



MARIA JOÃO CASTRO

O VIAJANTE ROMÂNTICO E O APELO DA RUÍNA

O viajante romântico, amante da cultura e das paisagens sentimentais, embarcou no *Grand Tour* para verificar o mundo e apreciar fragmentos do passado que, nostalgicamente o fizeram reviver um tempo considerado áureo. A contemplação de ruínas de civilizações antigas e perfeições artísticas permitiram-lhe criar um sentimento de melancolia que se repercutiu tanto na criação literária como na produção pictórica subsequente. Idolatrando o pretérito, o romantismo enalteceu a deslocação do *Grand Tourist* e motivou o desenvolvimento de uma literatura de viagens que viria a influenciar a deslocação na Velha Europa e no Oriente, de artistas, nomeadamente, pintores. Esse oriente exótico e distante originou uma moda que se prolongou ao longo de Oitocentos: o orientalismo.

The Romantic traveller and the ruins' appeal

The romantic traveler, lover of culture and sentimental landscapes, embarked on the *Grand Tour* to see the world and enjoy last fragments that revived in a nostalgic way from a time considered golden. The contemplation of ancient ruins from old civilizations and artistic perfections allowed him to create a sense of melancholy that was reflected both in literary creation and in subsequent pictorial production. Idolizing the past, Romanticism praised the movement of the *Grand Tourist* and motivated the development of a travel literature that would influence the movement in Old Europe and the East, artists, particularly painters. This exotic and far east caused a fashion that reverberated throughout nineteenth century: Orientalism.



FIG. 1\ Lord Byron a contemplar as ruínas do Coliseu de Roma

O século XVIII trouxe um novo tipo de viajante, consequência das transformações políticas¹, económicas/sociais² e culturais na Europa do Iluminismo. Tratou-se aqui não do viajante de expedições de guerras e de conquistas, não do missionário ou peregrino, e nem do diplomata em missão oficial, mas sim do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e dos seus monumentos, e que fazia a viagem como complemento da sua educação e formação. Este fenómeno começou por ser exclusivamente inglês – era a *gentry*, a pequena nobreza que viajava – pois tal ação exigia recursos financeiros, contactos no continente europeu e tempo, factores que só uma certa elite dispunha. Na verdade, esta moda do *Grand Tour* ficaria registada pela historiografia da prática social como a primeira viagem por puro prazer e por amor à cultura e depressa se alargou à burguesia inglesa endinheirada (saída da Revolução Industrial), espalhando-se por outras nacionalidades ainda que em menor escala.

Esta viagem por prazer e como complemento de educação constituiu um fenómeno social que teve no movimento romântico um singular aliado. Se o principal objectivo do *Grand Tour* era o de adquirir um complemento de instrução que não seria possível de obter ficando em casa, o estrangeiro surgia assim como o lugar de verificação do mundo. Os destinos eleitos situavam-se no continente europeu: a França (devido ao requinte da sua civilização) mas sobretudo a Itália, dada a arte clássica que conservava. Acresce que o culto do antigo seria em boa parte alimentado pelas escavações e descobertas feitas sobretudo em Itália, como foi o caso das ruínas das cidades de Herculano e Pompeia, reveladoras pela primeira vez da vida dos Antigos, bem como toda a dimensão das suas artes e ofícios, facto que ampliou o gosto pelos destroços do passado. Foi tal a influência que estas escavações e as suas consequentes descobertas exerceram sobre a mentalidade europeia da época, que se acreditava que tudo isso

representava uma segunda fase do Renascimento. Todavia, o *grand tourist* não contemplava os fragmentos do passado por simples prazer estético, mas sim para verificar o seu valor enquanto parte de uma história antiga que precisava recuperar.

Desse modo, o incremento do movimento do *Grand Tour* nos finais do século XVIII coincidiu com a implantação do romantismo na Europa, romantismo esse que tinha como uma das temáticas eleitas o gosto pela ruína. Como se veria este culto pelos testemunhos arquitetónicos do passado abandonados por civilizações antigas e há muito desaparecidas tinha a ver com o sentimento romântico de que a natureza e a paisagem refletiam o seu estado de espírito, de inclinação melancólica e nostálgica. Ora a contemplação de fragmentos edificados pelo Homem numa época ida era o cenário ideal para o romântico praticar a arte do sonho e da fantasia, rememorando reminiscências de um pretérito desejado. Segundo os valores estéticos da altura, a ruína, perdido que foi o sentido para o qual foi edificada, transformou-se num cenário de fruição estética simultaneamente belo e dramático, facto que não era alheio ao ambiente de então, de grande agitação e rebeldia, mercê dos ideais da Revolução Francesa que depressa se alargaram aos restantes países do Velho Continente.

