FICACCI, 2019). Essas plantas indicam, como destacado por Rodrigues (2019), o paralelo entre a arquitetura e a arqueologia, demonstrando não apenas uma representação acurada das edificações, mas de sua ambiência dentro da cidade.

Os volumes seguintes são dedicados aos monumentos funerários. Os dois volumes congregam, contando os frontispícios, cento e doze gravuras. Além das representações de monumentos e sepulturas, Piranesi dedica sua atenção aos detalhes, representando inscrições funerárias, instrumentos utilizados nas construções, aspectos das construções, como exemplos do estado do calçamento de algumas ruas, várias plantas de mausoléus e sepulturas. Os detalhes das sepulturas são notáveis, mostrando os adornos e figuras que nelas eram talhados, bem como marcas do tempo, como rachaduras e partes corroídas ou quebradas. Em muitas placas de inscrições é empregado um efeito de corrosão na base desses monumentos, mais escuro e distorcido que a parte de cima, que contém as letras, o que dá a ideia de serem estelas que estavam cravadas no solo, enterradas na terra.

Figura 2: Frontispício do terceiro volume das *Antichità*



Fonte: FICACCI, 2019, p.280.

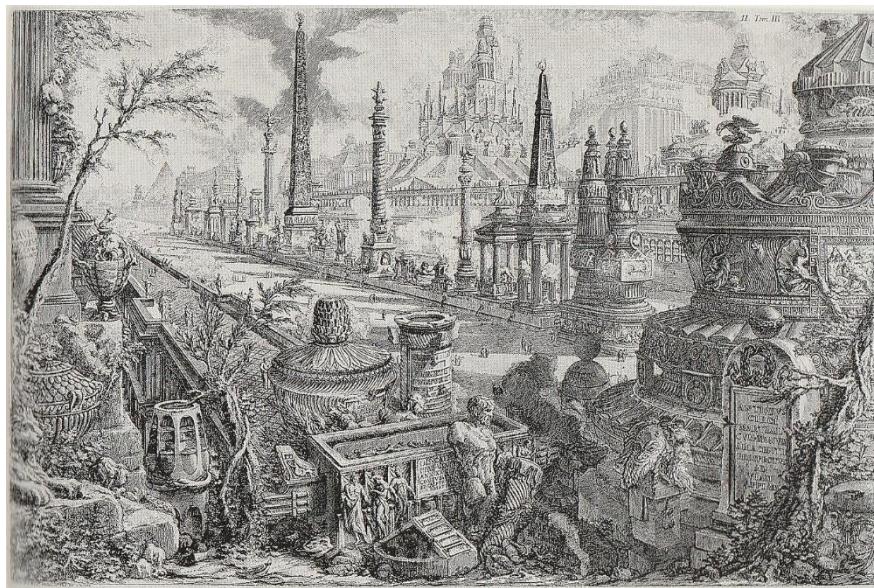
A figura 2 demonstra outra qualidade da obra de Piranesi que vai além do detalhismo arquitetônico e de seu valor arqueológico: a imaginação. Toscano (1990), comentando sobre outra série de Piranesi chamada *Carceri d'Invenzioni* (Cárceres Imaginários), indica que “o artista revela a presença de uma imaginação criativa poderosa na concepção de fantasias arquiteturais, de espaços inusitados”, atribuindo aos elementos da arquitetura romana “uma visão romântica e grandiosa.” (TOSCANO, 1990, p.77). Embora as *Antichità* não sejam imagens inventadas, a imaginação está presente.

O frontispício do terceiro volume (figura 2) é um exemplo. Essa imagem é uma alegoria empregada por Piranesi para atribuir sentido ao passado que os monumentos encerram. No centro aparece um vaso (ou uma urna), contendo o nome da série e do

gravurista no centro, com uma rachadura em seu topo, deixando aparecer um osso; em cima, ao fundo, aparecem detalhes de edificações em ruínas (arcos); na base, aparecem uma série de elementos, entre ossos humanos, um escudo (ou prato), relíquias e, ao lado direito do observador, ao fundo, mais escurecido, um crânio. Muitos dos objetos da base da urna aparecem emaranhados uma folhagem, demonstrando o avanço do tempo que encobre a história, agora desvelada pelo trabalho do artista.

