

SIMMEL

A R U Í N A

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO

CARLOS FORTUNA

SIMMEL

A R U Í N A

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO
CARLOS FORTUNA

Coordenação editorial

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Design

Carlos Costa

ISBN

978-989-26-1822-7

e-ISBN

978-989-26-1823-4

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1823-4>

© Julho 2019, Imprensa da Universidade de Coimbra

GEORG SIMMEL

SIMMEL

A R U Í N A

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO
CARLOS FORTUNA

TRADUÇÃO
ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

SUMÁRIO

CARLOS FORTUNA

A propósito de <i>A Ruína</i> de Georg Simmel:	
Apresentação e outras considerações	
Abertura	9
A ruína como revolta consumada da natureza	15
Contemplação e estética da ruína	21
A marca atual da presença ausente	27
A morte regeneradora da ruína	33
As modernas ruínas da contemporaneidade	37
Conclusão	45
Referências bibliográficas	49

GEORG SIMMEL

A Ruína | 55

**A PROPÓSITO DE *A RUÍNA* DE GEORG SIMMEL:
APRESENTAÇÃO E OUTRAS CONSIDERAÇÕES**

CARLOS FORTUNA

ABERTURA





The human race is, and has always been, ruin-minded.

Rose Macaulay, *Pleasure of Ruins*, (1953, p. 20)

O surgimento desta edição portuguesa de *A Ruína* de Georg Simmel (Berlim, 1858 – Estrasburgo, 1918), publicada originalmente em 1911, é uma modesta homenagem ao autor no centenário da sua morte. Simmel foi um pensador eclético que assistiu à evolução da Alemanha e da Europa do seu tempo com um espírito distanciado e plural que torna difícil circunscrever a sua obra às convencionais classificações disciplinares e académicas. A filosofia, a sociologia, a política, as artes e a economia são os principais campos por que se reparte o amplo rol das suas reflexões. Com a exceção de *A Filosofia do Dinheiro* e *Sociologia*, os escritos de Simmel são fragmentários, surgidos em publicações de ampla circulação não académica (jornais, revistas e outras publicações não seriadas).

É sabido que Georg Simmel dizia não ter seguidores nem herdeiros do seu pensamento. Entendia antes que o seu trabalho era, por assim dizer, um património de livre acesso, sem quaisquer limites ou orientações políticas ou académicas para o seu uso que não a curiosidade intelectual dos possíveis leitores.

Não ter herdeiros intelectuais é atributo nobre que dispensa fidelidades e vassalagens espirituais. É um incentivo desinteressado à adoção livre dos temas parcelares e das variadas abordagens teórico-metodológicas que o universo da obra de Simmel oferece.

Na verdade, a receção do trabalho de Simmel em Portugal é escassa e reduz-se, grosso modo, à tradução de alguns dos seus textos curtos. Pese embora o seu estatuto de fragmento analítico, esses textos abordam processos socioculturais e políticos amplos, que só na aparência se confinam ao espaço-tempo que o autor experienciou.


O texto *A Ruína* que aqui apresentamos em primeira edição portuguesa corresponde à livre escolha de uma parcela do património intelectual simmeliano. Além disso, esta edição inscreve-se na lógica da divulgação de pequenos e atuais textos do autor que, em 2010, a Imprensa da Universidade de Coimbra encetou com a publicação dos breves e inquietantes textos que Simmel dedicou à estética das cidades históricas italianas (Roma, Florença e Veneza) (Simmel, 2010).

Porquê a edição de *A Ruína* de Simmel? A principal justificação reside no facto de vivermos num tempo de enorme “condescendência para com o passado”, como se expressou o historiador A. J. P. Taylor, que, por conseguinte, alimenta um fervoroso desejo de compreensão daquilo que nos precedeu. A admiração que concedemos hoje a quaisquer artistas ou pensadores de outra

época resulta de lhes atribuirmos a anacrônica virtude de terem antecipado o nosso tempo. Tal atributo foi, por muito tempo, concedido apenas aos profetas bíblicos a quem se reconhecia a coragem de denunciar os abusos dos poderosos, mas que especulavam também sobre um futuro de emancipatória redenção. É esta compreensão do futuro que *A Ruína* de Simmel convida a enunciar com recurso ao sentido de passado que enuncia.

Mas o desafio intelectual que *A Ruína* reclama, mais de cem anos após o seu surgimento, não se limita a esta dimensão *temporal* que associa o entendimento da ruína a um passado que se projeta no futuro. Neste seu escrito, Simmel estabelece também uma profunda ligação com a dimensão *espacial* das ruínas e a natureza da sua inserção na paisagem urbana contemporânea (Simmel, 1999; Fortuna, 2014). Esta dimensão espacial das ruínas interpela tanto o significado da ruína integrada no contexto urbano de hoje, como também o processo da sua naturalização à medida que, com o fluir do tempo, a ruína se adapta e transforma, deixando-se confundir com a paisagem em seu redor.

Nesta apresentação de *A Ruína*, procuro tratar de ambas as dimensões, pelo que devo prevenir o/a leitor/a para o modo como, inspirado na relevância que o próprio Simmel concede à esfera urbana, também a reflexão que apresento aceita a cidade como seu substrato principal.

A black and white photograph of ancient ruins. The central focus is a large, dark, textured wall with many small, irregular openings. To the right, a row of tall, fluted columns stands on a raised platform. In the foreground, there are several stone steps leading up to the wall, and a single, partially ruined column stands on a small platform. The ground is uneven and covered with debris and rubble. The overall scene conveys a sense of historical decay and the passage of time.

A RUÍNA COMO REVOLTA
CONSUMADA DA NATUREZA

Like palimpsests, ruins bear traces of the different people, processes, and products which circulated through their environs at different times, for the diverse rates of decay mean that, arbitrarily, some spaces and objects are erased whilst others remain, recomposing a particularly dense and disorganised `temporal collage`.

Kevin Lynch, *What Time is this Place?* (1972, p. 134).

Deve-se a Hegel o entendimento de que a filosofia é o tempo captado pelo pensamento e que, nessa compreensão do tempo reside a capacidade única de tornar a nossa mortalidade mais luminosa. 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.

As ruínas provam como as cidades não desaparecem facilmente na sua materialidade. Os exemplos da sua longevidade vão desde a Roma pós-imperial até às devassadas cidades sírias de hoje. Ao mesmo tempo, sabemos que foram apenas 42 as cidades completamente abandonadas na sequência de guerras e calamidades ocorridas entre os anos de 1100 e 1800 (Chandler e Fox, 1974).

Apesar dos terríveis conflitos e guerras que as avassalam e das devastadoras calamidades naturais, incêndios, sismos e inundações que as arrasam, as cidades parecem conservar uma estrutura própria que, não raro, se mostra apta a ser reconvertida e reutilizada de tal modo que renasce a cada mutilação ou atentado sofrido. No limite, a sua resiliência espalha-se pela capacidade de, mesmo se em estado de ruína ou enquanto fragmento de um modo de vida, as cidades fazerem vincar a sua presença no imaginário coletivo. Seja por via da arqueologia, seja em resultado da atividade cultural e das celebrações do passado a que se entregam diversos rituais e expressões literárias e artísticas, seja, por fim, através do prosaico uso turístico, as ruínas são tratadas como lugares de visitaçãõ mnemónica e mitológica e, assim, contribuem para que também as cidades se conservem enquanto criações humanas duradouras (Fortuna, 2016).

Esta continuada modernização do antigo é, desde o século XIX e nomeadamente a partir das transformações espaciais e culturais de Paris, um dos mais apaixonantes tópicos em discussão. Na verdade, o conflito entre o antigo e o moderno foi tema caro a pensadores europeus que se dedicaram à reflexão sobre a modernidade. Na sequência das inquietações de Charles Baudelaire acerca do “moderno”, visto como quimera do progresso material e fetiche da inovação –

tema amplamente glosado por Walter Benjamin que ocupa quase uma quinta parte dos textos incluídos no livro das *Passagens* – Georg Simmel é sem dúvida um dos mais proeminentes intelectuais envolvidos ativamente nessa reflexão.

Simmel entregou-se à decifração do que é «moderno» ou «novo» nas metrópoles europeias de finais do século XIX, em virtude da nova *situação objectiva* – a monetarização das relações sociais – que fez renovar o entendimento filosófico, estético e artístico da relação da moderna vida urbana com o passado.

Tal relação ganha novo alento no texto em *A Ruína* que Simmel abre realçando o papel mediador da *arte* da arquitetura na resolução do conflito imanente entre natureza e espírito. A arquitetura surge declarada como “a única arte que o grande combate entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza encontrou uma verdadeira paz” (Simmel, p. 59)¹. É do modo como espírito e natureza – digamos, razão humana e matéria – se combinam que, por intermédio da arquitetura, surge a obra da criação humana e a cidade se concretiza.

Ao contrário do que se poderia esperar com esta abertura do texto, Simmel procede à inflexão do cerne da sua reflexão e, em vez de se centrar na cidade em si, concentra-se antes nesse “expressivo e relevante fragmento” que é a ruína e assume uma atitude manifestamente iluminista, ao sublinhar o privilégio da racionalidade da arquitetura que faz dela a única das *artes* capaz de submeter a natureza à vontade humana. Diferentemente do que sucede com a poesia, a pintura, a música ou a escultura, o “projecto” que define a ação *ex-ante* da arquitetura distancia-a das restantes expressões artísticas que tipificam, elas também, a cidade moderna. Porém, o facto de o “equilíbrio único” que resulta do encontro do espírito com a natureza que os artistas, *maxime* os arquitectos, são capazes de realizar, acaba por instituir uma “harmonia misteriosa” na forma como o espírito controla e submete a si as formas e os factos naturais. O ordenamento sistémico que daí resulta inscreve-se, para Simmel, na lógica da finitude da vida material que, diz, perdura apenas “enquanto a obra se mantém perfeita” (Simmel, p. 59).