Durante o romantismo, a contemplação da ruína foi uma das motivações que levou o *Grand Tourist* a empreender a sua viagem de educação. Um factor importante foi o facto destes jovens embarcarem nessa jornada fazendo-se acompanhar por precetores, professores e artistas que registavam os detalhes da viagem que durava, em média, um par de anos. De resto, a arte era parte essencial da motivação da jornada aristocrática, daí que houvesse uma preocupação em registar literaria e pictoricamente, a paisagem contemplada. Numerosos *Grand Tourist* ingleses deixaram-se pintar tendo ruínas como cenário: veja-se o caso de

¹Politicamente, o *Grand Tour* possível a partir do Tratado de Paz de Utrech, em 1715.

²Economicamente devido à Revolução Industrial.

James Grant of Grant, John Mytton, Thomas Robinson e Thomas Wynne em Conversa em Roma (1760) ou *Lord George Byron a contemplar as ruínas do Coliseu de Roma*, de Arthur Willmore e James Tibbets Willmore (1818).

Para além disso, muitos dos viajantes do *Grand Tour* eram também artistas amadores que sabiam de antemão que observações documentadas visualmente eram valorizadas, numa genealogia emergente da cultura iluminista e para a qual a verificação empírica e o seu registo constituíam pressupostos de validade e confiabilidade do saber. Ocorria com frequência procurar-se previamente algum treino artístico que permitisse durante a viagem fazer esboços e anotações que depois serviam para, já em casa, completar os esboços rabiscados. Deste modo, fazer desenhos, ou levar um artista para essa tarefa, tornou-se frequente e mesmo essencial.

Esta moda das viagens trouxe consigo a febre da pintura de panoramas que desafiavam os limites empíricos da visão e foi neste contexto que surgiu e se afirmou a pintura de paisagem e de ruínas, tão divulgada pelos românticos europeus. Porém, ao artista viajante não cabia apenas a colecta de pedaços brutos de um universo remoto mas sim a sua transformação em imagem romântica, e desse modo, o relato de viagem foi dando lugar à pintura de panorama onde figuravam as ruínas. Quando regressavam a casa, os pintores viajantes dedicavam-se a completar e finalizar os seus esboços em telas que depois mostravam aos mais próximos, dando-lhes a conhecer a paisagens vivenciadas. É preciso não esquecer que os museus eram um conceito distante e as obras de arte só eram apreciadas por uma elite autorizada a frequentar os salões e coleções particulares dos aristocratas europeus.

FIG. 2\ Ruínas.1730. Giovanni Paolo Panini
FIG. 3\ Ruínas. Giovanni Paolo Panini



Quanto ao tema desta produção artística resultante da deslocação viática, este era formado predominantemente por panoramas onde se destacavam ruínas, destroços de um passado agora revisitado. Grande parte destas pinturas traduziam um ambiente sonhador, marcado muitas vezes pela representação de destroços arquitetónicos no meio de uma natureza luxuriante que se revelava indiferente ao destino do Homem. Uma fachada desmoronada, colunas despedaçadas, constituíam o legado de uma antiguidade irrecuperável mas que sonha essa mesma recuperação. O monte de escombros suscitava um sentimento de melancolia, melancolia do que foi e já não está, melancolia de um pretérito, nostálgico e longínquo e que respondia quer a um anseio pelo sublime – conceito evocado por meio da destruição causada pelo agente temporal e da grandiosidade das estruturas detioradas que provocam sensações de medo ou admiração –, quer por um certo pitoresco, conceito esse que chama a atenção pela sua particularidade e unicidade. Essa impressão dual provocava ainda uma outra: o alheamento pois a ruína era a presença de uma ausência, sendo tão relevante mostrar o que ficou como aquilo que já não estava. Ela fazia recordar a origem e o passado mas também apontava para um devir que era pronúncia de uma decadência que anunciava um fim. Em última instância, a ruína interpelava a memória remetendo para uma ideia de abandono, perecibilidade e morte. É que o pintor romântico evocava a paisagem em ruína como prolongamento do seu estado de espírito e de acordo com a sua carga emocional, o que convidava à meditação sobre a condição do Homem e à sua impermanência. As ruínas cobertas de vegetação eram testemunhas da passagem silenciosa dos séculos e do ciclo de evolução e, ao valorizar o fragmento, o vestígio de uma construção ida, o Homem repensava a sua condição no mundo valorizando uma emoção subjetiva. Para o pensamento romântico, a ruína era a pedra a retornar ao lugar de onde um dia havia sido retirada pela mão do Homem e a sua organicidade ao fundir-se, de novo com a natureza, recolocava-a na sua origem, alheia à vontade do Homem. Elas encontram-se carregadas de significado na medida em que expressavam visualmente o soterramento do presente e a possibilidade de recriação de um tempo passado que não voltaria a repetir-se. Eram ainda vestígios de um mundo mutável onde a finitude terrestre se revia repensando-se, e esse sentimento era absolutamente romântico.

