

DEPOIS DAS CATÁSTROFES, AS RUÍNAS: ARTEFATOS SUBLIMES OU SIMBOLOS DA BARBÁRIE?

After the catastrophes, the ruins: sublime artifacts or symbols of barbarism?

Eliézer Cardoso de Oliveira¹
Mayara Monteiro Guimarães²

Resumo: As ruínas provocadas por catástrofes ganharam, infelizmente, proeminência na sociedade contemporânea assolada por guerras, chacinas, terremotos e erupções vulcânicas. Nesse sentido, a proposta do artigo é aproveitar as reflexões de Georg Simmel sobre as ruínas e as de Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller sobre o sublime, para definir o significado conceitual das ruínas causadas por catástrofes, distinguindo aquelas provocadas pelos seres humanos das decorrentes da ação da natureza. Em termos metodológicos, como exemplos empíricos para a argumentação, foram utilizadas as pinturas românticas (Caspar David Friedrich e Francesco Guardi) e as ruínas do Convento do Carmo em Lisboa, de Oradour-sur-Glane na França, de Pompeia na Itália e do Memorial da Bomba Atômica no Japão. Concluiu-se, a partir de Walter Benjamin, que as ruínas catástrofes, longe de serem meramente artefatos estéticos, são também documentos da barbárie.

Palavras-chave: Ruínas. Sublime. Catástrofe.

Abstract: The ruins caused by catastrophes have unfortunately gained prominence in contemporary society, which is plagued by wars, massacres, earthquakes, and volcanic eruptions. In this sense, the article proposes to draw on the reflections of Georg Simmel on ruins and those of Edmund Burke, Immanuel Kant, and Friedrich Schiller on the sublime, to define the conceptual meaning of catastrophic ruins, distinguishing those caused by human beings from those resulting from the action of natural forces. Methodologically, as empirical examples for the argument, Romantic paintings (Caspar David Friedrich and Francesco Guardi) and the ruins of the Carmo Convent in Lisbon, Oradour-sur-Glane in France, Pompeii in Italy, and the Atomic Bomb Memorial in Japan were used. It was concluded, based on Walter Benjamin, that catastrophic ruins, far from being merely aesthetic artifacts, are also documents of barbarity.

Keywords: Ruins. Sublime. Catastrophe.

¹ É doutor em Sociologia pela UnB. Docente da Universidade Estadual de Goiás, onde atua no curso de graduação em História e no Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado. E-mail: ezi2006@gmail.com

² É graduada em História e Mestre em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado pela Universidade Cultural de Goiás. E-mail: mmguimamonteiro@gmail.com

Introdução

“Depois da tempestade, vem a bonança”. O dito popular que expressa a resiliência humana diante das dificuldades da vida possui também uma versão mais sarcástica: “depois da tempestade, vem o lamaçal”. A parte inicial do título deste artigo se inspirou nesta versão pessimista, indicando que, muitas vezes, as catástrofes passam, mas deixam marcas em forma de ruínas. Esses artefatos, quando deliberadamente preservados por uma comunidade, constituem-se em verdadeiros monumentos às catástrofes, muito embora o efeito estético não tenha sido deliberadamente planejado pelo arquiteto da destruição.

O objetivo deste artigo é analisar algumas dessas ruínas espalhadas pelo mundo, deixadas como testemunhos trágicos. Por meio delas é possível fazer uma reflexão sobre as ruínas e as catástrofes, dois temas que individualmente já foram bastante abordados nas ciências humanas e sociais, mas que, quando considerados em conjunto, foram pouco estudados. Desse modo, a própria escassez da reflexão sobre as ruínas catástrofes já justificaria a importância deste artigo, mas, além disso, ele permite contribuir na elucidação do significado cultural tanto da ruína como da catástrofe para o mundo contemporâneo.

Portanto, o objetivo principal do artigo é mostrar que o imaginário romântico, amplamente utilizado para se pensar as ruínas, é insuficiente para uma apreciação crítica daquelas resultantes de catástrofes, seja as que são resultado direto da ação humana, seja as resultantes de forças naturais. A problematização parte do pressuposto de que o sublime, utilizado para caracterizar as ruínas românticas, não serve para analisar as ruínas catástrofes, a não ser que seja descaracterizado, assumindo um significado próximo ao de barbárie.

Desse modo, a proposta metodológica parte das reflexões de Georg Simmel sobre as ruínas e das de Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller sobre o sublime, que depois são confrontadas com as de Walter Benjamin para diferenciar o significado conceitual das ruínas românticas das que surgiram em decorrência de catástrofes provocadas pelas forças da natureza ou pelos próprios seres humanos.

O artigo é dividido em três tópicos. No primeiro, analisamos a ruína romântica, tendo utilizado as pinturas de David Caspar Friedrich e Francesco Guardi como exemplos empíricos para argumentação. Nos dois tópicos seguintes, analisamos, primeiramente, as ruínas provocadas pela ação humana, exemplificando com os memoriais de Oradour-sur-Glane na França e de Hiroshima no Japão, ambos resultantes do horror da Segunda Guerra Mundial. Em seguida, abordamos

as ruínas que surgiram em decorrência das forças da natureza, como as do Convento do Carmo, que foi destruído pelo terremoto que assolou Lisboa em 1755.