A reflexão de Simmel surge então marcadamente romântica ao assinalar que “no momento, porém, em que a ruína do edifício destrói o carácter fechado da forma, as partes separam-se de novo e manifestam a sua hostilidade original” (Simmel, p. 59). Esta é a “revolta” consumada da natureza, que havia sido subordinada ao espírito, e que agora manifesta toda a sua força

¹ Identificam-se deste modo (Simmel, x) todos os excertos retirados diretamente do texto traduzido.

“corrosiva e destrutiva”. É o momento da reconciliação, por via da ruína, do espírito com a natureza, o que de acordo com o quadro teórico de Simmel, equivaleria à anulação ou fuga aos dualismos sociológicos. Neste sentido, pode-se admitir que a ruína funcione como o terceiro elemento resultante da reciprocidade conflituosa existente na díade espírito-natureza. Convertida em acto prosaico de desabamento não-induzido do edificado, tal interação passa a traduzir uma configuração nova em que o surgimento da ruína, enquanto objeto novo, sinaliza o desfecho de um *processo* de confronto da materialidade da arquitetura – o produto da ação humana – com a energia natural dos tempos antigos. O que surge agora à vista é uma ruína oriunda do que fora um espaço social trivial passado, com funções e significados próprios, convertido num outro lugar dotado de forma, espacialidade e significado diferentes.



CONTEMPLAÇÃO
E ESTÉTICA
DA RUÍNA



Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes.

Denis Diderot, *Ruines et paysages*, (1995, p. 338)

O reencontro do espírito com a natureza que faz desmoronar a materialidade da criação humana é o aspeto central do imaginário de Simmel. Nele se fundam, por exemplo, as considerações filosóficas e estéticas do “grande combate” entre forças opostas. Um tal posicionamento estético-filosófico encontra-se também em outros trabalhos que o autor dedica à realidade social e à singularidade da paisagem urbana (Davis, 1973; Simmel, 2010). Esta marca do pensamento de Simmel é reveladora da atualidade do seu texto na medida em que, como se argumentará mais adiante, a ruína contemporânea, urbana e industrial, ou pós-industrial, só pode ser devidamente compreendida através da sua inserção num espaço-tempo moderno que supera o imaginário romântico oitocentista que Simmel adota com *nuances*, o que significa que *A Ruína* constitui um ponto de partida para avaliar as novas configurações que as ruínas urbanas assumem.

É possível sustentar que a beleza, o significado e o valor da ruína para Simmel estão intimamente relacionados à demonstração da suprema força com que a natureza repõe os termos da ordem estética primordial que fora alterada pela ação técnica. Para Simmel, em resultado desse antagonismo renasce uma nova harmonia estilizada. Por isso, o “encanto metafísico-estético” da ruína estabelece uma fronteira que exclui a destruição causada pela ação humana, expressa, por exemplo, em atos de guerras, demolições, ou simples incúria e negligência dos decisores, o que Simmel designa por “passividade positiva” (Simmel, p. 60). Excluído da reflexão simmeliana, o universo das ruínas causadas por guerras e demolições, que não é de todo estranho à experiência berlinense da vida de Simmel, ajuda também a definir uma metodologia de abordagem sobre o que seria a ruína autêntica que, grosso modo, se entende serem todas as ruínas com causas naturais anteriores ao século XX.

Na alegoria simmeliana, o encanto estético da ruína emerge do conflito telúrico que só ele pode dar sentido à “desarmonia” dos escombros submetidos à lei da gravidade, cujo sentido descendente da sua ação só poderá ser invertido pelo que o autor entender ser a poderosa energia da “alma que aspira a ascender” (Simmel, p. 59). Para Simmel, a arquetípica cidade de Roma torna claro como o “máximo encanto” da ruína desaparece sempre que esta jaz aniquilada, inerte e despojada de qualquer sensibilidade estética. Pode-se especular sobre se, por contraste, se poderia julgar como esteticamente inerte, e por isso inferior, a ruína escavada como o Circus

Maximus de Roma que só pode ser captada olhando para baixo, para o lugar de onde a terra foi subtraída, contrariando a relevância da observação em direção ascendente. Ao invés, Simmel privilegia os escombros que parecem querer levantar-se e de cuja suposta ascensão brota a beleza da ruína na sua plenitude em virtude da forma erecta que agora assume. Na síntese do próprio autor, “os cotos de colunas do Forum Romanum são simplesmente feios e nada mais, enquanto uma coluna desmoronada até, por exemplo, metade pode suscitar um máximo de encanto” (Simmel, p. 64).

Tem sido realçado por diversos analistas que um dos mais pujantes sentimentos que o encanto da ruína envolve é a nostalgia do tempo passado. Este é um traço profundo do olhar romântico que artistas, poetas e escritores associam aos ambientes decadentes e arruinados e que surge registado com vigor nos textos do Conde de Volney (1960), de Rose Macaulay (1953), ou de Christopher Woodward (2002), entre outros. Nos finais do século XVIII, quando o culto do pitoresco atingiu o auge em Inglaterra (Janowitz, 1990; Meneguello, 2008), os edifícios arruinados eram os que melhor ilustravam esse sentimento de nostalgia (Birmingham, 1994). Para os românticos, a nostalgia está associada a transformações sociais e históricas profundas que, no seu curso, promovem uma consciência de desencanto com a atrofia ou desaparecimento de antigas tradições e modos de estar, mas que retroagem e se insinuam como práticas a seguir na construção do futuro.

Compreende-se assim que a ruína autêntica possa exalar também uma poética saudosa e um convite à circunspeção. “São imensos os pensamentos que as ruínas me provocam”, afirmara Denis Diderot em 1767 no seu ensaio sobre a monumentalidade arruinada da França pré-revolucionária (Diderot, 1995, p. 338). De igual modo, um pouco mais tarde, o jovem aristocrata francês Pierre de Coubertain, fundador das modernas Olimpíadas, deixaria registadas no seu diário as sensações de encantamento gerado na contemplação das bucólicas ruínas de Olímpia:

... logo que os primeiros raios de luz invadiram o vale, apressei-me a chegar às ruínas. (...) Era uma arquitectura moral aquela em que eu vinha buscar ensinamentos e eis que elas se abriram em todas as dimensões. A minha meditação durou toda a manhã. (...) Ao longo de toda a manhã entreguei-me à divagação por entre as ruínas (Coubertain, citado em Rojek, 1993, p. 113).


O ambiente e a tranquilidade que se apresentam neste registo surgem, no ensaio de Simmel, caucionados pela naturalização da ruína e o modo como esta se integra “na natureza circundante como uma unidade, entrosando-se com ela como uma árvore ou uma pedra” (Simmel, p. 63). Em pleno campo, assevera o autor, o edifício arruinado, ganha “uma cor particularmente semelhante aos tons do chão em volta” por efeito da ação da natureza e da botânica (sol, chuva, calor, frio, vegetação) e faz “mergulhar o antigo contraste... na unidade pacífica da pertença” (Simmel, p. 63). Assim, continua,

quando nos entregamos a uma contemplação estética, exigimos que as forças opostas da existência tenham chegado de algum modo a um equilíbrio, que a luta entre o alto e o baixo tenha parado (Simmel, p.64)

É neste quadro de acalmia e re-equilíbrio da natureza e do espírito que, após o arrasamento da criação arquitetónica, a contemplação ressalta e os conflitos se apaziguam, mergulhados em “profunda paz” e “harmonia misteriosa”.

Ler *A Ruína* de Simmel é como se assistissemos à conversão da turbulência original dos fatores, em algo de comum e perfeitamente assimilado pela paisagem. Tal como se se tratasse da normalização do que é excepcional, para Simmel, a ruína “une a desarmonia” (Simmel, p. 64). Todavia, trata-se de uma integração muito especial, porquanto na sua re-inserção no universo da natureza, a ruína não perde a singularidade estética que a define enquanto unidade. É neste sentido de recombinação do novo e do antigo, que se compreendem as considerações estéticas de Simmel sobre Roma – a cidade eterna – ao argumentar com veemência, num outro texto, que as ruínas emprestam um efeito cénico à totalidade da cidade, tornando-a mais bela e harmoniosa (Simmel, 2010). Evidentemente que esta visão de Roma surge contrariada por inúmeras disputas políticas, históricas e urbanísticas que, antes e depois de Simmel, assinalam a tensão existente entre a monumentalidade e a desordem das ruínas que se reflete no quotidiano da cidade e na longa busca de eternidade (Herzfeld, 2009).





A MARCA ATUAL
DA PRESENÇA AUSENTE

The vegetation softens and makes agreeable huge and sterile buildings yet the spectator longs for what is not there...

Robert Harbison, *Eccentric spaces*, (2000, p. 14)

A ruína como lugar “assombrado” por memórias e divagação está patente na reflexão de Simmel que vê nela uma “morada da vida” de onde a vida desapareceu, ou seja, um lugar que expõe a “forma presente de uma vida passada” (Simmel, p. 64). A ruína de Simmel envolve, deste modo, uma espacialização concreta – o lugar onde a vida existiu – do mesmo modo que ganha uma expressão temporal sintetizada na ideia de se estar perante um passado tornado presente.

Esse significado de *localização do passado* que a ruína constitui surge convertido em dispositivo capaz de preencher a modernidade de admiração e fascínio. David Frisby, um dos mais reconhecidos intérpretes da obra de Simmel, considera que a formulação do autor enuncia, se assim podemos dizer, uma *espacialização do tempo* conjugada com uma *temporalização do espaço*, que se conjugam num processo de “intensificação do presente” (Frisby, 2001, p. 119).