Rodeada de um ar bucólico, envolta em hera, a ruína era vista como arquitetura que regressava à natureza e foi frequentemente pintada com uma técnica onde se punha em evidência o efeito claro/escuro, utilizando-se a cor de uma forma lírica, o que fez com que a luz reproduzida aumentasse o seu dramatismo, acentuando-lhe a expressividade. Nesse contexto há que apontar o caso de Giovanni Piranesi (1720–1778) que, ao tomar contacto com as ruínas romanas, depressa as toma como tema recorrente dos seus desenhos e gravuras, reivindicando a “poética da ruína” decorrente do seu interesse pela arqueologia e metáfora adequada às novas teorias estéticas e filosóficas. Assim, praticará a *veduta*, directa ou de reconstrução fidedigna segundo fontes documentais, e a *veduta ideata*, onde a ruína servirá de matéria para a sua vertente apaixonada e trágica.

Durante o romantismo, os exemplos da temática da ruína na pintura europeia são abundantes: desde o inglês William Turner (1775–1851) com a série de telas sobre as *Ruínas da Abadia Tintern* (c. 1794–5), até ao alemão Caspar David Friedrich (1774–1840) com *Abadia no Carvalhal* (1809–10), *Ruína de Eldena* (1825), *Cemitério do Convento em Ruínas sob a Neve* (1826), ou ao espanhol Francisco de Goya (1746–1828) *Não Chegaram a tempo* (1812–14) da série *Desastres de Guerra*, passando pela França de Théodore Géricault (1791–1824) *Paisagem com Aqueduto* (1818) e de Eugène Delacroix (1798–1863) em *Ruínas Romanas em Marrocos* (1840). Mas não foi só a pintura que viu manifestar-se o apelo dos destroços do passado: na arquitetura e escultura chegaram-se a construir-se ruínas falsas para habitarem recantos de espaços edificados e/ou de jardins, na procura de uma raiz como berço de uma cultura (re) inventada.

PORTUGAL

Os princípios do romantismo internacional surgiram em Portugal com D. Fernando II e com a sua compra dos resquícios de um antigo convento manuelino em Sintra que fora destruído por uma sucessão de infortúnios: um raio em 1743, o terramoto de Lisboa de 1755 e as invasões francesas. A fantasia romântica aí edificada – o palácio da Pena – tornar-se-ia no expoente do movimento romântico em Portugal, curiosamente feito a partir de uma ruína. Porém as circunstâncias que se viveram nessa época no país fizeram com que este movimento artístico tivesse uma implantação complexa, mercê das condicionantes que se viviam então: as invasões francesas (1807-10) e a consequente fuga da corte para o Brasil, a revolução liberal (1820), a independência do Brasil (1822) e a guerra civil entre miguelistas e liberais (1828-1834) constituíram entraves a que o movimento romântico se sedimentasse de forma sólida, sobretudo no que à pintura diz respeito.

Não obstante, o romantismo trouxe a revelação da paisagem, de uma paisagem pitoresca de um país fechado ao exterior e terão sido os estrangeiros “os primeiros a anotar-lhe o sabor”³. Veja-se o caso de Nicolas Delerive (1755-1818) pintor que chegou a Portugal em 1792 fugido da Revolução Francesa e aqui haveria de residir durante mais de duas décadas. A sua prática de trabalho ao ar livre, à vista do motivo, constituía ainda então, entre nós, uma novidade, tendo pintado paisagens de Lisboa e Sintra e feito um álbum de esquisos de viagem onde estuda motivos de temática popular, de que foi um dos introdutores⁴. Há que enunciar igualmente Napoléon Orda (1807-1883) que esteve em Portugal em 1843 e realizou vários desenhos aguarelados de vistas do país⁵, e sobretudo, ingleses, como George Vivian (1798-1873) que esteve em Portugal em 1833 e 1837, tendo ilustrado *Scenery of Portugal and Spain* (London, 1839), ou franceses, como Tony de Bergue (1820-1890) que na sua vinda a Portugal aqui deixou larga obra de vistas ribeirinhas de Lisboa de caráter romântico. Mas o mais proeminente pintor deste período terá sido Auguste Roquemont (1804-1852) que vem para Portugal como secretário de D. Miguel I (1802-1866) que conhecera em Viena. Fixa residência na zona norte do país dedicando-se inteiramente à pintura, executando numerosas telas de paisagem e costumes populares que viriam a marcar profundamente a primeira geração de pintores românticos nacionais. O pintor teve significativa aprovação de Almeida Garrett (1799-1854), próximo autor de *Viagens na minha Terra*, que escreveu entusiasticamente a propósito da obra exposta de Roquemont em 1843 na Academia de Lisboa. Aliás, convém referir que *Viagens na minha Terra*, obra publicada em 1846 e que entrecruza uma viagem real com considerações sobre a situação política e social do país, nomeadamente no que concerne ao estado deplorável dos monumentos