A ruína romântica e o sublime

O texto *A ruína*, publicado por Georg Simmel em 1911, é a base de praticamente todas as reflexões de cunho filosófico, estético e cultural sobre essa temática. E, por isso, ele será a referência para um esforço de definição conceitual da “ruína-catástrofe”, muito embora seja uma referência negativa, já que os artefatos que Simmel tinham em mente eram muito diferentes dos que foram frutos de tragédias. O modelo de Simmel era a ruína romântica, aquela construção humana abandonada sendo, aos poucos, envolvida pela natureza circundante, como bem conseguiu expressar o pintor alemão Caspar David Friedrich (fig. 1).

Figura 1 - Caspar David Friedrich. Ruínas do Mosteiro de Eldena. Título original: *Klosterruine Eldena bei Greifswald*. Óleo sobre tela, 35 x 49 cm. 1824/1825. Localização: Alte Nationalgalerie, Berlim, Alemanha.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

A imagem ilustra bem a ideia central do texto de Simmel, segundo a qual a ruína constitui um equilíbrio quase perfeito entre o espírito criativo humano e a força da natureza. Isso acontece porque a Arquitetura é singular em relação às outras artes, pois nela o artista apenas remaneja os elementos brutos da natureza – geralmente pedras e madeiras – dando-lhes um novo formato. A arquitetura é diferente das artes plásticas, nas quais o artista – o quadro de Caspar Friedrich

serve como exemplo – vale-se principalmente de elementos criados pela tecnologia humana, como a tinta a óleo ou a tela de tecido.

Contudo, o artefato arquitetônico precisa da vigilância constante do espírito humano para poder subsistir. Quando abandonado, gradativamente a natureza começa a conquistá-lo e ele se transforma em ruína. A estrutura é alterada, ao ponto de os observadores terem que imaginar o formato original. A cor da edificação vai ficando cada vez mais parecida com a natureza circundante e a vegetação invade o espaço antes destinado ao convívio humano. Contudo, algo do espírito humano ainda pode ser vislumbrado, o que confere à ruína as qualidades de um artefato híbrido, pois, na sua composição, parte foi criação humana e parte foi resultante da natureza.

A força da natureza é essencial para a definição de ruínas segundo Simmel. Nesse sentido, ele afirma que

O encanto da ruína é que, aqui, uma obra humana é sentida plenamente como um produto da natureza. Aqui, agiram sobre as paredes as mesmas forças que, através da corrosão pelas condições atmosféricas, a passagem da água, os desmoronamentos, a fixação de vegetação, conferem à montanha a sua forma. (SIMMEL, 2019, p. 61).

O domínio da natureza sobre os artefatos humanos é evidentemente trágico, mas não acarreta melancolia. Primeiro porque, da mesma forma que os seres humanos são também natureza, pois fazem parte do reino animal, a construção arquitetônica também é parcialmente natureza, já que foi feita a partir de elementos naturais. Uma natureza que, em um determinado momento, foi remodelada para atender a caprichos estéticos humanos, mas que com o tempo tende a se deteriorar. Ninguém tem a ilusão de que as construções humanas vão durar para sempre.

As ruínas não são melancólicas, pois não são vistas somente negativamente, como decadência ou destruição. Elas são vistas também positivamente, como testemunhos de um passado, e como tal permitem ao observador imaginar – talvez até nostalgicamente – sobre como era a vida das pessoas que habitaram aquele artefato. Esse sentido positivo foi ressaltado por Carlos Fortuna, na sua interpretação do texto de Simmel:

Com as ruínas, enquanto expressão do pensamento, nada se modifica por fora de cada um de nós ou no exterior das paisagens das cidades atuais, mas muito se pode alterar por dentro, na forma como nos pensamos e como pensamos as cidades, as suas paisagens e, naturalmente, também o tempo que constituímos em conjunto com elas. (FORTUNA, 2019, p. 17).

Nessa acepção, as ruínas também podem ser consideradas como “lugares de memória”, conforme a interpretação de Pierre Nora (1993). Simmel não avançou muito sobre as qualidades estéticas das ruínas, mas conseguiu percebê-las como portadoras de um “encanto metafísico-estético” (p. 64), que fica mais forte, quanto mais equilibrado for o seu estado ruinoso. Assim uma construção da qual se sobrou esparsos vestígios – apenas um toco de uma coluna – não traz encantamento; por outro lado, tampouco o traz uma construção apenas com pequenas degradações. O ideal parece ser uma ruína em que se pode imaginar a sua forma original e que ao mesmo tempo se veja os efeitos da natureza, como parece ser o caso da pintura de Caspar David Friedrich (fig. 1).