Em meu entender a “intensificação do presente” envolve um sentido dinâmico do tempo que confere uma duração variável à noção de tempo presente, conforme as conjunturas políticas dos regimes e as disposições culturais dos sujeitos (Huyssen, 2003). Aplicada ao entendimento simmeliano da ruína, a noção de tempo dinâmico integra um entedimento do tempo vivido – o tempo do presente – como presente extenso que se prolonga no tempo passado e interage com ele ao ponto de tornar presente a forma condensada de tragédia e destruição que constitui a ruína. O passado tornado presente pela intermediação da ruína torna-se assim acessível e palpável e ganha um sentido plural do tempo, sugerido por todas as narrativas disponíveis de presente espesso, visto como palimpsesto.

Nesse sentido, como Simmel torna claro, a ruína expõe traços de outras culturas e de outros processos e modos de vida que circularam naquele mesmo local, embora num tempo diferente, mas que convivem conosco hoje. A colagem instável, mais ou menos abrupta e desorganizada de tempos que a ruína comporta é repleta de turbulências e ambiguidades, pelo que o seu tempo plural abre um enorme campo de possibilidades e especulações. Entre elas conta-se por certo o cenário de outras expressões de vida que, sem deixar vestígios materiais palpáveis, tenham cedido à simmeliana força destruidora da natureza. O presente extenso da ruína pode,

portanto, comportar manifestações de velhas presenças cuja ausência é um interminável cadinho para a imaginação.

A *Ruína* de Simmel é um curto ensaio que acalenta esse imaginário ilimitado de vidas e culturas outras, invisibilizadas, sobre as quais é imensa a imaginação literária e socioantropológica dedicada a mitos e fantasmas urbanos (Arenas, 2011; De Certeau e Giard, 1994; Edensor, 2005a) que, evidentemente, são criações que passam a ser parte da narrativa da história social.

Em Marc Augé, por exemplo, pode-se ler que

quando contemplamos as pirâmides maias, na floresta tropical do México ou da Guatemala, ou os templos de Angkor emergindo da floresta cambojana, temos ante nossos olhos um espetáculo inédito que não nos mostra história alguma: as ruínas são edificadas sobre as ruínas. (...) A percepção estética do tempo puro é percepção de uma ausência, de uma falta (Augé, 2012, pp. 51-52).

Para Augé, portanto, às ruínas falta-lhes essa falta e essa privação alimenta imaginários diversos sobre a presença de possíveis ausentes. O mesmo se dirá da especulação que alimentam os momentos de rutura e de ruínismo repentino que contrariam a lógica da continuidade das coisas e da posteridade.

Numa passagem da sua novela *Open City*, o psiquiatra nigeriano Teju Cole refere-se ao modo como a vida é experimentada como continuidade e apenas no instante em que a realidade se desmorona e a vida se torna passado é que se reconhece o sentido da descontinuidade das coisas (Cole, citado em Sennett, 2018, p. 198). *A Ruína* de Simmel é a demonstração clamorosa deste princípio da interrupção da suposta continuidade das coisas materiais e revela o seu frágil sentido de posteridade. Além do sinal de presentismo de realidades passadas, empíricas ou imaginárias, a ruína põe a nu como é feita de outras ruínas – “as ruínas são edificadas sobre as ruínas”, sugere Augé – e, assim, o passado que ali se expõe não é mais que uma sucessão de anteriores descontinuidades e ruturas cuja forma é ajustada de modo gradual à expressão atual.

Uma visão pragmática das ruínas romanas, por exemplo, é um passo na direção do reconhecimento da sua contínua reconversão e do constante refazer de formas e de usos das ruínas. A pesquisa arqueológica mostra como, perante a denúncia impotente dos críticos, muitos edifícios da Roma antiga, a começar pelo seu Coliseu, ou de outros lugares como

Florença, foram saqueados e os pórticos e colunas de antigas mansões foram reutilizados na construção de novas estâncias das elites locais. O Coliseu de Roma, ao longo de séculos, foi ainda objeto de sucessivas funcionalidades que, a cada invasão e saque da cidade, fizeram do grande teatro de cerimónias e festas imperiais, mercado local, albergue de malfeitores, abrigo de comerciantes e, hoje, ícone turístico de primeira linha (Macaulay, 1953; Woodward, 2002).

A cidade de Roma, vista à luz da hipótese antes mencionada de David Frisby da ruína que “intensifica o presente”, torna legítimo o cenário de os escombros do passado estarem hoje a ser experienciados como ruínas *vividas* e não só com ruínas *pensadas*. Essa é a sugestão de Armando Gnisci que entende Roma como “sistema vivo de ruínas” que, sob determinadas condições de salvaguarda e segurança, servem usos sociais e culturais alternativos, como sucede com o Mercado de Trajano (Gnisci, 2011).

Tendência semelhante de retradução de significados e reusos do edificado foi o modo como os invasores espanhóis se renderam à beleza e magnificência das edificações incas e maias, até ao ponto de, perversamente, as desmantelar para uso na construção de edifícios administrativos, casas próprias e igrejas católicas (Verdesio, 2010).

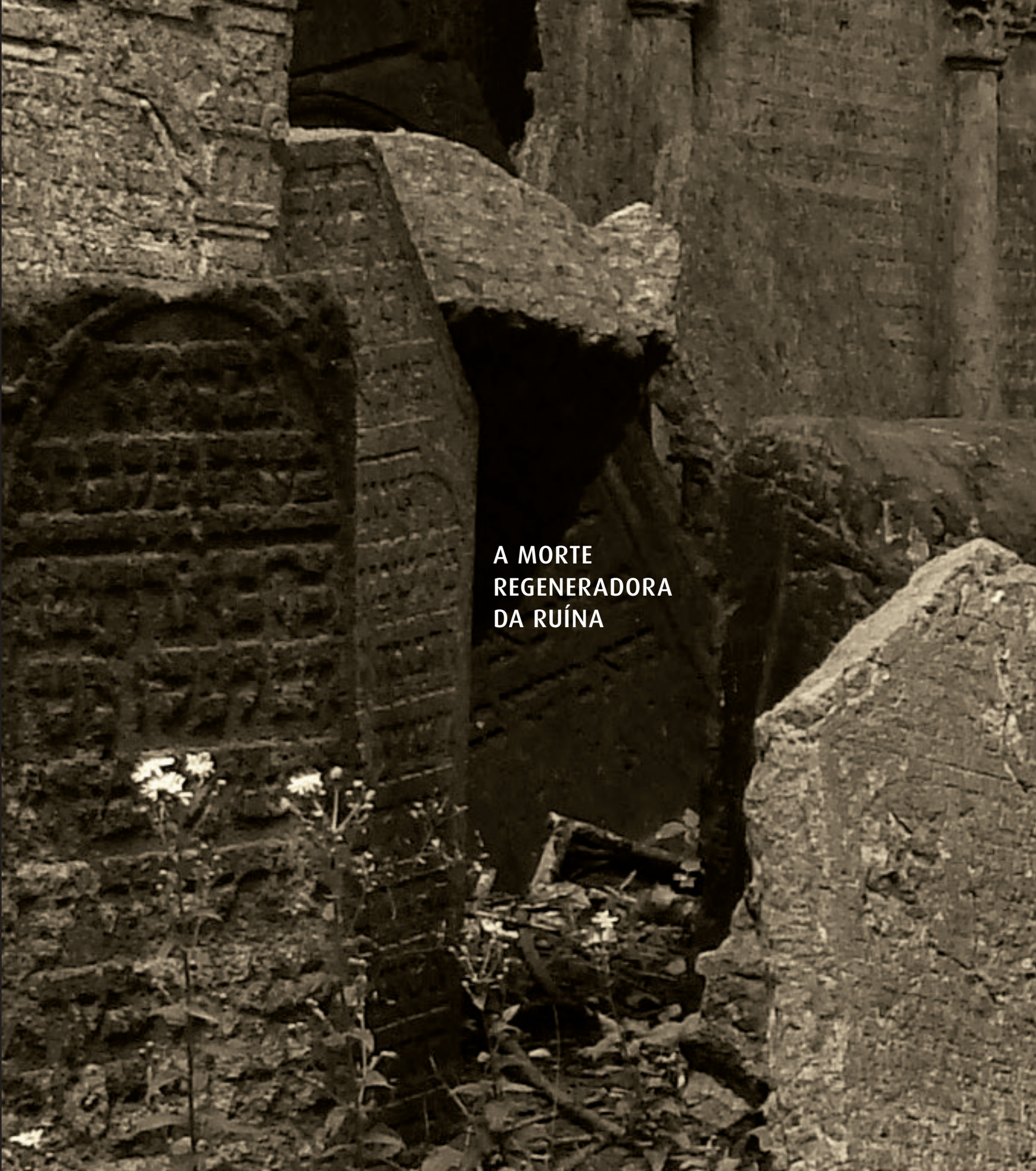
Em texto recente argumentei também como o venerável Templo Romano da cidade de Évora, datado do século I, serviu diversos usos e funções – espaço público da “cidadela”, casa-forte do castelo da vila e açougue – até atingir a forma estabilizada, mas contingente, de hoje e o sentido de marcador icónico da cidade (Fortuna, 2016). Quero com isto significar que aquilo que resta da grandeza do passado resulta com frequência de um processo, esse sim, de continuadas e sucessivas ruturas e reapropriações, sem descartar, evidentemente, a sua possível (re) integração em projetos do presente que, assim, surge “intensificado”.