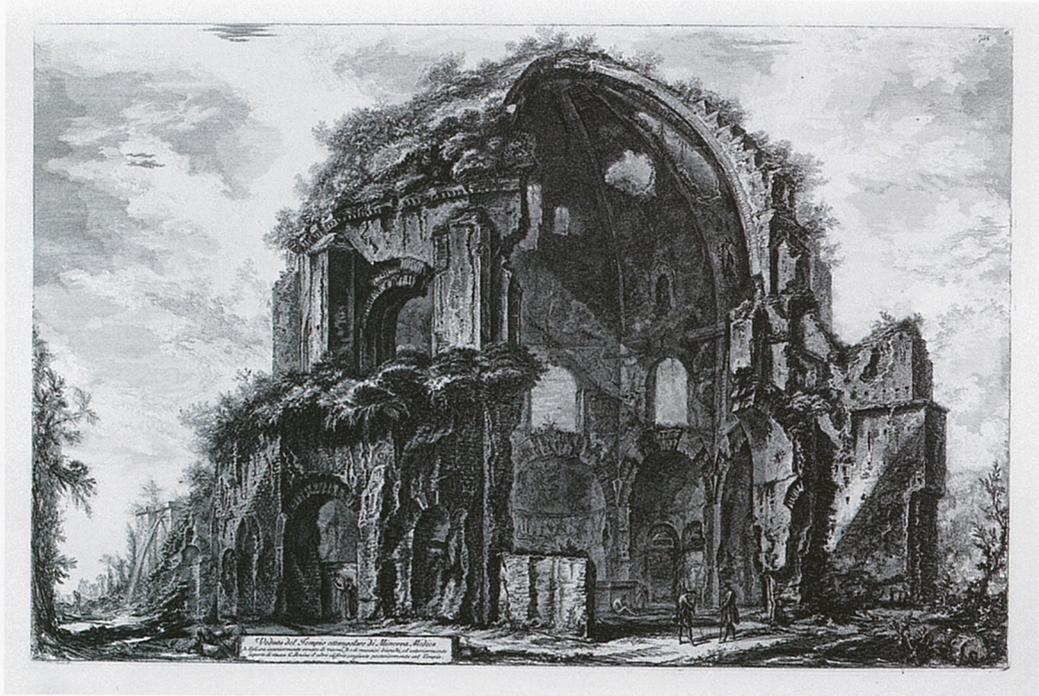


FIG. 4\ Ruínas Templo Minerva. Giovanni Battista Piranesi

nacionais. Escreve o autor: “Subimos, a bom trotar das mulinhas, a empinada ladeira – eu alvoçado e impaciente por me achar face a face com aquela profusão de monumentos e de ruínas que a imaginação me tinha figurado e que ora temia, ora desejava comparar com a realidade”⁶, para adiante concluir: “Entramos na porta da antiga cidadela. – Que espantosa e desgraçada confusão de entulhos, de pedras, de montes de terra e calça! Não há ruas, não há caminhos, é um labirinto de ruínas feias e torpes”⁷. Terá sido Garrett o primeiro a entender a evolução da arte do neoclassicismo para as diferentes formas do romantismo e à qual não terá sido alheia a sua estada em Paris e Inglaterra, metrópoles que lhe abriram horizontes distintos e que lhe proporcionaram uma visão abrangente da cultura romântica europeia.