Pensar a beleza ou feiura das ruínas envolve uma discussão sobre o sublime, uma categoria que estava no centro das reflexões estéticas no século XVIII e XIX. Simmel certamente estava por dentro deste debate e ele chega a citar o termo quando fala que a arquitetura, ao remanejar os materiais brutos para confeccionar uma construção que foi pensada previamente, realiza “o triunfo mais sublime do espírito sobre a natureza” (p. 51). Resta saber se, quando acontece o contrário, isto é, a força da natureza desmantela aquilo que foi ordenado pelo espírito, isso também resultaria num sublime triunfo da natureza sobre o espírito. Em termos mais diretos: a ruína bucólica é sublime?

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, publicado em 1757, o inglês Edmund Burke pretendeu distinguir os objetos cuja interação com os humanos provocam neles o sentimento do belo ou do sublime. O sentimento do belo está relacionado ao prazer e quando contemplamos algo belo sentimos ternura e afeição (BURKE, 1993, p. 51). O Jasmim, a videira, os pequenos pássaros, os cisnes, as mulheres delicadas, a música suave e baixa são alguns exemplos de coisas belas citadas pelo autor. Já o sentimento de sublime está relacionado a “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror.” (p. 48). O sublime não é a dor ou o perigo puro, mas apenas a dor e o perigo imaginados. Uma picada de uma cascavel é fonte de dor e perigo, mas a observação do seu elegante deslocar num zoológico é fonte do sublime. O sublime advém do deleite de contemplar em segurança coisas grandiosas e perigosas. A grandiosidade do oceano, a força avassaladora do touro, a periculosidade do tigre, as altas montanhas, são exemplos de objetos que nos causam a sensação do sublime.

E as ruínas? Burke infelizmente não se refere a elas, muito embora a capa da edição brasileira de seu livro, publicada conjuntamente em 1993 pelas editoras

Papirus e Unicamp, tenha sido ilustrada com uma pintura de uma ruína de Francisco Guardi (fig. 2). Resta saber se, para os editores do livro, a ruína representaria um exemplo de um objeto que produz o sentimento de belo ou de sublime³.

Figura 2 - Capa do livro de Edmund Burke, “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo”, publicado pelas editoras Papirus/Unicamp, em 1993, ilustrada com o quadro Ruínas, de Francesco Guardi.



Fonte: fotografia do autor, 2022.

A partir da caracterização que Burke faz da beleza, considerando como belos os objetos pequenos, lisos, delicados, macios, de cores claras, podemos excluir as ruínas desse grupo. Por outro lado, podemos admitir que uma ruína é capaz de produzir sentimentos vinculados ao sublime. Burke, por exemplo, argumenta que Stonehenge é sublime, não pelo fato de ser antigo, mas pela dificuldade de sua construção, resultado de um trabalho árduo para empilhar pedras tão colossais.

³ As capas das várias edições do livro de Edmund Burke, por si só, são um documento de como os editores representaram visualmente o belo ou o sublime. A edição brasileira foi traduzida da versão inglesa publicada pela University of Notre Dame, sob a supervisão de James Boulton, em que não há nenhuma obra de arte na capa. Já a edição da Penquin, do ano de 1999, traz como imagem de capa o quadro *A Philosopher in a Moonlit Churchyard*, de Philippe-Jacques de Loutherbourg, na qual se vê um homem em um cemitério e também as ruínas de uma abadia. A edição brasileira da Papiurus/Unicamp e a inglesa da Penquin foram as únicas com referência imagética de ruínas na capa.

Empilhar pedras para formar uma figura pensada previamente no espírito, o que faz comumente um arquiteto, é a atividade inversa à das ruínas. Contudo, o autor aponta mais uma característica sublime do monumento que pode ser relacionada às ruínas: “ademais, sua rusticidade reforça essa causa de grandiosidade, assim como exclui a ideia de arte e invenção, pois a habilidade produz um outro tipo de efeito, bastante diverso deste” (p. 84). Deixando de lado a polêmica e eurocêntrica exclusão de Stonehenge como uma “forma de arte e invenção”, interessa-nos a caracterização da rusticidade como elemento da grandiosidade. Ora, ser um objeto rústico é justamente uma das principais qualidades das ruínas, o que abre a possibilidade de pensá-las como objetos sublimes. Apesar de elas nem sempre causarem um assombro, a principal característica do sublime para Burke, elas podem causar admiração, reverência ou respeito, escalas inferiores de sublimidade enumeradas pelo autor.

Cerca de sete anos após o texto de Burke, Immanuel Kant publicou, em 1764, as *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, suas primeiras investidas sobre um assunto que seria analisado com muito rigor filosófico na sua *Análítica do Sublime*, uma parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790. Em “As observações” a análise é mais sociológica do que filosófica. O principal objetivo parece ser o de valer-se de metáforas estéticas para caracterizar o comportamento humano, mas ele também analisa objetos da natureza. Daí ele afirmar coisas do tipo:

Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são sublimes; tapetes de flores, pequenas cercadas de arbustos e árvores talhadas em figura são belos. (Kant, 1993, p. 21).

A amizade possui em si, sobretudo, o traço do sublime, o amor pelo outro sexo, porém, o traço do belo (p. 26).

Na minha opinião, entre os povos de nosso continente, os italianos e os franceses são aqueles que se distinguem pelo sentimento do belo; já os alemães, os ingleses e espanhóis, pelo sentimento do sublime. (p. 65).

Kant, nesse texto de 1764, possui uma concepção muito ampla do belo e do sublime, ao ponto de abarcar desde as coisas da natureza, passando por estereótipos nacionais, até desembocar em sentimentos abstratos como amor e amizade. Sejamos mais diretos desta vez: como ele classifica as ruínas? Embora ele não se alongue sobre o assunto, ele foi mais explícito do que Burke, quando afirmou:

Uma longa duração é sublime. Caso pertença a um tempo passado, é nobre; antevista num futuro imprevisível, possuirá em si qualquer coisa de terrível. Uma construção remanescente da antiguidade remota é digna de veneração. (p. 23).

Nem todas as construções antigas são ruínas, mas quase todas as ruínas pertencem a uma antiguidade remota. Nesse caso, elas se classificariam no que Kant denominou de “sublime nobre”, um tipo de sublime não derivado do terror, mas de um sentimento de respeito pelo objeto contemplado, convergindo, nesse aspecto, com Edmund Burke.

Friedrich Schiller sintetizou bem as concepções mais maduras de Kant formuladas na *Análítica do Sublime*. Schiller classifica o sublime em dois tipos: o sublime teórico (equivalente ao que Kant denomina de “sublime matemático”) e o sublime prático (equivalente ao que Kant denomina de “sublime dinâmico”). O primeiro é um sublime do conhecimento, ou seja, as nossas faculdades mentais encontram dificuldade de processar a imensidão da natureza, como é o caso do oceano em calmaria. O segundo é um sublime do medo, pois a natureza “traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer”, como é o caso do oceano em tempestade (SCHILLER, 2011, p. 25).

As ruínas podem até ser moradias de animais selvagens ou, a depender da crença, de espíritos malignos, mas elas em si não trazem perigos para a sobrevivência humana. Então, na terminologia classificatória de Schiller, elas só poderiam ser vinculadas ao sublime teórico, talvez suscitando uma angústia pela corrosão de tudo que criamos pela força do tempo. É o tipo de coisa que as figuras humanas, retratadas junto às imensas ruínas por Caspar David Friedrich (fig. 1) e Francesco Guardi (fig. 2) poderiam ter sentido, já que parecem insignificantes diante da força descomunal da natureza, capaz de deteriorar até mesmo as colossais construções humanas.

As reflexões de Burke, Kant e Schiller não obstam a pensar as ruínas como sublimes. Aliás, a frequência delas nas pinturas românticas indica que era assim que eram vistas pelos artistas e intelectuais. Contudo, não fica claro se as ruínas produzidas por uma catástrofe, seja natural ou humana, preservam essas características sublimes das ruínas românticas.

As ruínas catástrofes produzidas pela ação humana

A interpretação positiva das ruínas em termos estéticos e culturais formulada por Simmel só foi possível porque ele desconsiderou, em sua análise, as ruínas criadas pela ação humana, dentre elas as ruínas catástrofe. É claro que toda ruína tem uma parcela de ação humana, nem que seja a inação, ao deixar que a natureza tome o seu curso sobre as coisas. O abandono, então, seria a forma ideal de produção de ruínas, quando a ausência de intervenção humana possibilitaria gradativamente à natureza recuperar o seu domínio. Foi o que aconteceu com o Mosteiro de Eldena, uma

construção finalizada em 1199, e que, depois de passar por várias circunstâncias históricas, transformou-se em ruínas no século XIX, quando foi retratada por Caspar David Friedrich (fig. 1) (GERVILLA, 2022, 53).

Quando os próprios seres humanos destroem aquilo que eles mesmo construíram, não haveria uma relação dialética entre “finalidade e o acaso, a natureza e o espírito, o passado e o presente”, os elementos centrais da definição de Simmel (2019, p. 65) de ruínas.

Como homem que viveu grande parte da sua vida na Belle Époque, quando as guerras ainda não provocavam danos materiais nas cidades, Simmel não deu nenhum valor àquilo que estamos chamando de “ruínas catástrofes”. Diferente foi o posicionamento de outro alemão, Walter Benjamin, que, como Simmel, possuía uma sensibilidade muito fina para a análise da cultura e colocou a catástrofe e as ruínas no centro da sua reflexão sobre a história. Na sua famosa tese 9, o anjo da história, em vez de enxergar “uma cadeia de acontecimentos”, “vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p. 296).

Para uma definição da ruína catástrofe, podemos substituir a “natureza e o cultural” de Simmel por “catástrofe e civilização” de Benjamin. Só existe ruína catástrofe porque houve algum tipo de tragédia. Adaptando-se uma frase de Benjamin (p. 296) para se pensar a ruína catástrofe, poderíamos afirmar que “todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror”. Enquanto a contemplação da ruína romântica de Simmel não causa tristeza, mas apenas a consciência do trágico, a contemplação da ruína catástrofe é fonte da mais extrema melancolia. É o tipo de tristeza que Flaubert sentiu diante das ruínas de Cartago, ou que nós sentimos diante das tragédias do nosso tempo.

Um dos testemunhos mais tocantes do horror contemporâneo são as ruínas de Oradour-sur-Glane (fig. 3), uma pequena aldeia francesa que foi massacrada pelos soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial. No dia 10 de junho de 1944, em represália às atuações da resistência na região, cerca de 200 soldados da Waffen SS cercaram a aldeia. Os habitantes são inicialmente reunidos na praça central, onde os homens são levados para celeiros e as mulheres e as crianças para a igreja. Os homens são fuzilados e as mulheres e crianças foram mortas na igreja, sufocadas pela fumaça ou queimadas por um incêndio. As que conseguiram sair e foram sumariamente fuziladas. Após o massacre, a aldeia foi saqueada e incendiada. 643 pessoas morreram, sendo que apenas cinco homens e uma mulher conseguiram escapar do massacre. Após a libertação do país, em 28 de novembro de 1944, o

Governo Provisório francês decidiu preservar as ruínas da cidade como testemunho da crueldade da ocupação alemã (Centre de la Mémoire).

Figura 3 - Ruínas de Oradour-sur-Glane, aldeia francesa destruída pelos alemães em 1944. Fotografia: “Carros e edifícios em Oradour-sur-Glane”. Codinome do fotógrafo: “Duas Asas”. Ano: 2015.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

As imagens das ruínas de Oradour-sur-Glane (fig. 3) contrastam radicalmente com as Ruínas do Mosteiro de Eldena (fig.1). O nosso olhar, já treinado por meio do cinema e por livros de história, reconhece imediatamente que algo de terrível aconteceu naquele local.

Ao contrário das bucólicas ruínas românticas, as ruínas da vila deliberadamente abandonada não suscitam nenhuma nostalgia. Há um temor pelo futuro, um receio de que as coisas terríveis do passado possam um dia retornar. O observador sensível, como o anjo benjaminiano, contempla o efeito da catástrofe de olhos arregalados e com a boca dilatada (BENJAMIN, 1994, 226). A comoção pela tragédia impede ou minimiza a apreciação da eventual beleza das ruínas.

Diferente das ruínas românticas, as ruínas catástrofes, como as de Oradour-sur-Glane, não expressam a insignificância ou o temor do homem frente às forças

da natureza e, portanto, não se encaixariam no sublime tal qual foi imaginado por Burke, Kant, Schiller e talvez Simmel. É que as novas forças destrutivas desencadeadas pela tecnologia no século XX deixaram a reflexão sobre o sublime obsoleta. As bombas nucleares lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki ultrapassaram a letalidade de um terremoto, matando centenas de milhares de seres humanos em alguns segundos. Exemplar, nesse sentido, é a Cúpula Genbaku (fig. 4), as ruínas do edifício situado a apenas 150 metros do epicentro da explosão atômica, que foram preservadas como monumento pelos japoneses e reconhecidas como patrimônio mundial pela Unesco.

Figura 4 - Cúpula de Genbaku, Hiroshima, Japão. Edifício danificado pela explosão atômica em 6 de janeiro de 1945. Fotografia: “Genbaku Dome”. Codinome do fotógrafo: “Rua do Petróleo”. Ano: 2013.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Esse edifício havia sido inaugurado em 1915, portanto tinha 30 anos quando sofreu as avarias da explosão nuclear. Assim, ele não possui as marcas da antiguidade nem as marcas da natureza que conferiam um caráter sublime às ruínas românticas.

Para considerar as ruínas resultantes da intervenção direta humana como sublimes, teríamos que alargar o seu significado a ponto de abarcar o que foi descrito por Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 107):

Depois de Chalmov, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos.

Só nesse sentido mais amplo e grotesco, o sublime poderia ser aplicado para descrever as ruínas resultantes das guerras modernas e outras chacinas. É um sublime totalmente destoante das reflexões do século XVIII e XIX, pois nele a natureza como força e magnificência foi substituída pela tecnologia. Contudo, a natureza ainda pode mostrar a sua força destrutiva de vez em quando e produzir catástrofes e ruínas.

As ruínas produzidas pelas catástrofes naturais

As reflexões de Burke, Kant, Schiller inauguraram uma visão moderna do sublime. Não é por acaso que todos esses textos foram produzidos na segunda metade do século XVIII, um século moderno por excelência. Remo Bodei (2005) afirma que essa nova visão foi consequência das descobertas científicas que, de Copérnico a Newton, mostraram a insignificância do planeta Terra diante da magnificência do cosmos. Abalada a crença providencialista segundo a qual a natureza foi criada para usufruto humano, cada vez mais se consolidava entre os intelectuais a visão de que “a terra aparece como o resultado da energia, ainda operante, de imensas forças catastróficas, de cataclismos que se acumularam durante milhões de anos.” (p. 117). Contudo, paralelo a isso, consolida-se no século XVIII um orgulho cada vez maior das faculdades mentais humanas. Nós podemos ser uma criatura insignificante diante do cosmos, um primata sem pelos como constataria Darwin tempos depois, mas essa criatura é capaz de “pensar por si mesmo”, como bradou Kant orgulhosamente para explicar o Iluminismo. Numa atualização do Mito da Caverna, os homens e as mulheres modernas não são mais seres ignorantes iludidos, pois conseguiram sair da caverna cósmica e agora veem a imensidão das luzes mais distantes dos confins do universo.

O sublime moderno surge, então, desse reconhecimento da força da natureza sobre a pequenez humana. Mas surge também do reconhecimento da força do espírito humano em contemplar a natureza. Daí

A beleza fecunda e florescente da natureza humanizada impressiona, agora, menos do que os lugares solitários, ásperos, e ameaçadores, pouco ou nada civilizados, os quais outrora eram atravessados somente por inevitável necessidade, como as altas montanhas, as extensões de neve e de geleiras, os desertos, os oceanos (p. 117).

Por isso, dois acontecimentos marcaram a mente culta europeia do século XVIII: as ruínas de Pompéia e o terremoto de Lisboa.

Após a descoberta acidental das ruínas de Herculano, em 1738, dez anos mais tarde as ruínas de Pompeia foram descobertas, graças ao esforço investigativo do

engenheiro Rocque Joaquim de Alcubierre. Imediatamente, Pompéia aprisionou por longos anos a imaginação do mundo:

O seu desaparecimento melodramático, a surpresa de sua ressurreição, a preservação completa de suas ruas, casas e lojas, as pinturas indecorosas e às vezes nobres em suas paredes, a bela elegância de muitos de seus pátios, peristilos e jardins, as ruas de pedras com seus profundos sulcos de rodas e grandes alpondras, os moldes macabros deixados nas lavas pelas vítimas, o desenterrar, ano após anos, de casas frescas, teatros, templos, fóruns, mantinha fixa a atenção na fascinante descoberta, comparável ao desenrolar lento de um rolo de filme⁴. (MACAULEY, 1966, p. 286).

O fascínio de Pompeia não adveio apenas da sua importância arqueológica, mas também porque as ruínas demonstravam a força monstruosa da natureza sobre as criações humanas. Anita Almeida mostrou que houve um “verdadeiro culto ao Vesúvio no Rio de Janeiro oitocentista”, quando o vulcão passou a ser um tema frequente da imprensa brasileira.

A partir de meados do século XVIII, o Vesúvio tinha se tornado uma escolha preferencial para aqueles que desejavam ter uma experiência ao mesmo tempo perturbadora e fascinante. O contato com a montanha passou a se oferecer como uma das possibilidades de experimentar, e de representar, uma natureza grandiosa e ao mesmo tempo terrível, capaz de aguçar a sensação do sublime. (ALMEIDA, 2017, p. 500).

A autora informa também que o Vesúvio se manteve aceso nas mentes brasileiras, principalmente pelo fato de a imperatriz Teresa Cristina, que nasceu em suas redondezas, receber ocasionalmente de seus parentes de Nápoles artefatos escavados em Pompeia. O fascínio pelo vulcão levou alguns brasileiros a viajarem à Itália, inclusive o próprio Imperador. Grande comoção causou a morte do jornalista e militante republicano Antônio Silva Jardim, que morreu em 1891, em virtude de uma queda na cratera do Vesúvio.

O terrível poder de um vulcão, capaz de soterrar cidades inteiras, só é comparável à força de um terremoto. A Europa do século XVIII foi abalada pelo sismo que atingiu Lisboa. A antes movimentada e rica cidade, entreposto comercial das riquezas do império colonial português, foi devastada em poucos segundos

⁴ Texto traduzido pelos autores. O texto original é o seguinte: “The melodramatic manner of its disappearance, the surprise of its resurrection, the miniature completeness of its streets and houses, and shops, the gay and sometimes noble paintings on its walls, the pretty elegance of many of its courts, peristyles and gardens, the stony streets with their deep wheel-ruts and great stepping-stones, the grim casts left in the lava by its victims, the disinterring, year by year, of fresh houses, theatres, temples, forum, kept attention fastened on the fascinating discovery as on some slowly and spasmodically unrolling picture-reel.”

naquela manhã do dia 1º de novembro de 1755. Mary Del Priore (2003, p. 115) descreve o cenário de destruição:

As casas derrubadas, os muros amputados, as ruas interrompidas, os buracos e valas profundas escavadas no chão por mão demoníaca, montes de poeira, lama e terra acumuladas, prédios abalados escorados, como equilibristas, em vigas de madeiras, fragmentos de parede e arcos inacabados.

O que antes era uma cidade, agora era um amontoado de ruínas. Mas os danos não foram apenas materiais e humanos, foram principalmente conceituais. Ocorrido durante o auge do Iluminismo, o terremoto mostrou aos filósofos que a natureza não está nem aí para os seres humanos e “por mais que seja terrível” foi “só um terremoto” (Neiman, 2003, p. 268). Quando o Iluminismo descartou a crença de que o terremoto era um castigo pelos pecados humanos, só restou aos políticos “enterrar os mortos e alimentar os vivos”, um conselho supostamente dado ao rei Dom José pelo futuro Marquês de Pombal. Já os filósofos e artistas podiam também admirar e temer a força da natureza que, em poucos segundos, reduzia ao pó as mais sólidas construções humanas.

As ruínas de Pompeia e Herculano são consideradas Patrimônio Mundial da Unesco e as de Lisboa foram reconstruídas graças aos portentosos recursos das minas auríferas de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Mas ao menos a Igreja e o Convento do Carmo, as mais exuberantes da cidade na época do terremoto, não foram reconstruídas. De acordo com as informações na página digital oficial do Museu Arqueológico do Carmo, a reconstrução do edifício começou no ano seguinte ao terremoto, quando foram adicionados pilares no estilo gótico (fig. 5). Contudo, a demorada reconstrução foi interrompida em 1834. Desse modo,

em meados do século XIX, imperando o gosto romântico pelas ruínas e pelos antigos monumentos medievais, optou-se por não continuar a reconstrução do edifício, deixando o corpo das naves da igreja a céu aberto. É assim criado um mágico cenário de ruína, que tanto agradava aos estetas oitocentistas e que ainda hoje encanta os nossos contemporâneos. (MAC, s/d).

Atualmente as ruínas do Carmo constituem um memorial do terremoto de 1755, recebendo milhares de turistas.

Figura 5 - Ruínas do Convento do Carmo, Lisboa, Portugal. Nome do fotógrafo: Vitor Oliveira. Ano: 2017.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

Há uma beleza nas ruínas do Convento do Carmo, comparável à presente nos quadros românticos. Mas, inspirando-se numa frase de Walter Benjamin em sua Tese 7, trata-se de um bem cultural sobre cuja origem não se pode refletir sem horror. Milhares de pessoas morreram na ocasião em que esse monumento foi produzido. É possível então pensá-lo como sublime, tal qual foi idealizado pelos autores dos sécs. XVIII ou XIX, ou teríamos que classificá-las a partir das referências grotescas do sublime da segunda metade do século XX? Susan Neiman (2003, p. 99) adiciona uma carga de violência que permite pensar as ruínas catástrofes nos moldes da definição clássica do sublime. Enquanto a beleza seria um sentimento de admiração e satisfação com o que se contempla, ao ponto de querer fazer as coisas do mesmo jeito que foram feitas, o sublime exala admiração, mas sem a satisfação pela existência do que se vê. Assim as ruínas do Convento do Carmo e até as de Pompeia e de Oradour-sur-Glane possuem uma beleza, mas o preço pago pela sua existência é alto demais. Por isso, as ruínas catástrofes não podem ser vistas como monumentos estéticos como as românticas, já que constituem apenas um memorial pelo sofrimento das vítimas.

Considerações finais

O texto de Simmel é o ponto de partida para pensar as ruínas, desde que se tenha consciência de que ele não serve como ponto de chegada para analisar as ruínas catástrofe, infelizmente cada vez mais abundantes em nosso tempo, ainda assolado por guerras e por tragédias naturais. Nesse caso, é uma falha menos do autor alemão do que da nossa sociedade, que não foi capaz de impedir o que Walter Benjamin denominou de uma história permeada por catástrofes.

São várias as diferenças entre a ruína romântica de Simmel e a ruína catástrofe. A primeira é um artefato bucólico, fonte de nostalgia e contentamento do espírito; a segunda é um artefato traumático, fonte de apreensão e abatimento psicológico. O escritor Johann Heinse escreveu, em 1790, que “quando alguém olha para uma construção antiga, terá um tipo de sentimento parecido com o de quem contempla um corpo nu” (In. MACAULEY, 1966, p. 191). Ninguém com um bom senso moral diria tal coisa frente às ruínas catástrofes do nosso tempo. O mais apropriado seria ter uma consciência crítica como a que Goethe teve diante das ruínas de Pompeia: “Muitas calamidades aconteceram no mundo, mas nunca uma que causou tanto entretenimento para a posteridade como esta.” (p. 286).

A intuição de Goethe prenunciou um fenômeno que se tornaria comum no século XX: o turismo sombrio (*dark tourism*). Trata-se da prática de viajar para lugares que foram palcos de sofrimento, tragédia e morte (NASCIMENTO et. all., 2024, p. 03). Essas viagens tornaram-se mais difundidas a partir da visita dos locais associados ao Holocausto e atualmente configura-se num importante ramo da indústria do turismo. Embora esse tipo de entretenimento turístico não tenha sido o objetivo deste artigo, é relevante informar sobre o fato de alguns dos lugares aqui analisados – as ruínas de Oradour-sur-Glane e o Memorial da Bomba Atômica – possuírem uma atratividade mórbida e terem sido incorporados pela indústria de turismo.

As ruínas românticas também eram atrativas, embora por motivos bem diferentes das ruínas catástrofes. Na concepção de Simmel, a ruína é uma marca da passagem do tempo. Ela funciona como uma espécie de alerta para a sociedade contemporânea sobre a historicidade, um lembrete sobre a efemeridade das coisas humanas. Transformar-se em ruínas é algo esperado para os artefatos humanos, consistindo na “realização de uma tendência plantada na camada de existência mais profunda do que é destruído” (2019, p. 62). Elas reafirmam a historicidade, fazendo-nos ouvir, por meio do seu silêncio, que o tempo passa, que as coisas envelhecem e morrem.

Já a ruína catástrofe é como um aborto histórico. A catástrofe altera os rumos dos acontecimentos, obrigando uma sociedade a repensar seus sonhos e suas expectativas. Embora, em termos estatísticos, todos estejamos sujeitos a alguma turbulência do destino, as tragédias não fazem parte da nossa agenda de futuro. Nesse sentido, elas são uma violência, não só contra as pessoas humanas, mas também contra o tempo histórico, ao menos o tempo da modernidade, que acredita que o futuro pode ser melhor do que o presente e o passado. A ruína catástrofe é um alerta diferente do produzido pela ruína romântica. É como um aviso de incêndio, mostrando que coisas ruins aconteceram e podem acontecer novamente. Esse é o significado mais profundo da preservação das ruínas dos antigos campos de extermínio, como Auschwitz e outras ruínas preservadas como memoriais.

A ruína para Simmel é um símbolo da harmonia, uma espécie de síntese dialética entre as tendências contrárias da existência humana. Ela é, ao mesmo tempo, fruto do planejamento humano e da aleatoriedade da natureza; uma marca do passado, do tempo que se foi, mas também um objeto do presente, do tempo que se é; natureza e cultura ao mesmo tempo. Talvez toda essa complexidade seja o motivo da frase proferida por Dennis Diderot, em 1767: “são imensos os pensamentos que as ruínas me provocam”. (In. FORTUNA, 2019, p. 24).

A ruína catástrofe é desarmonia pura, uma espécie de antítese que destrói sem intenção de reconstruir. A sua interpretação é totalmente clara, sem nenhuma ambiguidade: a ruína catástrofe é a consequência da existência do “Mal sobre a Terra”, para fazer referência ao livro de Mary Del Priore (2003) sobre o Terremoto de Lisboa. Ela é a evidência do fracasso, seja do fracasso em não conseguir escapar da força da natureza, seja o fracasso de não conseguir extirpar o mal da sociedade humana.

Por fim, a ruína romântica vincula-se ao sublime pela reverência e magnificência. Ela mostra ao mesmo tempo a grandeza avassaladora da natureza, mas também a força do pensamento humano, que, como as ruínas, insiste em resistir. É como se o ser humano dissesse: eu estive aqui e deixei as marcas do meu intelecto. Daí elas serem sedutoras esteticamente.

Já a ruína catástrofe vincula-se ao sublime pelo terror e pelo medo. Sublime de cuspe, sangue e suor. São feias, são terríveis, são apavorantes. Não há fruição estética, apenas memória daquilo que não deveria ter acontecido, mas aconteceu. Para evitar ambivalência, o melhor seria substituir o conceito de “sublime” pelo conceito de “barbárie”, conforme sugeriu Walter Benjamin.

Referências:

- ALMEIDA, Anita Correia Lima de. Pavoroso espetáculo: o culto ao Vesúvio no Rio de Janeiro oitocentista. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 36, p. 490-513, set./dez. 2017. Disponível em: <https://ia902708.us.archive.org/29/items/pleasureofruins010331mbp/pleasureofruins010331mbp.pdf>
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus / Unicamp, 1993.
- CENTRE DE LA MÉMOIRE *Oradour-sur-Glane*. Memorial digital disponível em: <http://oradour.org/>
- FORTUNA, Carlos. *A propósito de A Ruína de Georg Simmel: apresentação e outras considerações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hubinek”. In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-109.
- GERVILLA, Lucas Rossi. Arte em ruínas: aproximações e desdobramentos. *Artefilosofia*, Nº 31, Jan-dez, UFOP, 2022, p. 48-63. Disponível em: <http://www.artefilosofia.ufop.br/>
- KANT, Immanuel. *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*. Ensaio sobre as Doenças Mentais. São Paulo: Papirus, 1993.
- MAC. *Museu Arqueológico do Carmo*. Memorial digital disponível no site: <https://www.museuarqueologicodocarmo.pt/>
- MACAULEY, Rose. *Pleasure of ruins*. New York: Walker and Company, 1966.
- NASCIMENTO, F. G.; MAFRA, K. C.; PEREIRA, A. S. M.; VANZELLA, E. *Turismo sombrio: uma revisão sistemática da literatura no contexto brasileiro*. *Cultur: revista de cultura e turismo*. Vol. 18, n. 2, 20024. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/cultur/article/view/4091>
- NEILMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

PRIORE, Mary Del. *O Mal sobre a Terra: uma história do terremoto de Lisboa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao trágico*. Org. Pedro Süssekind, Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SIMMEL, Georg. *A ruína*. Carlos Fortuna (org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.