A falta de continuidade entre a cultura local que produziu as construções romanas, os edifícios ameríndios, ou o que resta do templo de Évora, continua a permitir às elites de hoje “atualizar” o significado e os traços originais daqueles lugares e adequá-los à moderna cultura patrimonialista e à indústria turística e da nostalgia. Muitas destas ruínas romanas ou pré-colombianas estão hoje revestidas de um significado que transborda os limites da cultura local, étnica ou mesmo nacional para se tornarem atrações turísticas globais e lugares sagrados ou marcas do sobrenatural (Verdesio, 2001, p. 344).

Em visita recente às antigas roças de São Tomé e Príncipe, também elas sujeitas a destruição e devassa intencionais, assaltou-me a sensação de estar perante o fim de qualquer coisa, como se a “experimental” uma profunda e incomensurável rutura. A rutura de um tempo que,

todavia, surge retraduzido nos imaginários expressos dos atuais residentes como promessa de renascimento e recriação de um outro tempo futuro, ainda que indefinido.

Encontrei conforto na descrição fenomenológica que Rebecca Solnit oferece de uma visita a um velho hospital e da sensação distópica da finitude que é experimentada mas que, ao mesmo tempo, transmite o sentido de algo em processo de germinação “com todas as suas epifanias e riscos” que isso representa (Solnit, 2006, p. 88-89).



A MORTE
REGENERADORA
DA RUÍNA

One of the allures of ruins in the city is that of wilderness: a place full of the promise of the unknown.
Rebecca Solnit, *A field guide to getting lost*, (2006, p. 88)

Experimentar as ruínas da Roma imperial, das culturas pré-colombianas ou das tropicais ilhas atlânticas é, assim, um modo de *sentir* a civilização em suas múltiplas temporalidades. Ressalta em cada experimentação da ruína o palimpsesto do tempo de hoje, cheio de incertezas, receios e renovados questionamentos sobre se, realmente, *Chaque époque rêve la suivante*, aforismo atribuído ao historiador francês Jules Michelet. Walter Benjamin, como é sabido, retomaria a questão na sua interpretação do *Angelus Novus* de Paul Klee. Para Benjamin, o *Angelus Novus* retira do cenário da ruína uma suspeita infinita sobre o que lhe sucederá – “Não existe qualquer documento da civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbarismo” (Benjamin, 1973, p. 248) – o que reveste de incerteza a ideia romântica de progresso, em vista da finitude da vida material, maxime, da decadência e desolação que a ruína enuncia. Duvida-se, com Benjamin então, do futuro radioso que cada regime de historicidade possa projetar para si, o que, a meu ver, parece legitimar o entendimento de Simmel da ruína como testemunho da descontinuidade.

Mas algo pode renascer desta falência e colapso das coisas materiais. Existe no ensaio de Simmel uma desafiadora hipótese de morte regeneradora da ruína, uma vez que “um sentido novo acolhe esse acaso” e produz “o encanto do colapso, da decadência em geral, que vai além do seu simples negativo, da sua simples degradação” (Simmel, p. 65). É o “sentido novo” que passa a cobrir a ruína que torna possível a morte revigoradora do edifício arruinado que não equivale à inelutável resignação do *memento mori* para poder suscitar deslumbramento e imaginação criativa, tal como a “arte” da arquitetura gerara antes da sua sujeição às forças da natureza.

O argumento da positividade da ruína foi exposto na pioneira reflexão de Denis Diderot que expressou perentoriamente em 1767 que “é preciso arruinar um palácio para que ele se torne objeto de interesse” (Diderot, 1995, p. 348). Desconheço se Simmel alguma vez se deparou com os escritos de Denis Diderot, pelo que me limito a sublinhar que em *A Ruína* do nosso autor tudo pode ir “além do seu simples negativo” e permanecer terreno de imaginação e fantasia sobre o passado e o futuro.

Sophie Lacroix, em publicação recente, avança a tese de que as ruínas, procedentes da destruição do edificado, desaparecem como coisas para se converterem em testemunho cultural, mensagem e imaginário cujo presentismo nos impele a pensar e a interpretar, a um tempo, trajetos percorridos e futuros em aberto (Lacroix, 2007, p. 21).

Evidentemente, esta sugestão da estudiosa francesa dirige-se diretamente à ruína na era do romantismo barroco, a mesma que levou Simmel às considerações que temos vindo a analisar. Que a forma da ruína é temporária e se altera permanentemente sem nunca alcançar uma configuração definitiva é um dos pressupostos de Simmel para a avaliação estética do passado. Mesmo quando se transforma e deixa confundir com o cenário envolvente, a ruína transfigura-se e assume novos significados e valores.



AS MODERNAS RUÍNAS
DA CONTEMPORANEIDADE

Disuse... lends enchantment.

Sharon Zukin, *Loft Leaving*, (1989, p. 76)

Podemos tratar desta reconfiguração através da transformação da ruína pressentida por Simmel e a sua configuração moderna e contemporânea. Na era do romantismo barroco, a ruína era principalmente entendida como instrumento didático que transmitia o pesado contraste entre a grandeza antiga e a degradação atual. São estas as ruínas que inspiram Simmel, mas também Diderot, Volney e outros filósofos, artistas e poetas (Dillon, 2014). Fruto da indomável ação da natureza, as ruínas clássicas encontravam-se sobrecarregadas com inúmeros simbolismos e associações com a paisagem bucólica e o ornamento. Irradiavam profunda nostalgia e revelavam a frágil materialidade do que era aparentemente indestrutível, tornando manifesta também a efemeridade da vida humana (Zucker, 1968, p. 198).

Por seu turno, a ruína moderna, resultante da ação humana deliberada, está associada de perto ao passado violento das cidades, apontando para a coexistência de diferentes tempos históricos, mas funcionando principalmente como memória do futuro (Boym, 2001). É esta fratura de significados que nos impele a perguntar nesta secção sobre a atualidade de *A Ruína* de Simmel e, sobretudo, como pode contribuir para o esclarecimento do lugar das ruínas contemporâneas.

A grande questão trazida pelo confronto com a atualidade da ruína é a da validade heurística das avaliações centenárias de Simmel. Será que as ruínas urbanas de hoje continuam como Simmel assinalara, a emprestar o seu efeito cenográfico e patrimonial à cidade (efeito *estético*)? Ou será que as ruínas urbanas contemporâneas se assemelham mais aos lugares marginais que permanecem excluídos do planeamento urbano e da vida económica da cidade, mesmo que possam contribuir para a reativação da atividade económica dos lugares (efeito da *morte regeneradora*)?

Quanto à visão fundamentalmente estética da ruína nas cidades e metrópoles de hoje, o argumento de Simmel pode parecer limitado, mas não totalmente descartável. Não se trata de argumentar com o inelutável decurso do tempo e o facto de Simmel não ter conhecido o cosmopolitismo da era pós-industrial das grandes cidades, nem a sujeição destas à lógica de espetacularização e aceleracionismo cultural. Continua a ser pertinente avaliar os termos da inserção da ruína na moderna e volátil paisagem urbana e cultural que a todo o instante corrrompe os valores e significados primordiais da ruína romântica.

Apesar da retração dos valores da monumentalidade, da antiguidade ou da representatividade que o romantismo tanto valorizou, a presença de vestígios arcaicos de anteriores modos de vida

na cidade de hoje está sujeita em grande medida a critérios de avaliação estética. Milenares ruínas romanas, fortalezas, igrejas e outras construções medievais decadentes continuam recobertas, pode-se dizer, pelo que, em 1791, o pessimismo do Conte de Volney entendia ser a estética da «vã e obscura lembrança» do que restava de uma “grande civilização clássica» a ameaçar tornar-se um dia o destino da própria Europa (Volney, 1960, p. 27). A ser assim, sem dúvida, muito do significado da materialidade das ruínas românticas que resistem à voragem urbanística das cidades atuais pode encontrar uma linha de problematização neste *A Ruína* de Simmel.

A situação é claramente distinta da avaliação que recai não sobre as ruínas clássicas, mas sobre as modernas ruínas da era industrial que pontuam as cidades (pós)industriais dos nossos dias (Edensor, 2005b; Grunenberg, 1997; Huyssen 2000). Estas parecem ecoar uma visão neo-gótica da cidade como ambiente crepuscular de imparável decadência, de desastre e destruição. As ruínas urbano-industriais representadas por fábricas e armazéns abandonados ou decrépitos edifícios privados e públicos não são apreciadas senão pela sua fantasmagoria e o modo como representam espaços e paisagens excessivos e marginais da urbanidade contemporânea (Stanley, 1996, p. 37).

Território perdedor, a ruína urbano-industrial moderna propicia um sentido de repulsa estética que previne qualquer sentido de harmonia simmeliana entre forças opostas, ainda que, por mais paradoxal que pareça, possa também exalar algum sentido de beleza e admiração.

É exagerado recusar liminarmente que algum sentido estético emerja da acção de destruição e decadência da ruína moderno-industrial. Malcolm Miles, por exemplo, argumenta em favor de um grau indeterminado de satisfação ou de «quase alegria» freudiana presente na demolição do edificado, como manifestação simbólica de auto-negação das cidades (Miles, 2004, p. 107).

A sensação de agradabilidade susceptível de retirar da demolição tem uma história longa e encontra-se associada a processos de regeneração urbana, como no caso da «destruição progressista» dos patrimónios do “vandalismo revolucionário” francês, ou da profunda renovação urbanística da Paris de Georges-Eugène Haussman (1809-1891) que se havia de propagar a muitas outras geografias. Recentemente, sustentados em argumentos eufemísticos de eficácia e racionalidade urbanas, ações similares de “destruir para criar” vieram dar consistência à modernização pós-bélica das paisagens urbanas europeias (Choay, 2006), mas também aos planos de renovação de Nova Iorque de meados do século XX (Jacobs, 2000; Berman, 1989; Koolhaas, 1994).