A primeira gravura do volume três é uma vista da Via Ápia, uma das maiores estradas de Roma e local de grande concentração de mausoléus e catacumbas. Além das representações (figura 3 e 4), Piranesi também produz uma planta de uma parte da antiga Via Ápia, mostrando catacumbas ao longo da estrada. Outras gravuras referem-se aos detalhes dessa via dedicado aos monumentos funerários, como partes de um crematório, de uma muralha e uma vista contendo apenas as pedras que compunham o caminho. Piranesi mescla seu interesse no estudo detalhista dos vestígios arquitetônicos, empregando um conhecimento adquirido a partir de descobertas arqueológicas e conversas com outros intelectuais com uma imaginação artística para reconstruir certos monumentos e atribuir significado aos vestígios dessas ruínas no presente.

Figura 3: Antigo circo de Marte e outros monumentos vizinhos vistos da Via Ápia



Fonte: FICACCI, 2019, p.281.

Figura 4: Vestígios de estruturas funerárias ao longo da antiga Via Ápia



Fonte: FICACCI, 2019, p.286.

As figuras 3 e 4 são duas gravuras do volume três das *Antichità*, e exemplificam o emprego da imaginação em sua produção. As duas imagens fazem referência a Via Ápia, mas a figura 3 apresenta uma espécie de reconstrução de alguns monumentos, enquanto a figura 4 mostra as ruínas de estruturas funerárias na mesma estrada. Entre essas duas imagens, estão a planta da Via Ápia, uma gravura dos tijolos retangulares, uma de parte do muro de um crematório, uma veduta das ruínas do antigo crematório, e a gravura sobre as pedras que formavam a Via Ápia. Piranesi empreende uma reconstrução da Via Ápia, com detalhes arquitetônicos dessa estrada, até uma gravura de sua ruína.

Saldanha (1993, p.94) observa que a “poética da ruína” no século XVIII residia no entrelaçamento, ou no confronto, entre duas percepções sobre as ruínas, a histórica e a estética. Por parte da história, estão vários aspectos do vedutismo, reunindo o interesse arqueológico, a pesquisa em fontes, a descrição minuciosa e científica; por parte da estética, a percepção da ruína está baseada puramente em uma experiência de deleite e contemplação.

Por um lado, acentuando a tónica das composições na vista topográfica, descriptiva, mais factual, com uma preocupação pelo dado histórico e arqueológico; por outro, um interesse mais voltado para os resultados emotivos, para a exaltação da sensibilidade, de um espírito poético e melancólico, por vezes mesmo sublime. (SALDANHA, 1993, p.95).

Desde o frontispício do volume três das *Antichità* (figura 2), é perceptível a melancolia que envolve essa série de gravuras. Os ossos espalhados, em meio a relíquias do passado, um crânio à sombra da urna, constroem uma atmosfera melancólica, de um passado perdido no tempo. Esse frontispício é direcionado para uma contemplação do passado, para

despertar sentimentos, e não uma análise detalhada dos elementos representados. Obviamente que o conhecimento arquitetônico e arqueológico de Piranesi influencia na representação, sua bagagem está presente, mas também está presente a força da imaginação, da sedução que os monumentos em ruínas da Roma Antiga oferecem.

O interesse de Piranesi pelas ruínas reúne tanto o saber histórico como o estético e contemplativo. Seus estudos sobre arquitetura, engenharia e arqueologia da Roma Antiga estão claramente presente na riqueza de detalhes, na reconstrução de plantas e mapas, mas, em grande medida por influência de artistas e pintores do gênero veduta (lembrando que ele instala seu ateliê em frente a Academia Francesa), a sedução das ruínas e monumentos da Antiguidade também está presente em seu trabalho. As *Antichità* são consideradas por Saldanha (1993, p.96) como exemplo de uma obra documental, “revelando um forte espírito histórico e arqueológico-documental, fruto de sua sólida preparação antiquária.” Mas apesar de todo esse interesse científico, essa série deixa escapar o lado contemplativo e sublime das ruínas e monumentos:

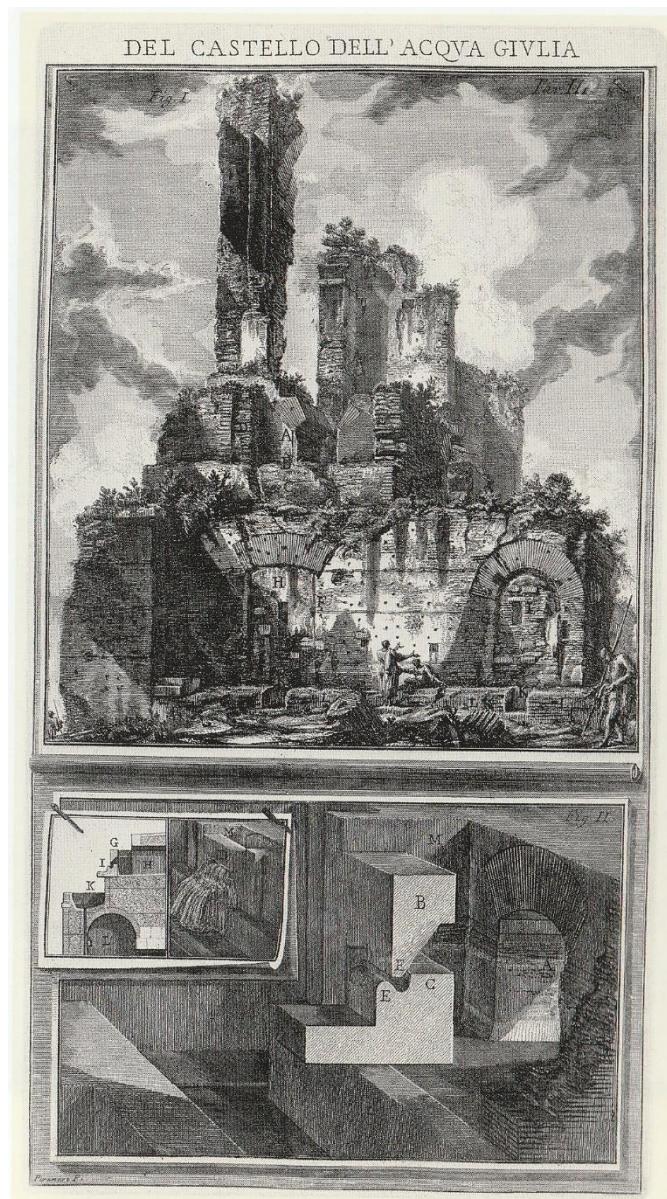
De facto, sente-se agora uma preocupação de envolver mais emocionalmente o observador, fazendo as estruturas saírem para fora da moldura, projectando os volumes para o exterior. Os volumes são definidos com violência, por meio de um forte contraste de luz, o interesse por fazer sobressair a materialidade dos elementos arquitetónicos vai-se fazendo à custa da finalidade puramente descritiva, e a forma torna-se cada vez mais indistinta. (SALDANHA, 1993, p.96).

As figuras 3 e 4 são exemplares desse movimento rumo ao emocional. A figura 3 deixa de lado o interesse puramente histórico-arqueológico presente em outras gravuras da série para apresentar uma representação onde a contemplação e a imaginação ganham espaço para preencher detalhes da paisagem. A figura 4 mostra alguns vestígios rompendo a moldura da gravura, exatamente como Saldanha (1993) descreve, incluindo um forte jogo entre luz e sombra, bem como a representação, quase em miniatura, de pessoas contemplando as ruínas. A presença da vida natural (que também está presente na figura 2) é estética, para produzir um efeito de contraste entre a natureza, que tenta encobrir as ruínas do passado. Esses detalhes fogem ao escopo do saber arqueológico e arquitetônico.

Outra série de gravuras que congrega o olhar histórico com o estético é *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia* (As ruínas do castelo de Acqua Giulia), de 1761. Essa obra é composta por dezenove gravuras, contendo plantas, mapas do aqueduto e do castelo, reproduções detalhadas de objetos e pormenores arquitetônicos, bem como cinco vistas do castelo e aqueduto em ruínas. Essas últimas, exemplificam o que foi mencionado sobre as

figuras 3 e 4, apresentando um jogo entre luz e sombras, uma tensão entre a natureza e as edificações (natureza x cultura), pessoas contemplando e fazendo gestos em direção aos monumentos em ruínas. No entanto, uma gravura é exemplar para observar a confluência entre o olhar histórico e olhar estético que caracterizam os trabalhos de Piranesi, a “Vista lateral e corte da fonte” (figura 5).

Figura 5: Vista lateral e corte da fonte



Fonte: FICACCI, 2019, p.373.

A figura 5 é dividida em duas partes. Na parte de cima, uma representação do castelo de Acqua Giulia, onde é possível observar os elementos que configuraram o olhar estético para as ruínas no século XVIII, conforme descritos por Saldanha (1993). O forte

jogo entre luz e sombras está no céu que envolve o castelo, contendo nuvens sombreadas, e mais próximo ao castelo, nuvens com um tom mais claro. O castelo demonstra a tensão entre a natureza, que parece encobrir a ruína, com folhagens que parecem brotar da edificação. Completa essa parte da gravura três pessoas posicionadas na base do edifício. A segunda parte da imagem é direcionada exclusivamente para o olhar histórico, arqueológico, contendo detalhes do funcionamento da fonte. Piranesi alinha seu trabalho de documentação arqueológica e arquitetônica de Roma, presente nessa segunda parte da imagem, com um imaginário das ruínas que marcavam o século XVIII. Huyssen (2014), comenta essa relação entre natureza e ruínas na obra de Piranesi:

A construção e o solo aliam-se organicamente e dão a impressão de que as ruínas brotaram das entranhas da terra. Em sua erosão, algumas construções parecem formações rochosas sublimemente ameaçadoras e inóspitas. De maneira misteriosa e insólita, esses monumentos e restos de construções gigantescas, em processo de erosão e deterioração, dominam um presente atrofiado. As vozes dos mortos parecem falar através das imagens de ruínas de Piranesi. (HUYSEN, 2014, p.108).

A série *Vedute di Roma* (Vistas de Roma), publicação póstuma, contém 135 gravuras com data de 1778, mais dois frontispícios. Essa série reúne imagens de alguns dos principais monumentos da Roma Antiga e contemporânea ao século XVIII. É um trabalho onde as ruínas do mundo antigo se encontram com as transformações urbanas e arquitetônicas pelas quais a cidade passava. Estão presentes obras e monumentos erguidos pela elite política romana na manifestação do “evergetismo” (VEYNE, 1990) daquela sociedade, sepulturas e mausoléus, bem como alguns dos mais conhecidos monumentos comemorativos da Roma Antiga. Vistas do Fórum Romano em ruínas, das colunas de Trajano e de Marco Aurélio (celebrando vitórias militares desses imperadores), vistas do Coliseu, templos, arcos e mausoléus, como a pirâmide de Caio Céstio. As ruínas são representadas seguindo a “poética” de Saldanha (1993), em constante tensão entre natureza e pedra, entre luz e sombras, entre história e emoção.

Os antigos monumentos funerários dos romanos encontram expressão mais intensa em um trabalho inicial de Piranesi intitulado *Prima parte di architetture e prospettive* (Primeira parte de arquiteturas e de perspectivas), publicado em 1743, contendo doze gravuras. Esse conjunto apresenta imagens de galerias, prisões, pontes, átrios, escadarias, colunas, templos e ruínas, bem como vistas de antigas localidades de Roma, como o Capitólio e o Fórum Romano. Também apresenta gravuras de sepulcros, mausoléus e catacumbas.

A gravura “Ruínas de um túmulo antigo” (FICACCI, 2019, p.75) da *Prima parte*, apresenta o túmulo em um emaranhado caótico com a natureza, galhos e folhagens parecem brotar das pedras, três homens, no centro da imagem, parecem conversar sobre o local, gesticulando, apontando para diferentes direções. A gravura “Mausoléu antigo” (FICACCI, 2019, p.81), já se aproxima mais do olhar histórico, pois é uma representação que retrata uma imensa edificação (o mausoléu), imponente, com uma série de colunas que sustentam abóbadas em diferentes partes do prédio, mas o desenho é mais “limpo”, embora a natureza apareça, não constitui uma simbiose entre pedra e plantas como na imagem “Ruínas de um túmulo antigo”. A gravura “Câmara funerária” (FICACCI, 2019, p.83) apresenta uma imensa catacumba, que preenche todo o fundo da imagem, uma estrutura vertical em ruínas e na base da imagem, uma série de vestígios, uma espécie de arco em pedra, com uma esfinge, um túmulo, uma lápide e restos de ossos. No entanto, merece um destaque na *Prima parte* a gravura chamada “Altar antigo” (figura 6).

Figura 6: Altar antigo



Fonte: FICACCI, 2019, p.82.

Na figura 6 as vozes do passado envolvem os vestígios arquitetônicos. Cobertos ou pela natureza, ou pelos esqueletos e crânios, as colunas e blocos do templo mostram a face voraz do tempo, que consome tudo e todos, indivíduos e impérios. Os ossos são detalhes estéticos que traduzem uma nostalgia das ruínas, do passado e da queda de Roma. A natureza pode ser identificada com o próprio tempo, que avança e engole os monumentos.

São camadas de tempo que entram em jogo nessa imagem. Piranesi claramente envolve os monumentos e ruínas em uma aura de nostalgia pelo fascínio que a história, a arqueologia e a arquitetura da cidade exerciam sobre ele.

Mas o paradoxo temporal dessa imagem não faz referência apenas ao passado, levanta advertências que são lançadas sobre o presente e o futuro. Piranesi era um defensor da supremacia da arquitetura antiga de Roma e entendia que no seu presente não existia a possibilidade de alcançar novamente a monumentalidade que os antigos haviam alcançado no passado, essa é uma das advertências. Outra advertência é a presença de uma ausência que as ruínas evocam. Os vestígios e destroços que compõem a vista de uma ruína são um lembrete constante da presença de um império que desapareceu, que foi engolido pelo tempo. A ruína é uma sombra pálida daquilo que não existe mais. E esse lembrete é uma advertência aos contemporâneos sobre o futuro: se um magnífico império deixou apenas ruínas de sua monumentalidade, no futuro podem sobrar apenas ruínas das conquistas contemporâneas.

Essa “cultura do risco” (DUBIN, 2010) vai se acentuar ao longo do século XVIII, encontrando em pintores como Huber Robert (que estudou com Piranesi e acompanhou seu trabalho na Itália), que pintava edificações do seu presente em ruínas em um futuro próximo, uma expressão exemplar. A Revolução Francesa acentua essa cultura, mostrando que a permanência de impérios e monarquias não é uma certeza, todos os regimes políticos, todas as cidades e construções estão sujeitos ao acaso e a ruína. Outra série de gravuras de Piranesi que vai ao encontro dessa cultura da chance e do risco, que é uma faceta do culto das ruínas, são os *Grotteschi* (Grotescos). É uma série composta por quatro gravuras, provavelmente produzidas entre 1744-1747, eram vendidos no atelier do autor em frente da Academia Francesa em Roma. (FICCACI, 2016, p.142). Essas gravuras, em sua composição, são muito parecidas com o Altar antigo (figura 6).

Figura 7: Esqueletos



Fonte: FICACCI, 2019, p.144.

Esse fascínio exercido pelas ruínas de monumentos do passado é semelhante ao fascínio que a cabana dos fundadores exercia nos romanos antigos. Em meio aos trabalhos de renovação urbana, essas cabanas foram conservadas, verdadeiras relíquias do passado em meio ao processo de renovação urbana da cidade na Antiguidade. Eram os vestígios que ligavam os romanos ao passado, atestavam sua ancestralidade e sua ligação com o território. Piranesi envolve, em muitos de seus trabalhos, os vestígios arqueológicos em uma nostalgia que permeia o culto das ruínas do século XVIII. Os romanos antigos viam essas cabanas como monumentos de um passado remoto, de heróis como Rômulo e Fáustulo, e reverenciavam esses locais que encarnavam um passado lendário. Piranesi também olha os monumentos da antiguidade com reverência, com nostalgia por um passado perdido.

Os *Grotteschi* mostram a fusão entre natureza e a pedra. Não é possível observar onde começa a construção dos edifícios/monumentos e onde interfere a natureza, é uma “arquitetura morta” (HUYSEN, 2014). Na figura 7 é possível notar um esqueleto deitado no chão, com a cabeça encostada, ou melhor, praticamente fundida com a massa de concreto e natureza ao centro. As ruínas dos monumentos antigos são encarnações do passado, dos mortos, por isso as ossadas e esqueletos dessa série se fundem com as construções retratadas e com a natureza (que, como já indicado, pode ser associada com o próprio tempo que avança e consome tudo e todos).

Figura 8: A lápide monumental



Fonte: FICACCI, 2019, p.145.

“A lápide monumental” (figura 8), tal como “Os esqueletos” (figura 7) e “Altar antigo” (figura 6), não indica nome ou lugar, os elementos de sua composição, os vestígios do passado não fazem menção a nenhuma construção ou personagem histórico. Remetem, portanto, ao olhar poético, estético, contemplativo e sublime das ruínas. A lápide está emaranhada com a natureza, e na base espalham-se detritos, galhos e crânios. Uma sepultura para o passado, uma atualização, em ruínas, dos monumentos antigos. Completam essa série uma gravura com o título “Arco do triunfo”, mas o arco aparece ao fundo, palidamente desenhando, e em primeiro plano aparece um conjunto de elementos, natureza e detritos, vestígios do passo (colunas, esculturas, blocos e ossos); e a gravura “O túmulo de Nero”, um grande monumento funerário encoberto pela natureza, uma construção em processo de decomposição.

Esse é o “lado obscuro” da modernidade (HUYSEN, 2014), a possibilidade da destruição ao invés do progresso, a decadência que jaz sob o mundo moderno, um passado soterrado que assombra o presente com potencial de lançar dúvidas sobre o futuro. Mas esse negativo da modernidade também é sedutor, a decadência, a morte e a ruína fascinam artistas e intelectuais no século XVIII. O mistério que envolve os monumentos do passado, especialmente em Roma, com seus vestígios marcando a paisagem e a memória da cidade e dos arredores apresentam as ruínas como uma vista “sublime”, conferindo beleza ao terror. (MENEGUELLO, 2003). Piranesi é um exemplo desse fascínio e atração, a série *Grotteschi* explora esse aspecto do culto das ruínas, mas seu trabalho também é responsável por uma

extensa catalogação e estudo dos monumentos antigos a partir de evidências arqueológicas, pesquisas históricas e arquitetônicas, ou seja, um trabalho detalhista assentado na aquisição de conhecimentos que, se não nascem com a modernidade, nela são gestados e amadurecidos. Conhecimento e emoção, ciência e contemplação, sombra e luz, são tensões marcantes na vasta obra de Piranesi.

Considerações finais

É possível identificar uma dupla tensão na obra de Piranesi. A primeira tensão ocorre entre um olhar histórico, arqueológico, que procura estudar, documentar o passado e um olhar poético, contemplativo e nostálgico em relação aos monumentos e ruínas da Antiguidade. A segunda tensão é uma crise de historicidade, um atrito entre presente, passado e futuro que permeia o culto das ruínas do século XVIII. Huyssen (2014, p.99) observa a nostalgia das ruínas como uma consciência do lado obscuro da modernidade, uma espécie de “devastação do tempo” que é inelutável.

Em relação ao papel exercido pelos monumentos na Roma Antiga, é possível observar que a emoção, nas gravuras de Piranesi, continuam exercendo uma força essencial, mas em uma direção diferente. É necessário observar, como Grandazzi (2010) demonstra, que os monumentos funerários conheceram diferentes formas, com diferentes sentidos em diferentes momentos da história romana, indo de práticas de incineração e uso de urnas cabanas para conservação das cinzas, passando pelos rituais de inumação e construção de sepulturas, até emergir a necessidade de construir catacumbas, cemitérios e mausoléus fora da área urbana, nos arredores da cidade, como exemplificam os vestígios da Via Ápia (REIMERA, 2009). Além desses monumentos funerários, é em Roma, tanto na República como no Império, que a prática de construção de obras e monumentos por parte de uma elite política, com seus recursos particulares, encontrará ampla ressonância, se transformando em costume, uma tradição que Veyne (1990) identifica como parte da prática de evergetismo.

Piranesi demonstra interesse particular por essas obras públicas, que ainda estavam visíveis e presentes na cidade. Seu trabalho em grande medida retrata edificações como o Coliseu, os Fóruns, templos, colunas, aquedutos, arcos, estátuas entre outros. Eram justamente esses monumentos que os romanos queriam ver eternizados, são essas construções que brotaram do evergetismo, que eram, em parte, uma propaganda daqueles

que as construíram. Como indica Choay (2006, p.18), os monumentos, inicialmente, poderiam ser entendidos como tudo que foi “edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos sacrificios, rituais ou crenças.” O fascínio pela grandiosidade dessas obras era uma intenção de seus construtores.

Mas Piranesi não está atraído apenas por essas grandes obras da arquitetura, seu interesse recaí também nos monumentos funerários, tanto em catacumbas coletivas, como nos mausoléus de figuras políticas, como Nero e Caio Céstio. Mas o interesse e o fascínio que os romanos tinham pelas cabanas dos heróis, monumentos fundacionais, só encontra paralelo com o culto das ruínas do século XVIII pela sua dimensão obscura, que apela ao sublime e a emoção. Um dos encantos mais sublime que as ruínas exerciam na geração de Piranesi era o mistério, e embora houvesse uma intenção racional de desvendar o passado por meio do conhecimento, a decadência, deterioração, a percepção do risco e da mortalidade só era associada ao sublime pela contemplação, pela emoção.

As cabanas dos heróis fundadores de Roma não tinham, especificamente, tal sentido, de um terror sublime, de encontrar beleza na decadência, mas também eram envoltas em mistério e colocadas em uma tensão entre história, tradição e fantasia. Como Grimal (2009) sugere, os romanos necessariamente não acreditavam que Rômulo ou Fáustulo moraram nesse ou naquele lugar, ou mesmo que eles tenham existido realmente, era a conexão com o passado e com o sentimento que essas cabanas rudimentares despertavam que era cultivado, e essa emoção era uma conexão com o sublime. Embora o culto das ruínas não compreenda apenas uma dimensão estética e introspectiva, abrangendo também o interesse e necessidade de conhecer, racionalmente, os monumentos do passado, o sublime fazia parte de sua essência. Essa dimensão de encantamento que as ruínas do passado exerceram, nesses dois contextos, foi ressignificada entre antiguidade e modernidade, mas a conexão com o sublime permaneceu, embora despertando diferentes emoções.

Referências

ANTIQUEIRA, Moisés. *Fabula, monumentum e a fundação de Roma no prefácio de Tito Lívio (6-9)*. In: *Revista Esboços*, v.16, n.22, 2009.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2006.

CORDARO, Michele. A veduta em Roma, de Giovani 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.

DOMÉNECH, Eduardo. (coord.). *Piranesi: Uma visão do artista através da coleção de gravuras da Real Academia de Belas Artes de São Carlos (Valência, Espanha)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

DUBIN, Nina L. *Futures & ruins: eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi: Catálogo completo das águas-fortes*. Köln: Taschen, 2016.

GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70, 1992.

GRIMAL, Pierre. *A civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 2009.

GRANDAZZI, Alexandre. *As origens de Roma*. São Paulo: ed. UNESP, 2010.

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

MARTIN, Thomas R. *Roma Antiga: de Rômulo a Justiniano*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

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

REIMER, Ivoni Richter. Nas catacumbas de Roma: uma ‘história da morte’ para reconstruir vidas. In: *Revista Mosaico*, v.2, n.2, 2009.

REIS, Telmo Corujo dos. Entre o céu e a terra, a glória de Roma: a estátua de Augusto da Prima Porta Revisitada. In: VERÍSSIMO, Nelson; SANTOS, Thierry Proença dos. (ed.). *Universidade da Madeira: 25 anos*. Funchal: Universidade da Madeira, 2005.

RODRIGUES, Angela Rosch. 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, Nuno. 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.

TOSCANO, Odiléia Helena Setti. A cidade contemporânea. A visão de Piranesi. In: *Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v.1, n.1, 1990.

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: VEYEN, Paul. (org.). *História da vida privada – do império romano ao ano mil.* v. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Submetido em: 13/04/2020

Aprovado em: 30/10/2020

Publicado: 1º/01/2021

¹ Pós-Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. 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/Portugal. Graduado em História e Mestre em História pela Universidade de Passo. Atualmente é professor adjunto na Universidade Federal de Campina Grande, na Unidade Acadêmica de História do Centro de Humanidades