Paralelamente, surge nas artes nacionais uma figura que viria a influenciar o pensamento romântico da geração de 20: Athanasius Raczyński (1788-1874) que veio para Portugal como ministro da corte da Prússia e que aqui aproveitou para estudar a arte nacional. Foi ele o autor do primeiro estudo moderno de crítica histórica *Les Arts en Portugal*, publicado em 1846, obra importante na medida em que divulga a nível internacional alguns autores portugueses. Constituída por 29 cartas, *Les Arts en Portugal*, revelou o Portugal artístico à Europa central mas também o revelou aos portugueses, que despertaram para os desprezados tesouros

³ França. 1990: 254.

⁴ Álbum que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga

⁵ Dos quais sete se encontram conservados no Museu de Varsóvia (França. 1990: 409).

⁶ Garrett. 2002: 153.

⁷ Idem. 155.

⁸ França. 1990: 395.

⁹ A sua primeira viagem europeia ocorreu em 1854 quando efetuou o *Grand Tour* visitando a Inglaterra, Bélgica, Holanda, Prússia e Áustria.

¹⁰ D. Pedro V e Napoleão III a assistirem a um desfile militar no Campo de Marte, Aguarela de Théodore Jung Ainé com a colaboração de Gaspard Gobaut e que foi oferecida ao futuro rei português pelo soberano francês, Paris, 1855.

¹¹ França. 1990: 428.



FIG. 5\ Galeria imaginária de vistas da antiga Roma. Giovanni Paolo Pannini. 1758

artísticos do seu próprio passado. Raczynski havia viajado por toda a Europa e, por isso, tinha meios para comparar as artes nacionais com as suas congêneres. Raczynski deambulou por coleções particulares, passeou pelos salões da Ajuda, visitou as exposições da Academia, e percorreu o país para contemplar os monumentos semiabandonados, votados à ruína, verificando o “triste estado da arte portuguesa”⁸. Foi desse modo que desenhou um vasto panorama da produção artística portuguesa mas a contribuição de Raczynski vai para além disso: foi graças a ele que se abriu caminho para o início de uma abordagem historiográfica a nível da história da arte, tendo ajudado a abandonar o discurso retórico sobre a arte que até então vigorava. Importa lembrar que muitos dos membros da primeira geração de românticos portugueses entendiam ainda a arte à maneira clássica, ou seja, como imitação da natureza, posição bem distante dos restantes românticos europeus.

Numa outra vertente, interessa referir os pintores viajantes bolseiros portugueses que, como complemento, tiveram oportunidade de sair do país e deixar-se influenciar por um movimento romântico europeu no seu pleno apogeu: Francisco Augusto Metrass (1825-1861) que estudou em Roma e depois esteve em Paris; Alfredo Keil (1850-1907) na Alemanha, Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) em Roma. As pensões que começaram a ser concedidas em 1865 mostravam a falta de um ensino

competente e de uma vida artística impulsionadora e, entre os primeiros contemplados, contam-se os nomes de Silva Porto (1850-1893), Marques de Oliveira (1853-1927), Soares dos Reis (1847-1889), entre poucos mais, e para onde confluíram as esperanças da arte portuguesa em meados de Oitocentos. Em Paris, os bolseiros gravitavam entre os mestres das *Beaux-Arts* Adolphe Yvon (1817-1893) e Alexandre Cabanel (1823-1889), pintores apreciados no *Salon* e que naturalmente correspondiam ao gosto e à estética do Segundo Império francês (1852-1870) mas convém sublinhar que uma nova forma de conhecimento das artes começava então a observar-se na Europa: as exposições universais/mundiais, grandes certames influetiam não só na indústria e no comércio para em seguida se estenderem às artes. Numa genealogia europeia, a primeira exposição, a de Londres de 1851 contemplou as Belas-Artes reduzidas à escultura e foi no evento seguinte, a Exposição de Paris de 1855, que Napoleão III (1808-1873) fez figurar a pintura. Nesse evento parisiense, Portugal fez-se representar pela primeira vez, mostrando a arte nacional em confronto com a francesa, inglesa, belga, holandesa, suíça, espanhola e americana. D. Pedro (1825-1891), regente do reino, realiza então o seu segundo *Grand Tour*⁹ e visita o certame no qual assiste com Napoleão III a um desfile militar¹⁰. A representação portuguesa contou com 22 trabalhos de 14 pintores e 5 esculturas de 3 artistas¹¹ e em 1867, nova representação foi enviada a Paris. Esta contemplaria

obras de António Manuel da Fonseca (1796-1890), Tomás da Anunciação (1821-1879), Cristino da Silva (1829-1877), Leonel Marques Pereira (1828-1892), Francisco José de Resende (1825-1893), Miguel Ângelo Lupi, Marciano Henriques da Silva (1831-1867), Ferreira de Chaves (1838-1899), Luís Tomasini (1823-1902) e José Rodrigues (1828-1887). Entretanto, Silva Porto seria o primeiro a expor no *Salon* de 1876 e só nos anos 80, e da sua geração de naturalistas multiplicar-se-iam tais aparições mas isso seria já prelúdio a um novo tempo, bem longe das preocupações românticas.

Acresce que estes artistas viram nas exposições de Paris as obras de John Constable (1776-1837) e alguns dos pintores de Barbizon, como Jean-Baptiste Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875) ou ainda Louis Daguerre (1787-1851) cujas preocupações plásticas se encontravam já distantes dos românticos. Ainda assim estes autores prolongaram o gosto pela ruína romântica em telas como *Ruínas do Castelo de Hadleigh* e *Ruína de St. Botolph* (de Constable); *Ruínas do Castelo de Pierrefonds*, *Arco de Constantino* e *o Fórum* ou *A Ponte de Narni* (de Corot); *Torre de Chailly em Barbizon* (de Millet); e a série de *Ruínas da capela de Holyrood* ou *Paisagem com ruínas góticas e figuras* (de Daguerre). Para além de uma genealogia de pintores que expunham nas exposições universais/mundiais quadros cujos motivos incluíam a ruína há uma particularidade a assinalar: é que quando estes eventos encerravam as suas portas, a cidade provisória que fora edificada em sua glória era entregue aos martelos dos demolidores, que deviam fazer o seu trabalho antes da ruína aí se instalar e isto foi importante na forma como os artistas românticos equacionavam a passagem do tempo e a sua efemeridade, dois elementos, ainda e sempre, ligados à ruína.

ORIENTALISMO-ROMANTISMO

A par deste período há que mencionar um movimento paralelo e que foi muito influenciado quer pelo pintor viajante, quer por uma das temáticas cara ao romantismo – o apelo do exótico –, e que se traduziu num movimento denominado Orientalismo. Popularizado desde os finais do século XVIII, mas tendo adquirido particularidades institucionais a partir do colonialismo do século XIX, o Orientalismo dedicou-se a produzir registos, sobretudo na literatura e na pintura, sobre colónias exóticas e lugares distantes, frequentemente mais imaginados que vividos. Esta descoberta do oriente merecedor de ser apreciado fez com que se produzisse uma literatura de viagem profícua que, posteriormente, seduziu o pintor viajante romântico a deslocar-se a essa terra desejada.

A tradução na Europa de Setecentos das *Mil e Uma Noites* do arabista Galland e a invasão de Napoleão do Egípto em 1798, catapultou uma nova vaga de viajantes para culturas até então praticamente desconhecidas. Devido a essa acção ímpar, ao longo do século XIX assistir-se-ia a uma proliferação de viagens exploratórias que originaram a criação de várias instituições que promoveram os estudos orientais, como a *Société Asiatique*, a *Royal Asiatic Society* ou a *American Oriental*



FIG. 6\ Retrato de Thomas Penrose no Grand Tour. 1798. Louis Gauffier.
FIG. 7\ Retrato do Duque de Hamilton no seu Grand Tour.



FIG. 8\ Galeria de Pintura em Roma. Giovanni Paolo Pannini. 1757.

Society, apropriando-se de um Oriente para ser investigado na academia ou exibido no museu. Assim, sob o lema genérico de conhecer o oriente – e dentro dos limites da protectora hegemonia do ocidente –, motivaria poetas, ensaístas, filósofos, escritores e pintores a partir em direcção a um oriente mágico e distante, influenciando e inspirando a cultura e as artes dos seus países. Num ápice, multiplicaram-se os escritos dos escritores-viajantes, reforçando estereótipos à luz dos quais o oriente se construía no ideário ocidental. Iniciou-se então uma genealogia desse *topos* literário que, aliando-se ao movimento romântico e ao seu fascínio por vestígios antigos (ruínas) e paisagens melancólicas e/ou sublimes, fez com que a abundante narrativa de viagens – de nítida ascendência oriental – conhecesse um sucesso invulgar. Aliás, a máxima de Friedrich Schlegel (1772-1829) *c'est en Orient que nos devons chercher le romantisme suprême*, mostra até que ponto os românticos se reviram na deriva Oriental. A poética de Victor Hugo (1802-1885) em *Les Orientales* revelaria um oriente como imagem e pensamento que iria servir de referência e modelo para as artes do seu tempo e onde registou: *tournez vers l'Orient vos esprits et vos yeux*; igualmente Charles Baudelaire (1821-1867) exploraria esta vertente “orientalista” nas suas *Fleurs du Mal*, no poema *L'invention au voyage*. Estes autores atestavam a ideia da pulsão oriental tão em voga na Europa da altura ainda que o Oriente lhes fosse uma miragem que nunca experienciaram. Em 1811, François de Chateaubriand (1768-1848) inauguraria uma nova tendência da narrativa de viagem com *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Nesta obra, Chateaubriand relata um oriente¹² não como ele se apresentava mas como o autor o imaginava, lugar de mitos, lendas e obsessões. De referir que o mesmo escritor, na sua obra *O Génio do Cristianismo*, enuncia que todos os homens tinham uma secreta atracção por ruínas e que este sentimento tinha a ver com a fragilidade e a efemeridade da existência humana, em contraponto com o património edificado que permaneceria no arrastar dos séculos.

¹² Note-se que o Oriente começou por representar um conceito vago cuja delimitação era bastante imprecisa e que englobava lugares hoje não contemplados no mundo Oriental como a Europa do Leste e a África.

Partindo da experiência precursora de Chateaubriand, inúmeros escritores românticos comungaram dessa espécie de sedução oriental, escrevendo numerosas obras de referência dentro da literatura de viagens: Alphonse de Lamartine (1790-1869) em *Voyage en Orient*; Maxime du Champ (1822-1894) com Gustave Flaubert (1821-1880) em *Flaubert in Egypt*; Gérard de Nerval (1808-1855) com *Voyage en Orient*; Théophile Gautier (1811-1872) com *Constantinople* e *Voyage en Egypt*. Na mesma tradição existe ainda *Manners and Customs of the Modern Egyptians* de Edward William Lane (1801-1876) e *Personal Narrative of a Pilgrimage to al-Madinah and Meccah* de Richard Francis Burton (1821-1890). É toda uma gama de representações românticas de um oriente de onde se destacam as ruínas de antigas civilizações, mas será talvez Pierre Loti (1850-1923) o escritor-viajante francês por excelência da época romântica. Oficial da marinha, percorreu a África, a Ásia e a América, num périplo que resultou numa dezena de livros que motivariam novos conterrâneos a partir e onde a temática da ruína povoava parte das páginas escritas, como é o caso de *Un Pèlerin d'Angkor*, onde o francês escreve: *Au fond des forêts du Siam, j'ai vu l'étoile du soir se lever sur les grandes ruines d'Angkor*".

Em Portugal, seria a Geração de 70 e os seus sucessores que responderiam ao apelo do oriente, destacando-se os nomes de Lopes de Mendonça, Luciano Cordeiro, Francisco Maria Bordalo, Ricardo Guimarães, Wenceslau de Moraes e Antero de Quental. Se Lopes de Mendonça ficaria pelas *Recordações de Itália* (de 1852) e Luciano Cordeiro por *Viagens: França, Baviera, Áustria, Itália* (de 1875), Francisco Maria Bordalo levaria o seu périplo romântico até ao Extremo-Oriente com *Um passeio de sete mil léguas. Cartas a um amigo*, datado de 1854. Na sua jornada, Bordalo relata a sua travessia do Egipto para o Ceilão e depois para Hong Kong através do Mar da China. Em Macau, o escritor manifesta o deslumbramento perante o exotismo da paisagem e a exuberância da vegetação. Um par de anos depois, em 1859, e por ordem do governo de José Joaquim Lopes de Lima (governador do Estado da Índia e depois do Timor português) sairia *Ensaio sobre a estatística das possessões portuguesas na África Ocidental e Oriental, na Ásia Ocidental, na China e na Oceania*, obra de uma grande abrangência colonial. Ricardo Guimarães seria o autor de *Lisboa ao Cairo: cenas de viagem*, de 1876 mas seria com a obra de Wenceslau de Moraes que o apelo do Oriente apresentaria nos seus múltiplos aspectos, uma vez que o escritor renegaria a sua condição de Ocidental ao descobrir a cultura Oriental. São disso exemplo os volumes *Traços do Extremo-Oriente* de 1895, *Dai-Nippor* de 1897, *Paisagens da China e do Japão* de 1906 ou *Relance da História do Japão* de 1924. Quanto a Antero de Quental, o poeta português edificou nos seus sonetos um Oriente filosófico e místico que nunca experimentou.

Contudo seria Eça de Queirós quem iria evidenciar, de uma forma mais nítida, a ascendência do oriente exótico. Os escassos dois meses de permanência no oriente em finais de 1869, a convite do seu amigo conde de Resende que aí se desloca por ocasião da inauguração do Canal do Suez, iriam proporcionar-lhe o gosto pelas viagens e a oportunidade de exercitar a escrita, contribuindo decisivamente para a sua formação cultural e para a escolha da sua futura carreira profissional como diplomata. Apesar de publicação póstuma – em 1926 –, *O Egipto: Notas de Viagem*, serviram de inspiração para construir os percursos de Teodorico Raposo (em *A Relíquia*) e de Fradique Mendes, com uma nítida diferença: o primeiro retoma a par e passo os caminhos de Eça na sua viagem oriental, o segundo vai até sítios onde o escritor não chegou (o Alto Egipto). Referências ao Egipto pairam em *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres*. Há a acrescentar que o mesmo percurso mediterrânico a caminho de Alexandria lhe ofereceu ainda algumas linhas para *O Mistério da Estrada de Sintra*, graças à sua passagem pela ilha de Malta. Com efeito, a temática das viagens exóticas daria a Eça de Queirós lastro para, entre a sátira e a lírica, entre a mordacidade e a veracidade histórica, recriar lugares e momentos que se visitam na distante China de *O Mandarin*.

De uma forma própria, os escritores e pintores românticos propuseram-se reviver o passado através da contemplação de ruínas, testemunhos mudos de criações artísticas intemporais, numa espécie de êxtase visual. A ruína funcionou como estética de um tempo que, escondida ou à vista, se fez representar inserida em lugares mágicos e/ou misteriosos que suscitaram uma permanente atitude de descoberta, fazendo multiplicar as viagens com vista à fruição e ao estudo desses mesmos sítios e, conseqüentemente, ao nascimento de uma “gosto” pelos destroços do passado.

O sentimento interiorizado da passagem das centúrias fez com que se olhasse para a natureza de uma forma mais espiritual, elo entre o Homem e a envolvimento do mundo. Contudo foi a deceção perante um presente imperfeito que fez os românticos reapreciarem o triunfo da natureza sobre a arte, sendo a ruína o exemplo vivo do triunfo dessa potência devastadora sobre a perenidade da obra artística humana. A ruína foi então compreendida dentro de uma conceção cíclica, como um artefacto arrancado à natureza pela mão do Homem e, cumprida a sua função, abandonada e devolvida à mãe natureza que a recebe e reintegra. Neste processo de restituição nasceu um duplo sentimento: por um lado, o fascínio perante o poder destrutivo da natureza e do tempo, e por outro, a nostalgia por um património edificado que reflectia o génio da criação do Homem. Esta dicotomia provocou no homem romântico sentimentos paradoxais que o confrontaram com a sua própria mortalidade e isso foi profundamente novo; era o vestígio do passado a converter-se em símbolo de transitoriedade pois o artista reconhecia nas antigas pedras a reminiscência de uma vivência e de uma função que perecera, tal como o caminho da sua vida. Tudo isso não era mais do que a constatação do triunfo do tempo que, silente e inolvidável, tudo abraçava. Remanesce no legado do romantismo europeu para a contemporaneidade uma poética da ruína, colocando em evidência a arbitrariedade que sempre marcou a história humana. Desse modo, o viajante romântico que tinha o fascínio pela ruína promoveu uma cultura viática que ajudou a dar a conhecer o mundo antigo, alargando o espectro do conhecimento e da criação artística. Assim, e entrelaçada numa espiral de dois anéis, a ruína romântica e o romantismo da ruína tornaram-se numa *ruin'art* de uma inusitada atualidade que só pode continuar a abrir, no futuro, um horizonte de infinitas possibilidades.

Bibliografia

- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2008.
 D'Angelo, Paolo. *A Estética do Romantismo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
 Dillon, Brian. "Fragments from History of Ruin", In *Cabinet*, winter 2005-2006, N.º 20, Brooklyn, N.Y., 2005.
 Clair, René. *Mélancolie: genie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005.
 D'Angelo, Paolo. *A Estética do Romantismo*, Lisboa, Estampa, 1998.
 França, José-Augusto. *História da Arte no Século XIX*, 1.º vol., Lisboa, Bertrand, 1990.
 França, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
 Garrett, Almeida. *Viagens na minha Terra*, Lisboa, Ulisseia, 2002.
 Peltre, Christine. *Dictionnaire Culturel de L'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2003.
 Pimentel, Alberto. *Viagem à roda das viagens*, Lisboa, Guimarães, 19--.