Outros casos destacados de ruínas urbanas modernas encontram-se relacionados a processos de enorme complexidade sociopolítica que suplantam as decisões de reabilitação urbana. Dois

casos limite são a destruição da cidade síria de Aleppo, em 2018, e a crise que assolou a cidade norte-americana de Detroit. Aleppo, dizimada pela guerra, é hoje cenário do mais indizível destroço e da mais violenta devastação bélica. Trata-se, permito-me dizer, da réplica atualizada do desaparecimento que atingiu cidades antigas, como Cartago, que seria saqueada e viu a sua infraestrutura profundamente abalada, ao ponto de tornar a vida na cidade completamente inviável, o que provocou acentuada desertificação e fuga dos seus habitantes. Este *aleppismo*, que devastou a cidade por efeito da guerra e exterminou os seus moradores até ao último suspiro, inscreve-se num sentimento de estética negativa e, portanto, de incontida e generalizada repulsa.

A trágica conjugação de fatores que conduziu ao atual estado de destruição de Aleppo – destruição da infraestrutura urbana, genocídio e fuga da população – não é da mesma ordem da crise que assolou Detroit. A cidade dá hoje sinais de regeneração após a avassaladora falência financeira do município e a incúria política dos seus dirigentes (Alves, 2014; Glaeser, 2011).

Detroit, a quinta maior cidade dos Estados Unidos da América em 1950, registava então 1,9 milhões de residentes, para contar com menos de metade em 2008. A sua infraestrutura, profundamente afetada, permitia ainda condições mínimas de habitabilidade e urbanidade. O desolador cenário de inoperância urbana, patente em inúmeras habitações, fábricas de automóveis, armazéns, estações ferroviárias, centros de exposição e equipamentos culturais, tornou-se matéria prima de fascinantes registos fotográficos e fílmicos e alimentou uma original atividade turística feita de roteiros por entre infindáveis marcas físicas de decadência. O *detroitismo* fica registado como desastre político, financeiro e social que, ao fazer ruir grande parte da cidade, mostra como pode, por isso mesmo, desencadear sentimentos de resistência política e de arrebatamento estético, ao contrário do que faz a guerra.

Ambas as situações de ruína remetem para um neo-barbarismo capaz de ecoar o que Theodor Adorno escreveu, recorde-se, por referência ao Holocausto: “escrever poesia depois de Auschwitz é bárbaro” (Adorno, 1998 [1953], p. 34). A célebre e muito debatida formulação de Adorno não é um convite ao silêncio dos poetas, mas pretende assinalar como a poesia e as artes deverão passar a ser exercitadas com a consciência da linha divisória que separa o objeto material (Auschwitz) e o conceito teórico (Holocausto). Trazida para o âmbito da reflexão sobre as ruínas modernas, dir-se-ia que é preciso continuar a pensar sobre o significado de Detroit ou Aleppo como situações limite que, tanto pela repulsa como pela admiração que podem gerar, devem ser prevenidas.

Nas suas possíveis variantes, a questão mobiliza tanto o clássico entendimento de Edmund Burke acerca da condição de *sublime*, como a insistência recente de Slavoj Žižek na destrinça

dos significados de *satisfação* e prazer. Edmund Burke (1729-1797), cujos escritos foram essenciais na formulação da estética da modernidade, entendia que

Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de sublime, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir (Burke, 2013, p. 58).

Do que diz Burke retira-se que a ideia de sublime resulta da avaliação relacionada diretamente com o sofrimento e a dor e não tanto com a sensação de prazer e satisfação.

Zizek, por seu lado, sublinha como é paradoxal a ideia que temos de satisfação, porquanto se fundamenta no encontro com algo que expressa pesar e sofrimento e, portanto, com algo que perturba e está além do princípio do prazer (Zizek, 1990). As referências à obscuridade e não à claridade dos acontecimentos, ou a preferência concedida ao secretismo acima da transparência das coisas, que resultam das interpretações de Burke e de Zizek, levam a aceitar que tanto a decadência de Detroit como a ruína absoluta em que Aleppo se transformou podem gerar experiências modernas muito particulares de satisfação pessoal. A lógica é a mesma que levou Susan Sontag a denunciar a cínica entrega com que, à distância, os sujeitos modernos se dedicam a observar o “sofrimento dos outros” e as destruições e calamidades que têm de enfrentar (Sontag, 2003), ou como o turismo e o jornalismo sombrios seduzem a partir da negatividade das coisas, da sua falência e da ameaça que representam (Fortuna, 2016).

A questão remete para a resiliência das cidades que surge hoje como atributo singular de recomposição de cidades destruídas pela guerra ou afetadas por graves crises políticas ou financeiras. Os defensores à *outrance* da resiliência das cidades reconhecem que, por serem expressões vulneráveis da organização humana, as cidades apresentam formas desiguais de reação à calamidade (Harvey, 2003). Só no passado longínquo é que as cidades se viram arrasadas ao ponto de não tornar impossível qualquer renascimento. Porém, deve-se assinalar que quando as cidades recuperam de estados de devastação e ruína generalizada fazem-no em regra de acordo com forte vinculação aos princípios da ordem económica capitalista e da mercadorização da cultura e da paisagem (Susser e Schneider, 2003).

Nessas circunstâncias, a ruína torna-se o contrário da fantasia e da imaginação que Simmel assinalava. Menos ainda revela qualquer simbolismo simmeliano de re-harmonização de

contrários. Em seu lugar, sem poder equivaler-se aos termos de Simmel, nos nossos dias, a decadência e o desuso das instalações industriais desativadas são geradores de uma especial sensibilidade gótica e de encantamento. Como sintetiza Robert Harbison, hoje valorizamos particularmente os lugares urbanos onde a atividade económica desapareceu (Harbison, 2000, p. 131). Assim, a ruína moderna estabelece uma linha de continuidade com o romantismo, mesmo se a submissão da cidade à lógica da monetarização elimina o equilíbrio que Simmel assinala entre tecnologia, arte, espírito e natureza, e a contemplação fica sujeita à busca de satisfação imediatista, mais consentânea com uma ideia de património e não tanto com a profundidade histórica do passado (Davis, 1979).

A narrativa do património e do monumento, segundo a qual, toda a ruína, romântica ou moderna, tende a submeter-se, tem em seu favor uma argumentação interpretativa utilitarista, de fácil e rápida aceitação. O monumento – do latim *monere*, que remete à construção com intenção de ficar na memória colectiva – faz-se revestir de uma solenidade profundamente distinta da que recobre a ruína, fundada no acto fortuito da contingência. “Os poetas e os pintores preferem as ruínas, mas os ditadores gostam mais dos monumentos”, é a muito sugestiva imagem que Christopher Woodward oferece a este propósito (Woodward, 2002, p. 30). Por isso, é muito claro que a ruína sobre que Simmel escreve é o oposto de tudo aquilo com que as forças políticas da contemporaneidade procuram reconfigurar o passado, desclassificando a ruína barroca ao revesti-la de sinais de fácil aceitação e utilidade mercantil ou erigindo novos monumentos em seu lugar.

Reconfigurada na sua forma e significado, a ruína perde o estatuto de fundamento intrínseco dos lugares para, em vez disso, se tornar componente do empreendimento turístico e cultural da economia globalizada (Britton, 1991; Hewison, 1987). Em resultado, como argumentam Tunbridge e Ashworth, o valor da ruína, qualquer ruína, repousa menos no seu intrínseco mérito histórico do que num conjunto complexo de hegemónicas crenças e moralidades contemporâneos (Tunbridge e Ashworth, 1996). São estas crenças e moralidades e os seus correspondentes regimes de visibilidade que promovem a reconversão das ruínas em lugares significantes e turisticamente atraentes. Não é a ruína, mas o regime de visibilidade com que a observamos que permite ver umas coisas ou impede e distorce visões alternativas que autorizam ver e pensar de modo diferente.

Importa trazer à colação uma possível visão dissonante do património que possa oferecer alternativas à hegemónica discursividade académica, patrimonialista e utilitária das ruínas con-

temporâneas. Estas são narrativas otimistas sobre a conservação da ruína como dispositivo de embelezamento do espaço urbano. Hoje, a cenografia urbana dos vestígios do passado ajuda os pós-modernos a naturalizar a estranheza causada pelo fluir imaginado e incerto do seu presente. Uma visão dissonante desse entendimento seria, por exemplo, sustentar que algumas construções novas apontam para autênticos futuros obsoletos. Esta visão vai ao encontro das “ruínas invertidas” que Robert Smithson traçou como destino inscrito em edificações destituídas de qualquer sentido prático para a vida coletiva e que, por antecipação do tempo, anunciam ruína antes mesmo de terminadas e não após a sua construção (Smithson, 1967, p. 54).

O medo contemporâneo do esquecimento pode ser mergulhado nas estratégias patrimoniais de memorização/turistificação do passado (Guilló, 2015). De novo, uma leitura dissonante e alternativa da ruína milenar traria de volta, por exemplo, o sentido “real” do significado das ruínas ameríndias pré-coloniais e, num ato de ressignificação, anularia a utilidade turística com que as elites hoje as recobrem. Quando a fantasia e o simulacro tomam conta do cenário urbano, a ruína do passado perde a sua referência à história plural da civilização e torna o quotidiano menos estimulante.

Nesse momento, as reflexões de Simmel sobre o significado da ruína perdem vigor e atualidade. Simmel escreveu no rescaldo do período romântico em que muitos dos princípios do iluminismo oitocentista haviam sido resgatados na definição da autenticidade e da historicidade da ruína. Chegados ao período moderno e à ruína contemporânea de feição urbana e (pós)industrial e mesmo tendo em consideração as profundas transformações socioculturais que vieram alterar a noção de estética do edificado e da ruína, não podemos deixar de reconhecer que ainda vigoram alguns dos traços do que antes fora o entendimento iluminista da ruína autêntica (Huysen, 2006). Assim, pode concluir-se que a ruína e o seu significado simmeliano devem ser utilizados hoje como dispositivo de precaução contra muitos dos desmandos triunfalistas que povoam os imaginários do progresso económico e da democracia política.



CONCLUSÃO

Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
T.S. Eliot, *Little Gidding*, (1970, p. 202)

O retorno convulsivo da arquitetura ao estado de natureza, que constitui o aspecto central da romântica reconciliação espírito-natureza de Georg Simmel, é uma narrativa que parece hoje de menor validade. O que antes deixámos escrito acerca do modo como o significado da ruína é determinado pelos valores sociais, crenças e ideologias morais da contemporaneidade torna claro os limites da narrativa romântica e iluminista presente em Simmel. Quando as ruínas antigas das “cidades eternas”, ou as suas réplicas (pós)industriais de qualquer cidade do mundo, são utilitariamente convertidas em espaços de diversão e não de contemplação, em lugares de consumo turístico e não de reflexão. Quando passam a albergar restaurantes *gourmet* e hotéis *vip*, ou quando alojam repetidos festivais culturais, de música ou teatro, ou quando surgem convertidas em museus e centros de conferências, elas estão a assinalar o fim da ruína autêntica. De maneira bem mais prosaica, podemos ainda sugerir que a ruína moderna, urbana e (pós) industrial, não está sujeita ao mesmo tipo de corrosão provocado pela natureza pelo simples facto de que os materiais de construção de hoje – o ferro, o aço o cimento, o vidro – têm um outro modo de envelhecer e a sua decadência não se traduz em inexorável desmoronamento do edificado.

O que esteve em causa neste texto foi a apresentação de *A Ruína* de Georg Simmel e o questionamento da sua atualidade e pertinência para a compreensão do significado da decadência e da ruína modernas. Foi nesse sentido que nos assumimos herdeiros do património intelectual do autor e dele fizemos uso livre. O sofisticado pensamento filosófico de Simmel sobre as ruínas, elaborado há pouco mais de cem anos, é um recurso interpretativo indispensável para o entendimento das temporalidades cruzadas do seu e do nosso tempo. É da máxima importância, portanto, dar-lhe o devido uso.

Não creio que seja legítimo pedir a Simmel respostas para as questões da nossa contemporaneidade. Por isso, o que Simmel disse sobre a ruína barroca e romântica deve ser devidamente ponderado quando trazido para a atualidade das ruínas urbanas e (pós)industriais. Não nos podemos iludir. No mundo tudo muda e renova, exceto a convicção de que este mundo, porque é um só, enquanto unidade, permanece um universo inalterado. A ser assim, o que podemos questionar é o que terá Simmel dito sobre as ruínas que serve ao nosso atual entendimento dos

escombros do passado cuja presença pontua as paisagens desta nossa urbanidade compartilhada? A paisagem portuguesa, urbana e rural, é a paisagem de um país velho, denunciado em diversos relatos, incluindo fotográficos (Silva, 2014). Por todo o lado pontuam ruínas com trajetos plurais. Como lidar com elas? Ou seja, como viver num país envelhecido? Quero sugerir que aquilo que Simmel disse para nosso atual proveito é que, caso a caso, rua a rua, bairro a bairro, cidade a cidade, não podemos desprezar as nossas ruínas e aquilo que elas representam e nos desafiam a fazer. Elas não são apenas o nosso passado. Elas prenunciam também, Simmel *dixit*, o nosso possível futuro coletivo. Para aprender a lidar com um país velho é preciso aprender a encontrar beleza exatamente onde a realidade se deixou arruinar. Só a cultura da beleza do passado, tornada presente, há de poder converter-se em encantamento cultural do futuro.



**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

- Adorno, Theodor, 1998 [1953], “Museu Valéry Proust”. In Adorno, Theodor, *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo, pp. 173-185.
- Alves, Clara F., 2014, “Detroit: Cidade fantasma que já está a renascer”. *Expresso*, 23 de Agosto.
- Arenas, Luis, 2011, *Fantasma de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*. Madrid, Editorial Trotta.
- Augé, Marc, 2012, *Para onde foi o futuro?* Campinas, Papirus.
- Benjamin, Walter, 1973, *Illuminations*. Londres, Fontana Press.
- Berman, Marshall, 1989, *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa, Edições 70.
- Birmingham, Ann, 1994, “System, order, and abstraction: The politics of English landscape drawing around 1795”. In Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*. Chicago, The University of Chicago Press, pp. 77-101.
- Boym, Svetlana, 2001, *The future of nostalgia*. Nova Iorque, Basic Books.
- Britton, Steve, 1991, “Tourism, capital, and space: Towards a critical geography”. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 9, n. 4, pp. 451-478.
- Burke, Edmund, 2013 [1756], *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Lisboa, Edições 70. Tradução de Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins.
- Chandler, Tertius e Fox, Gerald, 1974, *3000 years of urban growth*. Nova Iorque, Academic.
- Choay, Françoise, 2006, *A alegoria do património*. Lisboa, Edições 70.
- De Certeau, Michel e Giard, Luce, 1994, “Os fantasmas da cidade”. In De Certeau, M., Giard, L. e Mayol, P. (orgs.), *A invenção do cotidiano* (v.2, “Morar, Cozinhar”). Petrópolis, Editora Vozes, pp. 189-202.
- Davis, Fred, 1979, *Yearning for yesterday: The sociology of nostalgia*. Nova Iorque, Free Press.
- Davis, Murray S., 1973, “Georg Simmel and the aesthetics of social reality”, *Social Forces*, 5, 1, pp. 320-29.
- Diderot, Denis, 1995 [1767], *Ruines et paysages. (Salon III)*. Paris, Hermann, Collection Savoir: Lettres.
- Dillon, Brian, 2014, *Ruin lust. Artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres, Tate Publishing.
- Edensor, Tim, 2005a, “The ghosts of industrial ruins. Ordering and disordering memory in excessive space”. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23, n. 6, pp. 829-849.
- Edensor, Tim 2005b, *Industrial ruins. Space, aesthetics and materiality*. Oxford/Nova Iorque, Berg.
- Eliot, T. S., 1970, “Little Gidding”. In Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962*. San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.

- Fortuna, Carlos, 2014, “Georg Simmel: A metrópole e a alegoria da ruína”. In Pechman, Robert, *A pretexto de Simmel. Cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro, Letra Capital, pp. 231-255.
- Fortuna, Carlos, 2016, «Património com futuro... Ou sobre a resiliência das cidades». *Revista do Património*, 4, pp. 6-13.
- Frisby, David, 2001, *Cityscapes of modernity: Critical explorations*. Londres, Polity.
- Gilló, Anna, 2015, “Esthétique touristique et ruines vues du ciel: L'exemple de Gunkanjima”. In Egaña, Miguel e Schefer, Olivier (eds.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 53-62.
- Glaeser, Edward, 2011, *The triumph of the city*. Londres, Macmillan.
- Gnisci, Armando, 2011, “Roma como sistema de ruínas”. In Marnoto, Rita, (org.), *Leonard Express*. Coimbra, Gráfica de Coimbra, pp. 61-83.
- Grunenberg, Christopher, 1997, “Unsolved mysteries: Gothic tales from Frankenstein to the hair-eating doll”. In Grunenberg, Christoph (ed.), *Gothic*. Boston, ICA, pp. 159-212.
- Harbison, Robert, 2000, *Eccentric spaces*. Nova Iorque, MIT Press.
- Harvey, David, 2003, “The city as a body politic”. In Schneider, Jane and Susser, Ida (eds.), *Wounded cities. Destruction and reconstruction in a globalized world*. Oxford e Nova Iorque, Berg, pp. 25-44.
- Herzfeld, Michael, 2009, *Evicted from eternity. The restructuring of modern Rome*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Hewison, Robert, 1987, *The heritage industry. Britain in a climate of decline*. Londres, Methuen.
- Huysen, Andreas, 2000, *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes e Museu de Arte Moderna.
- Huysen, Andreas, 2003, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, Stanford University Press.
- Huysen, Andreas, 2006, “Nostalgia for ruins”, *Grey Room*, 23, pp. 6-21.
- Jacobs, Jane, 2000 [1961], *The death and life of great American cities*. Londres, Pimlico.
- Janowitz, Anne, 1990, *England's ruins. Poetic purpose and the national landscape*. Oxford, Blackwell.
- Koolhaas, Rem, 1994, *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*. Nova Iorque, The Monacelli Press.
- Lacroix, Sophie, 2007, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*. Paris, L'Harmattan.
- Lynch, Kevin, 1972, *What Time is this Place?* Cambridge (MA), The MIT Press MIT Press.
- Macaulay, Rose, 1953, *Pleasure of ruins*. Nova Iorque, Walker and Company.

- Meneguello, Cristina, 2008, *Da ruína ao edifício. Neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo, Annablume.
- Miles, Malcolm, 2004, *Urban avant-gardes: Art, architecture and change*. Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Rojek, Chris, 1993, *Ways of escape. Modern transformations in leisure and travel*. Houndmills e Londres, Macmillan.
- Sennett, Richard, 2018, *Building and dwelling. Ethics for the city*. Milton Keynes, Allen Lane.
- Silva, Gastão de Brito, 2014, *Portugal em ruínas*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Simmel, Georg, 1999 [1903], *A Metrópole e a vida do espírito*. In Fortuna, Carlos (org.), *Cidade, cultura e globalização: Ensaio de sociologia*. Oeiras, Celta, pp. 31-43.
- Simmel, Georg, 2010, *Simmel: A cidade e a estética*. Organização e introdução de Carlos Fortuna. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Smithson, Robert, 1967, "A tour of the monuments of Passaic, New Jersey". *Artforum*, Vol VI, n. 4, pp. 52-57.
- Solnit, Rebecca, 2006, *A field guide to getting lost*. Edimburgo, Canongate Books.
- Sontag, Susan, 2003, *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa, Gótica.
- Stanley, Christopher, 1996, "Spaces and places of the limit: Four strategies in the relationship between law and desire". *Economy and Society*, 25, 1, 36-63.
- Susser, Ida e Schneider, Jane, 2003, "Wounded cities. Destruction and reconstruction in a globalized world". In Schneider, Jane and Susser, Ida (eds.), *Wounded cities. Destruction and reconstruction in a globalized world*. Oxford e Nova Iorque, Berg, pp. 1-23.
- Tunbridge, J. E. e Ashworth, G. J., 1996, *Dissonant heritage. The management of the past as a resource in conflict*. Chichester, Wiley.
- Verdesio, Gustavo, 2010, "Invisible at a glance: Indigenous cultures of the past, Ruins, Archaeological sites, and our regimes of visibility". In Hell, Julia e Schönle, Andreas, eds., 2010, *Ruins of modernity*. Durham, Duke University Press, pp. 339-353.
- Volney, Conde de, 1960 [1791], *As ruínas de Palmira: Meditação acerca da destruição dos Impérios seguida de «A Lei Natural»*. Lisboa, Livraria Renascença.
- Woodward, Christopher, 2002, *In ruins*. Londres, Vintage.
- Zizek, Slavoj, 1990, "Eastern Europe's Republic of Gilead". *New Left Review*, 183, Sept/Oct, pp. 50-62.
- Zucker, Paul, 1968, *Fascination of decay. Ruins: Relic-Symbol-Ornament*. Ridgewood (Nova Jersey), The Gregg Press.
- Zukin, Sharon, 1989, *Loft Living. Culture and capital in urban change*. New Brunswick, Rutgers University Press.

A RUÍNA

GEORG SIMMEL





Foi numa única arte, a arquitetura, que o grande combate entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza encontrou uma verdadeira paz, que o ajuste de contas entre a alma, que aspira a ascender, e a força da gravidade, que puxa para baixo, encontrou uma equação exata. A *autonomia do material* na poesia, na pintura, na música, é forçada a servir mudamente a ideia artística, esta, na obra acabada, assimilou em si a matéria, como que a tornou invisível. Mesmo nas artes plásticas, o pedaço palpável de mármore não é a obra de arte; o que a pedra ou o bronze dão de si próprios a esta funciona apenas como um meio de expressão da contemplação criativo-espiritual. A arquitetura, porém, utiliza e distribui o peso e a resistência da matéria de acordo com um plano que só é possível na alma; simplesmente, de acordo com este plano, a matéria age com a sua natureza imediata, como que o executa com as suas próprias forças. É o triunfo mais sublime do espírito sobre a natureza – como quando se sabe dirigir um ser humano de modo a o nosso desígnio não ser realizado por ele contrariando a sua própria vontade, mas sim através desta, de tal forma que o sentido da sua autonomia se torna veículo do nosso plano.

Este equilíbrio único entre a matéria mecânica, inerte, que resiste passivamente à pressão, e a espiritualidade que dá forma e aspira ao alto rompe-se, porém, no momento em que o edifício se desmorona. É que isto não significa outra coisa senão que as forças simplesmente naturais começam a dominar o trabalho do homem: o equilíbrio entre a natureza e o espírito que o edifício representava desloca-se a favor da natureza. Esta deslocação torna-se uma tragédia cósmica, que, é assim que o sentimos, faz com que toda a ruína fique ensombrada pela nostalgia; pois agora a decadência aparece como a vingança da natureza pela violação que o espírito, ao criar à sua imagem, lhe infligiu. Todo o processo histórico da humanidade é o domínio gradual do espírito sobre a natureza, que ele encontra fora, mas, em certo sentido, também dentro de si. Se, nas outras artes, ele vergou à sua lei as formas e acontecimentos desta natureza, a arquitetura dá forma às massas e forças a ela inerentes, até que elas, como que de moto próprio, tornem a ideia visível. Mas as necessidades da matéria só se adaptam à liberdade do espírito, a *vitalidade* do espírito só se exprime inteiramente nas forças apenas de peso e sustentação, enquanto a obra se mantém perfeita. No momento, porém, em que a ruína do edifício destrói o carácter fechado da forma, as partes separam-se de novo e manifestam a sua hostilidade original, universalmente presente: como se a configuração artística tivesse sido apenas um ato de violência do espírito que, com relutância, subjugou a pedra, como se ele agora sacudisse este jugo a pouco e pouco e regressasse à legitimidade autónoma das suas forças.

Mas, deste modo, a ruína torna-se, apesar de tudo, um fenómeno com mais sentido, com mais relevância, do que os fragmentos de outras obras de arte destruídas. Uma pintura com partículas de tinta descascadas, uma estátua com membros mutilados, um texto poético da Antiguidade em que se perderam palavras e versos – todas estas coisas exercem um efeito apenas de acordo com o que neles ainda exista da configuração artística ou com aquilo que a fantasia pode construir a partir desses restos: a sua aparência imediata não é uma unidade estética, ela não oferece senão uma obra de arte diminuída de certas partes. A ruína de um edifício, porém, significa que outras forças e formas, as forças e formas da natureza, se geraram no seio do que desapareceu e foi destruído na obra de arte e, assim, a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica. É certo que, do ponto de vista da finalidade que o espírito incarnou no palácio e na igreja, no castelo e no salão, no aqueduto e na coluna comemorativa, a forma da ruína dessas construções é um acaso sem sentido; mas um sentido novo acolhe esse acaso, abrangendo-o numa unidade a ele e à sua forma espiritual, já não com fundamento numa finalidade humana, mas sim nas profundezas onde esta finalidade e o tecer das forças inconscientes da natureza brotam da sua raiz comum. Por isso é que falta a muitas ruínas romanas, por mais interessantes que sejam quanto ao resto, o encanto específico da ruína, na medida em que se distingue nelas a destruição *pelo ser humano*; é que isto contradiz o contraste entre a obra humana e o efeito da *natureza* em que assenta o significado da ruína enquanto tal.

Uma tal contradição é gerada não apenas pela ação positiva das pessoas, mas também pela sua passividade, quando e porque o ser humano passivo age como simples natureza. Isto caracteriza muitas ruínas de cidades que ainda são habitadas, como acontece com frequência em Itália à margem da estrada principal. Aqui, o que chama a atenção é que as pessoas não destroem, é certo, a obra humana, quem faz isto é a natureza – mas as pessoas *deixam-na cair aos pedaços*. Este deixar acontecer, visto da perspectiva da ideia do ser humano, é, contudo, por assim dizer, uma passividade positiva, o ser humano transforma-se assim em cúmplice da natureza e de uma tendência dela que vai num sentido oposto ao da sua própria essência. Esta contradição retira à ruína habitada o equilíbrio sensível-suprassensível com que as tendências opostas da existência agem na ruína abandonada e confere-lhe a dimensão problemática, inquietante, muitas vezes insuportável com que estes lugares que se vão afundando para longe da vida apesar de tudo nos impressionam como moldura de uma vida.

Dito de outro modo, 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. Já o encanto das formas alpinas que, na verdade, quase sempre são grosseiras, fortuitas, insusceptíveis de fruição artística, assenta no confronto sentido de duas tendências cósmicas: o levantamento vulcânico ou a estratificação gradual construíram a montanha fazendo-a crescer, a chuva e a neve, a corrosão e os desmoronamentos, a dissolução química e o efeito da vegetação que se vai imiscuindo, cortaram e esburacaram a margem superior, fizeram tombar partes do que fora elevado para o alto e deram, assim, forma ao contorno. Nessa forma, sentimos assim a vida daquelas energias de sentido contrário e, independentemente de toda a dimensão estético-formal, fruímos, sentindo em nós próprios instintivamente esses contrastes, o significado da figura em cuja unidade tranquila eles se encontraram. Ora, na ruína, esses contrastes estão distribuídos em partes ainda mais distantes da existência. O que elevou o edifício foi a vontade humana, o que lhe dá o seu aspecto de agora é a força mecânica da natureza, que puxa para baixo e é corrosiva e destrutiva. Mas essa força, no entanto, enquanto puder ainda falar-se de ruína e não de um monte de pedras, não faz a obra afundar-se na condição informe da simples matéria, uma forma nova nasce que, do ponto de vista da natureza, faz perfeitamente sentido, é compreensível, diferenciada. A natureza transformou a obra de arte em material da sua capacidade de dar forma, tal como antes a arte se servira da natureza como sua matéria-prima.

Na estratificação de natureza e espírito, de acordo com a respectiva ordem cósmica, é usual que a natureza represente como que a base, a matéria ou o semiproduto, e o espírito aquilo que dá definitivamente forma, que é o elemento culminante. A ruína inverte esta ordem na medida em que aquilo que o espírito elevou se torna objecto das mesmas forças que deram forma ao contorno da montanha e à margem do rio. Se, desta maneira, se gera um sentido estético, este ramifica-se igualmente num sentido metafísico do género do que se patenteia na patina sobre o metal e a madeira, o marfim e o mármore. Também no caso da patina um processo puramente natural se apossou da superfície da obra humana e fez nela crescer uma pele que cobre por completo a original. A harmonia misteriosa que faz com que a obra se torne mais bela pelo elemento químico-mecânico, com que o que aqui foi produto de uma intenção se transforme sem que haja uma vontade ou uma imposição em algo patentemente novo, muitas vezes mais belo e de novo constituindo uma unidade – é esse o encanto fantástico da patina, que está para

além do que pode simplesmente ver-se. Mantendo esse encanto, porém, a ruína ganha ainda um outro da mesma ordem: o facto de a destruição da forma espiritual pelo efeito das forças naturais, aquela inversão da ordem típica, ser sentida como o regresso à “boa mãe” – como Goethe chama à natureza. Que tudo o que é humano “é pó e ao pó há-de tornar” sobreleva aqui o triste niilismo da frase. Entre o ainda-não e o já-não, há um elemento positivo do espírito cujo caminho, é certo, agora já não indica a altura desse espírito, mas, embebido da riqueza dessa altura, desce para a sua terra-mãe – como que o oposto do “momento frutuoso” para o qual aquela riqueza que a ruína mostra em retrospecto é uma antevisão. Para que a violação da obra da vontade humana pela força da natureza possa, porém, de todo em todo produzir um efeito estético, é necessário que, nessa obra, por mais que tenha sido formada pelo espírito, nunca se tenha extinguido por completo um direito legítimo da natureza em estado puro. Do ponto de vista da sua matéria, da sua facticidade, ela permaneceu sempre natureza e, se esta agora se torna de novo senhora absoluta dela, limita-se com isso a consumir um direito que até esse momento estivera latente, mas ao qual, por assim dizer, jamais renuncia. Por isso é que a ruína produz tantas vezes um efeito trágico – mas não triste –, porque a destruição não é aqui algo absurdo vindo de fora, mas sim a realização de uma tendência plantada na camada de existência mais profunda do que é destruído. Por isso é que, quando designamos uma pessoa como uma “ruína”, falta a impressão esteticamente satisfatória que está ligada ao trágico ou à justiça secreta da destruição. Pois que, embora aqui o sentido seja também que as camadas espirituais que, em sentido mais restrito, se designam como naturais – as pulsões ou bloqueios ligados ao corpo, a inação, o ocasional, o que aponta para a morte – ganham domínio sobre as camadas especificamente humanas, com valor racional, justamente, para a nossa maneira de sentir, não se realiza nesse processo um direito latente daquelas tendências. Pelo contrário, esse direito não existe de todo. Nós consideramos – estejamos certos ou errados – que essas interrogações contrárias ao espírito *não* são inerentes ao ser humano no seu sentido mais profundo; elas têm direitos sobre tudo o que é exterior e lhe é inato, mas não tem direitos sobre o ser humano. Por isso, o ser humano enquanto ruína, independentemente de considerações e complexidades de outra ordem, é tantas vezes mais triste do que trágico e não possui aquela tranquilidade metafísica que é inerente à decadência da obra material como que por virtude de um profundo *a priori*.

Aquela característica do regresso a casa é apenas, de certo modo, uma interpretação da atmosfera de paz que circunda a ruína e que vai de par com uma outra interpretação – que

aquelas duas potências do mundo, o esforço de elevação e a queda, concorrem nela para formar a imagem tranquila de uma existência puramente natural. Expressando esta paz, a ruína insere-se na natureza circundante como uma unidade, entrosando-se com ela como uma árvore ou uma pedra, enquanto o palácio, a vila e mesmo a casa camponesa, mesmo lá onde se integram da melhor maneira na atmosfera da sua paisagem, provêm sempre de uma outra ordem das coisas e só acompanham a ordem da natureza de um modo como que posterior. No edifício muito velho em pleno campo, mas, plenamente, apenas na ruína, observa-se muitas vezes uma cor particularmente semelhante aos tons do chão em volta. A causa é, seguramente, de algum modo análoga à que faz também o encanto de tecidos antigos, por mais heterogêneas que fossem as suas cores quando novos: os longos destinos comuns, a secura e a humidade, o calor e o frio, o atrito exterior e o desgaste interno, atingindo-os a todos séculos a fio, provocaram uma unidade dos cambiantes, uma patina com um efeito igual em toda a parte, uma redução ao mesmo denominador geral de cor, que nenhum tecido novo é capaz de imitar. É de uma maneira análoga que as influências da chuva e do sol, o crescimento da vegetação, o calor e o frio, tornaram o edifício que lhes foi entregue semelhante à tonalidade de cor do território entregue ao mesmo destino; fizeram mergulhar o antigo contraste destacado entre elas na unidade pacífica da pertença.

E a ruína transporta consigo a impressão da paz também num outro aspecto. De um dos lados daquele conflito típico, estava uma forma ou simbolismo puramente exteriores: o contorno da montanha, determinado pela elevação em altura e pelas derrocadas. Mas, na direção do outro pólo da existência, esse conflito vive inteiramente dentro da alma humana, deste terreno de luta entre a natureza que ela própria é e o espírito que ela própria é. Estão permanentemente a construir a nossa alma as forças que não se podem designar senão com a analogia espacial da tendência para ascender, permanentemente interrompidas, distraídas, derrubadas pelas outras que atuam em nós como a nossa dimensão sombria e vulgar e, num mau sentido, “apenas-natural”. Consoante estas duas forças se misturam de forma variável segundo a medida e o modo, assim se gera em cada momento a forma da nossa alma. Porém, esta forma nunca atinge um estado definitivo, nem com a vitória mais decisiva de uma das partes nem com um compromisso entre ambas. É que não apenas o ritmo inquieto da alma não consente isso; acima de tudo, por detrás de todo o acontecimento isolado, de todo o impulso isolado, vindos de uma ou da outra direção, há alguma coisa que continua a viver, há exigências que não deixam repousar a decisão agora tomada e, assim, o antagonismo entre ambos os princípios adquire

algo de inacabável, informe, que rompe com todos os limites. É neste carácter infundável do processo moral, nesta profunda ausência de uma configuração acabada, chegada a um estado de repouso patente, impostos à alma pelas exigências infundas de ambas as partes, que reside talvez o último fundamento formal da animosidade entre as naturezas estéticas e as éticas. Quando nos entregamos a uma contemplação estética, exigimos que as forças opostas da existência tenham chegado de algum modo a um equilíbrio, que a luta entre o alto e o baixo tenha parado; mas, contra esta forma, a única que permite a *contemplação*, defende-se o processo anímico-moral com os seus incessantes altos e baixos, as suas constantes deslocções das fronteiras, com a natureza inesgotável das forças que nele lutam umas contra as outras. A profunda paz, todavia, que cerca a ruína como um halo sagrado, assenta na seguinte constelação: que o sombrio antagonismo que determina a forma de toda a existência – às vezes, agindo no seio das puras forças da natureza, outras vezes, dentro da vida anímica só por si, outras vezes ainda, como no caso vertente, tendo lugar entre a natureza e a matéria – que esse antagonismo aqui também não está conciliado e em equilíbrio, antes faz um dos lados superiorizar-se e o outro afundar-se no aniquilamento, oferecendo, apesar disso, uma imagem solidamente formada, numa constância tranquila. O valor estético da ruína une a desarmonia, o os cotos em luta consigo própria, com a satisfação formal, os limites sólidos da obra de arte. É por isso que o encanto metafísico-estético desaparece quando não sobrou da ruína o suficiente para tornar sensível a tendência ascendente. Os cotos de colunas do Forum Romanum são simplesmente feios e nada mais, enquanto uma coluna desmoronada até, por exemplo, metade pode suscitar um máximo de encanto.

É certo que se será tentado a atribuir a tranquilidade pacífica da ruína a um outro motivo: o carácter da ruína como passado. Ela é a morada da vida da qual desapareceu a vida – mas isto não é nada simplesmente negativo e acrescentado depois, como nas coisas incontáveis outrora a flutuar na vida que o acaso atirou para a margem dela, mas que, pela sua natureza, podem bem voltar a ser apanhadas pela corrente da vida. O que acontece é, sim, o facto de que a vida, com a sua riqueza e as suas mudanças, morou outrora aqui constitui uma presença diretamente palpável. A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seus conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal. É este também o encanto das antiguidades, sobre as quais só uma lógica tacanha pode afirmar que uma imitação absolutamente exata lhes equivaleria em valor estético. Não importa se, num caso particular, formos enganados – com esta peça que temos na mão, dominamos em espírito

todo o período de tempo desde que ela foi feita, o passado, com os seus destinos e mudanças, concentra-se no ponto de um presente esteticamente perceptível. Aqui, como no caso da ruína, dessa intensificação e realização extremas da forma presente do passado, há energias da nossa alma tão profundas e abrangentes em ação que a distinção estrita entre contemplação e ideia se torna completamente insuficiente. Aqui, está em ação uma totalidade anímica que, enquanto o seu objecto funde os opostos de passado e presente numa forma unitária, abrange todo o arco da visão do corpo e do espírito na unidade da fruição estética, que, na verdade, radica sempre numa unidade mais profunda do que a estética.

Assim, a finalidade e o acaso, a natureza e o espírito, o passado e o presente, resolvem neste ponto a tensão entre os seus contrários ou, melhor, conservando a tensão, conduzem, apesar disso, a uma unidade da imagem exterior e do efeito interior. É como se um pedaço da existência tivesse primeiro de colapsar para se tornar tão exposto a todas as correntes e forças vindas de todos os quadrantes da realidade. Talvez seja este o encanto do colapso, da decadência em geral, que vai além do seu simples negativo, da sua simples degradação. A cultura rica e multifacetada, a *impressionabilidade* ilimitada e a compreensão aberta em todas as direções que é própria de épocas decadentes significa justamente aquele encontro de todas as tendências contrastantes. Uma justiça reparadora vincula a união sem barreiras de tudo o que cresce separando-se e contrastando à ruína daquelas pessoas e daquelas obras humanas que agora já só podem ceder, mas já não são capazes de criar e manter com as suas próprias forças formas que sejam suas.

Fonte: Georg Simmel, 2008 [1919], *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Org. Ingo Meyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 34-41.

9 789892 618227



O L H A R E S

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS