UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

SILAS MARTÍ

**Territórios de exceção:
resistência e hedonismo em ruínas urbanas**

São Paulo
2017

Territórios de exceção:
resistência e hedonismo em ruínas urbanas

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo junto à área de concentração Projeto, Espaço e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Giselle Beiguelman

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

M378t Martí, Silas de Souza
 Territórios de exceção: resistência e hedonismo em
 ruínas urbanas / Silas de Souza Martí ; orientadora
 Giselle Beiguelman - São Paulo, 2017.
 300 f.

 Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura
 e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
 concentração: Projeto, Espaço e Cultura

 1. Hedonismo. 2. Urbanismo. 3. Resistência. 4.
 Espaço Urbano. 5. Festas. 6. Boates. 7. Memória. I.
 Beiguelman, Giselle, orient. II. Título.

Nome: MARTÍ, Silas

Título: Territórios de exceção: resistência e hedonismo em ruínas urbanas

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo junto à área de concentração Projeto, Espaço e Cultura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

A Otávio Tronco Neto, pelo amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

A Giselle Beiguelman, pela orientação, paciência e companheirismo.

Aos meus pais.

A Agnaldo Farias e Helouise Costa, pela leitura atenta e cuidadosa.

A Monique Sampaio, pela ajuda na revisão.

A Francesca Angiolillo e Marcos Augusto Gonçalves, pela edição e publicação de um trecho desta dissertação na *Folha de S.Paulo*.

A Charles Eisendrath, Birgit Rieck e Joan Kee, da Universidade de Michigan, sem os quais a realização deste estudo não teria sido possível.

A meu editor Ivan Finotti e colegas do caderno “Ilustrada”, pela compreensão ao longo dos anos em que me dediquei a este estudo.

RESUMO

MARTÍ, Silas. **Territórios de exceção: resistência e hedonismo em ruínas urbanas**. 2017. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Territórios de exceção é uma investigação sobre o impacto e influência de espaços abandonados e arruinados na trama das cidades contemporâneas, entendidos neste estudo como ruínas urbanas. Nos últimos anos, a ruína urbana vem se configurando como território de exceção no tecido metropolitano. Elas são espaços para atividades clandestinas, em especial a prática de festas alternativas. Também servem de arena de circulação de novas estéticas e linguagens artísticas e influenciam novas tendências comportamentais que se refletem na arte contemporânea e na cultura pop. Escrito entre São Paulo e Detroit, o trabalho descreve experiências com as ruínas pós-industriais da cidade norte-americana e outros tipos de ruínas urbanas em São Paulo, em grande parte fruto de movimentos do mercado imobiliário e negligência de órgãos de preservação do patrimônio histórico e artístico. O objeto deste estudo é o culto contemporâneo à ruína, que se manifesta na ocupação de cinemas, fábricas, túneis, teatros, praças, viadutos e outros espaços urbanos em estado de ruína ou que tiveram seu uso subvertido por práticas hedonistas e artísticas. Seu objetivo é refletir sobre como esses espaços influenciam o imaginário coletivo na metrópole contemporânea e se organizam como plataforma de novas proposições urbanísticas.

Palavras-chave: Ruína. Hedonismo. Resistência. Espaço crítico. Festa. Noite.

ABSTRACT

MARTÍ, Silas. **Territórios de exceção: resistência e hedonismo em ruínas urbanas**. 2017. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Exceptional territories investigates the impact and influence of abandoned and ruined spaces in the fabric of contemporary cities, spaces regarded here as urban ruins. In recent years, urban ruins have established themselves as territories of exception in metropolitan environments. These are spaces used for clandestine or illegal activities, especially alternative parties. They also operate as spaces of circulation for new aesthetic and linguistic propositions and influence behavioural traits that have helped shape contemporary art and pop culture. Written in São Paulo and Detroit, this study describes experiences with post-industrial ruins in the American city and other kinds of urban ruins in São Paulo, often associated with real estate speculation and the neglect of heritage preservation authorities. The object of this study is the contemporary fixation on ruins, which manifests itself in cities through the occupation of abandoned cinemas, factories, tunnels, theatres, public squares, overpasses and other urban spaces in a ruinous state and whose use has been subverted by artistic practices. Its objective is to describe how these spaces influence the collective unconscious in the contemporary metropolis and reflect on how they operate as platforms for new urban planning propositions.

Keywords: Ruins. Hedonism. Resistance. Critical space. Party. Night.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	1
2 DA RUINENLUST À RUIN PORN	4
2.1 Carne e construção	8
2.2 Ruína entrópica	9
2.3 Veloso, Lévi-Strauss, Smithson	11
2.4 Ruína, manifesto fotográfico	15
2.5 Plantas e esqueletos	20
2.6 A ruína em âmbar	27
2.7 Olhar do estrangeiro	34
2.8 Ruína-souvenir	37
2.9 Urban explorers	40
2.10 Verniz do declínio	42
2.11 Valor da ruína	45
2.12 Presente trancafiado	50
3 ELOGIO À SUJEIRA	55
3.1 Urbanismo Starbucks	59
3.2 Esquálidas diversões	65
3.3 Zonas selvagens	72
3.4 Estética miserável	76
3.5 Espaços elásticos	80
3.6 Cidades protéticas	83
3.7 Jaula de ferro	86
3.8 Deriva urbana	90
3.9 Zonas transgressoras	94
3.10 Terrain vague	96
4 NOITE EM RUÍNAS	101
4.1 Motown	104
4.2 Ruínas techno	107
4.3 Rave e deriva	110

4.4 Boate-labirinto	113
4.5 Voodooohop	115
4.6 Glória	120
4.7 Casa do Diretor Pornô	122
4.8 A Lôca	123
4.9 Sensibilidade gótica	124
4.10 Vegas	125
4.11 Sujeira cenográfica	126
4.12 Noites sem teto	128
4.13 Estética de protesto	134
4.14 Transgressão travestida	138
4.15 Cenas da vida boêmia	140
4.16 Fuga da realidade	141
4.17 Paraísos artificiais	145
5 ARTE EM RUÍNAS	152
5.1 Remontagem e repetição	161
5.2 Modernismo erodido	164
5.3 Arquitetura mitológica	170
5.4 Pele e ruínas	174
5.5 Decomposição calculada	179
5.6 Jornada nas estrelas	182
5.7 Almas inoxidáveis	187
5.8 Labirinto sangrento	192
5.9 Pontos de fuga	202
5.10 Arquiteto da destruição	203
5.11 Arqueologia do prazer	208
6 A RUÍNA É POP	210
6.1 Nostalgia utópica	217
6.2 Hipsterismo	219
6.3 Jardins arruinados	223
6.4 Ruínas de Hollywood	226

6.5 Soldado ciborgue	231
6.6 Descontrole controlado	237
6.7 A Zona	240
6.8 Distopia clichê	243
6.9 Ruína erotizada	247
6.10 Retromania	254
6.11 Performers da noite suja	257
6.12 Celebração do precário	259
6.13 Feminismo na laje	264
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
8 REFERÊNCIAS	274

1 APRESENTAÇÃO

Territórios de exceção é uma investigação sobre o impacto e influência de espaços abandonados e arruinados na trama das cidades contemporâneas, entendidos neste estudo como ruínas urbanas. Nos últimos anos, a ruína urbana vem se configurando como território de exceção no tecido metropolitano. Elas são espaços para atividades clandestinas, em especial a prática de festas alternativas. Também servem de arena de circulação de novas estéticas e linguagens artísticas e de influência para novas tendências comportamentais que se refletem na arte contemporânea e na cultura pop. Nesse sentido, a ruína urbana é analisada aqui como um espaço crítico de resistência e plataforma de difusão de novas estéticas e proposições urbanísticas.

Escrito entre São Paulo e Detroit, o trabalho descreve experiências com as ruínas pós-industriais da cidade norte-americana e outros tipos de ruínas urbanas em São Paulo, em grande parte fruto de movimentos do mercado imobiliário e da negligência de órgãos de preservação do patrimônio histórico e artístico. O objeto deste estudo é o culto contemporâneo à ruína, que se manifesta na ocupação de cinemas, fábricas, túneis, teatros, praças, viadutos e outros espaços urbanos em estado de ruína ou que tiveram seu uso subvertido por práticas hedonistas e artísticas. Seu objetivo é refletir sobre como esses espaços influenciam o imaginário coletivo na metrópole contemporânea.

Este estudo se estrutura a partir de cinco ensaios independentes. Cada um deles aborda um aspecto distinto do que entendo aqui como culto contemporâneo à ruína. O primeiro ensaio, *Da Ruinenlust à ruin porn*, narra a evolução da exaltação desses espaços ao longo da história, contrastando a representação da ruína no auge da febre romântica em torno dela nos séculos XVIII e XIX, que a historiadora britânica Rose Macaulay definiu como *Ruinenlust*, com a representação contemporânea da ruína, em especial no gênero que ficou conhecido como *ruin porn*, a exaltação plástica das ruínas pós-industriais, em especial de Detroit.

O segundo ensaio, *Elogio à sujeira*, toma como ponto central a análise da exaltação do perigo, do desgaste e da sujeira comum a todos os relatos de culto à ruína. A base deste segmento são as crônicas do filósofo alemão Walter Benjamin sobre sua experiência nas zonas de prostituição e periferias de cidades como Berlim, Marselha e Nápoles, que guardam forte

relação com relatos de viajantes românticos em cidades arruinadas da Antiguidade e narrativas contemporâneas sobre o contato com ruínas. Outras bases do texto são escritos do artista americano Robert Smithson e do autor britânico Brian Aldiss, ambos sobre a ideia de entropia e dissolução do ambiente construído, que tende a voltar ao caos primordial da terra, à lama e ao limo. É essa busca pela sujeira, pelo perigo, pelas margens geográficas ou conceituais do território urbano e pela fuga da vigilância praticada na metrópole contemporânea que pauta, inclusive, boa parte do impacto e do fascínio exercido pela ruína.

Entendendo a ruína e os espaços abandonados como zonas de finalidade indistinta e flexível, portanto alheios ao controle de normas e códigos rígidos de conduta, o terceiro ensaio, *Noite em ruínas*, relaciona descrições de boates, inferninhos e casas noturnas a relatos sobre ruínas e espaços abandonados, elencando uma série de festas, clandestinas ou não, que acontecem em lugares desse tipo. A ideia desta parte da dissertação é descrever o fenômeno mundial de festas que acontecem em espaços abandonados e arruinados, desde as raves que começaram em Detroit, Berlim e Londres nos anos 1990 às festas que marcaram São Paulo ao longo da primeira década do século XXI. Duas referências centrais a esta parte do estudo são os escritos da canadense Sarah Thornton sobre a cena das raves de Londres e de Erika Palomino sobre a cena clubber de São Paulo.

Neste ponto, é importante esclarecer que *Noite em ruínas* se propõe como ensaio central da dissertação. Estruturado a partir de extensas pesquisas de campo, ele articula a experiência empírica do autor com um levantamento histórico sobre as festas entre escombros. Esclareço ainda que o texto de Palomino, uma crônica pessoal das experiências da autora na vida noturna paulista e não um estudo acadêmico, serve de ponto de partida para o que pretendo seja uma continuação da crônica da noite em São Paulo no alvorecer do século XXI, já que o relato de Palomino se encerra na década de 1990. Nesse sentido, a atualização da análise da vida noturna da cidade visa aqui preencher uma lacuna bibliográfica sobre este assunto. Mesmo sendo um tema incontornável para o entendimento de culturas urbanas contemporâneas, a noite tem passado ao largo de estudos acadêmicos. Vista à luz do culto à ruína nas metrópoles atuais, a história das festas é vista aqui como elemento central e candente do urbanismo de hoje.

O quarto ensaio, *Arte em ruínas*, analisa como a estética da ruína integra o *zeitgeist* contemporâneo e está presente na obra de artistas do mundo todo, envolvidos ou não com a estética que circula na vida noturna das grandes cidades. Baseado em entrevistas com boa parte dos artistas citados, este segmento analisa a obra de nomes como Adriana Varejão, Gordon Matta-Clark, Lais Myrrha, entre outros, e exposições recentes sobre o culto à ruína, como *Permanências e destruições*, realizada no Rio de Janeiro, em 2015 e 2016. Essas reflexões, por sua vez, oferecem um pano de fundo para o entendimento da presença da ruína no cotidiano das grandes cidades. Dessa forma, enquanto o terceiro ensaio constata uma forte influência da ruína como parte integral da busca pelo hedonismo na cidade contemporânea, este quarto texto esmiúça as bases estéticas por trás desse fenômeno, elencando exemplos de artistas com apreço pelas ruínas que influenciam de forma direta ou indireta a experiência desses espaços arruinados ou abandonados.

Em sua manifestação mais visível ao grande público, o culto à ruína influencia a representação de espaços arruinados e abandonados no cinema, na música e na televisão. O quinto e último ensaio, *A ruína é pop*, amplia o escopo do que é apresentado no quarto segmento, ou seja, as manifestações da ruína na arte contemporânea, para contemplar a presença da ruína em produções como filmes de Hollywood e telenovelas da TV Globo, além de músicas que figuram no topo das paradas de sucesso. Depois de atingir seu auge, ainda entendido como *Ruinenlust*, no século XIX, a ruína se torna centro de uma exaltação plástica e tecnicolor na cultura pop, da fetichização da favela em telenovelas recentes ao que alguns teóricos definem como “retromania” em seriados de televisão e filmes. Um ponto central deste ensaio é a análise do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, além de produções hollywoodianas como *RoboCop* e telenovelas como *Avenida Brasil* e *A regra do jogo*. A estratégia do estudo, portanto, é encerrar sua narrativa com uma análise do aspecto mais visível do culto à ruína na sociedade atual.

2 DA RUINENLUST À RUIN PORN

No fim do inverno de 2015, pouco mais de um ano depois de ter conquistado partes do território do Iraque e da Síria, o grupo terrorista Estado Islâmico fez circular imagens da explosão de um dos templos romanos da cidade histórica de Palmira. Em fotografias e num vídeo que lembra cenas de thrillers de Hollywood, seus homens aparecem amarrando bombas às colunas erodidas do velho templo de Baalshamin, uma estrutura construída há dois milênios. Segundos depois, esse marco da origem da civilização ocidental viria abaixo diante das câmeras, que registraram cada ângulo da ação com requintes pornográficos. Em tom solene, apresentadores de telejornais mundo afora anunciavam o episódio como uma tentativa de um grupo fora da lei de apagar a história e, junto com ela, o presente e o futuro.

Ruínas, de fato, não pertencem só ao passado. Estão de pé no tecido urbano das cidades contemporâneas como um resquício do que já foram e não deixam de jogar luz sobre possíveis futuros. As imagens da ruína arrasada de Palmira, uma cidade venerada por viajantes, poetas e artistas românticos desde o século XVIII, vieram no rastro de registros de outros ataques do Estado Islâmico a relíquias históricas. Armados com serras elétricas e marretas, soldados destruíram peças de museu no Iraque com a mesma violência desferida contra seus reféns, mortos com tiros à queima roupa, apedrejados ou arremessados do alto de penhascos em cerimônias de execução em massa.

Escrevendo essas linhas em Detroit, antes a terceira maior metrópole norte-americana e meca da indústria automobilística e hoje símbolo inegável da ruína pós-industrial, não posso deixar de ver sob a mesma luz a barbárie contra as ruínas do mundo árabe e o espetáculo das casas partidas ao meio da velha Motor City. Fábricas, escolas, teatros, hotéis e outrora suntuosos salões de baile da capital do automóvel também surgem tragados pela natureza, congelados no auge de sua agonia, em livro atrás de livro de um gênero que ficou conhecido como *ruin porn* (BINELLI, 2013, p. 282, tradução nossa), ou pornografia da ruína.

Nos últimos séculos, o vício ou fixação histórica pela ruína passou por uma transformação tão brutal quanto a espetacularização da decadência que configura nossos tempos de “retromania” (HUYSEN, 2014, pp. 15-16). Da visão da ruína no auge do romantismo, quando era encarada como objeto de veneração e resquício das glórias do passado, a ruína adentrou o

século XXI como indício fetichizado da destruição necessária ao progresso, uma advertência contra a soberba humana ou sermão do passado embalsamado no presente em tons cada vez mais sensacionalistas. A ruína pornográfica, devassada e penetrada pelos elementos da natureza, parece dotada de um magnetismo irresistível em tempos de overdose de imagens, excesso de realidade e temporalidades híbridas.

Figura 1 - Destruição do templo de Baalshamin, em Palmira, na Síria.

Fonte: Reprodução/O Globo

Um locutor de televisão, comentando as chocantes imagens de uma execução de reféns num antigo anfiteatro de Palmira por soldados do Estado Islâmico, lembra que um ano antes da carnificina exibida no noticiário um grupo de bailarinas se apresentara no mesmo lugar, tendo as colunas pré-históricas da cidade como moldura de sua coreografia. Num corte seco da edição televisiva, o plano fechado do cano de um revólver na nuca de um refém se transforma em singelo passo de dança. A poucos metros dali, um templo inteiro virou pó nas mãos dos terroristas mesmo tendo ficado de pé ao longo de dois mil anos.

O desaparecimento repentino do templo de Baalshamin sintetiza a relação contemporânea com as ruínas, sejam elas estruturas sobreviventes da Antiguidade ou fábricas e linhas de montagem aposentadas pela recessão econômica dos últimos anos. Isso porque sendo uma

“ruína autêntica” (HUYSEN, 2014, p. 95), ou seja, um ato da vontade humana ainda reconhecível como construção embora reclamado em parte e ao longo dos séculos pela natureza, o templo de Palmira se tornou ao mesmo tempo uma “ruína prematura” (ROTH, 1997, pp. 7-8, tradução nossa), um produto do poder destrutivo do homem. Nesse sentido, a cidade síria e sua destruição estão no centro de uma mudança de paradigma no entendimento do poder da ruína na sociedade contemporânea. Tendo sido alvo de inúmeros registros que exaltavam suas glórias pretéritas em poemas, gravuras, pinturas e desenhos no século XVIII, Palmira, ou o que sobrou dela, resiste nos dias de hoje como emblema da violência espetacularizada a ilustrar vinhetas dos canais de notícias ---um retrato dos excessos cometidos em nome do fanatismo.

“O apego sentimental à ruína, o olhar contemplativo que encontra sinais de renovação no avanço da natureza sobre fragmentos de pedras, foi abalado, desviado” (ROTH, 1997, pp. 7-8, tradução nossa), escreveu Michael Roth, um dos primeiros críticos de arte a reenquadrar o efeito da ruína sobre o imaginário contemporâneo quando organizou, no fim dos anos 1990, em Los Angeles, a mostra *Irresistible decay*, ou declínio irresistível (ROTH, 1997, pp. 7-8, tradução nossa)

A promessa de entender o passado ou a ideia de renovação ou redenção que esse entendimento parece sustentar se esvaziou no rastro dos atos extremos que transformaram o mundo em ruínas em potencial. Os ritmos naturais da natureza foram substituídos nos tempos atuais por nossa enorme capacidade de provocar o surgimento de ruínas.

Roth retomava no nome da mostra no Museu Getty, aliás, as palavras de Walter Benjamin ao tentar dissecar a anatomia do apego às ruínas. “Na ruína, a história se mistura fisicamente ao ambiente”, escreveu o filósofo em seu *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 1985, pp. 177-178, tradução nossa)

E nesse disfarce a história não assume a forma de um processo de vida eterna, e sim de declínio irresistível. A alegoria então se declara como algo além da beleza. Alegorias, no campo do pensamento, ocupam o mesmo lugar das ruínas no campo das coisas. Isso explica o culto barroco à ruína.

Quase um século depois dessa análise de Benjamin, o culto atual à ruína só pode ser explicado por uma deturpação do auge histórico desse culto. Da *Ruinenlust*, termo alemão que significa ter prazer com ruínas e explica a fixação por elas por trás do fenômeno da multiplicação de estruturas em deterioração e cenas de desastres naturais em gravuras, desenhos, pinturas, romances e poemas ao longo de todo o romantismo no século XVIII, o mundo atual parece

mergulhado na *ruin porn*, ou seja, não mais a ruína romantizada como sinal dos estragos inevitáveis do tempo, mas uma ruína pornográfica, escancarada, dissecada e ultrajada, um corpo eviscerado diante das câmeras e instrumentalizado para sustentar discursos muitas vezes contraditórios.

Em toda a sua exuberância agreste, a ruína como espaço de exceção, elo entre temporalidades distintas e ruído ao mesmo tempo incômodo e magnético no tecido urbano serve de invólucro para a circulação de estéticas alternativas aos discursos oficiais, legitimando atos de transgressão e gestos de deriva contra a ordem asséptica e vigiada do ambiente construído das cidades atuais, uma realidade nascida da ressaca das grandes narrativas da modernidade e moldada pela mercantilização do território no capitalismo tardio.

Tal qual um corpo sodomizado pelo olhar, a ruína na mira do voyeurismo praticado por câmeras, drones e invasores que ignoram e desafiam seus sinais de perigo ressurge como alvo da “paixão pelo real” (ZIZEK, 2013, p. 6, tradução nossa) que Slavoj Zizek identifica na fissura contemporânea por experiências além das superfícies controladas. “A autenticidade reside no ato violento da transgressão” (ZIZEK, 2013, p. 6, tradução nossa), escreveu o filósofo numa série de ensaios sobre os ataques terroristas às Torres Gêmeas de Nova York em 11 de setembro de 2001, outro ato que entrou para a memória contemporânea como um gesto de fabricação de ruínas prematuras (ZIZEK, 2013, p. 6, tradução nossa)

Não seria um exemplo extremo de paixão pelo real a opção que temos em sites pornográficos hoje de ver o interior de uma vagina do ponto de vista de uma câmera montada na ponta de um vibrador? Nesse ponto extremo, ocorre uma mudança: quando chegamos perto demais do objeto desejado, o fascínio erótico se transforma em asco diante da realidade da carne.

Diante da comparação de Zizek, impossível não pensar o interesse quase erótico pelas ruínas urbanas como um fenômeno de excitação pornográfica, daí o termo *ruin porn*. Da mesma forma que um ato sexual se constrói num crescendo da excitação até o clímax, quando o interesse se esvai numa troca de fluídos, as imagens desse gênero operam no nível da suspensão temporal, a deterioração pausada em seu momento mais irresistível ou sedutor, sem nunca se completar, ou seja, mantendo a excitação no volume máximo. Tal qual a pornografia tradicional, a *ruin porn* permite só a masturbação diante de uma imagem, não um ato sexual consumado. A *ruin porn* nos leva até o fascínio erótico, mas não deixa esse fascínio se transformar em asco, da mesma forma que as imagens brutais dos ataques do Estado Islâmico

são reproduzidas nos telejornais só até o momento antes do disparo. Vemos o cano do revólver na cabeça do refém, não seus órgãos ensanguentados espalhados pelo asfalto.

2.1 Carne e construção

Essas estratégias de representação da ruína parecem pôr no mesmo plano a erosão dessas estruturas e a violência contra o corpo, no caso, a execução sumária dos reféns do grupo terrorista. Carne e construção, decompostas ou chacinadas, parecem habitar o mesmo plano de vulnerabilidade. Tudo está em trânsito, e seu registro mais ou menos romântico ou pornográfico é que molda o entendimento de algo como ruína e acentua seu magnetismo. Jerry Herron, em seu ensaio *Three meditations on the ruins of Detroit*, resume bem essa ideia ao dizer que “uma ruína não é encontrada, ela é fabricada: um composto anti-histórico de nostalgia e merchandising” (DASKALAKIS, 2001, p. 34, tradução nossa).

Nesse sentido, enquadrar ou emoldurar algo como ruína, esse algo, nas palavras de Michael Roth, em seu ensaio de 1997, podendo ser uma construção ou mesmo um corpo, equivale a emoldurar seu estado de deterioração de modo a evitar sua dissolução completa e ao mesmo tempo despertar certo êxtase visual. As ruínas e seu impacto sobre as artes visuais, a cultura pop e o comportamento, em especial na vida noturna das grandes cidades, são entendidas, neste estudo, como lugares no tecido urbano que ostentam uma espécie de glória passada e ressurgem como proposição de uma nova urbanidade, por exemplo os antes suntuosos cinemas em estilo *art déco* há muito abandonados do centro de São Paulo, as largas avenidas dos Campos Elíseos, que foram tomadas pelo consumo e pelo tráfico de crack, ou espaços à sombra do elevado Presidente João Goulart, o Minhocão. A condição de estar às margens dos desígnios urbanos, portanto, pode ser vista e entendida como uma situação transitória, um ponto de passagem. Essa estética do abandono, do precário e do transitório, marcada ao mesmo tempo pela melancolia nostálgica e sensações nítidas de violência, foi uma febre na cultura dos séculos XVII, XVIII e XIX e retorna agora ao centro da experiência visual contemporânea num momento de crise em relação ao presente e a dificuldade, ou impossibilidade, de imaginar futuros possíveis¹.

¹ HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Quatro décadas depois de Rosalind Krauss tentar redefinir o lugar e o entendimento da escultura em seu célebre ensaio *A escultura no campo ampliado*², defendendo um entendimento também mais alargado da ruína. Em 1907, ou seja, antes das duas grandes guerras e sem vislumbrar algo como o 11 de Setembro, o sociólogo alemão Georg Simmel definiu a ruína como a imagem da queda de braço entre a vontade do espírito humano e as forças da natureza, sendo as estruturas em decomposição espetáculos que ilustram como a “arquitetura é a única arte em que a batalha entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza se equilibra” (WOLFF, 1965, p. 259, tradução nossa). Mas a arquitetura, que Simmel vê como “vitória sublime do espírito contra a natureza” (WOLFF, 1965, p. 259, tradução nossa), está destinada a desaparecer, não sem antes sobreviver na condição de ruína.

“Esse equilíbrio único ---entre a matéria mecânica, inerte que resiste a pressões e a espiritualidade que a impulsiona para cima--- se desfaz no momento em que um prédio começa a ruir”, escreveu Simmel (WOLFF, 1965, pp. 259-260, tradução nossa)

Essa mudança se torna uma tragédia cósmica, que faz com que cada objeto arruinado esteja imbuído de nossa nostalgia; a deterioração se manifesta como a vingança da natureza por ter sido violada pelo espírito que a refez em sua imagem e semelhança. No momento em que a deterioração destrói a unidade da forma, natureza e espírito mais uma vez se separam e revelam sua inimidade original ---como se a formação artística fosse um ato de violência perpetrado pelo espírito e aceito pela pedra contra a sua vontade até que ela se rebela e retorna à ordem independente de suas próprias forças.

2.2 Ruína entrópica

Essa visão entrópica da ruína em Simmel, que mais tarde encontraria eco nas observações de artistas como o norte-americano Robert Smithson e uma série de expoentes da land art nos anos 1960, parece ter informado a estética que vigorou ao longo dos séculos XVIII e XIX, auge da febre romântica pela ruína. Mas depois de um século de catástrofes e na ressaca da falência das utopias modernas, a ruína contemporânea às vezes não está tão distante no tempo nem perdeu para sempre a batalha contra a natureza. Ruínas prevalecem no tecido urbano tanto na condição definida por Simmel quanto como estruturas removidas da lógica de mercado e vigilância das cidades por qualquer motivo, sendo às vezes ruínas fabricadas, lugares que têm seu aspecto de abandono e decadência reforçados ou acentuados para servir

² KRAUSS, R. *A escultura no campo ampliado*. Gávea, Rio de Janeiro, pp. 87-93, 1984.

de cenografia ready-made ou pano de fundo para atos de transgressão ---do exercício mais livre da sexualidade ao consumo de drogas até a busca pelo prazer em festas clandestinas.

Em sintonia com essa visão expandida das ruínas, Walter Benjamin considerou um de seus mais célebres objetos de estudo, as arcadas de Paris, como estruturas em decomposição mesmo que ainda em pleno funcionamento. Analisando o romance *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, o filósofo alemão decretou a morte desses corredores comerciais quando as primeiras luzes elétricas foram instaladas na capital francesa, afirmando que, naquele momento, iluminadas demais, elas passavam a ser um exemplo de arquitetura em pleno processo de deterioração³. Na visão de Benjamin, o poder desses espaços só persistia porque a memória do que um dia foram ainda sustentava seu magnetismo. “Que as arcadas são o que são para nós tem a ver com o fato de que elas em si já não o são” (BUCK-MORSS, 1990, p. 159, tradução nossa), escreveu o autor. Nesse sentido, a ruína é menos um lugar caindo aos pedaços no sentido literal dessa condição e mais um lugar em que a memória do passado molda aspectos do presente e passa a ter peso e relevância maior do que o aqui e agora.

O fascínio atual pela ruína é um sintoma do que Andreas Huyssen chama de “crise da imaginação utópica” (HUYSEN, 2014, p. 51). Depois da modernidade e num presente que resiste a encontrar uma identidade temporal ou se firmar como pós-modernidade por absoluta falta de clareza nessas distinções, os ensaios do autor tendem a ver a “memória como obsedante e sombria, e não transparente, a sombra da memória obscurecendo um presente predominantemente esquecido” (HUYSEN, 2014, p. 57). Na opinião de Huyssen, que não está sozinho em sua definição da contemporaneidade, o mundo marcado pela “mescla aporética de destruição e criação” (HUYSEN, 2014, p. 21) num ritmo ultraveloz, talvez impossível para a imaginação de Simmel no alvorecer do século XX, está obcecado pelo passado por estar cego e perdido diante do presente e do futuro (HUYSEN, 2014, pp. 15-90)

À medida que o século XX, com suas projeções utópicas de futuros alternativos, avulta não apenas como uma era de extremos, mas também de indizível destruição, o fato de o modernismo ter se tornado passado parece haver diminuído o nosso poder de imaginar o futuro. Olhar para trás se tornou um modo dominante de vivenciar e pensar o mundo moderno, desde o surto de crescimento da memória na década de 1990. As indústrias ocidentais da cultura juntaram um número cada vez maior de passados num presente simultâneo e sempre mais atemporal: modas retrô, móveis retrô autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos. Já houve quem falasse numa “retromania”. O

³ BUCK-MORSS, S. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, EUA: MIT Press, 1990, p. 159.

que está em jogo são mudanças contínuas nas estruturas de temporalidade vivida e novas percepções do tempo e do espaço nas sociedades midiáticas contemporâneas.

Em *Culturas do passado-presente*, Huyssen parece documentar, na verdade, um estágio exacerbado da intoxicação pela memória que David Harvey começou a descrever em *Condição pós-moderna* ao tentar definir e estabelecer parâmetros conceituais para definir a contemporaneidade, podendo ser esta tanto o auge da pós-modernidade quanto uma continuação incerta da era moderna. Em todo caso, Harvey já previa ali uma valorização sem precedentes de museus, memoriais e ruínas, um sintoma do que chamou de “compressão do tempo-espaço” (HARVEY, 1992, p. 237) ao longo do século XX.

Nesse sentido, e mesmo reconhecendo sua visão como em parte ultrapassada, acredito que Simmel tenha sido profético ao observar a ruína ao mesmo tempo como “lugares que escapam à vida” e “lugares para a vida” (WOLFF, 1965, p. 261, tradução nossa). Nas cidades contemporâneas, a ruína como território de exceção está longe de ser um vazio e serve de abrigo ao hedonismo e à transgressão. Esses espaços, portanto, habitam um limbo às margens da sociedade oficial, numa condição análoga ao canteiro de obras que pode ser confundido com escombros deixados para trás, o que Walter Benjamin chamou de “porosidade” (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa) na trama de cidades como Nápoles, Marselha e Berlim numa série de crônicas.

2.3 Veloso, Lévi-Strauss, Smithson

Já no fim do século XX, muito depois de Benjamin, que se matou antes de ver toda a atrocidade da Segunda Guerra Mundial levada a cabo, uma série de autores, de filósofos a músicos populares, voltaram os olhos para a natureza híbrida das ruínas. Nos versos de *Fora da ordem*⁴, Caetano Veloso lembra Claude Lévi-Strauss ao dizer que “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Essa canção de 1992 retoma uma ideia de *Tristes trópicos*⁵, livro que o antropólogo francês escrevera em 1955. No meio do caminho, diante de um canteiro de obras em Passaic, no Estado americano de Nova Jersey, Robert Smithson se deparou em 1967 com o que chamou de “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57,

⁴ VELOSO, C. *Fora da ordem*. In.: *Circuladô*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1992. Faixa 1 (5 min 56)

⁵ LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 93.

tradução nossa), um não lugar que “parecia conter ruínas ao reverso, isto é, todas as novas construções que se construiriam”.

Num quadro de falência urbanística e espaços aos farrapos, a ruína entendida como construção, plataforma cênica e política ou proposição, parece fazer todo sentido. Ela é menos um índice do fracasso, embora ocupe no tecido urbano a posição incômoda e magnética de uma cicatriz do tempo, e mais um território que se desenha como arena livre, desembaraçada da lógica da mercantilização do espaço que pauta a ordem das cidades, estando ao mesmo tempo mergulhada noutro tempo, de costumes e potencialidades distintas.

Figura 2 - Fotografia de Robert Smithson publicada em seu ensaio sobre Passaic, nos EUA.

Fonte: Reprodução/NYT

Veloso fala em “nova ordem mundial”, talvez a suplantando a combalida estrutura político-econômica liberal que observava num Brasil urbano pós-ditadura. Fora da ordem, estão “o asfalto, a ponte, o viaduto ganhando pra lua”, um espaço em que “nada continua, e o cano da pistola que as crianças mordem reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita, mais bonita e muito mais intensa do que no cartão-postal” (VELOSO, 1992). Seu quadro distópico, de urbanidade descosturada e às avessas, também demonstra certa intimidade com a ideia de ruína, ou um fascínio embasbacado com a falência total de um sistema que, no entanto, ainda pulsa nervoso, as luzes da cidade refletidas distorcidas no corpo metálico de um revólver.

Suas imagens sintetizam e trazem à tona um potencial de violência e fúria construtiva escondido debaixo de uma superfície esganiçada, gemendo de dor. Um acento recai sobre a ideia de que “nada continua”. É essa suspensão temporal, a visão de uma construção pela metade ou edifício em decomposição, que também impressionou Smithson em seu passeio no subúrbio. No que chamou de “Odisseia suburbana” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa), o artista americano parecia aplicar um raciocínio antropológico à sua leitura de espaços banais, ou as banalidades do espaço que chamou de monumento. Tudo é monumento na óptica de Smithson, da ponte acanhada sobre o rio ao estacionamento do supermercado e, em especial, os canteiros de obras e seus “muros de contenção que superam as bordas de uma nova autopista”, tornando “difícil distinguir a estrada nova da velha” já que “ambas se confundiam num caos unitário” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa).

Entendendo que sobre esse caos reinavam as máquinas de construção, que, vistas na letargia de um sábado à tarde, lembravam “criaturas pré-históricas” ou “dinossauros desprovidos de pele” revolvendo a terra, Smithson reforça a impressão de caos unitário, ou “limo primordial” (SMITHSON, 2006, p. 184). Aquilo que é vivo é ao mesmo tempo fóssil, o mecânico adota feições orgânicas, já que tudo da terra saiu e para ela voltará. Sua descrição de um encanamento que parecia estar “sodomizando algum orifício tecnológico” também me lembra Lévi-Strauss e sua descrição da baía de Guanabara como uma “boca desdentada” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 75). Não há como ler o espaço sem dotar esse mesmo espaço de certa latência construtiva, algo que parece se expressar melhor na prosa elegante desses autores em metáforas de carnalidade, como se buscassem calor humano ou

ancestralidade animal na rigidez do concreto, na erosão do asfalto ou naquilo que sobrou para contar uma história e ao mesmo tempo engendrar outras. Na mesma veia figurativa, Vladimir Nabokov descreve os canos expostos que encontrou pelas ruas como “intestinos” (BOYM, 2001, p. 176, tradução nossa) da cidade em seu *Guia de Berlim*, escrito em 1925, quando o autor de *Lolita* era quase um desconhecido.

No fundo, o que parece estar em jogo é não só a ruína como elemento concreto no espaço mas também sua imagem, que já foi romântica e agora se aproxima do erótico. Enquanto Caetano Veloso despreza a cidade do cartão-postal, privilegiando a experiência intoxicante, “muito mais bonita e mais intensa”, da cidade real, Smithson embaralha experiência e documento. O artista rejeita as ruínas românticas, índices de um “charme gasto” ou “vitorianismo diluído” (SMITHSON, 2006, p. 184), mas problematiza a relação entre presença física e o contato com uma paisagem fotografada, como se o registro perdesse qualquer passividade para se manifestar também enquanto presença, uma alusão talvez à ideia de que uma ruína ou monumento ---monumento aqui entendido no sentido de Smithson do termo--- tenha impacto duplo, sendo aquilo que é e ao mesmo tempo uma memória materializada no espaço sob forma de escombros. “Quando andei sobre a ponte é como se andasse sobre uma fotografia enorme feita de madeira e aço” (SMITHSON, 2006, p. 185), escreveu Smithson.

Quando fala em “entropia da técnica” (SMITHSON, 2006, p. 185) ou “caos unitário” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa), aliás, o artista retoma, em parte, a noção de Simmel de que as construções mesmo em plena forma nunca deixam de ser natureza e estão sempre sujeitas a ser tragadas de volta à terra quando esta exerce seu “direito latente” (WOLFF, 1965, pp. 262-263, tradução nossa) de retomar o controle. “Por isso a ruína tem tão amiúde um efeito trágico ---mas não triste. Isto porque a destruição não é algo sem sentido vindo de fora, mas a realização de uma direção colocada no mais profundo estrato de existência do destruído” (WOLFF, 1965, pp. 262-263, tradução nossa), escreve Simmel. “O fato de que tudo que é humano ‘vem do pó e ao pó retornará’ se eleva aqui além de seu nihilismo monótono” (WOLFF, 1965, pp. 262-263, tradução nossa).

Não à toa, e talvez seguindo o caminho teórico apontado por Simmel e Smithson, um documentário batizado *Detropia* narra a derrocada econômica e consequente decadência de

Detroit. Rico em imagens da antes suntuosa Michigan Central Station, principal terminal ferroviário da região hoje em ruínas tal qual as termas de Caracalla que serviram de modelo para seus arquitetos no início do século XX, o filme constrói sua narrativa estabelecendo um paralelo entre a Detroit gloriosa da época da bonança da Ford, da Chrysler e da General Motors e a Detroit esvaziada e esquecida de hoje. Dirigido por Heidi Ewing e Rachel Grady e lançado em 2011, dois anos antes de a cidade decretar sua falência, o documentário mostra, entre outras imagens de declínio sedutor, retroescavadeiras e tratores arrasando casas abandonadas. Um repórter da TV local, comentando o avanço das máquinas sobre as construções, diz que nada mais será como antes, que “tudo vai voltar a ser pradaria” (COGAN; MENSCHER, 2011, tradução nossa), um descampado virgem não fossem os escombros deixados no rastro das máquinas.

Figura 3 - Cena do filme *Detropia*, de Heidi Ewing e Rachel Grady.

Fonte: Reprodução

2.4 Ruína, manifesto fotográfico

Mas Georg Simmel, ao contrário de Robert Smithson, não considerou o efeito crucial que a fotografia teria na difusão e transformação do culto à ruína. Num mundo que foi deixando

para trás visões de um arcadismo idílico, de ruínas em perfeita harmonia com os ciclos da natureza que está na base do pitoresco e do sublime, a violência de guerras e revoluções passou a se prestar com mais naturalidade ao registro instantâneo da fotografia de meados do século XIX em diante. Dois episódios fotografados à exaustão, a Comuna de Paris, em 1871, e a Guerra Civil americana, de 1861 a 1865, abalaram percepções da ruína com a circulação de seus registros. Muitas vezes pendendo para a glamourização da brutalidade em nome do avanço da justiça contra a barbárie, essas eram imagens da destruição com “intenções propagandísticas” (ROTH, 1997, p. 11, tradução nossa). Mesmo que essa destruição resulte em chacinas, a ideologia por trás de seu registro está ancorada na ilusão ou falsa noção de que as ruínas retratadas estarão a salvo dos estragos posteriores do tempo uma vez fixadas as suas imagens no papel fotográfico, “uma compensação pela experiência de perda do passado” (ROTH, 1997, p. 26, tradução nossa) que impulsionou a “crença num futuro sem ruínas” (ROTH, 1997, p. 26, tradução nossa).

Figura 4 - Fotografia de George Barnard em *Photographic views of Sherman's campaign*.

Fonte: Reprodução

Numa capital francesa em chamas depois do fracasso da Comuna de Paris, fotógrafos como Eugène Appert chegaram a forjar flagras de execuções e cenas de destruição para criar uma narrativa visual contra a tentativa de estabelecer um governo do proletariado. Enquanto

prédios e ruas da cidade ainda ardiam, fotógrafos corriam para imortalizar o espetáculo, emoldurando cenas como a demolição da coluna da praça Vendôme ou o Palácio de Tuileries.

Figura 5 - Fotografia de Felice Beato, de 1857, mostra os estragos do chamado Motim Indiano.

Fonte: Reprodução

As fotografias das ruínas de Charleston, cidade dos Estados Unidos arrasada pelo avanço das tropas sulistas durante a Guerra Civil, por exemplo, serviram de argumento para a causa dos Estados do norte, que defendiam a abolição da escravidão e por isso se engajaram no conflito. Em *Photographic views of Sherman's campaign*, livro que publicou em 1869, George Barnard retratou os escombros no rastro dos ataques da mesma forma que os primeiros registros de sítios arqueológicos mostravam ruínas gregas e romanas. Rompendo com a visão romântica da ruína que vigorava até então, Barnard não mostrava os destroços de uma estação de trem, por exemplo, como objetos de veneração e sim como fragmentos de um sermão, a ruína dotada de carga ideológica e vista como advertência do passado contra os excessos e desmandos do futuro. Quatro anos antes da publicação do livro de Barnard, aliás, o fotógrafo Tayler Lewis tornou explícito esse ponto ao lançar *State rights: a photograph from the ruins*

of ancient Greece, volume com imagens da Grécia antiga que funcionou, na opinião do crítico e curador americano Charles Merewether⁶, como manifesto da causa abolicionista.

Figura 6 - Fotografia de Edward Steichen a serviço da Força Aérea americana na Primeira Guerra.

Fonte: Reprodução

Também no século XIX, o fotógrafo Felice Beato, a serviço da Coroa britânica com a missão de retratar os estragos causados por uma insurreição contra os colonizadores na Índia, orquestrou uma composição talhada para chocar o público da metrópole que esperava ver imagens de selvageria. Tendo chegado tarde demais ao local do conflito, Beato mandou espalhar corpos dos cerca de dois mil homens assassinados pelas tropas do império pelas ruínas do palácio de Sikandrah Bagh em Lucknow. Esse e outros casos de espetacularização da violência acentuada pelo impacto melancólico das ruínas na Comuna de Paris e na Guerra Civil americana podem ser vistos como embrião da *ruin porn*, que estruturou e tornou patente o fetiche pelos escombros industriais de Detroit, quando não como parentes nem tão distantes do *jihadi cool*, termo que a mídia dos Estados Unidos cunhou para explicar o fascínio e o

⁶ ROTH, M. S., LYONS, C. *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. 29.

magnetismo causado pelas imagens de explosão de ruínas e execuções de reféns circuladas por militantes do Estado Islâmico.

Tanto a difusão instantânea de fotografias e vídeos nas redes sociais de hoje quanto a revolução provocada pelo advento da fotografia no século XIX tiveram um impacto profundo, também conceitual e filosófico, nas estratégias de registro da ruína para além de sua encenação espetacularizada. Merewether lembra o ruído intrínseco ou quase poder de autocombustão de uma série de imagens de Edward Steichen da destruição da Primeira Guerra Mundial, argumentando que a tecnologia permitiu potenciais de devastação e violência sem precedentes e ao mesmo tempo a possibilidade de sua documentação por meio da fotografia. Ou seja, o avanço da técnica deu vazão ao poder sinistro de registrar tudo aquilo que em breve seria varrido do mapa.

No caso de Steichen, isso se torna ainda mais crítico porque a técnica de fotografia aérea usada pelo artista era a mesma dos estrategistas de guerra para mapear alvos de bombardeios aéreos. “Essas fotografias são ao mesmo tempo um instrumento da guerra e um testemunho de seus efeitos”, escreve Merewether (ROTH, 1997, pp. 29-31, tradução nossa)

A ilusão de uma documentação verídica e a função ideológica do realismo instrumental e estético criam um ponto cego, obscurecendo a cumplicidade entre as tecnologias de representação e as tecnologias de destruição. A fotografia não só documenta a destruição, mas também emoldura e reapresenta seus sujeitos para criar uma distância entre o espectador e os eventos que ela testemunha.

Outra imagem chocante a circular na época da Guerra Civil americana, também mobilizada a serviço da causa abolicionista, não deixa de estar ligada à questão do impacto e assombro provocado pelas ruínas. As costas de um escravo açoitado, atravessadas de fora a fora por cicatrizes e feridas que saltam da pele e que, na textura da fotografia em preto e branco, lembram manchas de mercúrio num tom prateado fulgurante, ocupam quase toda a composição. De perfil, vemos o rosto do escravo conhecido como negro Gordon no retrato da dupla McPherson e Oliver de 1863. Publicada na *Harper's weekly*, a imagem viajou o mundo, inspirando *Negro Cipião*, uma tela de Paul Cézanne realizada três anos mais tarde, hoje no acervo do Museu de Arte de São Paulo. Carne e pedra nunca pareceram tão indissociáveis, já que o noticiário da época veiculava sem cessar as imagens da destruição da guerra na tentativa de influenciar a causa abolicionista ao mesmo tempo em que esse tipo de retrato, em toda a

sua crueza, parecia pôr no mesmo plano a violação da paisagem construída e a tortura praticada contra os negros escravizados.

Embora lembre o sensacionalismo de imagens hoje exibidas quase em tempo real direto dos campos de batalha no Iraque e na Síria, esse tipo de registro em que uma estação de trem e um corpo humano surgem como alvos de um mesmo ---trágico--- destino, é possível afirmar que, mesmo séculos antes do surgimento da fotografia e das imagens da Guerra Civil americana e da Comuna de Paris, a morte, literal ou metafórica, parece estar ligada à ruína. O médico e anatomista francês Charles Estienne escolheu prédios em ruínas como cenário de desenhos de corpos dissecados em seu *De dissectione partium corporis humani*, de 1545. Numa de suas gravuras, um homem aparece rasgando a pele do tórax e do pescoço para revelar detalhados desenhos do interior da garganta e do esôfago. Atrás dele, uma torre em ruínas tem plantas fíncando raízes em cada uma de suas rachaduras. Aos pés da figura, estão uma coluna quebrada ao meio e fragmentos de outras colunas, como se Estienne se esforçasse para revelar ao mesmo tempo a estrutura interna do homem e a de suas construções.

2.5 Plantas e esqueletos

Exibida em 1997 na mostra *Irresistible decay*, em Los Angeles, primeira de uma série de exposições que trouxeram a ruína para o centro do debate estético atual, entre elas *Ruin lust*, ou luxúria da ruína, que a Tate Modern, em Londres, organizou em 2013, a obra de Estienne estabelece uma estranha ponte com o presente, como se a dissolução e o desaparecimento humano estivesse ligado de forma intrínseca à decomposição das estruturas que a humanidade foi capaz de construir (ROTH, 1997, p. 2, tradução nossa)

A figura humana da gravura mantém aberto o peito e convida o espectador a olhar para a ruína para entender como aquilo foi construído, como “funcionava”. Da mesma forma, ruínas de prédios antigos eram usadas com frequência para instruir, oferecendo a estudantes e profissionais de arquitetura os “esqueletos” que os ajudariam a entender os princípios da construção. Esqueletos, portanto, funcionam como chaves para uma anatomia do passado, algo essencial que o mantém íntegro. Muitos escritores e artistas posteriores também encontrariam a alma do passado nesses velhos ossos.

De fato, num dos relatos centrais do culto romântico à ruína e pilar fundamental das estratégias de buscar no passado um entendimento para o presente, o francês Constantin François de Chasseboeuf, conde de Volney, descreve as ruínas de Palmira, antes uma poderosa

metrópole no centro da rota da seda, como “lúgubre esqueleto” (VOLNEY, 1820, p. 17, tradução nossa)

E agora eis o que resta desta cidade poderosa, um lúgubre esqueleto! Eis o que resta de um vasto domínio, uma lembrança obscura e vã! O movimento ruidoso que se apressava sob esses pórticos foi sucedido pela solidão da morte. O silêncio dos túmulos substituiu o murmúrio das praças públicas. A opulência de uma cidade de comércio se tornou uma pobreza horrenda. Os palácios dos reis se tornaram antros de feras; rebanhos pastam na entrada dos templos, e répteis imundos habitam os santuários dos deuses! Como pôde se eclipsar tanta glória! Como tantas obras foram aniquiladas! Assim apodrecem as construções dos homens! Assim desaparecem os impérios e as nações!

Figura 7 - Gravura de Charles Estienne em *Dissectione partium corporis humani*, de 1545.

Fonte: Reprodução

Suas reflexões sobre o nascimento e a morte dos grandes impérios foram publicadas em 1791, no calor da Revolução Francesa, e mais tarde traduzidas para o inglês por Thomas Jefferson,

prevendo então um destino glorioso para os Estados Unidos e se precavendo contra as armadilhas da soberba humana que pudessem levar o novo mundo ao fim trágico de Palmira. Num eco da observação de Roth de que escritores e artistas encontrariam nas ruínas a alma do passado, Chasseboeuf recorre em seus escritos à figura de um fantasma que aparece diante dele nas ruínas como o porta-voz assustador de um passado ao mesmo tempo glorioso e distante. De voz grave e todo coberto de branco, o espectro provoca o autor a interrogar as ruínas. “Homem injusto! Se tu podes por um instante suspender o prestígio que fascina teus sentidos! Se teu coração é capaz de compreender a linguagem do raciocínio, interroga estas ruínas!” (VOLNEY, 1820, p. 10, tradução nossa), escreve Chasseboeuf, colocando a ruína como arena de conhecimentos acumulados, em sintonia com a sensibilidade romântica.

Figuras 8 e 9 - À esq., fotografia *A peculiar institution*, de 1863, da dupla McPherson & Oliver; à dir., *Negro Cipião*, tela de Paul Cézanne, de 1866.

Fontes: Reprodução/Harvard Art Museum/Museu de Arte de São Paulo

Muito antes do manifesto às vezes fantástico de Chasseboeuf, ainda no século XVII e no auge do barroco, alegorias não raro estabeleciam paralelos sinistros entre a visão de caveiras e esqueletos e ruínas em estado avançado de putrefação, uma reflexão sobre os aspectos passageiros do poder e da presença humana na Terra. “A ruína era emblemática da futilidade, o ‘esplendor transitório’ da civilização humana, a partir do qual a história passava a ser lida

como ‘um processo implacável de desintegração’” (BUCK-MORSS, 1990, p. 161, tradução nossa).

Figura 10 - Fotografia de Annie O’Neill, de *Unquiet ruin*, na fábrica de rolhas Armstrong em Detroit.

Fonte: Reprodução

Na condição de sermão, a ruína voltaria a servir de argumento pouco mais de meio século depois dos escritos de Chasseboeuf, cancelando a brutalidade estoica dos registros da Guerra Civil americana, da Comuna de Paris e dos avanços bélicos dos britânicos na Índia colonial. Mas o tom é outro. Em *As ruínas* e outros relatos e obras de arte contemporâneos à publicação do filósofo francês, a ruína, servindo ou não de sermão ou advertência, era uma fonte de prazer, um campo sedutor aos sentidos, ou “fuga de um presente utilitário” (MACAULAY, 1953, p. 23, tradução nossa), como observa a historiadora britânica Rose Macaulay ao

descrever as gravuras de ruínas e cárceres de Giovanni Battista Piranesi, um dos artistas centrais da era marcada pela *Ruinenlust*, ou a noção da ruína como fonte de prazer. Mais adiante, em especial depois da difusão da fotografia e no pós-Guerra, o sermão ganha os contornos estridentes da *ruin porn*, manchettato no tom de plantão de notícias dos âncoras de redes como Fox e CNN.

Enquanto fotógrafos, como George Barnard, da Guerra Civil americana, ou Bruno Braquehais, que registrou os estragos que seguiram a queda da Comuna de Paris, mantiveram o mesmo tom solene de templos gregos e romanos em seus registros de ruínas prematuras, surgidas no calor do conflito, a estratégia de fotógrafos da derrocada de Detroit, como Andrew Moore e Annie O'Neill, é outra. No lugar da ruína monumental, paralisada no tempo e imbuída de um senso de finitude, as ruínas da Detroit pós-bancarota lembram fotogramas de um filme de ação, como flagras de uma destruição ainda em curso. Não retratam um passado distante a ser interrogado como as ruínas assombradas do conde de Volney ---são testemunhos disfarçados de um imediatismo direto do front de batalha, mas que visam menos instruir e mais provocar os sentidos com sua volúpia de detalhes e sinais premonitórios.

O'Neill, por exemplo, alterna planos abertos e hiperfechados para focar ao mesmo tempo a grandeza e robustez estrutural do Armstrong Cork Building, uma fábrica de rolhas fechada desde os anos 1970, e o que sobrou desse lugar que em seu auge teve milhares de funcionários e hoje serve de abrigo para moradores em situação de rua. *Unquiet ruin*⁷, o livro de O'Neill publicado em 2001, documenta resquícios dessa presença humana em chave metonímica, como os rastros de uma fogueira numa das salas ou cobertores drapeados sobre os caixilhos de janelas quebradas. Um homem negro e um garoto loiro, entre as poucas aparições humanas na série da artista, são vistos menos como moradores de um lugar e mais como pragas que invadiram esse espaço ---ecos improváveis da tradição romântica, que prevê sempre a presença de bichos como raposas, morcegos, lagartos e corujas para dar um aspecto mais ruinoso à ruína.

⁷ O'NEILL, A. *Unquiet ruin: a photographic excavation*. Pittsburgh: Mattress Factory, 2001.

Em seu *Detroit disassembled*⁸, ou Detroit desmontada, um dos muitos livros de fotografia produzidos na avalanche da *ruin porn* como objeto-fetiche para decorar mesinhas de centro, Andrew Moore não mede esforços para extrair uma narrativa da derrocada da capital do automóvel, um processo de decadência que, a julgar por suas imagens, parecia a crônica de uma morte anunciada. Nesse sentido, sua fotografia mais emblemática talvez seja a visão do grande átrio do Michigan Theater, de cúpulas arfantes antes cheias de adornos, ocupado por carros ---a sala de concertos, na crise, virou um estacionamento. Ou seja, Moore tenta dizer aqui sem qualquer grau de sutileza que o automóvel que ajudou a construir Detroit e a tornar a cidade um paradigma do sonho americano foi também seu algoz, desencadeando a fuga da classe média em direção aos subúrbios e deixando no rastro um vácuo ou teatros sem público.

Figura 11 - Andrew Moore retrata o Michigan Theater no livro *Detroit disassembled*.

Fonte: Reprodução

Nas imagens da Cass Technical High School, uma escola de ensino médio, Moore também parece seguir um roteiro hollywoodiano, pontuado por clichês que conduzem a história sem

⁸ MOORE, A., LEVINE, P. *Detroit disassembled*. Bolonha: Damiani Editore, 2010.

sobressaltos. Uma delas mostra um relógio parado no tempo, sua face derretida e os ponteiros torcidos pelo calor de um incêndio que atingiu a sala, marcando o horário da morte daquele lugar, agora tão surreal quanto as célebres telas com relógios molengas de Salvador Dalí.

O fotógrafo, de fato, afirma no prefácio do livro que Detroit foi “além do declínio e se tornou uma paisagem surreal, onde o passado está recuando de modo tão rápido que o tempo parece distorcido” (BINELLI, 2013, pp. 286-287, tradução nossa). Embora discorde da afirmação de Moore, dizendo que em vez de sumir o passado “se prende tenaz à cidade como um fungo que se alastra lentamente” (BINELLI, 2013, pp. 286-287, tradução nossa), Mark Binelli, jornalista e autor de *Detroit City is the place to be*, um estudo crítico sobre o suposto renascimento da cidade pós-crise econômica, também se rende embasbacado aos encantos do relógio daliniano flagrado pelo artista. “O número doze está esticado e lembra caracteres do alfabeto árabe ou talvez o desenho de um revólver feito por uma criança, enquanto o resto do plástico enrugou e se encaracolou, transbordando solto por cima dos ponteiros da hora e dos minutos”, escreve Binelli, como se relatasse uma autópsia. “Sua cor lembra a de manchas nos dentes ou da pele caucasiana de um determinado tom, uma comparação que a flacidez da face (‘face!’) também evoca” (BINELLI, 2013, pp. 286-287, tradução nossa).

Em sua descrição, que não evita pontos de exclamação, Binelli recorre à mesma ênfase do noticiário sobre as ruínas prematuras de Palmira ao estabelecer uma comparação um tanto forçada da morte do tempo com a deterioração física de um lugar e seus habitantes, como se o povo de Detroit morresse junto com esses escombros ---lembrando as gravuras de corpos dissecados de Charles Estienne, o *Negro Cipião* de Cézanne ou mesmo os reféns executados pelo Estado Islâmico. E o livro de Moore, uma joia da *ruin porn*, corrobora esse sentimento. No mesmo edifício onde encontrou seu relógio-cadáver, o artista fotografou uma sala de aula tomada pela vegetação. Em primeiro plano nessa imagem, um livro sobre Detroit todo mofado e enroscado na perna de uma das carteiras deixa ver na capa só o nome da cidade. Noutra imagem, uma enfermaria em ruínas traz na parede a pichação “Deus abandonou Detroit”. Mas talvez o clímax de seu thriller da destruição, pelo menos por sua ideia de suspensão do tempo e sobrecarga melancólica, seja uma taça de champanhe solitária e ainda intacta em meio às ruínas chamuscadas de um bar. Moore parece sugerir com essa fotografia que a decadência de Detroit não foi, de fato, um processo de fuga de sua população branca e mais afluenta e a

consequente falência da indústria automobilística ao longo de três décadas, mas sim um desastre que arrasou a cidade da noite para o dia.

Figura 12 - Relógio da Cass Technical High School em *Detroit disassembled*, de Andrew Moore.

Fonte: Reprodução

2.6 A ruína em âmbar

O momento exato em que uma ruína se presta ao registro e, portanto, ao fetiche, aliás, já estava nas reflexões de Georg Simmel quando ele argumenta que uma ruína autêntica não pode se tornar irreconhecível, afundar na “informidade da mera matéria” (WOLFF, 1965, p. 261, tradução nossa) ou se reduzir ao anonimato de um “monte de pedras” (WOLFF, 1965, pp. 261-265, tradução nossa)

O valor estético da ruína unifica o desequilíbrio, o eterno devir da alma que luta consigo mesma, com o contentamento formal, com a delimitação fixa da obra de arte. Por isso, onde não há mais restos da ruína suficientes para fazer sentir a tendência à elevação, ela perde sua sedução metafísico-estética. Os restos das colunas do Forum Romanum são simplesmente feios e nada mais, enquanto uma coluna despedaçada até a metade pode desenvolver um máximo de sedução.

Evocando antes do tempo a imagem dos ponteiros paralisados da Detroit distópica de Moore, Rose Macaulay parece concordar com Simmel ao precisar a “melhor hora” para preservar e contemplar uma ruína, algo entre seu colapso absoluto e irreversível e o início de tentativas de restauro que podem descaracterizar todo o conjunto, esvaziando ou eliminando seus elementos de um declínio pitoresco, ou o que Andreas Schönle identificou como “intimidade pitoresca entre ruína e natureza” (SCHÖNLE, 2011, p. 30, tradução nossa) nas telas de Poussin e Claude Lorrain. Macaulay, que observou “clássicas paisagens tranquilas, onde arcos e colunas quebradas estão de pé diante da água luminosa e debaixo de céus luminosos” nas pinturas desses artistas, também buscou tal placidez no que seria a perfeita deterioração do mundo real. Descrevendo Goa, a colônia portuguesa na Índia, num momento em que a cidade já entrara em decomposição, Macaulay tenta destrinchar o charme dessa hora (MACAULAY, 1953, p. 261, tradução nossa)

Um dia chegará em que suas ruínas serão tragadas pela terra, perdidas no oceano vegetal que as sufoca. Por outro lado, elas podem se tornar peças de museu, arrumadas, etiquetadas e despidas, a selva que as invade jogada para trás, a grama arrancada de ruas e praças, árvores cortadas das janelas das igrejas, os morcegos adormecidos espantados. Qualquer que seja o destino que as aguarda, pode ser que hoje elas estejam vivendo sua melhor hora. Que ela pudesse ser assim para sempre preservada, capturada e mantida num momento de âmbar.

Diante do relógio na Cass Technical High School, Andrew Moore talvez pensasse a mesma coisa, desejando preservar em formol aquele estado de mais perfeito equilíbrio da deterioração na era pós-industrial. Nesse sentido, a *ruin porn* em seus aspectos mais fantásticos não está tão distante da vontade de choque e espetáculo calculado da *Ruinenlust*, em especial quando contrastados os preceitos básicos da estética pitoresca com uma noção estrutural da ruína pornográfica, que é seu sentido gritante de realidade, ou de dados do real que beiram a fantasia por causa de sua crueza grotesca.

Enquanto, segundo Schönle, o pitoresco força a imaginação a completar a paisagem representada a partir de inferências metonímicas e se caracteriza pela “variedade, a aspereza e a complexidade” (SCHÖNLE, 2011, p. 42, tradução nossa), o que, segundo Zygmunt Bauman, é “real na realidade é sua dureza, sua resistência, sua obstinação e seus limites” (TESTER, 1994, p. 153, tradução nossa). Ou seja, da *Ruinenlust* à *ruin porn* prevalece uma estética fragmentária, de rugas, rachaduras, asperezas, dados do estrago que nos religam à paisagem por meio de alguns detalhes chocantes, os vestígios palpáveis de vida que ainda respiram em cenários de destruição. Olhando para a fotografia do artista, mais do

que nos ponteiros distorcidos de Dalí, penso na fúria ultracolorida de John Martin e seu registro da erupção do Vesúvio em *The destruction of Pompeii and Herculaneum*, tela de 1822 que chocou o Reino Unido da época com uma visão da destruição que só Hollywood, em suas fantasias apocalípticas, pode arquitetar em tempos atuais.

Figura 13 - *The destruction of Pompeii and Herculaneum*, tela de John Martin, realizada em 1822.

Fonte: Reprodução

Descobertas na primeira metade do século XVIII, as ruínas de Pompeia e Herculano, cidades no atual sul da Itália arrasadas pela erupção de um vulcão e petrificadas pelo rio de lava que desceu encosta abaixo, está na origem do culto romântico à decadência. Exaltações de cidades e templos destruídos aparecem ao longo de toda a história, em poemas romanos de 200 a.C., versos escritos na península Ibérica no século X, poemas do século XII até o Renascimento, com a obra de Petrarca influenciada por escavações arqueológicas em Roma. Mas o verdadeiro auge da era da *Ruinenlust*, de acordo com Macaulay em seu *Pleasure of ruins* e Schönle em *Architecture of oblivion*, está atrelado ao impacto causado pela primeira visão dos corpos petrificados dos habitantes de Pompeia e Herculano, congelados no instante da morte como testemunhas eternas de um apocalipse.

Essa visão, segundo Schönle, “transfixou a imaginação de viajantes” (SCHÖNLE, 2011, p. 29, tradução nossa) ao revelar uma civilização desaparecida, e Pompeia logo se firmou como um destino obrigatório de peregrinação, sua fama só aumentando desde que o terremoto que arrasou Lisboa em 1755 também espalhou pela Europa uma nova consciência de enxergar “‘mensagens’ poéticas” (SCHÖNLE, 2011, p. 30, tradução nossa) nas ruínas. Publicado em 1953 e responsável por introduzir o termo alemão *Ruinenlust* no universo anglófono, o estudo de Macaulay se tornou uma das narrativas mais influentes para a compreensão da ruínofilia contemporânea. Há mais de sessenta anos, talvez antecipando as inquietações da pós-modernidade uma vez sepultadas as utopias do modernismo heroico, a autora já notava uma influência palpável da cultura retrô na esfera contemporânea, mais tarde diagnosticada também por “ruinólogos” do presente como Andreas Huyssen e Svetlana Boym.

Figura 14 - Tela de Hubert Robert, de 1796, retrata a grande galeria do Louvre em ruínas.

Fonte: Reprodução

Em seu livro, Macaulay lembra que mesmo os afrescos que decoravam as casas dos mais abastados em Pompeia e Herculano já tentavam passar a impressão de certa decadência romântica, com cenas pastorais diante de templos em ruínas, galhos de árvores retorcidos crescendo em meio a colunas quebradas e afins, ou seja, um terreno fantástico habitado por ninfas, faunos e sátiros, talvez o primeiro exemplo de *Ruinenlust* em toda a história. “Artistas sempre pintaram ruínas, como decoração ou por motivos simbólicos ou religiosos, mas nunca antes com tanto fervor”, escreveu Macaulay sobre o cenário artístico na época da descoberta das ruínas italianas (MACAULAY, 1953, pp. 18-20, tradução nossa). A autora acrescenta (MACAULAY, 1953, pp. 18-20, tradução nossa)

A explosão de ruínas nas telas dos séculos XVII e XVIII foi um clímax, o pico de uma emoção antiga nunca emudecida, mas que tampouco havia encontrado voz própria até que, por uma série de motivos, o clima e as circunstâncias do século XVII permitiram que isso ocorresse. O assunto se tornou uma obsessão artística. Havia ruína por todas as partes, horrenda ou adorável, infernal ou divina; ela decorava a paisagem visível, moldava os sonhos dos homens. A ruína se tornou uma moda artística, algo místico, quase uma religião, dando a seus devotos uma satisfação extática.

Num curto-circuito de vontades estéticas, John Martin e sua visão de Pompeia e Andrew Moore diante de Detroit, mesmo com quase dois séculos de intervalo, batem na mesma tecla do prazer da destruição ou da ruína com hora marcada, o “colapso repentino” (DILLON, 2014, p. 16, tradução nossa) em detrimento do “declínio pitoresco” (DILLON, 2014, p. 16, tradução nossa) na distinção de Brian Dillon, que organizou a mostra *Ruin lust*, na Tate Modern. Mesmo antes da proliferação de narrativas de desastre que viraram moda na literatura britânica do século XIX, talvez uma reação à mudança nos cenários urbanos enegrecidos pela revolução industrial movida a carvão, uma escola artística calcada na “ruinofilia” (BOYM, 2011, tradução nossa) já florescia na Europa, forjada em grande parte do medo e da desconfiança provocados pelo Iluminismo. Em paralelo ao pesadelo tecnicolor da Pompeia de Martin, visões assustadoras como o Louvre em ruínas, que aparece numa pintura de Hubert Robert de 1796, e o Bank of England reduzido a pó, numa série de 1830 de Joseph Gandy, excitavam os olhares.

O caso do Bank of England guarda uma história curiosa. Contemporâneo de Gandy, o arquiteto John Soane, que desenhou a imponente estrutura neoclássica do banco em Londres, com arcos, cúpulas e uma enorme rotunda, encomendou uma série de pinturas do prédio em ruínas ao artista, um dos principais expoentes do vício em escombros que marcou a sensibilidade da época. Enquanto projetava a obra, Soane queria imaginar como ela ficaria mil

anos depois, que aspecto teriam seus escombros. Mais tarde, encerrando sua carreira, o arquiteto fez uma nova encomenda a Gandy, as telas servindo de homenagem à sua aposentadoria. Depois de trabalhar mais de quatro décadas no banco, Soane não quis se retirar da vida profissional sem antes ver todos os ângulos de sua maior obra num estado dramático de decomposição. Gandy seguiu à risca a ordem e refez o Bank of England à imagem de ruínas arqueológicas, como se partisse da planta do arquiteto para imaginar a posição de paredes, cúpulas e arcos monumentais. Seguindo os parâmetros de ruína de Georg Simmel, a estrutura do prédio nas composições de Gandy parece se dissolver na terra, numa espécie de derretimento melancólico, enquanto a cúpula destroçada, em alguns casos, parece estar mais em sintonia com a estética do “colapso repentino”, um golpe de misericórdia. Uma década antes do advento da fotografia, Gandy ali parecia anteciper as estratégias de choque e espetáculo da *ruin porn*.

Na contramão da destruição do banco, no entanto, o mesmo artista pintou em 1816 uma vista da cidade grega de Esparta ainda no auge de seu poder, revertendo seu aspecto de ruína. *The Persian porch and the place of consultation of the Lacedaemonians*, embora baseada em descrições históricas, é uma visão delirante e pouco presa às evidências arqueológicas do lugar. A ideia de Gandy, também de acordo com a tradição da época, era evocar as glórias da Antiguidade como exemplo triunfal para a modernidade, ou seja, a reabilitação da ruína como receita para o futuro. Na visão do artista, a luz do sol brilha sobre Esparta, as flores da praça atingem o auge da beleza e tudo parece inabalável, eterno. É o que Svetlana Boym chamaria de “nostalgia restaurativa” (BOYM, 2001, p. 41, tradução nossa), ou a tentativa de reconstrução no presente dos monumentos do passado. Mas, no caso de Gandy e seus contemporâneos românticos, essa reconstrução não costuma ser fiel ao original e incorpora elementos da imaginação do artista, esbarrando no que a mesma autora, em *The future of nostalgia*, descreve como “nostalgia reflexiva” (BOYM, 2001, p. 41, tradução nossa), uma operação que enaltece as ruínas, obcecada pela “pátina do tempo” (BOYM, 2001, p. 41, tradução nossa) ou por “sonhos de outro lugar e de outro tempo” (BOYM, 2001, p. 41, tradução nossa).

Na ressaca da Revolução Francesa, Hubert Robert encontrou grande demanda por suas visões de uma Paris arruinada pelos revolucionários. Tendo pintado as galerias do Louvre em plena

forma, o artista, conhecido então como Robert des Ruines, tamanha a sua dedicação ao assunto, revisitou o mesmo lugar como um longo corredor agora a céu aberto, sem o teto de arcos e claraboias, e tomado por plantas crescendo em meio aos quadros e esculturas do museu. Mesmo antes de imaginar o Louvre em decomposição, Robert havia criado visões fantásticas de ruínas gregas, romanas e medievais, quase todas elas habitadas como espaços recreativos ou funcionais, na mais perfeita tradução da ideia de *Ruinenlust*, ou o prazer na ruína. Seus personagens não parecem ameaçados pela destruição, ao contrário, buscam esses espaços em ruínas com certa naturalidade e fascínio. Esse tom muda mais para o fim da vida do artista e nos anos pós-Revolução, quando seu foco se desviou para os estragos do conflito, ou seja, ruínas não só como a visão romântica de um Louvre reclamado pela natureza, mas também da demolição da igreja de Saint-Jean-en-Grève e da abadia de Longchamp. Na Rússia, onde Robert virou moda no século XVIII e onde está concentrado o maior volume de suas obras, Fiódor Alekseiev pintou na mesma época uma visão do Kremlin em ruínas, com vegetação se alastrando por suas paredes e pelo telhado numa Moscou de ruas e praças desertas.

Da mesma forma que as fotografias da Guerra Civil americana e da Comuna de Paris, a visão de Robert das ruínas da Revolução Francesa também tinha um viés ideológico para além do magnetismo da destruição. Tendo sido preso em 1794 e cético em relação à derrubada da monarquia, Robert quis dar um verniz de barbárie ao conflito. Sua visão contrasta com as meditações, ou devaneios, de Constantin François de Chasseboeuf, o conde de Volney, que viu nas ruínas de Palmira um reflexo da derrocada do *ancien régime*. Numa passagem de *As ruínas*, o autor diz enxergar o velho esplendor da Ásia na Europa moderna, mas se pergunta se um dia a Europa também não amanheceria em ruínas passado seu momento de glória. “Refletindo sobre as atividades de outrora nos lugares que eu contemplava: Quem sabe, disse-me, se tal não será um dia o abandono de nossos próprios países?”, escreveu Chasseboeuf (VOLNEY, 1820, pp. 14-15, tradução nossa)

Quem sabe se sobre as margens do Sena, do Tâmis ou do Zuiderzee, onde agora, em meio ao turbilhão de tantas alegrias, o coração e os olhos não bastam para contemplar o volume de sensações; quem sabe se um viajante como eu não se sentará um dia sobre ruínas mudas para chorar sozinho sobre as cinzas desses povos e a memória de sua grandeza?

Figura 15 - Tela de Joseph Gandy, realizada em 1830, que mostra o Bank of England em ruínas.

Fonte: Reprodução

No fundo, o conde de Volney, mesmo num ensaio de apoio à revolução, pergunta nessa passagem o que todo ruinófilo também se perguntava diante do espetáculo da destruição em telas como o Louvre ou o Bank of England transformados em fragmentos de pedra ou ao contemplar singelas visões de abadias e castelos de outrora se esfacelando em comunhão pacífica com a natureza ---até que ponto a degradação hoje aceita e venerada não é um espelho do nosso próprio futuro? Denis Diderot, exaltando as habilidades artísticas de Hubert Robert em sua crítica do Salão de 1767, fez uma reflexão semelhante. “As ideias que as ruínas evocam para mim são grandiosas. Tudo caminha rumo ao nada, tudo se desfaz, tudo passa, só o mundo fica, só o tempo permanece”, escreveu o filósofo. “Quantos anos terá o mundo! Caminho entre duas eternidades: para onde quer que olhe, os objetos ao meu redor anunciam a morte e preparam minha resignação para o que me aguarda” (DILLON, 2014, p. 16, tradução nossa).

2.7 Olhar do estrangeiro

Tanto Diderot quanto Chasseboeuf tocam num ponto importante em relação à apreciação das ruínas. Enquanto o conde de Volney imagina a reação de um viajante ao se deparar, num futuro incerto, com Paris ou Londres desertas, abandonadas e esquecidas, o filósofo parece justapor a deriva em meio aos escombros com a passagem do tempo, um caminhar entre

eternidades em que os destroços de outros mundos e outras épocas se desenrolam diante da visão de um forasteiro. De fato, em toda a história do culto à ruína, é um viajante estrangeiro que primeiro se choca com o aspecto desolador dessas estruturas, o primeiro, no caso, a emoldurar uma ruína como tal, interrompendo o curso sem volta do tempo para preservar aquilo que vê em seu estado mais perfeito de declínio, ou seja, singularizando a ruína autêntica.

Em 1840, o historiador britânico Thomas Babington Macaulay vislumbrou uma cena parecida com o devaneio do conde de Volney. Num futuro em que a igreja teria perdido todo seu poder e influência, um viajante neozelandês chegaria a uma Londres em ruínas para desenhar, de um dos arcos destroçados da London Bridge, os fragmentos que restaram da catedral de Saint Paul. Uma gravura de 1872 de Gustave Doré mostra esse viajante solitário em pose contemplativa diante da destruição. Nos anos 1950, talvez influenciada pela obra do tio-avô e impressionada com a destruição da Segunda Guerra, Rose Macaulay escreveu seu livro *Pleasure of ruins* ainda remoendo a lembrança de ter perdido sua casa num bombardeio aéreo. Desiludida, ela pergunta numa das passagens finais se, apesar do retorno do culto às ruínas, o mundo já não teria visto o suficiente em termos de destruição. Morta em 1958, Macaulay talvez nem pudesse vislumbrar o 11 de Setembro ou o levante do Estado Islâmico ao escrever essas palavras. Na Universidade Cambridge, cinco anos depois do ataque às Torres Gêmeas, um grupo de estudos dedicado a destrinchar interpretações conflitantes do passado no Reino Unido do século XIX acabaria adotando a imagem do viajante neozelandês como símbolo, provando a atualidade da ideia de que o frescor da ruína primeiro atinge a sensibilidade estrangeira.

Em *Architecture of oblivion*, seu estudo sobre o culto à ruína na Rússia dos czares e dos primórdios da União Soviética, Andreas Schönle escreveu (SCHÖNLE, 2011, p. 81, tradução nossa)

Só as ruínas que pertencem aos outros podem inspirar a poesia. O que importa é o sentido de que a reconstrução poética do passado exige um certo distanciamento e desapego que ruínas estrangeiras oferecem, já que essa exterritorialidade mental parece dar liberdade para recriar um mundo imaginado e mitigar o sentimento da perda. Lidar com o aspecto sublime das ruínas requer autonegação, tanto no nível pessoal quanto no nacional, já que só esse tipo de renúncia pode neutralizar o emudecimento que as ruínas, do contrário, podem impor.

Figura 16 - *The New Zealander*, obra de Gustave Doré, de 1872, retrata Londres em ruínas.

Fonte: Reprodução

Nesse sentido, e isso será tratado mais adiante neste estudo, a ruína não deixa de fascinar por seu aspecto exótico, daí a vocação de cidades desertas, arruinadas, arrasadas ou dizimadas ao longo da história como atração turística, tanto nas rotas do *Grand Tour* dos britânicos do século XIX, que não deixavam de visitar Roma e Pompeia e as ruínas da Síria e do Líbano, quanto as viagens a terras exóticas de estudantes europeus em seus *gap years*, o ano de férias que costumam reservar entre o fim do ensino médio e o início da carreira universitária para explorar os cantos mais distantes do planeta.

No início do século XX, numa visita a Nápoles, Walter Benjamin também notou a forma predatória como a ruína, no caso os escombros de Pompeia, era consumida pelos turistas (BENJAMIN, 1978, p. 165, tradução nossa)

Tudo que um estrangeiro deseja, admira e compra é “Pompeia”. “Pompeia” faz com que as imitações de gesso das ruínas dos templos, os colares de lava e até mesmo a figura do guia turístico piolhento pareçam irresistíveis. Esse fetiche parece ainda mais milagroso quando se considera que só uma pequena minoria sustentada por essas ruínas as conhece de fato.

Vistos em retrospecto, o espanto e a irritação de Benjamin explicam, em parte, os ânimos acirrados que caçadores de imagens de ruínas industriais vêm despertando em Detroit desde que a cidade atingiu o ponto mais crítico de sua decadência. Enquanto moradores da cidade, segundo defende Mark Binelli em seu *Detroit City is the place to be*, deveriam ter uma espécie de passe livre para documentar a destruição da própria terra natal, estrangeiros são vistos como aves de rapina tentando extrair qualquer possibilidade de lucro dos destroços industriais encontrados ali. Uma cena do documentário *Detropia* mostra dois turistas suíços discutindo com a garçonete de um café ofendida com a decisão da dupla de ir a Detroit fazer um safári por suas ruínas.

Esse episódio lembra a observação de Jerry Herron em *Stalking Detroit* (DASKALAKIS, 2001, p. 35, tradução nossa)

Para quem a ruína primeiro aparece como ruína? Certamente não para seus habitantes nativos, para os quais a história não é um divertimento de férias, mas um modo de vida contínuo. Quando notaram os romanos, por exemplo, que já não viviam mais numa cidade e sim numa ruína? Talvez não até que senhores ingleses, fazendo seu *Grand Tour*, precisassem de um souvenir. O que esses objetos significavam para esses distintos colecionadores não era a história em si, mas a humilhação da história; não “lições” do passado, mas o domínio da propriedade, como se o consumo tivesse tomado o lugar do autoconhecimento, porque tinha mesmo.

2.8 Ruína-souvenir

Nunca, aliás, o passado parece tão fetichizado quanto agora. Fragmentos de um passado remoto ou ainda fresco na memória, as ruínas se prestam ao consumo de massa e à reprodução em larga escala ocupando o mesmo papel do souvenir trazido para casa depois de uma viagem, um resquício ou fóssil daquela experiência em posição análoga aos arcos, colunas e destroços das velhas cidades que substituem de modo metonímico e com grandes doses de fantasia a vivência de velhos impérios ou tempos de bonança econômica e industrial. Na opinião de Svetlana Boym, nenhum país foi tão longe nesse culto fragmentário à ruína quanto os Estados Unidos (BOYM, 2001, p. 38, tradução nossa)

Americanos são aparentemente anti-históricos, mas a “souvenirização” do passado e uma obsessão com identidade e raízes aqui são onipresentes. É possível falar em “inculcação da nostalgia” em mercadorias como uma estratégia de marketing que induz consumidores a sentir saudades daquilo que nunca perderam. Todos os artefatos da civilização se tornam disponíveis e descartáveis com a reprodução em

massa; o consumidor, portanto, pode gozar ao mesmo tempo da conveniência moderna e do prazer primitivo de possuir um fetiche.

Figura 17 - Vista do parque-instalação *Dismaland*, criado pelo artista Banksy em Brighton, no Reino Unido.

Fonte: BBC

Talvez imaginando um futuro econômico e outro terreno fértil para o souvenir contemporâneo, o fotógrafo americano Camilo José Vergara, num artigo publicado na revista *Metropolis*, desencadeou uma onda de protestos ao sugerir que doze bairros arrasados no centro de Detroit se tornassem um parque de ruínas, uma “Acrópole americana” (DASKALAKIS, 2001, pp. 35-36, tradução nossa), bastando a estabilização e iluminação cenográfica dessas estruturas prestes a desmoronar para converter a decadência numa espécie de Disneylândia da *ruin porn*.

Lendo sobre a ideia de Vergara, vem à mente a instalação mais ambiciosa do grafiteiro britânico Banksy, artista que em 2015 transformou um parque de diversões abandonado em Brighton, no Reino Unido, na instalação *Dismaland*, atacando o consumismo exacerbado que corrói tecidos urbanos mundo afora ao mesmo tempo em que também canibaliza as ruínas de um velho templo de diversão para construir seu sex appeal. Entre as atrações distópicas da terra sombria de Banksy, estavam uma carruagem capotada que deixou Cinderela ao relento,

uma sereia Ariel toda distorcida, como se vista num televisor com sinal fraco, funcionários enfezados usando orelhinhas do Mickey Mouse e uma baleia saltando de um vaso sanitário, ou seja, todas imagens de sonhos corrompidos. Em 2010, Banksy foi a Detroit, a cidade símbolo da dissolução do sonho americano, e fez um desenho numa das paredes da velha fábrica Packard. Removida do lugar, a obra acabou sendo leiloadada cinco anos depois por mais de cem mil dólares, levando a ideia de consumo da ruína a um patamar talvez nunca imaginado e acentuando o impacto de seu parque às avessas no litoral britânico.

Figura 18 - Mural de Banksy num dos muros da antiga montadora Packard, em Detroit.

Fonte: Reprodução

Enquanto *Dismaland*, estrutura esculpida dos destroços de um parque abandonado, foi um sucesso de público, a fábrica Packard está agora inacessível, vigiada contra a ação de invasores, artistas e turistas. Numa visita recente à antiga montadora projetada por Albert Kahn em 1903 e comprada pelo investidor espanhol Fernando Palazuelo em 2013, fiquei do lado de fora ---guardas em picapes quatro por quatro e novas cercas impedem a entrada. Embora visitas guiadas às mansões em decomposição de bairros como Brush Park e Boston Edison ainda sejam oferecidas a turistas, os primeiros sinais de uma recuperação econômica

na cidade levou à interdição de algumas de suas ruínas icônicas, como a Michigan Central Station, vendida a um especulador que planeja instalar ali um museu.

2.9 Urban explorers

Nesse cenário de ascensão da *ruin porn*, de ruínas depredadas e consumidas como atração turística, parece ganhar cada vez mais força um fenômeno surgido nos anos 1970 e turbinado pela difusão febril de vídeos e fotografias nas redes sociais. Os chamados *urban explorers*, ou exploradores urbanos, são ruínófilos da contemporaneidade, viciados em invadir estruturas “temporárias, obsoletas ou abandonadas” (GARRETT, 2013, p. 4, tradução nossa), entre elas velhos hospitais, estruturas militares, túneis desativados, redes de esgoto, canteiros de obras, enfim, talvez tudo o que Nabokov chamasse de “intestinos” das cidades. Atrás de aventuras, daí o termo “exploradores”, que lembra desde os conquistadores da era das grandes navegações a heróis da cultura pop como Indiana Jones, esses grupos, em geral jovens brancos de classe média, arquitetam verdadeiros planos de invasão desses espaços fora dos limites da cidade oficial para sentir na pele a pátina do abandono, a textura da decadência. Seus vídeos e fotografias são depois compartilhados sob alcunhas anônimas nas redes sociais e consumidos por ruínófilos com a mesma voracidade e desejo reservada ao consumo de filmes pornográficos.

Bradley Garrett, ex-arqueólogo americano que trocou escavações no sentido literal do termo e entrou para comunidades de *UrbEx*, narra sua experiência no livro *Explore everything* (GARRETT, 2013, p. 15, tradução nossa)

Você não reconheceria um explorador urbano andando na rua. Eles vêm de uma variedade de nações, vocações e origens. Envolvendo redes soltas de praticantes operando com pseudônimos e identidades falsas, a cena dos exploradores urbanos é secreta, excludente e marcada por um companheirismo raro. A única coisa que têm em comum é um desejo de encontrar aventura no cotidiano. Esse é o princípio fundador por trás da ideia de “hackear” lugares.

Nesse ponto, a cena *UrbEx*, que hoje se estrutura em torno de redes on-line com o maior número de participantes em cidades como Nova York, San Francisco, Mineápolis, Berlim e Londres, pode ser entendida como o aspecto mais performático da *ruin porn*, ou quase uma ideia da ruína não só como deleite estético mas quase um estilo de vida, tal qual descreve Garrett (GARRETT, 2013, p. 8, tradução nossa)

A via mais percorrida rumo à exploração urbana passa por um fascínio pelas ruínas ---prédios e lugares deixados para trás e que são considerados inúteis. Exploradores procuram esses lugares e os fotografam como uma espécie de contraespetáculo à cidade contemporânea, onde muitas pessoas consideram noções de “desenvolvimento”, construção e gentrificação como coisas normais. O barulho do obturador da câmera é como um experimento químico, em que o passado, o presente e o futuro são fundidos. Tirar essas fotografias cria um momento de justaposição temporal.

Mas desde os primórdios, talvez em sua versão mais *Ruinenlust* e menos *ruin porn*, o *UrbEx* está ancorado em mitos fundadores que datam até do século XVIII. Em 1793, um homem se perdeu nas catacumbas de Paris em busca de uma adega de vinhos abandonada, e seu corpo foi encontrado só onze anos depois, quando um monumento foi erguido em sua homenagem. Na inauguração do metrô de Nova York, já no fim do século XIX, um homem foi atropelado por um trem enquanto explorava os túneis cavados sob Manhattan. Não espanta, aliás, que um dos maiores grupos de exploradores urbanos do mundo, com sede em San Francisco, adotou o nome Suicide Club e que praticantes atuais do *UrbEx*, que continuam frequentando as catacumbas parisienses e túneis subterrâneos mundo afora, também listam entre suas influências autores como Walt Whitman, Charles Dickens e Charles Baudelaire, todos com uma queda pelas ruínas e seus significados metafísicos.

Tanto que o relato de Bradley Garrett de sua invasão da Battersea Power Station, uma usina de energia desativada em Londres, lembra a forma como exploradores de ruínas românticos narravam suas conquistas de espaços antes inacessíveis (GARRETT, 2013, p. 26, tradução nossa)

Passando por cima de vigas de ferro carcomidas, engatinhando e espantando pombas, chegamos à Sala de Comando A, um cômodo com um longo painel de rodas, alavancas, relógios, botões e mostradores que havia sido usado até os anos 1980 para regular a distribuição de energia para partes distintas de Londres. Tudo estava empoeirado. Parecia um set de filmagem. Depois subimos no telhado e fomos até a base das chaminés, onde abrimos umas bebidas e olhamos para as luzes de Londres brilhando lá embaixo, sentindo a textura das chaminés que tão poucos haviam tocado e imaginando por quanto mais tempo elas resistiriam.

Mais de dois séculos antes da aparição do livro de Garrett e da febre em torno da chamada exploração urbana, o conde de Volney dava o mesmo verniz épico à sua exploração das ruínas árabes (VOLNEY, 1820, pp. 5-7, tradução nossa)

Eu viajei pelo império dos otomanos e percorri as províncias que outrora foram os reinos do Egito e da Síria. A cada dia, encontrei no caminho campos abandonados, vilas desertas e cidades em ruínas: muitas vezes encontrei monumentos, escombros de templos, palácios e fortalezas; colunas, aquedutos, túmulos. E esse espetáculo conduziu meu espírito a meditar sobre tempos passados, suscitando pensamentos graves e profundos no meu coração. Por todos os lados a terra estava cheia de destroços semelhantes, de cornijas, capitéis, barris, entablamentos, pilastras, todas de mármore branco, esculpidas com requinte. Depois de três quartos de hora caminhando por essas ruínas, entrei num vasto edifício que foi outrora um templo dedicado ao Sol e busquei abrigo entre os pobres camponeses árabes, que haviam erguido

suas choupanas no próprio templo; então decidi ficar ali por uns dias para considerar em detalhes a beleza de tantas obras.

William Gilpin, viajante romântico britânico e uma das maiores referências para a definição da estética pitoresca, fez uma expedição em busca de belas ruínas ao longo do rio Wye, no Reino Unido, dez anos antes da experiência árabe do conde de Volney, mas o tom de seu relato, tal qual o do explorador urbano contemporâneo Bradley Garrett, também pende para o fascínio diante dos destroços do passado (GILPIN, 1991, pp. 13-34, tradução nossa)

O olho se satisfaz com a visão de uma árvore, ele se diverte perseguindo as curvas de um riacho ou se demora com deleite ao fitar os arcos estilhaçados de uma ruína gótica. Esses objetos são belos em si. Partindo de Monmouth chegamos, já passada a hora do café da manhã, à nobre ruína da abadia de Tintern, que pertence ao duque de Beaufort e é estimada uma das mais belas e pitorescas ao longo do rio. Ela ocupa uma leve elevação no meio de um vale circular, belamente emoldurada em todos os lados por montes cheios de árvores por entre os quais serpenteia o leito do rio. Um retiro mais agradável não poderia ser tão facilmente encontrado. A floresta e suas clareiras, as curvas do rio, a variedade do solo e a ruína esplêndida contrastada com os objetos da natureza, além da linha elegante formada pelos cumes das colinas, contribuem para criar uma paisagem encantadora. Embora quando vista de longe a abadia de Tintern pode não ter tamanho impacto, ela se exhibe, de perto, como um fragmento encantador de ruína. A natureza agora já se apoderou dela. O tempo já dissolveu todos os traços das convenções: ele atenuou as arestas agudas do cinzel e quebrou a regularidade das partes opostas. Os ornamentos figurados da janela oriental sumiram; os da janela ocidental permanecem. A eles foram acrescentados os ornamentos do tempo. A hera, em massas estranhamente grandes, tomou posse de muitas partes da parede e forma um contraste feliz com a pedra cinza de que o prédio é composto. Tampouco falta decoração. Musgos de matizes distintos e outras plantas pendem de cada encaixe e fenda, alguns em flor e outros só com folhas, dando o acabamento mais nobre à ruína.

2.10 Verniz do declínio

Mesmo em tempos e lugares distintos, ruínófilos como Garrett, o conde de Volney e Gilpin, parecem buscar os mesmos elementos, seja a “textura das chaminés” da velha usina elétrica de Battersea que Garrett acaricia, as colunas de mármore branco “esculpidas com requinte” vistas pelo filósofo francês ou o “acabamento mais nobre” que o viajante britânico enxergou em camadas de musgo. O culto à ruína não se desprende da ideia de pátina do tempo, uma transformação provocada pela ação da natureza sobre as superfícies construídas pelo homem. Esse verniz de declínio, voltando ao pensamento de Georg Simmel, é a marca da ruína autêntica, o que distancia essas estruturas da atualidade sem aniquilar de vez a sua forma e faz da ruína um espaço de temporalidade híbrida por excelência.

Simmel fala em “harmonia misteriosa” (WOLFF, 1965, p. 262, tradução nossa) e da “sedução fantástica da pátina” (WOLFF, 1965, p. 262, tradução nossa) do tempo, um processo químico e físico que ele diz tornar as coisas mais belas do que quando foram projetadas e construídas no início, algo que acontece sem intenção ou desejo. Essa é a ideia, aliás, que parece estar por

trás do espanto e da indignação provocados pela destruição de ruínas como as do templo de Baalshamin, em Palmira. Diante de olhos contemporâneos, a ruína legítima, já marcada pelo lento corroer dos séculos, parece suscitar respeito e admiração maior do que uma construção em plena forma, vista ainda talvez como o imperfeito desígnio do homem diante da arbitrariedade esplendorosa, quiçá divina, dos processos naturais impossíveis de replicar de modo artificial. “A destruição da forma espiritual pela atuação das forças naturais, aquela inversão do ordenamento típico, será percebida como um retorno à ‘boa mãe’ ---como Goethe chamou a natureza”, escreveu Simmel. “Entre o ‘ainda não’ e o ‘não mais’ existe um traço do espírito, cujo trajeto já não mostra mais, em realidade, sua altura, mas que, farto da riqueza dessa sua altura, desce para seu torrão natal” (WOLFF, 1965, p. 262, tradução nossa).

Nessa espécie de limbo entre o momento em que algo acaba de ser construído e ainda reluz com a última camada de tinta e sua dissolução total no pântano das forças da natureza, a ruína como amálgama da vontade do homem e dos assaltos dos elementos vira objeto de culto por seu poder de fundir ou dissolver temporalidades, como descreve o crítico Charles Merewether no ensaio *Traces of loss* (ROTH, 1997, p. 25, tradução nossa)

Paisagens e prédios em ruínas, reduzidos a lugares abandonados, são traços que incorporam uma sensação de perda. Ruínas mantêm a imagem do que foi um dia um presente glorioso, de outro tempo, revelando um lugar de origem já não mais como era. Sua presença é um sinal dessa perda e da impossibilidade de superar esse sentimento. Elas nos fazem lembrar a finitude, tanto como ruptura quanto como continuidade, da necessidade de viver em meio a ruínas.

Em seu ensaio *Ruinophilia*, Svetlana Boym resgata a visão da ruína autêntica de Simmel e o que significa a tal “sedução fantástica da pátina” à luz da contemporaneidade, como se levasse em conta o que afirma Merewether sobre a necessidade das sociedades atuais de aceitar a ruína e viver em meio a destroços do passado como condição tácita de estarmos diante de uma inflexão nas formas de vivenciar a passagem do tempo, ou seja, pondo em perspectiva o desassossego atual diante de um presente atravessado a todo instante pelo passado e acovardado por um futuro que parece oscilar entre o ameaçador e o medíocre (BOYM, 2011, tradução nossa)

Emoldurar dessa forma as ruínas revela um mimetismo multidirecional: homens imitam a criatividade da natureza, mas um cenário natural dota criações humanas com a pátina do tempo. O olhar contemporâneo em direção à ruína é um olhar em sintonia com o perspectivismo, a história conjectural e a descontinuidade espacial. O olhar contemporâneo em direção à ruína requer a aceitação da desarmonia e da relação contrapontística entre temporalidades humana, histórica e natural. Acima de tudo, a ruínofilia do presente não é uma doença neorromântica ou reflexo de nossas paisagens interiores. Redescobertas, ruínas não

modernas são não só sintomas, mas também espaços para novas explorações e produção de significados.

Nesse sentido, a perspectiva de Boym, sem refutar o entendimento clássico, ou quase romântico, de Simmel, aponta para a ruína como um poderoso elo entre o passado e o futuro, transformando o presente em laboratório de vontades e fluxos contraditórios, uma arena livre de transgressão em que já não parece haver lugar para o desespero ou último respiro dos anseios da modernidade. Tudo que era moderno parece ter sido sepultado aos poucos desde que o historicismo eclético se infiltrou no tecido urbano da cidade contemporânea. Ou seja, desde que a volta do ornamento ou uma linguagem mais figurativa na arquitetura deixou de assombrar o urbanismo atual e reenquadrou as ruínas urbanas como potencial referência ou fonte de novos experimentos estilísticos no ambiente construído, a modernidade passou a ser revista, essa sim, como ruína indesejada⁹, à sombra da ruína autêntica que os arautos do modernismo e da cidade enquanto máquina jogaram para as margens do processo evolutivo dos territórios urbanos. Na contemporaneidade de tempos estratificados, de passados remotos ou próximos acessados na tela de smartphones e redimensionados com a ponta dos dedos, as ruínas atuais sinalizam menos o declínio e mais uma rota em direção ao futuro, seja ele “esperançoso” (BOYM, 2011, tradução nossa) ou “trágico” (BOYM, 2011, tradução nossa).

Na visão de Andreas Huyssen, essa perspectiva pende mais para a tragédia. Reconhecendo que “as promessas de uma modernidade anterior foram traídas e mal recordadas”, deixando em seu rastro “detritos e um futuro cada vez mais sombrio”, ele lembra a ausência de ruínas de obras modernistas como um dado crucial para enquadrar a ruína na contemporaneidade, o que ajuda a entender talvez a “retromania” dos nossos tempos e sua busca por passados cada vez mais autênticos, capazes de justificar ou amortecer uma entrada pedregosa no futuro que nos aguarda. Descrevendo o desaparecimento do Palácio de Cristal original, erguido em Londres para a Grande Exposição de 1851, uma das primeiras construções modernistas em aço e vidro que pereceu num incêndio, Huyssen lembra que o destino da arquitetura moderna é “ser impedida de se transformar em ruína” (HUYSEN, 2014, pp. 88-89), acrescentando (HUYSEN, 2014, p. 89)

A natureza tomou conta das estruturas monumentais que enchiam as paisagens da Campagna romana, atraindo o olhar dos artistas, de Piranesi e Goethe até os românticos, que definiam seu lugar no mundo

⁹ HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

tendo como referência uma gloriosa Antiguidade. Em contraste, na arquitetura modernista falta intrinsecamente essa longevidade potencial. O vidro e o aço quebram e enferrujam, a menos que sejam implodidos. O desaparecimento é o destino final das construções de vidro e aço. A arquitetura modernista está além da natureza em seu estágio de conversão em ruína.

2.11 Valor da ruína

Essa reflexão parece estar na raiz um tanto perversa do termo que mais tarde se transformou em *Ruinenlust*. Albert Speer, arquiteto do Terceiro Reich, elaborou sua *Ruinenwerttheorie*, ou teoria do valor da ruína, enquanto preparava as instalações para os Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim. Sua ideia era criar construções que se tornassem ruínas fabulosas depois de entrar em colapso, como testemunhos da glória e da grandiosidade do regime nazista, a exemplo da imponência das ruínas gregas e romanas que perduravam como símbolos do poder que esses impérios algum dia exerceram. Adolf Hitler, aliás, não precisava de outro argumento além desse para guiar as vontades estéticas de sua Alemanha nazista, espelhando o que também fazia Benito Mussolini ao se apropriar das ruínas romanas em apoio ao fascismo na Itália.

A arquitetura do Terceiro Reich e do fascismo italiano, aliás, não se inspirou só nas formas das construções clássicas. Mesmo antes de Speer e sua *Ruinenwerttheorie*, arquitetos como o alemão Gottfried Semper já argumentavam a favor do uso de materiais mais duráveis como pedra em detrimento de vigas de ferro. A preocupação com o futuro aspecto arruinado de uma construção também parecia ser já no século XVIII e mais tarde no século XIX um dado levado em conta mesmo enquanto uma obra ainda estava sendo projetada. No ato de sua contratação, John Soane, o arquiteto que desenhou o Bank of England em Londres, mostrou aos diretores do banco plantas e perspectivas da construção já em ruínas, tendo imaginado o aspecto do edifício mil anos depois de sua construção.

Em total sintonia com a ideia de valor da ruína, esse episódio lembra a noção de essência das construções traçada por Vitruvius em seu *De architectura* há mais de dois mil anos. A planta de uma edificação, por estabelecer sua essência, já era sua ruína. Nicolas Poussin, um dos primeiros expoentes da *Ruinenlust* pintava ruínas seguindo esse princípio no século XVII, orquestrando cenas em torno de escombros com a intenção de mostrar a forma pura dessas construções. Ou seja, Poussin privilegiava em suas representações de estruturas arrasadas o “orgulho de sua presença” e não a “melancolia de sua duração” (MARIN, 1999, p. 144,

tradução nossa), revelando a arquitetura, em todo o esplendor de seu declínio pitoresco, mais como um vestígio do tempo passado do que uma ruína isolada ou esquecida. É uma atitude próxima dos versos de William Wordsworth inspirados pelas ruínas da abadia de Tintern, as mesmas que dominam o manual da estética pitoresca escrito por William Gilpin. Numa série de poemas, Wordsworth sugere buscar forças naquilo que permanece em vez de lamentar a sua perda¹⁰, lembrando a beleza primordial das ruínas de Poussin ao descrever uma espécie de comunhão cósmica entre terra e céu, em que tudo se anula¹¹.

“O traçado no chão no nível da superfície nada mais é do que a marca que o prédio deixará caso seja destruído por meteoros ou pelos homens. O design, ou desenho preliminar da construção de um projeto, já é a sua ruína”, escreve Louis Marin, refletindo sobre o tratado de Vitrúvio num ensaio sobre as ruínas de Poussin, também evocando aqui o contraste entre uma decomposição lenta e gradual e o prazer visual da catástrofe (MARIN, 1999, p. 143, tradução nossa)

Em perfeita equivalência estrutural, passado e futuro são condensados, origem e fim são anulados, mas isso só se o tempo, a natureza ou o homem levarem seu frenesi ao auge, sem deixar que nenhum rastro de parede ou coluna salte da superfície, sem deixar pedra sobre pedra.

Ironia ou não, nada, nem mesmo as ruínas do Bank of England, sobraram para contrariar a sua história. Menos de cem anos depois de sua conclusão, o prédio foi demolido para dar lugar a uma nova sede do banco. Desde os anos 1990, as margens do rio Wye no Reino Unido, onde estão os restos da abadia de Tintern, também sofre grandes transformações, com investimentos no agronegócio e tentativas de estimular o comércio local, anulando aos poucos a visão pitoresca de Gilpin, Wordsworth e afins. Mesmo assim, da obra de John Soane aos pavilhões olímpicos da Alemanha nazista, a ideia sempre foi evitar que uma construção desaparecesse sem deixar rastros, como o que aconteceu com o Palácio de Cristal, algo que regimes como o de Hitler ou de Mussolini, sem levar em consideração a gama imensa de outros governos totalitários que já se instalaram mundo afora, não poderiam suportar.

¹⁰ WORDSWORTH, W. Intimations of immortality from recollections of childhood. Disponível em: <http://www.bartleby.com/101/536.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

¹¹ WORDSWORTH, W. Lines written a few miles above Tintern Abbey. Disponível em: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/lines-composed-few-miles-above-tintern-abbey-revisiting-banks-wye-during-tour-july-13>. Acesso em: 16 fev. 2016.

Talvez por isso, as ruínas modernistas sobreviventes sejam difíceis de absorver enquanto destroços de uma ordem passada. Há uma espécie de resistência em reconhecer como sepultados esses símbolos de uma utopia recente que ainda vaza pelas frestas da história para dentro da atualidade. Numa cidade como São Paulo, que viveu uma onda robusta de experimentação moderna com arquitetos como Gregori Warchavchik, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, estruturas da fase áurea dessa chamada modernidade tropical entram em ruínas não como lembranças de glórias pretéritas, mas como estranhos espetáculos do nosso fracasso enquanto sociedade de fato moderna.

Escrevendo sobre o centenário de Artigas em 2015, por exemplo, visitei as ruínas de sua garagem de barcos no antigo clube Santa Paula, uma estrutura dos anos 1960 à beira da represa de Guarapiranga, na zona sul de São Paulo. Ao lado de uma via expressa que a separa do que antes servia de sede do clube, a garagem agora está tomada por grossas teias de aranha e mofo, configurando um total estado de abandono. Mesmo que pudesse se prestar à *ruin porn* em chave um tanto melancólica, cenários como esse, nem tão distantes no tempo e que ainda servem de referência para a prática da arquitetura contemporânea na cidade, não entraram, pelo menos em São Paulo, na rota das ruínas como espaço de transgressão e de busca pelo hedonismo. Eles apodrecem como signos da falência de esforços de preservação, atestando que no Brasil e em outros países da modernidade tropical não é o terrorismo que provoca o surgimento de ruínas prematuras, e sim a falta de perspectiva histórica que condena à extinção muitas dessas estruturas que sobreviveriam caso estivessem ocupadas. *A ruína brutalista*¹², ensaio visual da fotógrafa e arquiteta Ana Ottoni, problematiza essa questão.

Não espanta que só agora, mais de cinquenta anos depois da inauguração de Brasília, é que imagens da capital federal em ruínas começam a aparecer pela primeira vez na arte contemporânea do país. Paradigma da modernidade e visão máxima da utopia nacional, a cidade desenhada por Oscar Niemeyer, mesmo tendo abrigado os desmandos do regime militar, prevalece no imaginário nacional como joia intocada, símbolo eterno de um país do futuro. Mas arrisco dizer que algo mudou, em todo o sentido *ruin porn* dessa afirmação,

¹² OTTONI, A. A ruína brutalista. V!RUS, São Carlos, Brasil, n. 12, 2016. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=5#sect61>. Acesso em: 8 nov. 2016.

quando imagens do Congresso Nacional e do Palácio do Itamaraty sendo atacados e invadidos por manifestantes durante os protestos que tomaram o Brasil em 2013 encheram telas de televisão e páginas impressas e virtuais. Talvez ali Brasília tivesse perdido sua virgindade em relação ao significado de ruína, e tudo cessou quando a cidade pareceu pela primeira vez perder a pecha de construção imaculada que reteve apesar de todos os desastres urbanísticos que fervem ao seu redor. Por alguns instantes, Brasília pendia para o aspecto ruinoso de Charleston na Guerra Civil americana ou a capital francesa da Comuna de Paris. Não espanta que pichações foram apagadas em velocidade relâmpago e vidraças quebradas foram restauradas de imediato, evitando uma visão próxima das célebres imagens da construção da cidade pelas lentes de Marcel Gautherot e Thomaz Farkas. Tal qual as ruínas ao reverso de Robert Smithson, o momento de sua criação foi o mais próximo que a capital federal já esteve da aparência de destruição antes das manifestações do início deste século.

Figura 19 - Ruínas da Feira Internacional, de Niemeyer, em Trípoli, no Líbano.

Fonte: Reprodução/Anthony Saroufim

Em zonas do globo que flertaram com a mesma utopia de Brasília, mas fracassaram, entre a paz e a guerra, diante do constante desenho e redesenho de suas situações políticas, a ruína modernista se reveste de aspectos de ficção científica, mas também parece resistir à ocupação de modo mais permanente, já que ainda não se firma no tecido urbano atual como um espaço de novas proposições. Para continuar no exemplo de Niemeyer, lembro a Feira Internacional do Líbano, construída pelo brasileiro em Trípoli, no norte do país, a poucos quilômetros da fronteira com a Síria, onde a guerra civil e o Estado Islâmico se tornaram uma linha de

montagem de ruínas prematuras. Nessa cidade marcada por cicatrizes de intensos bombardeios, o espaço monumental da feira parece intacto, não fosse o fato de permanecer vazio, um descampado deserto, o tempo todo. Ali, Niemeyer parece ter testado todo o seu repertório, com uma estrutura que lembra a Oca do parque Ibirapuera, outra que é uma cópia do Palácio do Itamaraty ou da sede da editora Mondadori, em Milão, e eixos e perspectivas que espelham o Memorial da América Latina. Libaneses, a não ser skatistas de ocasião, parecem ignorar o safári de modernismo brasileiro que se tornou a Feira Internacional, mas basta conhecer a obra de Niemeyer no Brasil para se estarrecer com uma visão chocante do que poderia se tornar Brasília, o Rio ou São Paulo num momento de futuro apocalipse.

Em comparação, Washington, moldada por Pierre Charles l'Enfant à imagem da arquitetura clássica dos gregos e romanos, parece seguir à risca as recomendações de Albert Speer quanto à sua *Ruinenwerttheorie* ou preocupações como a de John Soane, o arquiteto do Bank of England, com relação ao aspecto que teria caso desmoronasse em ruína ---Hollywood, aliás, em filmes como *Independence Day*, em que um imenso disco voador dispara um raio de chamas contra a capital, cansou de imaginar sua destruição sem que isso causasse trauma algum à nação. Nesse ponto, em especial lembrando o caso de Soane e seu banco em Londres, toda essa experiência pré-moderna parece se prestar com total desenvoltura à visão entrópica, ou de ruínas ao reverso, de Robert Smithson, que talvez não estranhasse uma Casa Branca em decomposição tal qual seu *Spiral jetty*, a espiral de pedras que plantou no meio de um lago no Estado de Utah.

Mas, voltando à reflexão de Huyssen sobre a quase total ausência de ruínas modernistas e o papel dessa ausência ao moldar a “retromania” contemporânea, fica nítido, pelo menos em São Paulo, que os espaços da ruína fetichizada passam em grande parte ao largo das obras brutalistas ou da chamada escola paulista. Enquanto isso, ambientes neoclássicos, ecléticos ou mesmo sem pedigree arquitetônico e esquecidos há muito mais tempo pela cidade, começam a abrigar, na condição de ruínas urbanas, uma rota alternativa de espaços marcados pela busca do prazer e por atos de transgressão, as zonas de uma ruína carnavalesca ou da ruína da noite que serão discutidas mais adiante neste estudo.

Figura 20 - Gravura da série dos *Carceri*, de Giovanni Battista Piranesi, realizada em 1761.

Fonte: Reprodução

2.12 Presente trancafiado

Essa condição ímpar da ruína na contemporaneidade, no entanto, encontra raízes no século XVIII, na obra singular de Giovanni Battista Piranesi, citado por dez entre dez ruinólogos, entre eles Huyssen, Macaulay e Schönle, como paradigma incontornável da paixão e ao mesmo tempo do pavor inspirado pelas ruínas. Dividindo sua obra em duas vertentes, por um lado a documentação das ruínas romanas e por outro os *Carceri*, que seriam imagens fantásticas de prisões imaginárias, Piranesi não fez questão de evitar que uma das séries moldasse em parte a outra, ou seja, suas ruínas criadas a partir da documentação de ruínas verdadeiras não deixam de ter o aspecto claustrofóbico, surreal e atravessado por fluxos incongruentes de suas prisões. Nesse ponto, o artista italiano, por mais romântico que pareça na superfície, renunciava à lógica da ruína autêntica segundo Georg Simmel e da visão domesticada e embelezada da ruína segundo o cânone pitoresco para orquestrar um “mundo pesadelar” (HUYSEN, 2014, pp. 99-102) orbitando em torno de um “autêntico imaginário

das ruínas” (HUYSSSEN, 2014, pp. 99-102), algo que, na visão de Huysssen, “revela algo central para a modernidade e sua representação” (HUYSSSEN, 2014, p. 99). Segundo o autor (HUYSSSEN, 2014, pp. 102-105)

As ruínas e as prisões de Piranesi são um artifício, de fora a fora. É isso que constitui sua autenticidade, dentro da visão bastante sombria que ele tinha de uma modernidade ainda muito ofuscada pelo glorioso passado romano. Mesmo na decadência, a monumentalidade e a sublimidade dessas ruínas do passado eram mais impressionantes que o presente miserável, que negava ao exímio arquiteto Piranesi qualquer possibilidade de construir em grande estilo. Ele mobilizou todos os truques visuais disponíveis para chegar à encenação monumental dessas ruínas.

Em última instância, a força do projeto plástico de Piranesi e o significado que ele retém em relação à percepção contemporânea das ruínas reside no que Huyssen entende como caráter insólito de suas composições. No caso, enquanto Piranesi temia os abalos de uma modernidade que se anunciava como alternativa à glória dos impérios da Antiguidade, o espectador contemporâneo não tem outra escolha a não ser interpretar suas visões fantásticas à luz da ruína dessa mesma modernidade, em grande parte um fracasso retumbante que deixou como legado espaços de urbanidade precária, para não dizer insólita, quanto Brasília ou ruínas de ficção científica como a Feira Internacional do Líbano. O século XXI, portanto, parece surgir no imaginário atual sob a mesma chave de desconfiança que o século XIX despertou em Piranesi.

Tanto então quanto agora, seus desenhos em que solo e construção parecem amalgamados de modo orgânico, dando a impressão de que “as ruínas brotaram das entranhas da terra” (HUYSSSEN, 2014, p. 108), cheias de “formações rochosas ameaçadoras e inóspitas” (HUYSSSEN, 2014, p. 108), parecem dominar, na opinião de Huyssen, um “presente atrofiado” (HUYSSSEN, 2014, p. 108). Na visão do autor (HUYSSSEN, 2014, pp. 108-113)

Em vez de natureza-morta, ele criou uma *architettura morta*, que não apenas relembra o presente de sua transitoriedade, como parece incluir uma advertência a respeito de um esquecimento culturalmente destrutivo do passado. O presente é uma era de preservação, restauração e novas versões, todas as quais anulam a ideia da ruína autêntica, que se tornou, ela mesma, histórica. Mas as ruínas de Piranesi são acessíveis à nostalgia reflexiva. Encarnam uma dialética da modernidade que deve ser lembrada, ao tentarmos imaginar um futuro para além das falsas promessas do neoliberalismo empresarial e do *shopping* globalizado.

Svetlana Boym, que cunhou o conceito de “nostalgia reflexiva”, concorda com essa interpretação de Huyssen, mesmo sem citar Piranesi (BOYM, 2011, tradução nossa)

A ruinofilia contemporânea está ligada à dimensão prospectiva da nostalgia, que é reflexiva em vez de restaurativa e sonha com futuros potenciais no lugar de passados imaginários. As ruínas da modernidade vistas da perspectiva do século XXI apontam para possíveis futuros que nunca chegaram.

Daí talvez a sensação acachapante de melancolia que ruínas urbanas são capazes de suscitar, em especial quando sobrevivem em meio a estruturas medíocres do ambiente construído contemporâneo, marcado por cenografias e pastiches de estilos do passado que competem por atenção com essas tristes lembranças de glórias passadas que caíram em desgraça talvez muito antes de sua hora, da garagem de barcos de Artigas à Casa Modernista de Warchavchik, por exemplo.

Enquanto Huyssen fala em “presente atrofiado” e Boym em “nostalgia reflexiva”, Andreas Schönle, autor de *Architecture of oblivion*, constata uma mudança de perspectiva e uma consequente transformação da experiência do tempo vivido perto do fim do século XVIII, em especial depois da Revolução Francesa, que desencadeou um “novo entendimento da história” (SCHÖNLE, 2011, p. 35, tradução nossa), que parecia então, mais do que nunca, dotada da capacidade de gerar ruínas ao propor revoluções e contrarrevoluções cada vez mais sangrentas. Diante da ideia de uma modernidade calcada na “rejeição do passado” (SCHÖNLE, 2011, p. 81, tradução nossa), uma nova “sensação de vulnerabilidade” (SCHÖNLE, 2011, p. 81, tradução nossa) emerge, fazendo com que a “relação ‘natural’ entre passado, presente e futuro entrasse em colapso” (SCHÖNLE, 2011, p. 81, tradução nossa).

É com base nessa percepção que Schönle vê em Piranesi uma metáfora para o presente como armadilha, em especial pela forma em que suas prisões contaminam sua visão das ruínas romanas. No caso, o presente seria uma situação temporal paralisante, que descreve tanto os primórdios do Iluminismo de que o artista tanto desconfiava quanto a sensação de falta de rumo e perplexidade diante do passado e do futuro vivida pela sociedade contemporânea (SCHÖNLE, 2011, p. 29, tradução nossa)

As gravuras de Giovanni Battista Piranesi radicalizaram a discrepância entre as grandes estruturas da Antiguidade e o que ele considerava aspirações mesquinhas de seu tempo, oferecendo, portanto, um ponto de partida para uma crítica cultural do presente. No entanto, a proximidade entre as ruínas e os *Carceri* de Piranesi, aliada à falta de lógica e ao pretensiosismo de suas construções espaciais, revelaram a energia obsedante e sinistra das ruínas. A interligação manifesta entre passado e presente lança uma luz autocrítica sobre o projeto de modernização do Iluminismo e acaba trancafiando o presente numa consciência autorreflexiva, da qual não há escapatória.

Talvez seja a isso que Rose Macaulay estivesse aludindo quando reconheceu logo no início de seu livro que o prazer que identifica na experiência das ruínas, citando um verso de Henry James, era indissociável de uma “nota de perversidade” (MACAULAY, 1953, p. XVII, tradução nossa) e que a busca pelas ruínas não passava de um “passatempo cruel” (MACAULAY, 1953, p. XVII, tradução nossa). No caso, esse prazer e mais tarde luxúria da ruína nunca deixaria de ter duas faces contraditórias ---por um lado, é um fascínio ligado à vitória contra os inimigos, às “excitações violentas da guerra” (MACAULAY, 1953, p. 1, tradução nossa) e à “imaginação catastrófica” (MACAULAY, 1953, p. 1, tradução nossa) do homem; por outro, haveria uma “alegria emotiva” (MACAULAY, 1953, p. 1, tradução nossa) na contemplação de tudo o que restou de confrontos e esquecimentos passados.

Nesse ponto, uma ilusão, quando não decepção, parece estar embutida na obra de Piranesi. Se é verdade que as cúpulas arruinadas do artista seduziam o olhar nostálgico, configurando uma válvula de escape ou fuga do “presente utilitário”, suas rotas que “se estendem em direção a um passado formidavelmente romântico que assombra a mente” (MACAULAY, 1953, p. 23, tradução nossa), nas palavras de Macaulay, na verdade nunca deixam o presente. Por mais que suas ruínas estejam sempre ao ar livre, no entroncamento de vias de passagem, Piranesi não estabeleceu rotas de fuga, só trilhas sem saída, um labirinto obsessivo que sempre nos traz de volta à armadilha de um presente dominado por ruínas.

Reforçando essa ideia de um presente inescapável, emoldurado e assombrado por destroços, o explorador urbano Bradley Garrett, exatos sessenta anos depois da publicação de *Pleasure of ruins*, conta que o livro ainda inspira seu passatempo ---cruel, impiedoso, sem coração?¹³--- de invadir escombros industriais. Num carro cruzando o interior da Bélgica atrás de ruínas ainda inexploradas, Garrett parece edulcorar sua aventura em chave *ruin porn* com um verniz da *Ruinenlust* (GARRETT, 2013, pp. 29-30, tradução nossa)

Sentado no banco de trás, li em voz alta as ideias de Rose Macaulay de que “sobre e abaixo do solo há muito mais prédios arruinados do que não arruinados”, e todo mundo acenou com a cabeça concordando. Depois de invadir juntos centenas de estruturas em decomposição, todos estávamos cientes de que cada novo prédio construído é mais um que um dia vai sucumbir à ruína. É o momento entre vida e ruína, o ponto frágil em que um lugar pode desmoronar só com a força de um olhar, que buscamos.

¹³ JAMES, H. Italian hours. Disponível em: http://www.online-literature.com/henry_james/italian-hours/10/. Acesso em: 16 fev. 2016.

Viciantes, essas ruínas à beira do colapso não deixam de inspirar ao mesmo tempo a dor e o prazer, uma sensação de perda incontornável seguida de uma crença renovada na ruptura com uma ordem urbana e social sufocante. No fundo, como descrevem os próximos ensaios deste estudo, elas reforçam a certeza nem sempre nítida no presente de que tudo passa e que a despedida pode ser uma grande festa ou orgia.

3 ELOGIO À SUJEIRA

O homem morto flutuava na brisa. Ele andava ereto tal qual uma cabra adestrada apoiada nas patas traseiras, como fazia em vida, nada de impróprio, muito além do alcance da ideologia, da dificuldade, da inspiração que sempre esteve ao longo da vida. Algumas moscas de dimensão madura o seguiam, mesmo que estivesse longe da terra, viajando leve sobre a superfície complacente do Atlântico sul (ALDISS, 2017, tradução nossa).

Em sua viagem de ônibus de Nova York em direção ao subúrbio de Passaic, no Estado norte-americano de Nova Jersey, o artista Robert Smithson lia essas linhas de um exemplar de *Earthworks*, romance de ficção científica do autor britânico Brian Aldiss. Publicado em 1965, o livro que depois emprestaria seu nome às instalações do artista criadas com terra e rochas em ambientes naturais, é uma distopia passada num futuro distante, em que o solo se torna tóxico com o uso de produtos químicos para aumentar sua fertilidade face a um quadro de superpopulação. O trabalho agrícola passa a ser realizado por robôs, que se tornam mais importantes do que os humanos nessa nova ordem social. Também se desfazem as religiões tradicionais, e cultos novos e obscuros parecem ter mais influência do que a educação.

Noutra inversão da ordem, Aldiss imagina um planeta em que a África se torna o continente mais próspero, desbancando a Europa e a América do Norte, que sucumbem a uma decadência profunda. A areia do deserto africano, necessária para enriquecer o solo europeu, ocupa o posto de commodity mais cara desse sistema econômico pós-apocalíptico. Na terra arrasada inventada por Aldiss, doenças terríveis também proliferam, entre elas uma que provoca a queda da pele e o desprendimento da carne do corpo, como ocorre com as folhas das árvores no outono. Em vez de enterrados, cadáveres flutuam no espaço movidos por dispositivos antigravidade, tal qual o homem morto flutuando na brisa descrito na abertura do romance. Essa é a única linha citada por Smithson em seu ensaio sobre um passeio pelo que chama de monumentos do subúrbio, sendo a maioria deles canteiros de obras onde estruturas ainda sendo moldadas por tratores e escavadeiras começam a tomar forma, ou a sair do “caos unitário” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) descrito pelo artista.

Escrevendo sobre essa paisagem em mutação observada por Smithson, Nelson Brissac Peixoto lembra (PEIXOTO, 2010, p. 93)

Toda a região estava sendo transformada pela expansão dos subúrbios e da rede de autoestradas, tudo o que parece restar são ruínas industriais. A apresentação da cidade, na forma de guia turístico, em que os “monumentos” são velhas pontes, adutoras e pátios de estacionamento, restos de infraestrutura industrial, é o retrato mais acabado de uma paisagem urbana entrópica. Não por acaso, Smithson iria

passar logo à observação da paisagem industrial e de grandes obras de engenharia, como minas, estradas, barragens e aeroportos. Essas estruturas, denotando uma escala imensa, são um modo radicalmente novo de organizar o terreno. Investigar a forma física desses projetos pode gerar inusitada informação estética.

Figura 1 - *Spiral jetty*, obra de Robert Smithson criada em 1970 em Great Salt Lake, nos Estados Unidos.

Fonte: Reprodução

Nesse sentido, seu relato do deslocamento em direção ao subúrbio, ecoando a deriva do cadáver espacial de Aldiss, acabou se tornando uma das obras mais influentes de Smithson, ou seja, extrapolou sua dimensão de ensaio para tomar a proporção de uma escultura conceitual. Autor de trabalhos de grande porte, entre eles o *Spiral jetty*, uma enorme espiral de pedras que parece flutuar no meio de um lago, Smithson foi um dos pioneiros da chamada land art. Essa vanguarda redefiniu os parâmetros da escultura nos anos 1960, sugerindo que uma obra de arte pode tomar partido, tal qual as construções que observava em Passaic, de um “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa), ou seja, podendo estar amalgamada ao solo ou se confundir com a paisagem natural, daí sua ideia de “entropia da técnica” (SMITHSON, 2006, p. 185) e a constatação de que a paisagem urbana que se desenha na pós-modernidade muitas vezes nos lembra “ruínas ao reverso” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa).

Essas ruínas, já decompostas ou ainda em fase de criação, nascem de um “limo primordial” (SMITHSON, 2006, p. 184), de espaços distantes dos centros de comando das nossas cidades, distância essa que pode ser tanto geográfica e física quanto metafórica. Em sua jornada, Smithson deixa a urbanidade definida de Nova York, o terminal de ônibus de Port Authority, a ponte sobre o rio Hudson em direção a Nova Jersey, que se configura como um território à parte, longe dos fluxos oficiais, em que mesmo as estradas parecem se confundir com o acostamento, com as barreiras de contenção que as sustentam, às vezes com espaços vazios ao redor.

Mas o artista não idolatra essas estruturas em decomposição, desclassificando a ideia de ruína romântica, seja ela real ou fabricada de forma artificial, como “vitorianismo diluído” (SMITHSON, 2006, p. 188). Brissac Peixoto observa (PEIXOTO, 2010, p. 358)

Smithson se opõe radicalmente à noção romântica de uma natureza originária, estável e permanente. Para ele, a paisagem é resultado de transformações contínuas, em geral brutalmente radicais, catastróficas ---movimentos tectônicos, erupções vulcânicas, glaciações, inundações. A história da paisagem é marcada por processos ininterruptos de profundas alterações, de permanente instabilidade, de contínua desestruturação e reconstrução em novas configurações.

O que está em jogo na obra de Smithson, e nesse ponto seus escritos se tornam fundamentais para o entendimento contemporâneo da ruína, é a ideia desses espaços em aparente decomposição como embriões lamacentos de uma nova ordem urbanística, a ideia de que a ruína, ao reverso ou não, segue outra ordem temporal, de escala geológica, e surge em ambientes impróprios, ignorados, de difícil acesso e, portanto, longe da vigilância e do controle oficial.

Em todo e qualquer entendimento do papel desses espaços arruinados ou abandonados nos tecidos urbanos, sejam eles atuais ou históricos, a ruína se configura como um território às margens da lógica da cidade. Ela é suja por definição, nunca vigiada ou controlada. E a ideia de que a ruína se presta a ser um abrigo natural da transgressão ---física, artística ou sexual---, encampando todo e qualquer desígnio da clandestinidade, está ancorada numa fetichização da sujeira, da escuridão, da distância e do perigo. Esse mundo em escombros, mergulhado numa frequência socioeconômica distinta e inacessível aos mecanismos oficiais dos territórios urbanos, parece sempre mais vivo e autêntico, para não dizer mais real, atravessado por dramas, paixões e as vontades estéticas que eles põem em circulação.

Nesse sentido, a sujeira, termo que aqui uso para enquadrar também noções de perigo, ameaça, violência e ilegalidade, surge quase como um traço definidor da ruína como arena fora da ordem, um verdadeiro território de exceção. A ruína, tal qual descrita no início deste estudo, também é vista aqui para além da ideia de espaços em decomposição. Ruína, na periferia das grandes cidades ou mesmo no centro, é todo e qualquer espaço que não se sujeita à ordem vigente, que não paga impostos, não cobra entrada, não impõe códigos de conduta nem tem funções muito bem definidas. Na grande maioria dos casos, esses espaços também tendem a estar, de fato, caindo aos pedaços, mas essa não é uma condição necessária para que algo seja emoldurado aqui como ruína. A sujeira, também vista pelo prisma desse campo ampliado, nesse caso é nada mais que o verniz de abandono necessário para que um lugar se permita uma deriva em direção à não conformidade com as regras, um deslocamento no contrafluxo do poder oficial para não rechaçar comportamentos mais livres, do uso de drogas ao prazer sentido diante da violência e da destruição, passando pela liberdade de expressão de todos os tipos de sexualidade ---a ruína urbana é o território oficial do hedonismo em todas as suas manifestações, não havendo espaço para a censura nesses campos fora da ordem.

Dessa forma, a distopia de cadáveres flutuantes sobre o solo tóxico de Brian Aldiss, um pesadelo ao mesmo tempo magnético e repulsivo, emoldura a visão de Smithson desses territórios de exceção, em que tudo pode ainda vir a ser ou se extinguir de vez em dissoluções amorfas. Sugerindo um horror que pode ser real, como seres acometidos por uma doença que lhes arranca a pele e a carne tal qual os efeitos da bomba nuclear sobre Hiroshima e Nagasaki, aliado a um deslocamento temporal, o quase-apocalipse num futuro incerto, *Earthworks* parece ser uma chave poderosa para analisar a condição da ruína contemporânea. Também marcada pela experiência simultânea de múltiplas temporalidades, a ruína atual se firma não como um campo de pesadelos, mas de possibilidades infinitas. É a manifestação física de um movimento pendular entre extremos, do prazer desmedido das festas clandestinas a catástrofes e desovas de cadáveres.

3.1 Urbanismo Starbucks

Na mira de políticos e urbanistas, pelo perigo, abandono ou retrocesso que representam, ruínas urbanas vêm sendo ameaçadas por projetos urbanísticos vendidos como estratégias de revitalização. Extirpados, demolidos ou transformados em butiques, esses espaços aos poucos somem do mapa, instaurando uma queda livre do quociente de sujeira e de pontos sem uso definido, híbridos, que tornam uma cidade mais rica. É a extinção da ruína em nome do progresso, da suposta revitalização e da sanitização dos espaços urbanos que agora lança luz sobre o que as cidades desenhadas pelo capitalismo tardio estão perdendo nessas ondas de fúria construtiva e urbanismo corporativo.

Não faltam exemplos de cidades reformadas para se assemelhar mais a maquetes lustrosas ou perspectivas com cara de videogame que brotam das telas de iMacs de arquitetos mundo afora. Em preparação para os Jogos Olímpicos de 2016, o Rio de Janeiro destruiu sua zona portuária. Demoliu, em novembro de 2013, a Perimetral, uma via elevada que margeava a orla, e implantou novos museus no antigo cais do Valongo, redesenhando um espaço antes marcado pela memória do tráfico de escravos e transformando o que era uma zona boêmia da classe operária em mais um território de restaurantes veganos, cantinas orgânicas e bares gourmet. Junto da nova sede do museu Whitney, desenhado por Renzo Piano e inaugurada em maio de 2015, o celebrado High Line, parque elevado construído em 2009 sobre um antigo ramal ferroviário em Nova York, reforça um projeto de gentrificação que expulsou moradores do Chelsea e do West Village para o outro lado do rio Hudson ao turbinar uma onda de construção de novas torres residenciais. Torres semelhantes, de vidro e cheias de apartamentos a preços estratosféricos, também ocupam toda a orla do lago Ontário, em Toronto, que transformou antigas destilarias num shopping e em galerias de arte. A avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, em São Paulo, a região do Puerto Madero, em Buenos Aires, o Design District de Miami, vários bairros de San Francisco e a rua Hamra em Beirute são todos espaços vitimados pelo mesmo surto de construções vítreas, brilhantes e anônimas, engendrando zonas urbanas que parecem espelhar umas às outras, todas com a originalidade de um Starbucks.

Muitos desses processos vêm sendo resumidos sob o guarda-chuva genérico da “gentrificação” (ZUKIN, 2016, tradução nossa), movimentos de especulação imobiliária que expulsam moradores originais dessas zonas, em geral de classe trabalhadora, para dar lugar a uma classe média abastada. O fenômeno, analisado por teóricos e estudiosos como Ermínia Maricato, Mariana Fix, Mike Davis, Neil Smith, Sharon Zukin, entre outros, não raro envolve maquiar esses bairros históricos com um verniz ornamental, criando anexos de metal e vidro acoplados a construções mais antigas. Nesse processo de limpeza, essas velhas estruturas às vezes são convertidas em museus, centros culturais e galerias de arte, motores prediletos desse tipo de transformação urbana, o que alguns teóricos batizaram “gentrificação pelos hipsters” (ZUKIN, 2016, tradução nossa).

Figura 2 - Demolição da Perimetral, no Rio, em novembro de 2013.

Fonte: Marcelo Fonseca/Brazil Photo Press

Alvo de violenta especulação imobiliária desde o boom da indústria da tecnologia que despontou na década de 1990, San Francisco passa por esse processo agudo de pasteurização urbana. Novos milionários forjados pela expansão do Google, do Facebook, do Twitter e outras gigantes on-line criaram uma escassez habitacional sem precedentes, contribuindo para

a escalada de preços imobiliários em toda a região¹⁴. Ao mesmo tempo, os “techies” e sua fúria construtiva vêm ajudando a erradicar a raiz da contracultura por trás da identidade da cidade, transformando o que foi o celeiro da geração beat em resort anódino para endinheirados¹⁵.

Em sua análise da reforma urbana de trechos do Rio, do Recife e de Belém, o professor Carlos Vainer, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ataca também a imprecisão, quando não perversidade, embutida no termo “revitalização”, que agentes do poder público muitas vezes empregam para empacotar e vender esse tipo de operação urbanística (KANASHIRO, 2002)

A discussão está fundada na ideia de que essas áreas não possuem vitalidade. Na verdade, essas áreas têm uma extraordinária vitalidade, mas foram, em muitos casos, ocupadas por grupos sociais de baixa renda. O que está sendo feito é renegar um tipo de vitalidade e recuperar essas áreas para determinados grupos sociais.

Esses chamados esforços de revitalização também parecem estar ancorados na ideia de limpeza ou assepsia de outra natureza, como afirma Rogério Proença Leite em sua tese *Espaço público e política dos lugares*. Ele compara os efeitos da reforma urbana do centro do Recife na década de 1990 ao que houve nos anos 1970 em Nova York (KANASHIRO, 2002)

Na revitalização do Recife, antigas prostitutas foram removidas de suas casas e no local foram estabelecidos sofisticados bares e restaurantes, numa operação que relembra a experiência de limpeza social do Times Square. Hoje, o bairro se transformou em um agitado ponto de encontro, com ampla visibilidade pública da cidade.

No Rio pós-olímpico, essa obsessão pela limpeza ganhou contornos publicitários e se manifesta até no nome dado ao complexo imobiliário instalado na antiga Vila dos Atletas, a estranha Ilha Pura, mais uma anomalia murada refratária à lógica urbanística que tentou se desenhar com a demolição da Perimetral na zona portuária, que virou Porto Maravilha. Esse contraste entre tentativas de revitalização e o sequestro da cidade pela especulação imobiliária levou o crítico de arquitetura Francesco Perrotta-Bosch a classificar o que houve no Rio como “projeto olímpico bipolar”. “Os magnatas do consórcio Porto Maravilha têm em mente reproduzir ali o pior da arquitetura paulistana: uma neo-Berrini com torres espelhadas cheias de lajes corporativas, com térreos sem qualquer atividade urbana”, escreve Perrotta-Bosch. “A

¹⁴ CUTLER, K. It doesn't have to be this way. Disponível em: <https://techcrunch.com/2014/01/24/it-doesnt-have-to-be-this-way/>. Acesso em: 21 dez. 2016.

¹⁵ DOUGHERTY, C. In cramped and costly Bay Area, cries to build, baby, build. Disponível em: http://www.nytimes.com/2016/04/17/business/economy/san-francisco-housing-tech-boom-sf-barf.html?_r=0. Acesso em: 21 dez. 2016.

gentrificação coloca em risco de extinção, a médio e longo prazo, a cultura singular dos morros da Providência e da Conceição, além do Valongo e da Pedra do Sal” (PERROTTA-BOSCH, 2016).

Figura 3 - Museu do Amanhã, projeto de Santiago Calatrava, inaugurado em 2015, no Rio.

Fonte: Reprodução

Mas, nesse cenário de urbanismo de franchise, também não espanta que o culto à sujeira e à ruína ganhe novos adeptos. Num artigo publicado no jornal *The Guardian*, de Londres, o crítico de arquitetura Stuart Jeffries lamenta a extinção da “salinidade, da maldade e do fedor” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa) de Marselha diante de novos projetos urbanísticos. Batizado Euroméditerranée, o redesenho urbano da cidade portuária francesa envolve a construção do French Line, um arranha-céu com pele de vidro concluído em 2010 pela arquiteta iraquiana Zaha Hadid e agora marco distintivo da skyline marselhesa, uma série de torres residenciais assinadas por Jean Nouvel e um novo teatro para duas mil pessoas seguido de um banho de loja na zona portuária, a exemplo do que aconteceu há pouco em Hamburgo e desde a década de 1980 nas Docklands de Londres.

Novos museus, um deles ocupando um antigo castelo, e outros com projetos típicos da arquitetura-espetáculo inaugurada em 1997 pelo Guggenheim de Frank Gehry em Bilbao, na

Espanha, completam o cenário de cirurgia plástica urbanística que domina essa e tantas outras cidades. Mas dou atenção especial a Marselha por lembrar, como fez Jeffries em seu artigo-manifesto, os escritos de Walter Benjamin sobre a cidade, um verdadeiro elogio apaixonado à sua sujeira e violência, numa retórica que parece se encaixar com perfeição no cenário do culto contemporâneo à ruína.

Figura 4 - Projeto de revitalização da zona portuária de Marselha, com torres de Jean Nouvel.

Fonte: Reprodução

Escrevendo sobre a cidade nos anos 1920, Benjamin compara Marselha à “boca de uma foca cravejada de dentes amarelos com água salgada escorregando por entre eles” (BENJAMIN, 1978, p. 131, tradução nossa) e observa (BENJAMIN, 1978, p. 131, tradução nossa)

Quando essa garganta abre para pegar os corpos proletários pretos e marrons arremessados em sua direção pelas companhias de navegação seguindo seus cronogramas, ela exala um fedor de óleo, urina e tinta. Isso vem do tártaro assando nessas mandíbulas maciças: bancas de jornal, banheiros e barracas de ostras. O povo do porto é uma colônia de bacilos, os estivadores e prostitutas produtos da decomposição com alguma semelhança com seres humanos. Mas o palato é rosa, que é a cor da vergonha aqui, da pobreza. E as mulheres sem cor da rua Bouterie ganham o único matiz da única peça de roupa que usam: vestidos cor-de-rosa.

Na visão de Benjamin, Marselha é sobretudo um cheiro e algumas cores. É o cheiro repulsivo do porto e o rosa envergonhado das meretrizes. Seu olhar, no entanto, não se desprende do que a princípio parece espantar ou repelir um viajante. O horror de Marselha parece encantador, um convite à deriva intoxicante, marcado pela vontade de penetrar fundo nesses espaços de perdição. A feiúra que se alastra como bactéria e contamina tudo e todos ao redor

funciona como marca distintiva, aspecto irreproduzível em outro lugar. Em seu retrato dessa e de outras cidades, Benjamin enaltece tudo que opera no nível do acidente, tudo que escapa ao controle dos planejadores urbanos, aquilo que não se constrói, mas acontece e imprime sua marca ao lugar como dentes afundando na carne. Sua leitura de espaços urbanos tem a ver com as pegadas sentidas ali, a mordida deixada neles por agentes dessa sujeira primordial e que hoje sobrevive em versão folclorizada, irreal e estampada em tristes cartões postais.

Sua metáfora de Marselha como uma boca enorme, lembrando a visão da baía de Guanabara como boca banguela de Claude Lévi-Strauss¹⁶, coloca a cidade como um espaço de transformação, em que seres são mastigados, triturados e misturados num caldeirão ou fôrnia. Seus estivadores e prostitutas em decomposição, portanto, estão impedidos de travar qualquer relação passiva ou pacífica com esse espaço. A cidade segundo Benjamin, com suas frestas, trilhas e caminhos tortuosos como os espaços entre os dentes mal ajambrados de uma foca, ecoa a visão entrópica de Robert Smithson. É um espaço sempre em mutação, marcado pela alternância entre possíveis construções e dissoluções, atos nunca livres de determinadas doses de violência.

No caso, uma violência que também orbita os extremos de dor e prazer do ato sexual. Benjamin, em quase toda narrativa que constrói sobre cidades, não deixa de olhar para as prostitutas como uma espécie de elo cósmico com a realidade mais profunda de um lugar. Os espaços reservados ao sexo, em bairros ou zonas escondidas, encerram uma potência própria, talvez pela densidade às vezes abjeta do sexo, em especial, pelo menos na visão do autor, do sexo pago, clandestino e escondido. Em Marselha, Benjamin descreve a zona da prostituição como um “vasto aglomerado de degraus, arcos, pontes, torres e porões” (BENJAMIN, 1978, p. 131, tradução nossa) que parece ainda aguardar que uma função lhe seja designada. Mas essa função, diz o filósofo, já existe (BENJAMIN, 1978, p. 131, tradução nossa)

Esse depósito de becos desgastados é o quarteirão das prostitutas. Linhas invisíveis dividem a área em territórios pontiagudos, angulosos como colônias africanas. As prostitutas estão dispostas de modo estratégico, preparadas para cercar visitantes hesitantes e para rebater o cliente como uma bola de um lado para o outro da rua.

¹⁶ LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

3.2 Esquálidas diversões

Escrevendo sobre sua Berlim natal, Benjamin lembra as prostitutas do Viktoria Café, que pareciam tomar todo o espaço do lugar para elas, e também as zonas de prostituição em torno das estações de trem da capital alemã (BENJAMIN, 1978, p. 12, tradução nossa)

Os lugares são incontáveis nas grandes cidades em que se está de pé diante do vazio, e as prostitutas nas portas dos prédios ou no asfalto menos sonoro das plataformas de trem são como as deusas domésticas desse culto ao nada. Nesses passeios errantes as estações se tornaram meu habitat especial, cada uma com a sua periferia como uma cidade: Silesian, Stettin, Görlitz e Friedrichstrasse. Nos quartos dos fundos e nos sótãos, como guardiãs do passado, numerosas prostitutas se instalaram aqui, o que, durante o período da inflação, rendeu ao distrito a reputação de ser um teatro das mais esquálidas diversões. Nem preciso dizer que ninguém sabia determinar em que andar os pobres abriam as portas de suas salas e suas filhas, as saias para americanos ricos.

Nos dois casos, Benjamin parece interessado não só no papel dessas mulheres na sociedade, mas na forma como sua presença transforma os lugares em que exercem sua profissão. Em Marselha o acúmulo de becos e passagens reduzido a um território amorfo da cidade parece entrar em foco e ganhar definição quando as prostitutas o ocupam, conferindo ao espaço uma função criada no ato, no caso, um cenário sórdido, protegido de olhares de fora, para receber seus clientes. Sua visão dessas mulheres como “guardiãs do passado” também parece colocar o sexo e sua prática nesses lugares como um elo entre o presente ainda em formação com a essência da natureza humana que sobrevive nas glórias do passado. Ou seja, o filósofo evoca aqui a visão de modernidade de Baudelaire, uma síntese de agitos contraditórios ou luta entre o transitório, o fugidio e o contingente contra o eterno e o imutável¹⁷.

À luz dessa análise, as estações de Berlim se tornam microcosmos de urbanidade distinta, como cidades em miniatura dentro do tecido urbano, com suas próprias periferias, também convertidas pelo uso que as prostitutas destinam a elas. Essas zonas de meretrício se desenham no olhar do filósofo como espaços em forma bruta, que podem ser lapidados até atingir as qualidades necessárias para sustentar determinado uso. Aliada à sujeira desses sótãos e quartos dos fundos, seu “teatro das mais esquálidas diversões”, a ideia de estar diante de um vazio, ou “*terrain vague*” (DORON, 2000), termo usado muitas vezes para definir ruínas e espaços abandonados na costura das cidades, sustenta a defesa apaixonada de Benjamin, e por extensão de ruinófilos contemporâneos, desses espaços indistintos, lugares

¹⁷ HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

em decomposição e mergulhados na escuridão como plataformas de uma nova urbanidade mais libertária, talvez até mais autêntica e real.

Não por acaso, o título do artigo sobre Marselha escrito por Stuart Jeffries e coalhado com as impressões de Benjamin sobre a cidade pede “louvor às cidades sujas e sexy”. Em tempos de maquiagem urbanística, o grau de sujeira de uma grande cidade pode se tornar sua mais preciosa commodity, tal qual a areia do deserto africano na narrativa distópica de Brian Aldiss. Jeffries, aliás, destaca em Benjamin a capacidade de enxergar “flashes do utópico no abjeto” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa), entendendo que esses espaços imundos, escuros e secretos às vezes escondem as chaves para a solução de grandes crises do planejamento urbano, podendo operar como “laboratórios que sugerem como podemos viver melhor” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa).

Em Marselha, essa constatação levou o cineasta francês Robert Guédiguian a clamar por uma defesa de “tudo que se espreme entre os prédios, aquilo que se insinua entre desenhos arquitetônicos e planos políticos” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa), porque é nessas frestas e desvios que se esconde o futuro da cidade. O artista, no caso, fala de sua própria cidade no sul da França, mas sua observação se aplica a toda e qualquer metrópole na mira de rolos compressores que avançam sobre seus bairros esqualidos levando a bandeira do progresso e do desenvolvimento.

Mais do que à sujeira, Benjamin tem especial apego a formas arquitetônicas e tecnológicas em decomposição. Seus escritos sobre as arcadas de Paris, as galerias comerciais que desapareceram em grande parte na onda de modernização da capital francesa conduzida pelo barão de Haussmann no século XIX, são um manifesto a favor de uma utopia ultrapassada. Lojas e vitrines que antes mostravam a última moda pereciam para dar lugar a modas ainda nem inventadas, mas embrulhadas na promessa de um futuro mais brilhante, mais moderno e mais admirável¹⁸. Na opinião de Benjamin, tudo que pudesse desmentir a espécie de religião ou “culto” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa) em que havia se transformado o capitalismo era necessário para preservar a potência e originalidade das cidades, noções indissociáveis do

¹⁸ JEFFRIES, S. In praise of dirty, sexy cities: the urban world according to Walter Benjamin. Disponível em: <http://www.theguardian.com/cities/2015/sep/21/walter-benjamin-marseille-moscow-cities>. Acesso em: 18 fev. 2016.

grau de sujeira e escuridão que encontramos nelas. Daí sua crítica à instalação de luzes elétricas na Paris do século XIX, que, ao iluminar as arcadas, acabaram destruindo sua essência¹⁹.

Esse ataque de Benjamin ao capitalismo se torna mais afiado e encontra ecos nos dias de hoje quando associado à demonização da chamada indústria cultural por Theodor Adorno e Max Horkheimer, outros nomes centrais da Escola de Frankfurt. Em *A dialética do esclarecimento*, publicado em 1947, Adorno e Horkheimer enquadram a cultura de massa como um mecanismo de controle e manipulação, que se aproveita da extinção do sujeito ---todos se tornam consumidores passivos--- para difundir mensagens unânimes e inflexíveis²⁰. Escrevendo à sombra da experiência da Alemanha nazista, os autores ali sepultavam de vez qualquer crença no Iluminismo ou nas grandes narrativas da modernidade²¹.

Figura 5 - Projeto do arquiteto francês Jean Nouvel para a filial do Louvre em Abu Dhabi.

Fonte: Reprodução

¹⁹ BUCK-MORSS, S. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1990.

²⁰ JEFFRIES, S. In praise of dirty, sexy cities: the urban world according to Walter Benjamin. Disponível em: <http://www.theguardian.com/cities/2015/sep/21/walter-benjamin-marseille-moscow-cities>. Acesso em: 18 fev. 2016.

²¹ HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

Traduzida para a atualidade, a crítica da Escola de Frankfurt à indústria cultural se manifesta nas cidades de hoje na forma de projetos de grandes museus e reformas urbanas calcadas na ideia de cultura como agente de revitalização, o que Stuart Jeffries resume como um processo de “extirpação da alma” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa) desses lugares. Em sintonia com o pensamento de Adorno e Horkheimer, a socióloga Sharon Zukin, em seu *The cultures of cities*²², também enxerga projetos desse tipo como modos velados de exercer controle sobre determinados territórios urbanos, tudo sob o pretexto de educar e levar cultura a zonas antes degradadas, ou dotadas de uma sujeira autêntica, na visão de Walter Benjamin.

Em geral, estratégias como a implantação de um Guggenheim, em Bilbao, a criação de filiais do mesmo museu e do Louvre em Abu Dhabi, a construção do Museu de Arte do Rio e do Museu do Amanhã na zona portuária carioca ou a tentativa de criar um polo de cultura na região da Luz, no centro de São Paulo, têm resultados contraditórios. Se por um lado, transformam cidades antes decadentes em ímãs de turistas, o efeito Bilbao, elas também acabam desconstruindo as dinâmicas originais dessas cidades, que aos poucos se tornam teatros estéreis para a peregrinação segura e codificada de visitantes desenraizados em relação ao lugar. No caso paulistano, espaços como a Pinacoteca do Estado, a Estação Pinacoteca e a Sala São Paulo se tornaram ilhas de cultura e afluência frequentadas de forma esporádica por moradores de bairros mais abastados, sem causar impacto ou melhora visível na cracolândia ao seu redor.

Num caso oposto ao fracasso da Luz, a praça Franklin Roosevelt, também no centro de São Paulo, passou da condição de ruína urbana, uma zona degradada marcada pela prostituição e pelo tráfico de drogas, para um território de gentrificação e especulação imobiliária por causa da migração espontânea de teatros e outros agentes culturais, independentes do desejo de planejadores urbanos, para a região. Na primeira década deste século, uma série de companhias teatrais se instalou nos porões dos prédios residenciais ali, mudando a dinâmica do bairro e atraindo novos moradores. Diante de uma mudança visível da população da praça, o Estado decidiu intervir com um amplo processo de reforma iniciado em 2007 e ainda em curso. Velhas lajes de concreto dos anos 1970, que serviam de abrigo para mendigos,

²² ZUKIN, S. *The cultures of cities*. Malden, Estados Unidos: Blackwell Publishers, 1995.

prostitutas e traficantes, foram demolidas para criar uma imensa esplanada em grande parte frequentada por skatistas. Mas o aumento do valor dos aluguéis e preços dos imóveis, que chegaram a quintuplicar nos últimos dez anos, agora ameaça expulsar esses agentes de renovação urbana. Modestos botequins deram lugar a bares da moda, uma galeria de arte abriu as portas ali em 2016 e, no que parece ser o último capítulo dessa onda de gentrificação, um projeto de lei em debate na Câmara paulistana quando da conclusão deste estudo sugeria cercar a praça com grades e determinar horários de abertura e fechamento.

Figura 6 - Cena de *A vida na praça Roosevelt*, peça dos Satyros que estreou em 2006.

Fonte: Reprodução

Vigiada e anestesiada, agora com bases da Polícia Militar e da Guarda Civil Metropolitana, a praça aos poucos parece perder aquilo que atraiu sua primeira leva de ocupantes da classe artística. A escuridão que reinava antes da instalação de novos postes de luz e o perigo representado pela ação de traficantes e prostitutas debaixo das velhas lajes em pleno estado de decomposição, além, é claro, dos valores então baixos dos imóveis, serviram como principais agentes de atração para uma nova classe de inquilinos com inclinações estéticas. Os artistas que ocuparam a praça emolduraram a sujeira, o sexo e a escuridão como traços definidores da

identidade do lugar, num caso nítido de elogio ao caos ou à natureza entrópica desses vazios urbanos.

Figura 7 - Nova configuração, após reforma, da praça Franklin Roosevelt, no centro de São Paulo.

Fonte: Reprodução

Esse embate entre a falência urbanística e fagulhas de uma nova vitalidade urbana que desponta no horizonte muitas vezes chegou a ser celebrada no enredo de peças de teatro em cartaz na praça. Estreando em 2006 no palco dos Satyros, a primeira companhia teatral a se instalar na região, *A vida na praça Roosevelt* tinha entre seus atores travestis que se prostituíam nos arredores do teatro. A ficção, nesse caso, parecia incorporar o real para agir, de forma mais ou menos voluntária, sobre essa realidade. Nos enredos do grupo, não figuravam existências sadias, vidas felizes. A arte em questão tratava dos descabros de uma zona de exceção, da ausência do poder público e da feiúra agreste de um território em decomposição, às margens da sociedade. Outras montagens dos Satyros, como *120 dias de Sodoma e Gomorra* e *Filosofia na alcova*, ambas inspiradas nos escritos do Marquês de Sade, também encenavam situações de extremo contraste, da beleza estonteante à repulsa total ou da

absoluta virtude à devassidão, formando um espelho capaz de refletir a desigualdade que dominava a praça do lado de fora dos teatros.

Na condição de novos desbravadores desse território em ruínas, atores e dramaturgos enfiavam o dedo numa ferida urbana, jogando luz sobre um estado de falência múltipla dos órgãos públicos ao mesmo tempo em que sublinhavam ali o poder de fascínio que essas regiões abandonadas conseguem exercer sobre a classe artística, os pioneiros por excelência de processos de gentrificação e transformação urbana. O resto da sociedade, no entanto, não parece ter ficado imune aos encantos dessas zonas de exceção. Uma vez fetichizados, celebrados na arte ou romantizados no imaginário de uma região, esses espaços em decomposição se tornam magnéticos para novos moradores, atraídos pelo charme sujo, ou “gasto” (SMITHSON, 2006, p. 188), de um bairro em plena reabilitação e cheio de contradições sociais.

Nesse sentido, a praça Roosevelt até o início deste século podia ser entendida como uma ruína urbana, um território de exceção à lógica do capital e em muitos aspectos distante dos códigos morais, éticos e legais vigentes no resto da cidade. Desde o momento em que foi reformada, no entanto, esse espaço parece ter sido resgatado de sua condição de ruína, reenquadrado como mais uma zona anódina na trama urbana. Enquanto a praça de fato engendrou em seus moradores uma “consciência de lugar” (HARVEY, 1976, pp. 265-295), que “pode emergir como uma força poderosa a espalhar concorrência entre comunidades na disputa de escassos fundos de investimentos públicos ou coisas semelhantes”, também é possível enquadrar a reforma da praça como manifestação clara dos desígnios da economia. “Quando o capital intervém em lutas sobre o meio construído, em geral o faz através da intermediação do poder do Estado”, escreve David Harvey, apontando também que muitas vezes o capital, “ao usar o ambiente construído como um instrumento de coerção sobre o consumo coage a si próprio, porque estabelece as condições para a realização de valores num mar de concreto” (HARVEY, 1976, pp. 265-295).

Essa é uma imagem condizente com a nova configuração da praça, uma imensa esplanada árida ou chapa quente de concreto que virou pista de skate, arena de manifestações e simulacro de parque. Os processos seguidos de construção e demolição da praça desde os

anos 1960 às primeiras décadas do século XXI se encaixam na definição de “destruição criativa” (HARVEY, 2013), outro sintoma diagnosticado por Harvey no compêndio das mazelas urbanas, sendo este um caso nítido e inquestionável do papel da urbanização na “absorção da produção excedente que os capitalistas produzem em sua busca por lucros”. Nesse contexto, “todo proprietário de habitação, quer goste ou não, é aprisionado numa luta pela apropriação de valores por causa dos flutuantes padrões de custos e benefícios externos produzidos no ambiente construído”, lembrando, por exemplo, que “uma nova avenida pode destruir o valor de algumas habitações e elevar o valor de outras, o mesmo se aplicando a todos os tipos de novos empreendimentos urbanos, renovações, obsolescimento acelerado” (HARVEY, 1976, pp. 265-295).

3.3 Zonas selvagens

Esclareço que não tento fazer aqui uma defesa vazia da degradação ou qualquer fetichização da miséria ou da violência, nada de “cosmética da fome” (EDUARDO, 2015), mas sim analisar o magnetismo que a noção de violência, pobreza e destruição pode render a um espaço. Observando o contraste entre bairros prósperos e regiões ignoradas pelo poder público, Boaventura de Sousa Santos, por exemplo, usa em chave negativa um termo que outros estudiosos empregaram na defesa da sujeira e da entropia urbana. Suas “zonas selvagens” (SANTOS, 2007, p. 113), no caso, pontos da cidade onde a brutalidade impera, são exemplos do que ele chama de “fascismo social” (SANTOS, 2007, pp. 88-89), ou territórios de “cidadania bloqueada” (SANTOS, 2007, p. 92) que expulsa gente da sociedade civil para o estado da natureza, daí sua ideia de selvageria.

Mas na visão do britânico Tim Edensor, autor de um estudo sobre ruínas industriais, uma “zona selvagem” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa) é um “espaço de ocupação e colonização acidental que evita processos objetivos de territorialização ordenada” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa). No caso, é onde “a estética e a ética se fundem, onde não há limites demarcados e há constantes rupturas em termos de valores” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa). Na visão do autor, zonas selvagens dessa natureza surgem nas frestas das cidades, em suas fissuras e intervalos (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa)

Lugares mais ásperos e ambíguos continuam a existir, em geral confinados a espaços marginais. Há um fascínio duradouro pelas possibilidades existentes nesses pontos pouco regulados. Espaços intersticiais na cidade, portanto, prevalecem e são encontrados em ruas de trás, terrenos baldios à noite e festas ilegais. Pelo tamanho e diversidade social da cidade, estabelecer a ordem total é uma meta impossível, e novos grupos e práticas surgem nesses lugares para perturbar os sonhos de um mundo regulado.

Nesse ponto, é curioso lembrar que a ideia de selvagem já perturbava sonhos na era romântica. Viajantes britânicos e franceses que decidiram dormir entre os escombros enquanto exploravam as ruínas de Palmira, na Síria, de Baalbek, no Líbano, de Petra, na Jordânia, ou mesmo os velhos templos de Roma pareciam viciados nesse adjetivo em suas descrições. Tudo era selvagem, da alegria que sentiam em jantares organizados num mausoléu à exuberância das plantas e dos animais que se apoderavam das ruínas. Também selvagem era o perigo representado por andarilhos e bandidos, uma ameaça constante que aumentava a adrenalina desses passeios ruinófilos. Salvator Rosa, artista do barroco italiano que Rose Macaulay chamou de “mais intenso” (MACAULAY, 1953, pp. 19-20, tradução nossa) na história do culto à ruína, alimentava esse temor com telas encharcadas de tensão, de céus tempestuosos, ventanias fúnebres e rostos distorcidos pela angústia.

Essa violência ou potência que se agita nas ruínas, frestas e margens das cidades lembra a forma como Walter Benjamin define a periferia ou as bordas dessas zonas metropolitanas indistintas, quase como fronteiras informais entre a ordem e a desordem, a limpeza e a sujeira, a luz e as trevas. Esses espaços que pendem mais para o pesadelo do que para o sonho representam, na visão do filósofo alemão, os “estados de emergência de uma cidade” (BENJAMIN, 1978, pp. 135-136, tradução nossa), emergência aqui tanto no sentido de perigo e urgência quanto, acredito eu, numa interpretação mais entrópica, de geração espontânea, uma vida que brota do caos e se firma aos poucos no território urbano, escapando a definições, cronogramas, códigos e regras.

Em sua crônica sobre Nápoles, Benjamin exalta a elasticidade da ocupação dos espaços urbanos, não havendo funções bem definidas ou rígidas tanto para espaços públicos quanto privados. A forma como essas duas esferas se contaminam e se interpenetram, aliás, é também um dos dados que mais chamam a atenção do autor, como se no grau exacerbado de imprevisto vivido ali a cidade multiplicasse suas possibilidades de vivência e se redesenhasse a todo instante (BENJAMIN, 1978, p. 171, tradução nossa)

A casa é muito menos o refúgio em que se resguardam as pessoas e mais uma reserva inesgotável de onde elas transbordam. A vida irrompe não só nos jardins da frente, onde pessoas trabalham sentadas em suas cadeiras. Utensílios domésticos pendem das sacadas como plantas em vasos. Das janelas dos andares superiores descem cestas amarradas em cordas para receber a correspondência, frutas e repolhos. Da mesma forma que a sala de estar reaparece na rua, com cadeiras, fogões e altares, a rua, de modo bem mais ruidoso, migra para dentro da sala. A pobreza levou a um esticamento das fronteiras que espelha a liberdade de pensamento mais radiante. Não há hora, muitas vezes nem lugar, para dormir ou comer. Aqui, também, há uma interpenetração entre dia e noite, ruído e paz, luz externa e escuridão interna, rua e casa.

Figura 8 - Cena de *Mangue-bangue*, filme de Neville d'Almeida, realizado em 1971.

Fonte: Reprodução

Enxergar na pobreza, na miséria ou no marginal um agente de alargamento das fronteiras urbanas ou fator de ampliação dos usos reservados a um espaço lembra de certa forma a “estética da gambiarra” (AMADO, 2016) que vigorou nas últimas décadas na arte contemporânea do Brasil, tendo como possível origem a “estética da fome” (ROCHA, 2016) de Glauber Rocha e o elogio à favela e seus modos orgânicos e espontâneos de organização na obra de Hélio Oiticica, criador de instalações como *Tropicália* e *Ninhos*, que remetem ao improvisado das soluções urbanas encontradas nos morros cariocas. Em viagem ao Rio em 1929, a mesma época dos escritos de Benjamin sobre Nápoles e Marselha, Le Corbusier também fez observações semelhantes sobre o estilo de vida e as construções nas favelas. Na escalada dos morros, “onde os negros dependuram suas casas de madeira e taipa, pintadas com cores vistosas”, o arquiteto constatou que “o negro tem sua casa sempre a pique, sustentada por pilotis na parte da frente”. “Do alto das favelas, sempre se contempla o mar, as enseadas, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários”, escreveu, lembrando o

ambiente ideal para o que Benjamin chamou de “liberdade de pensamento mais radiante”. “O negro vê tudo isto; o vento reina, útil sob os trópicos” (MARTÍ, 2012, p. 3).

Em chave mais lisérgica, o filme *Mangue-bangue*, clássico da contracultura brasileira rodado em 1971 por Neville d’Almeida, justapõe imagens de um homem em convulsão na Bolsa de Valores do Rio e visões de uma rinha de galos e de prostitutas circulando pelos cortiços da chamada zona do mangue, antro de prostituição nos arredores da estação Central do Brasil. Na visão de D’Almeida, que colaborou com Oiticica na criação de suas *Cosmococas*, quase uma extensão da *Tropicália*, a pobreza e a devassidão encarnam uma pureza perdida no mundo dominado pela ganância do capital. Esquecido por mais de quarenta anos, o filme foi redescoberto num depósito do Museu de Arte Moderna de Nova York, onde havia sido mostrado pela primeira vez, e veio à tona na ressaca da crise econômica que abalou o mundo depois da quebra em 2008 de grandes bancos em Wall Street ---um colapso, aliás, que deixou como rastro uma série de ruínas industriais, fazendo brilhar os olhos de ruinófilos contemporâneos²³.

Escrevendo sobre o filme, Oiticica, mais tarde identificado na arte brasileira por seu culto à figura do marginal, observou na obra uma “edição em blocos geométricos, uma estrutura em moto perpétuo”, já que o roteiro, sem texto, embaralha as sequências num vaivém arrebatador de imagens que alternam beleza e repulsa. Nas palavras de Luis Pérez-Oramas, curador de arte latino-americana do MoMA, *Mangue-bangue* oscila entre “o excrementício e o puro, a alvura e o mundano, o agônico e o extático” (MARTÍ, 2012, p. E1). No fundo, segundo o curador, “é a imagem de um mundo de poder reduzido ao vômito, uma crítica radical do nosso tempo e também uma das mais acerbos imagens da decomposição formal na arte ocidental” (MARTÍ, 2012, p. E1).

Não custa lembrar que a ideia de decomposição para uma série de autores que escreveram sobre a imagem e a experiência das ruínas, seja ela a dissolução entrópica de Robert Smithson, a luta entre espírito e natureza de Georg Simmel ou o “declínio irresistível” (BENJAMIN, 1985, pp.177-178, tradução nossa) de Benjamin, não se desprende da ideia de potência urbanística encontrada nessas zonas selvagens, entre elas cortiços,

²³ GARRETT, B. *Explore everything: place-hacking the city*. Londres: Verso, 2013.

terrenos baldios, túneis e viadutos desativados, fábricas abandonadas e escombros de toda sorte.

3.4 Estética miserável

Mesmo em relatos de viajantes românticos no auge do culto às ruínas que marcou os séculos XVII e XVIII, não faltam exemplos do elogio à sujeira e à pobreza, com descrições de andarilhos miseráveis habitando escombros de velhos templos, castelos e abadias medievais. O tom oscila entre a romantização desses seres vivendo numa espécie de comunhão com lugares arruinados e um ataque à sua feiúra, que destoa da beleza clássica, romantizada da ruína. Mas mesmo nos casos em que esses autores relatam sua repulsa à pobreza que então tomava conta de lugares históricos, a descrição detalhada e exagerada do aspecto lamentável dessas pessoas se torna um elogio à sujeira às avessas, ou seja, enquadra a miséria nas ruínas e os seres estranhos que nela sobrevivem em chave pitoresca ou sublime, como sinais do perigo que se deve enfrentar ao desbravar esses recintos de glórias passadas ---espaços selvagens onde a vida dá seus últimos suspiros.

Escrevendo em 1693 sobre as ruínas de Palmira, na Síria, o britânico William Halifax contrasta a glória da cidade em seu auge como um dos principais entrepostos ao longo da rota da seda com o aspecto de seus habitantes do fim do século XVII, “pobres, miseráveis e sujos” (MACAULAY, 1953, p. 70, tradução nossa), vivendo em grupos de trinta a quarenta famílias em pequenas cabanas de terra construídas nas ruínas de um dos grandes templos da cidade. Ao mesmo tempo em que afirmava não haver cidade qualquer na história que pudesse rivalizar com a escala magnífica de Palmira, Halifax concluía que “o mundo não pode suportar a mistura dos restos do maior estado de magnificência com os extremos da sujeira e da pobreza” (MACAULAY, 1953, p. 70, tradução nossa). Mas não só o mundo em que vivia Halifax aguentava como também idolatrava esse espetáculo, elegendo Palmira um destino obrigatório para o *Grand Tour*, as viagens da aristocracia romântica às terras exóticas do mundo antigo.

Tanto que quase cem anos depois, com Palmira ainda firme na rota dessas peregrinações ruinófilas, o francês Constantin-François de Chasseboeuf, o conde de Volney, fez uma

descrição dramática das ruínas da cidade emoldurando pobres camponeses que ali viviam em habitações improvisadas em meio ao que sobrou de seus suntuosos templos romanos. Quase um manifesto a favor da Revolução Francesa, esses escritos do conde de Volney às vezes beiram o surreal na tentativa de fazer refletir os escombros da velha ordem monárquica de Paris nos destroços romanos de Palmira, daí seu retrato desses mendigos e andarilhos quase como seres pré-históricos, fantasmas de uma ordem caduca ou zumbis que testemunharam a queda em desgraça do lugar ---da “opulência de uma cidade de comércio” a “uma pobreza horrenda” (VOLNEY, 1820, p. 10, tradução nossa).

Nas ruínas da abadia medieval de Tintern, às margens do rio Wye no Reino Unido, William Gilpin achou notáveis “a pobreza e a miséria” (GILPIN, 1991, p. 35, tradução nossa) dos mendigos e suas construções improvisadas erguidas em meio aos escombros. Publicado em 1770, seu livro *Observations on the river Wye* acabou se tornando um dos principais manuais de estética que informou o pitoresco e o sublime tanto nas artes visuais quanto na poesia britânica. Descrevendo as ruínas encontradas ao longo de sua expedição pelo rio, Gilpin enquadra como pitoresca a forma como esses sem teto “ocupavam pequenas cabanas nas ruínas do monastério” (GILPIN, 1991, p. 35, tradução nossa). Lembrando a surpresa de Benjamin diante da elasticidade dos usos na ocupação de espaços públicos e privados de Nápoles por seus habitantes, Gilpin faz uma extensa descrição do que seria o quarto ocupado por uma mulher que encontrou vivendo nos restos da abadia (GILPIN, 1991, p. 36, tradução nossa)

Era uma cavidade, suntuosamente abobadada, entre duas paredes arruinadas cobertas com listras de várias cores de orvalho insalubre. O chão era de terra, afundando, por causa da umidade, a cada passo. Nenhum sinal de utensílios, ou móvel de qualquer tipo, era visível, a não ser a armação miserável de uma cama coberta com alguns trapos e colocada no meio do aposento, para evitar que fosse atingida pela umidade que descia pelas paredes. Numa das extremidades havia uma abertura que deixava entrar só a luz suficiente para que se visse a miséria lá dentro.

Miserável ou não, havia, e em alguns casos ainda há, um desejo de habitar essas ruínas, de entrar em contato com certa essência perdida do passado. Também parece ser um passatempo tanto da elite ilustrada da era romântica quanto dos chamados exploradores urbanos da atualidade a ideia de ocupar de forma temporária esses escombros, transformando um salão de baile arruinado em pista de dança frenética, uma cripta em sala de jantar ou templos e sacristias em quartos de dormir. Mesmo o conde de Volney decide se juntar aos “pobres camponeses árabes” (VOLNEY, 1820, pp. 6-7, tradução nossa) que fizeram de um templo

arruinado sua morada, disposto a examinar com mais calma o “espetáculo” (VOLNEY, 1820, pp. 5-6, tradução nossa) das ruínas da cidade.

Figura 9 - Fotografia de Désiré Charnay de ruínas de um templo em Mitla, no México, em 1859.

Fonte: Reprodução

Em *Pleasure of ruins*, a historiadora britânica Rose Macaulay rememora uma série de relatos de exploração romântica das ruínas em que viajantes “inebriados pelas cores, pela beleza, pela estranheza e pela excitação peculiar transmitida pela antiguidade” (MACAULAY, 1953, pp. 84-89, tradução nossa), além da busca de um “glamour improvável” (MACAULAY, 1953, pp. 84-89, tradução nossa), fazem das ruínas um exótico playground. Um deles, William Henry Bartlett, que narrou sua aventura em Petra, na Jordânia, em *Forty days in the desert*, descreveu em detalhes como transformou um mausoléu em cozinha, sala de jantar e fabulosos aposentos (BARTLETT, 1856, p. 139, tradução nossa)

Era de fato uma casa confortável, a câmara mortuária era grande o suficiente para receber um número considerável de convidados e aparentemente já havia sido usada por viajantes anteriores, já que a pedra estava enegrecida pela fumaça. Komeh improvisou uma cozinha excelente, perto da porta arruinada, e o esplêndido sepulcro adjacente, esculpido para nada menos que a realeza, serviu de matadouro, onde um carneiro encontrou seu fim. Tais preparações tão festivas nessas câmaras de morte talvez parecessem se burlar do orgulho humano. Mal podia o príncipe que mandou esculpir esse caro mausoléu antecipar que, findo o comércio que o enriquecera, um desconhecido de terras distantes pudesse assim se apropriar da câmara arquitetada para preservar inviolável seus restos mortais até o fim dos tempos! Mas assim foi, e

a satisfação de ter obtido algo há tanto tempo desejado, com todos os meios para restaurar a fadiga dos passeios turísticos, fez com que essa noite passada em meio às desolações de Petra tivesse uma espécie de alegria selvagem.

Talvez menos alegres mas impressionados na mesma medida por seus túmulos e por sua escuridão, outros viajantes que estiveram em Petra na mesma época se renderam a outra forma de elogio à sujeira, destacando em seus relatos o perigo e a violência daquelas ruínas. Em diários da época, são muitas as referências à sensação de “melancolia intimidadora” que encontraram ali, além das descrições macabras da “exuberância de árvores e arbustos que pendem dos penhascos afiados”, um cenário “animado pelos gritos estridentes de águias, falcões e corujas” e “propício para os assassinatos perpetrados ali com frequência” (MACAULAY, 1953, pp. 85-88, tradução nossa).

Medo e prazer também se misturam no relato do fotógrafo francês Désiré Charnay, que descreveu em *Cités et ruines américaines*, publicado em 1862, a primeira noite que passou entre os restos de um templo em Mitla, no México, impressionado com a preocupação que aquelas ruínas ainda suscitavam entre os índios da região. “Disse que me instalei no palácio das freiras e que montei meu quarto num dos interiores da ala sul. Minha primeira noite foi adorável”, conta Charnay. “Dormi sozinho no palácio; os índios se recusavam a passar a noite nas ruínas; só a ideia disso inspirava neles um pavor mortal” (CHARNAY, 1862, pp. 374-375, tradução nossa).

Em missão do governo francês para documentar vestígios da Antiguidade no auge da cultura de museologização e preservação do passado que despontara na Europa do século XIX, Charnay foi uma das figuras centrais na mudança de interpretação da ruína, que deixava de ser mero objeto estético para se tornar uma espécie de sermão do passado, ideia que ganhou força com a Guerra Civil americana e com a Comuna de Paris e ainda encontra ecos na *ruin porn* contemporânea. Num paralelo assustador com o presente, as imagens que mais circularam da capital francesa nos dias depois do ataque terrorista que matou mais de uma centena de pessoas no fim de 2015 eram de prédios baleados e suas vidraças estilhaçadas no confronto, um registro da ruína prematura, produto da destruição do homem, com todos os elementos de mensagem premonitória transformada em monumento que já aparecia nos registros de ruínas feitos por Charnay.

Quase dois séculos depois da expedição do fotógrafo francês ao México e da festa no mausoléu em Petra narrada pelo viajante britânico, relatos de exploradores urbanos atuais como Bradley Garrett, arqueólogo americano e um dos primeiros a documentar a cena dessas gangues que invadem espaços abandonados mundo afora, preservam o tom de delírio, medo e êxtase ao narrar noites dormidas em espaços arruinados (GARRETT, 2013, pp. 29-30, tradução nossa)

Em outubro de 2009, passamos um final de semana prolongado no interior da Bélgica explorando fábricas, castelos e asilos abandonados. Aquela foi a primeira vez que dormimos numa ruína. Passar a noite em ruínas era assustador ---sempre havia a possibilidade de ser despertado pela polícia, por guardas, pelos proprietários do lugar ou por outros nômades com intenções menos benignas que a simples exploração. Depois de semanas vivendo dessa forma em várias viagens, o grupo começou a sentir nossas vidas deixadas em Londres deslizar para dentro do éter, uma desconexão agradável das obrigações e uma reorientação das nossas prioridades para o presente imediato o tempo todo. Viver temporariamente em ruínas ---o que a comunidade de exploradores urbanos chama de “acampamento urbano” (ou de encarnar o “andarilho profissional”) parecia nos envolver direto na materialidade do lugar.

3.5 Espaços elásticos

Detroit, um cemitério de ruínas industriais que virou meca da exploração urbana e, por extensão, da *ruin porn*, também virou cenário de narrativas do gênero. Em *Detroit City is the place to be*, o jornalista Mark Binelli descreve uma série de ocupações inusitadas dos restos da cidade, do susto de um rapaz que encontrou o que parecia ser um cadáver esquecido numa antiga torre residencial à mulher que ficou famosa ao posar nua diante das ruínas mais escabrosas da capital do automóvel, “levando o conceito de *ruin porn* a um nível bem menos metafórico” (BINELLI, 2013, pp. 272-274, tradução nossa). O autor também lembra a moda de organizar luxuosos jantares em estações de trem abandonadas, jogar hóquei em chãos de fábrica congelados, espiar jogos de beisebol do alto de arranha-céus condenados e até o costume de noivos suburbanos de posar para fotografias de casamento nas ruínas da montadora Packard.

Em todos os casos, a vida em ruínas descrita por esses viajantes ou exploradores encontra um prazer palpável na ideia de uso indefinido desses lugares. Uma câmara mortuária ou estação de trem pode ser uma sala de jantar, uma fábrica abandonada se transforma em quadra esportiva ou abrigo para jovens aventureiros, os restos de um convento viram uma suíte de

luxo. Nesse dado, existe também uma questão de classe²⁴. Tanto os exploradores românticos quanto os desbravadores urbanos da atualidade costumam ter origem privilegiada, tendo o tempo livre e os recursos financeiros para se dedicar a essas aventuras, o que explica em parte certa idealização da pobreza e da sujeira ---mesmo Walter Benjamin, egresso da alta burguesia alemã, pode ser enquadrado como um viajante abastado, extasiado com o que observou nas zonas esqueléticas de Marselha, Nápoles, Berlim, Paris e Moscou.

No fundo, esse êxtase provocado pela ruína parece ter menos a ver com uma queda pela imundície exótica desses lugares e mais com a possibilidade de se desprender de identidades estanques. Ou seja, está menos calcada na vontade de viver como um “andarilho profissional” e mais na dissolução de papéis ou na transgressão de valores que só esses espaços fora da trama vigiada da cidade oficial acabam tornando viáveis. Voltando às palavras de Garrett, a exploração da ruína em toda a sua decadência tem a ver com a vontade de se sentir em comunhão com a “materialidade” de um lugar, tendo o presente como campo único de atenção. Nesse sentido, mesmo mergulhada no passado, a ruína acaba se tornando um mecanismo de contato íntimo com o aqui e o agora por se descolar das obrigações de tudo que ocorre lá fora, da vida entendida como real. É como se o abandono momentâneo da realidade proporcionado pela ruína nos reconduzisse, pela via do transe, ao ponto de estar unha e carne com os sentimentos mais humanos e mais reais, não mediados pelos mecanismos de controle da sociedade contemporânea.

Tim Edensor também escreveu sobre a potência híbrida das ruínas (EDENSOR, 2005, p. 4, tradução nossa)

Uma vez extintos os usos originais de prédios arruinados, há possibilidades sem limites de encontros com o esquisito, com escritos inescrutáveis em placas e lousas, com coisas peculiares e espaços curiosos que permitem um escopo ampliado de interpretações imaginativas, desembaraçadas das afetações que pesam sobre espaços muito regulados. Sem esses códigos normativos, o espaço arruinado está cheio de possibilidades transgressoras e transcendentais. As ruínas oferecem espaços em que a interpretação e a prática da cidade se liberta dos limites que determinam o que deve ser feito e onde deve ocorrer, de tudo o que codifica a cidade. Elas oferecem oportunidades para desafiar e desconstruir a pegada do poder sobre uma cidade.

Enquadrando as ruínas como espaços “fecundos” (EDENSOR, 2005, pp. 13-15, tradução nossa), em que “transformações de novas formas, ordenamentos e estéticas podem

²⁴ BINELLI, M. *Detroit City is the place to be: the afterlife of an American metropolis*. Nova York: Picador, Henry Holt and Company, 2013.

emergir” (EDENSOR, 2005, pp. 13-15, tradução nossa), Edensor retoma a ideia de Walter Benjamin em sua comparação do papel da alegoria com o da ruína, além de seu modo de enxergar a utopia no abjeto, na distopia, ou seja, sua visão do “declínio irresistível” (BENJAMIN, 1985, pp. 177-178, tradução nossa) ou da decomposição como um movimento fértil, um estado decadente e ancorado no passado que ilumina um futuro grávido de possibilidades. Edensor acrescenta (EDENSOR, 2005, pp. 13-15, tradução nossa)

Enquanto as ruínas sempre constituem uma encarnação alegórica de um passado e se manifestam como lembrança física daquilo que desapareceu, elas também apontam para o presente e para o futuro como molduras temporais que podem ser lidas tanto como utópicas quanto distópicas. São capazes de invocar críticas a situações do presente e a futuros potenciais.

Em última instância, as ruínas se tornam territórios de vida e energia rarefeitas, a ideia de que sob camadas de lixo, musgo e ferrugem podem resistir traços de uma existência contraditória, mais autêntica, plural ou real. Daí o caráter visionário de uma observação como a de Georg Simmel, que mesmo intoxicado pela visão romântica da ruína como estado de equilíbrio perfeito entre os desígnios e vontades do homem e da natureza enxergou “lugares para a vida” nesses espaços que “escapam à vida” (WOLFF, 1965, p. 261, tradução nossa). No modo como a “ruína cria a forma presente de uma vida passada” (WOLFF, 1965, p. 265, tradução nossa), Simmel enxerga um afrouxamento das tensões entre “finalidade e acaso, natureza e espírito, passado e presente” (WOLFF, 1965, p. 266, tradução nossa). “Talvez seja essa a sedução da queda, da decadência: ir além de seu mero lado negativo, de seu mero estado rebaixado”, escreve o sociólogo. “A cultura rica e multifacetada, a capacidade ilimitada de impressionar e a compreensão aberta a todos os lados, que são próprios das épocas decadentes, significam justamente o encontro de todas as aspirações contrárias” (WOLFF, 1965, p. 266, tradução nossa).

É esse encontro ou contraste mais ou menos traumático, na base do elogio à sujeira, que Benjamin definiria depois como “porosidade” (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa) ao analisar o tecido urbano de Nápoles, o que Robert Smithson entendeu como “ruínas ao reverso” num “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) ao fitar os

canteiros de obras do subúrbio americano de Passaic e o que Claude Lévi-Strauss, depois lembrado por Caetano Veloso²⁵, também viu como algo entre construção e ruína no Brasil²⁶.

Da mesma forma que fundem passado, presente e futuro, esses restos do que um dia já foi parecem habitar uma frequência estranha entre morte e vida, vibrando como uma espécie de filtro entre dois mundos. Em Nápoles, Benjamin tentou decifrar até o gosto dessa condição (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa)

Em certas esquinas mal se discerne onde a construção ainda está em progresso e onde a dilapidação já tomou conta. Nada está concluído. A porosidade resulta não só da indolência do artesão do sul, mas também, e sobretudo, da paixão pelo improviso, que exige que espaços e oportunidades sejam preservados a qualquer custo. Porosidade é a regra inexaurível da vida dessa cidade, reaparecendo por toda parte. Dia e noite, os pavilhões brilham com os sucos pálidos e aromáticos que ensinam até a língua o que pode ser a porosidade.

Entre a construção e a ruína, a porosidade que existe não só em Nápoles mas em todas as cidades pode ser equiparada à sujeira, à violência e ao perigo que tornam esses lugares autênticos, tanto na visão de Benjamin quanto na apologia de ruínófilos atuais a cenários urbanos mais ricos em texturas distintas e menos homogêneos, controlados ou asseados. No urbanismo contemporâneo, e sua transformação das cidades em shoppings ao ar livre, Svetlana Boym descreve um quadro de porosidade em extinção (BOYM, 2001, p. 77, tradução nossa)

A porosidade existe em qualquer cidade, refletindo as camadas do tempo e da história, problemas sociais, além de técnicas engenhosas para a sobrevivência urbana. Porosidade é uma metáfora espacial para o tempo na cidade, para a variedade de dimensões temporais embutida no espaço físico. Essa porosidade cria uma sensação de teatralidade e intimidade urbana. Paradoxalmente, tanto os projetos de modernização radical para o futuro quanto os de reconstrução fiel ao passado miram a destruição dessa porosidade, criando uma visão mais totalizante da cidade.

3.6 Cidades protéticas

Mais totalizante e talvez até mais totalitária, essa visão impõe uma ordem estética aos espaços urbanos que anulam as diferenças, sequestram o livre arbítrio e aprisionam o olhar, sempre anestesiado pelo tédio das superfícies “alisadas” (EDENSOR, 2005, pp. 58-59, tradução nossa). Numa análise da assepsia excessiva das cidades contemporâneas, que ele chama de “cidades análogas” (BODDY, 1992, tradução nossa), Trevor Boddy enquadra as tentativas de eliminar qualquer traço de porosidade e a obsessão com a limpeza que se manifesta em

²⁵ VELOSO, C. Fora da ordem. In.: Circuladô. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1992. Faixa 1 (5 min 56)

²⁶ LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

superfícies de vidro, escadas rolantes e elevadores como um “ataque efetivo e devastador” à riqueza do cenário urbano, no caso, uma força destrutiva que opera acima e abaixo da terra, de “túneis azulejados” nos subsolos a “passarelas de vidro cintilante” (SORKIN, 1992, pp. 123-124, tradução nossa) interligando os arranha-céus. O autor descreve essa cidade transformada em shopping center com ares de um filme de terror, lembrando a distopia tóxica de Brian Aldiss e seus cadáveres flutuantes, alheios à paisagem (SORKIN, 1992, pp. 123-124, tradução nossa)

Saia do vento e do frio da rua lá fora para adentrar um novo reino urbano. Do lado de dentro, estamos contidos, somos parte do sistema, um consumidor, um leitor da paisagem. Subindo a escada rolante, descendo degraus, atravessando corredores de tijolos à vista, somos entorpecidos por zumbidos incessantes e por uma brisa mecânica. Ícones vagamente tranquilizadores deslizam por nós como placas ao longo de uma via expressa: o balcão de informações, a filial de uma cadeia de lojas de sapatos; o chafariz escorrendo, a praça de alimentação decorada com neons. Quase inaudíveis, fragmentos de conversas flutuam no ar ---hipotecas, promoções, crianças, fotografias. E o repertório da linguagem corporal é tão limitado quanto ---nunca um punho cerrado, um beijo apaixonado, uma piscadela leviana, um caminhar a passos largos. Agradavelmente anestesiado, esse novo mundo subterrâneo e aéreo nem parece mais tão novo, e sua diferença em relação ao ritmo real das ruas urbanas parece importar cada vez menos. Aquelas ruas mais velhas, com cheiros perturbadores, vento e imprevisibilidade, desaparecem no turbilhão da memória, vaporosas como a fumaça e a chuva lá fora.

Dependente de rotas para pedestres, passarelas elevadas, shoppings e praças de alimentação, ou “próteses urbanas” que parecem “enxertadas no tecido vivo do centro” (SORKIN, 1992, p. 124, tradução nossa), a “cidade análoga” ou anestesiada descrita por Boddy não passa de uma “versão filtrada da experiência” urbana ou de uma “simulação de urbanidade” (SORKIN, 1992, p. 124, tradução nossa). Na visão do autor, esses ambientes hipercontrolados acabam entregando o oposto do que prometem. Em vez de criar condições para garantir segurança, conforto e limpeza, eles tendem a acelerar “a estratificação de raças, classes” (SORKIN, 1992, p. 124, tradução nossa), ou seja, dão vazão a uma agenda perversa do urbanismo.

Esse universo que o arquiteto holandês Rem Koolhaas define como “produto do encontro da escada rolante com o ar-condicionado” ou o “espaço-lixo” (KOOLHAAS, 2002, p.175, tradução nossa) domina o que sobrou da modernidade em nossas cidades e se expressa pela fixação e o vício em aparências, superfícies ocas, tal qual observa o autor em seu ensaio cheio de artifícios e sem emendas, cortes ou parágrafos, uma enxurrada de palavras e frases que ecoa sua visão da monotonia desse território controlado (KOOLHAAS, 2002, pp. 175-176, tradução nossa)

A continuidade é a essência do espaço-lixo; ele explora a invenção que permite a expansão, articula a infraestrutura sem emendas: escada rolante, ar-condicionado, extintores de incêndio. Ele é todo interior, tão extenso que não se notam os limites; ele promove a desorientação usando todos os artifícios

(espelhos, chãos encerados, ecos). O espaço-lixo é selado, sustentado não por sua estrutura mas pela pele, como uma bolha.

No fundo, esses espaços assépticos e artificiais que dominam a cidade contemporânea instauram, na visão de Koolhaas, um jogo de aparências que sabota a realidade e sufoca a percepção (KOOLHAAS, 2002, p. 176, tradução nossa)

O espaço-lixo é o dublê do espaço, um território de visão debilitada, expectativas limitadas, seriedade reduzida. Ele cancela distinções, enfraquece a determinação, confunde intenção e realização. Ele troca a hierarquia pela acumulação, composição com adição. Cada vez mais, mais é mais. O espaço-lixo é um cobertor colossal que mantém o mundo numa chave de braço de sedução.

Figura 10 - Cena de *Despertar dos mortos*, filme de George Romero realizado em 1979.

Fonte: Reprodução

Não espanta que, em seu ensaio sobre cidades estranguladas por “próteses urbanas”, Trevor Boddy compare os atuais moradores da metrópole anestesiada aos zumbis que invadem um shopping em *Despertar dos mortos*, clássico do terror kitsch de George Romero lançado em 1979. Talvez imaginando uma população também carente de próteses e enxertos, ele argumenta que a estética do subúrbio vem sendo implantada nas grandes cidades travestida de ideias de revitalização e desenvolvimento. Sua lembrança dos zumbis, em todo caso, parece ainda mais pertinente levando em conta o sucesso de séries recentes ancoradas na figura de mortos vivos, como *The walking dead* e *Z nation*, dois exemplos que enquadram a ruína do corpo como possível metáfora para a ruína estrutural da sociedade contemporânea, lembrando

as analogias estabelecidas entre corpos dissecados e ruínas ainda no século XVI por anatomistas como Charles Estienne.

Lentos, arrastando as pernas e caindo aos pedaços, zumbis podem ser vistos como a ruína do homem. Quando emoldurados por cenários de subúrbios complacentes, lembram a alegoria de como a anestesia das cidades leva em última instância à decomposição dos seres humanos, que começa pela restrição de seus movimentos, a ideia de Boddy de nunca mais avistar “um punho cerrado, um beijo apaixonado”. Analisando a obra de Romero, Otavio Frias Filho lembra uma cena célebre de *Despertar dos mortos* em que uma personagem, indagada sobre quem são os zumbis, responde “somos nós”. Seria uma afirmação tácita de que cidadãos entorpecidos pela vida suburbana encarnam a visão contemporânea de um morto vivo (FRIAS FILHO, 2015, p. 3)

A procissão de mortos não deixa de ser um espelho escancarado diante dos vivos, que também zanzam em desespero, jogados da noite para o dia num mundo hobbesiano sem lei nem ordem, onde a vida é “solitária, pobre, má, brutal e curta”.

De fato, o estilo de vida que parece ser criticado na avalanche de filmes e séries sobre zumbis pode parecer brutal, curta ou pobre, talvez de espírito. Mas enquanto Frias Filho sugere que esse mundo decadente se assemelha ao estado de natureza de Thomas Hobbes, lembrando as “zonas selvagens” descritas por Boaventura de Sousa Santos, acredito que o veneno ou o ácido que corrói não só o universo suburbano como toda cidade em suas zonas mais vigiadas e assépticas tenha mais a ver com uma estética totalitária imposta ---com anuência do Estado²⁷--- ao ambiente construído. Ou seja, a epidemia de mortos vivos reflete o excesso de controle, não a falta dele, ao mesmo tempo em que o fascínio pelo “mórbido detalhismo” da “putrefação em toda a terrível variedade de suas cores e formas” (FRIAS FILHO, 2015, p. 3) é talvez uma das manifestações contemporâneas mais candentes do nosso elogio à sujeira.

3.7 Jaula de ferro

A ideia de camisa de força imposta ao corpo pela cidade contemporânea também ecoa a imagem da “jaula de ferro” evocada por Max Weber em sua descrição da metamorfose perversa do espírito livre do flâneur urbano em sua versão moldada pela era mecânica da

²⁷ HARVEY, D. *O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas*. In: Espaço e Debates, n.6, 1976.

reprodução em massa, servindo de paralelo ao mundo sanitizado da cidade-shopping center hoje tão distante das cidades sujas de Walter Benjamin.

Em seu ensaio *Desert spectacular*, Zygmunt Bauman resume essa observação de Weber sobre a quase morte da figura do flâneur (TESTER, 1994, p. 153, tradução nossa)

O flâneur queria jogar seu jogo como forma de lazer; nós somos obrigados a flunar. Quando o flaneurismo saiu das arcadas de Paris para a vida cotidiana e passou a dominar a estética mundana, ele deu sua colaboração para a construção do cosmos da ordem consumista pós-moderna. Essa ordem está agora atrelada às condições técnicas e econômicas da produção com máquinas que hoje determinam as vidas de todos os indivíduos nascidos nesse mecanismo, não só daqueles preocupados em viver suas vidas como um jogo, com força irresistível. Na visão de Baudelaire ou de Benjamin, a dedicação à fantasia móvel deveria pousar sobre os ombros do flâneur como um leve manto, que pode ser deixado de lado a qualquer instante. Mas o destino quis que esse manto se tornasse uma jaula de ferro.

Essa ideia de jaula também se aplica sem sombra de malabarismos conceituais à visão de corpo atrofiado pela cidade oficial que surge nos escritos de Richard Sennett. Em *Flesh and stone*, ou carne e pedra, livro que já traz no nome a ideia de embate entre corpo e construção, o autor ataca a “dificuldade da civilização ocidental de honrar a dignidade do corpo” e o que chama de “privação sensorial que amaldiçoa” as construções modernas, todas marcadas por sensações de “embotamento, aridez, monotonia e esterilidade tátil”, configurando um “ambiente urbano aflito” (SENNETT, 1994, p. 15, tradução nossa).

Das construções marcadas pelo sentido de “privação sensorial” atacadas por Sennett, Jim Drobnick dá um passo além para definir um quadro de “morte sensorial”, comentando a atrofia não só tátil e visual que domina as cidades anestesiadas da contemporaneidade, mas também a perseguição a memórias olfativas, numa eliminação dos cheiros do espaço urbano. Em pleno declínio, as “paisagens olfativas” (DROBNICK, 2010, tradução nossa), como Drobnick descreve uma situação urbana ainda não transformada por ondas de sanitização, vão cedendo lugar a “paisagens brandas”, ou esvaziadas de sensações. A ausência desses estímulos, na visão do autor, cria uma situação urbana “alienante” (DROBNICK, 2010, tradução nossa) e marcada pela experiência de desenraizamento ou desconexão em relação a um lugar (DROBNICK, 2010, tradução nossa)

O imperativo sanitizador em que todos os traços do orgânico, não só o lixo, são eliminados da vida cotidiana leva à morte sensorial. A homogeneização e a globalização também contribuem para o apagamento das diferenças. Fatores econômicos e de mercado levam empresas multinacionais a instituir uma ordem sensorial padronizada às custas de culturas locais, seja pela escolha das frutas e verduras que são cultivadas e distribuídas, seja pela escolha de que sabores e fragrâncias são sintetizados e embalados na comida e em commodities, além da decisão do estilo arquitetônico e das condições de trabalho que serão usados para garantir a forma mais eficiente de produção.

Nesse ponto, nada parece nos trazer de volta mais para perto da crueza da realidade do que um cheiro forte, que desestabiliza vistas e mãos cansadas, como descreve Bradley Garrett ao invadir um velho submarino encalhado num rio do Reino Unido (GARRETT, 2013, p. 40, tradução nossa)

Lá em cima, encontramos a escotilha presa com um cabo elétrico do lado de dentro. Desamarrei o cabo e, segurando a respiração, lentamente girei a alavanca. O alçapão abriu com um som horrendo de sucção e um oleoso coquetel olfativo de mofo e pombos velhos estourou na nossa cara. Descemos. Lá dentro, o ar parecia comprimido, com um aroma espesso e vil de óleo e máquinas, ferrugem e madeira em decomposição e pássaros mortos.

Figura 11- Instalação montada em 1964 por Robert Morris na galeria Green, em Nova York.

Fonte: Reprodução

Mesmo violentas e desagradáveis, tanto o cheiro de óleo, ferrugem e pássaros mortos na memória de Garrett quanto o “fedor de óleo, urina e tinta” que Walter Benjamin descreve no porto de Marselha são sensações que rompem com as “paisagens brandas” descritas por Drobnick. São essas lembranças dos resíduos, da sujeira e do acúmulo de corpos e temporalidades animais e humanas encontradas nas ruínas que nos fazem sentir “envolvidos

na materialidade do lugar”, como diz Garrett, dada a natureza “suprassensitiva” (WOLFF, 1965, p. 261, tradução nossa) ou “suprassensorial” (OITICICA, 1986, p. 103) desses espaços, o que Hélio Oiticica definiu como condição necessária para a descoberta do “centro criativo interior” e da “espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104) de um indivíduo.

Esse desejo de ruptura com os condicionamentos da cidade vigiada, anestesiada e codificada traz à mente a ideia de “presentidade” (MORRIS, 2006, p. 404) defendida por Robert Morris. Contemporâneo de Robert Smithson e um dos pioneiros da arte minimalista, o americano contrastava “a oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado” (MORRIS, 2006, p. 403) ao frisar a necessidade de estar presente na galeria para observar suas esculturas, ou qualquer obra de arte que dependesse de uma relação tão umbilical com o espaço ao seu redor, e atacar a falácia da representação ou documentação fotográfica. Morris, no fundo, valorizava “o tempo presente da experiência espacial imediata” (MORRIS, 2006, p. 402).

Nesse sentido, o espaço em ruínas assume para Morris um caráter único, dotado como poucos da sensação de nos fazer sentir presos à sua materialidade ou a seu sentido íntimo de realidade. Tal qual Smithson, ele entende o papel híbrido da ruína, sendo ela “um tipo de estrutura que realinha a relação entre objetos e espaços, mas que sempre é considerada por aquilo que foi em vez de por aquilo que é” (MORRIS, 2006, p. 410), daí sua afirmação de que “a ruína tem aura própria” (MORRIS, 2006, p. 410).

Vistas pelo ângulo aurático de Morris, as ruínas são “espaços excepcionais” dotados de “complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede” (MORRIS, 2006, pp. 410-411). Essas relações, “não são encontradas em estruturas que escaparam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos” (MORRIS, 2006, p. 411). Erodidas, vencidas e violentadas, essas ruínas descritas pelo artista talvez sejam as que mais se aproximam no plano conceitual da ruína na metrópole contemporânea, que entendo como um território de exceção, um elo entre temporalidades distintas que traz no corpo as marcas e cicatrizes do tempo e por isso guarda enorme potencial plástico, podendo ser reconfigurada ou rearranjada

sem prejuízo. Estou falando de ruínas entregues à sorte e ao azar, moldadas de acordo com flutuações políticas e comportamentais até o momento em que se tornem sexy demais para ficar de fora do radar da especulação imobiliária.

Mesmo que Morris se detenha mais sobre os aspectos plásticos da ruína enquanto escultura em potencial num campo de visão ampliado, é nítida sua percepção de que esses espaços se descolam da lógica habitual com um poder inquestionável de atração. Se é fato que havia a ruína fetichizada e romantizada da era vitoriana, tema explorado à exaustão nas paisagens de românticos como Thomas Gainsborough, Richard Wilson e William Turner, a ruína da metrópole contemporânea se torna magnética ao resistir na malha urbana como índice de risco e precariedade, a tal adversidade ou sujeira que dá à luz a transgressão e, em última instância, a transcendência, ideia essa que parece lastrear o imaginário da arte contemporânea desde seu embrião e, em território brasileiro, está explícita no vocabulário de músicos como Caetano Veloso e artistas visuais como Hélio Oiticica.

Noutro elo com a visão contemporânea da ruína, Morris, na mesma linha de Robert Smithson, também já antecipava um dos efeitos nefastos ou problemáticos da experiência desses espaços mediada pela fotografia. Insatisfeito com a visão fotográfica da ruína ou de qualquer lugar ou obra de arte que devesse ser vivenciada na potência máxima de sua “presentidade”, o artista denunciava as “ruínas profanadas pela fotografia” (MORRIS, 2006, p. 411). Vistas à distância, como reproduções sem vida, a ruína jamais poderia ser vivida enquanto espaço aurático se consumida na planaridade e bidimensionalidade enganosa do papel fotográfico. Longe de sua realidade angulosa, suja ou carnal, a ruína morre, profanada ou ultrajada como costuma surgir nos registros apelativos e histéricos da *ruin porn*.

3.8 Deriva urbana

A obsessão de Robert Morris pela presença sentida e não representada está ancorada nas relações espaciais que observa entre escultura e arquitetura, calçadas, em resumo, na diferença entre circundar um objeto ou “ser circundado” (MORRIS, 2006, p. 406) junto dele pelo espaço ao redor, embora a chave de sua obra seja embaralhar esses dois campos, criando “trabalhos localizados no espaço” (MORRIS, 2006, p. 405). Nesse sentido, seu objetivo

enquanto artista guarda uma relação estreita com a superação dos movimentos entorpecidos trilhados por urbanoides-zumbi na sociedade contemporânea, uma necessidade de instaurar novas coreografias espontâneas no espaço urbano, de alargar o repertório de movimentos do corpo e ignorar os códigos de conduta que possam constranger esses gestos mais livres.

Nesse ponto, a ideia de “arte ambiental” de Oiticica ecoa as noções de “presentidade” de Morris. A distinção estabelecida pelo artista brasileiro entre o “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador” e o “estático, que é também transformável a seu modo” (JACQUES, 2001, p. 31) nasce atravessada pela proposição de uma consciência alternativa e mais profunda do espaço, indissociável de sua experiência na favela. Sua vivência no morro da Mangueira, onde criou os *Parangolés*, mantos coloridos que cobrem o corpo e se manifestam enquanto obra de arte no ato da dança, pode ser vista como um paralelo tropical à defesa da presença física, real e imediata do homem no espaço urbano na visão do americano. Vindo de uma família de classe média, Oiticica descobriu no morro aquilo que tanto impressionou Walter Benjamin nas zonas de prostituição e nos becos mais esquálidos das grandes cidades ---uma ideia de liberdade, livre exercício da sexualidade e total desprendimento de identidades estanques.

Figura 12 - Caetano Veloso veste um *Parangolé*, de Hélio Oiticica.

Fonte: Reprodução

Lygia Pape, outra artista do movimento neoconcreto, que se firmou no Rio nos anos 1950, descreve o mergulho de Oiticica na favela como sua transformação de “jovem apolíneo” em “dionisíaco” (JACQUES, 2001, p. 27), marcado pela descoberta do sexo e abrindo uma fase de “esbórnica total” em sua vida. “Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro”, afirma Pape. “Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do ‘morro’, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra” (JACQUES, 2001, p. 27). Tanto que, além de incorporar a estética e a experiência da favela em seu repertório plástico, Oiticica se tornou um passista da Mangueira. “Lembro que quando a bateria de Mangueira começava a tocar, era como se me fosse dada a ordem para começar a viver”, escreveu o artista. “Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho” (JACQUES, 2001, p. 28).

Esse caminho, no caso de Oiticica, passava pela favela, um território às margens da cidade oficial, ou zona de exceção tal qual a ruína urbana. Seu movimento do asfalto em direção ao morro, aliás, pode ser visto à luz da deriva situacionista de Guy Debord, filósofo francês autor de *A sociedade do espetáculo*, um dos livros que mais influenciaram a visão de marginalidade na obra de Oiticica. Debord escreveu (DEBORD, 2003)

O espetáculo se apresenta como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência. O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato dos seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e se banha indefinidamente na sua própria glória.

Tentando reverter esse quadro alienante, Debord e os situacionistas, como ficou conhecido o grupo que orbitava em torno dele na Paris dos anos 1950, elaboraram uma “psicogeografia” (MARTÍ, 2013, p. E5), ou tentativa de reinventar o urbanismo, imaginando uma cidade em que os espaços e os fluxos e ligações entre eles se articulassem de forma afetiva e não controlada e codificada, tal qual compara Simon Sadler em *The situationist city* (SADLER, 1998, p. 91, tradução nossa)

Enquanto o planejamento urbano separava as diferentes formas de tráfego em nome do conforto e da eficiência, a psicogeografia as separava como maneira de rejeitar o funcionamento mecânico da cidade. Aqueles à deriva nos remansos da cidade gozariam da sensação de encontro com a cidade, enquanto aqueles varridos no tumulto das multidões dos grandes bulevares estão presos ao imperativo artificial da velocidade, economizando o tempo capitalizado ao rumar apressados para lugares de produção e consumo alienados.

Em resumo, a deriva situacionista tenta subverter a “comodificação do espaço cotidiano”, a “espetacularização e o disciplinamento burocrático” (EDENSOR, 2005, pp. 87-88, tradução nossa) da cidade, incentivando o uso de rotas imprevisíveis e insuspeitadas no tecido urbano. É um ataque à “superposição de camadas geológicas de commodities que invadem o espaço social” (EDENSOR, 2005, pp. 56-57, tradução nossa), uma defesa da tentativa de alargar os horizontes e travar contato com espaços inesperados, não hegemônicos. Seguindo menos a lógica e mais o instinto ou a intuição nesses deslocamentos urbanos, o cidadão à deriva encontraria oportunidades para “escavar uma rede de espaços antiespetaculares” (EDENSOR, 2005, pp. 87-88, tradução nossa) marcada por atmosferas emotivas. Debord alertava para as “mudanças de intensidade emocional e ambiental” ao longo da deriva, os “aspectos atraentes ou repulsivos” dos lugares, a “tendência de escoar por caminhos que não oferecem resistência, as fissuras na trama urbana” (SADLER, 1998, p. 90, tradução nossa).

Buscando extravasar os limites dessa ordem urbana cada vez mais rígida, a ruinofilia contemporânea é vista em muitos casos à luz da deriva situacionista, também nascida sob o signo da transgressão. Em seu estudo sobre ruínas industriais, Tim Edensor escreve (EDENSOR, 2005, pp. 87-88, tradução nossa)

O movimento dentro de uma ruína é comparável às derivas dos situacionistas, caracteristicamente atraídos por lugares às margens da vida urbana, como galerias comerciais e mercados de pulgas fora de moda. Nesses lugares, podiam ser encontrados paisagens, personagens e artefatos que contrariavam a noção de cidade planejada e comodificada: elementos rebeldes e antiquados que pareciam destituídos de significados e portanto marcados por sua relação incomensurável com o novo e com o moderno. Marcados por sua mundaneidade aparentemente não espetacular mas também pelas atmosferas peculiares que os cercam, além de experimentados pelo filtro de suas ressonâncias psicogeográficas, esses lugares operam como contraespaços exemplares a partir dos quais desejos e entendimentos revolucionários podem ser articulados.

Esse antiespetáculo ancorado nos contraespaços descobertos e ocupados pela deriva urbana configura, na visão de Debord, um ato de resistência contra a rígida separação do que é possível do que é permitido²⁸ nas cidades. Nesse sentido, a experiência contemporânea da ruína pode ser entendida como a busca por sensações utópicas, livres e desimpedidas, nos cenários distópicos do abandono iluminados pela deriva, ou seja, a vontade de mapear o utópico no distópico. Desde seus primórdios, o situacionismo pregava a busca por “distintas atmosferas psíquicas”, “microclimas”, “zonas de influência” e “efeitos emocionais

²⁸ DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

diretos” (DROBNICK, 2010, tradução nossa). No fundo, estabelece uma concepção de espaço em que a liberdade gestual parece ser um elemento intrínseco de sua estrutura, a ideia de uma elasticidade imanente de comportamentos.

“Críticos da cidade obsessivamente utilitária e racionalmente desenhada, os situacionistas propunham, no lugar dela, uma arquitetura que fomentasse experiências extáticas, aventureiras e desorientadoras em vez de condicionadoras, alienantes e opressivas”, escreve Jim Drobnick. “A libertação da vida cotidiana seria atingida em parte por meio de uma ‘arquitetura livre’, baseada nos ‘efeitos atmosféricos de salas, ruas, corredores, todos eles ligados às atmosferas que contêm’” (DROBNICK, 2010, tradução nossa). Na cidade contemporânea, marcada pela escalada do que Drobnick, à luz de Debord, entende como fatores de opressão, esses “efeitos atmosféricos”, que serão tratados mais adiante neste estudo, são ameaçados por uma visão cada vez mais consolidada dos espaços urbanos como um “complexo de segurança e entretenimento” (GARRETT, 2013, pp. 14-15, tradução nossa).

3.9 Zonas transgressoras

Na visão do planejamento urbano oficial, tudo que não se enquadra dentro da ideia de segurança, conforto e entretenimento controlado e mercantilizado tende a ser visto como “zona morta”, em geral vazios urbanos dominados por ruínas. Mas essa morte é relativa, exagerada na maioria dos casos. Lançando mão do termo “zona transgressora” (DORON, 2000, tradução nossa), o geógrafo Gil Doron parece chegar a um denominador comum entre a ideia de “zona morta” e as duas ideias de “zona selvagem”, tanto na concepção negativa e brutal de Boaventura de Sousa Santos quanto na percepção positiva ou fecunda de Tim Edensor. Todas elas, no entanto, nunca estão livres da sujeira, do perigo e da violência elencados por Walter Benjamin como um traço definidor de cidades porosas, ricas em texturas temporais e marcadas pela liberdade de pensamento.

Nesse sentido, quando Benjamin evoca a ideia de estar diante do vazio para descrever a saída da cidade oficial, ou anestesiada, e adentrar uma zona de prostituição ou um porto infecto, ele parece encarnar ao mesmo tempo a figura baudelairiana do flâneur e o agente da deriva situacionista de Debord. Ou seja, descreve a sensação de romper com a camisa de força dos

códigos de conduta para experimentar uma situação em que os usos do espaço se tornam mais elásticos e flexíveis ---aquilo que observou nos fluxos entre as áreas públicas e privadas de Nápoles ou nas alcovas libidinosas escondidas nos sótãos das estações de trem berlinenses. Doron também analisa essa ruptura com a natureza dos espaços (DORON, 2000, tradução nossa)

A transgressão do espaço público ou privado é principalmente atingida pela mudança de uso desses lugares. Enquanto arquitetos e planejadores urbanos estão produzindo só imagens de prédios e do ambiente construído, comunidades dessas zonas produzem de fato o espaço, transgridem o espaço e com isso revelam o caráter alusivo da arquitetura e do planejamento. Em Nova York, Roma, Cidade do México, Paris, Chicago, Tel Aviv, Copenhague, Nápoles, Los Angeles e Londres, para citar só alguns casos, prédios residenciais abandonados, fábricas, teatros, casernas militares, armazéns, fortalezas, estábulos e destilarias foram transformados por novos ocupantes em espaços de moradia, criação e performance. Esses prédios em desuso foram convertidos em habitações de um modo ainda não imaginado por arquitetos. Fora do sistema econômico dominante, essas cascas vazias viraram oficinas, ateliês e salas de recreação. Estruturas arquitetônicas sem significado foram diversificadas para se tornar galerias, teatros, salas de concerto ou casas noturnas fora do sistema de instituições culturais e artísticas estabelecidas. Tudo isso é feito com meios e tecnologias disponíveis para qualquer um.

Quando afirma que a “arquitetura da transgressão transgride a concepção do que é e o que não é arquitetura”, que ela “fornece aquilo que a arquitetura e o planejamento não foram capazes” de oferecer e, por isso, “criaram um vazio” (DORON, 2000, tradução nossa), Doron parece ir ao encontro das reflexões de Paul Virilio sobre a resignificação de espaços urbanos. Onde Doron enxerga vazios propensos à “transgressão”, o filósofo francês vê possibilidades de transcendência. Em *Espaço crítico*²⁹, Virilio descreve uma série de transgressões no tecido urbano de Paris ao longo das manifestações de maio de 1968 e analisa como os estudantes acampados em praças públicas, ruas e avenidas deram usos distintos a esses espaços urbanos como locais de transcendência, num jogo sintático em que a função predeterminada de um espaço perdia sua importância diante de uma nova função mais urgente e adequada às circunstâncias, equiparando a liberdade de expressão à liberdade de habitação. À luz desse quadro e daquilo que chama de “cidade super-exposta” (VIRILIO, 1993, p. 7), ou vulnerável e porosa, é possível entender essas zonas de transgressão ou transcendência em São Paulo, Detroit e numa gama enorme de metrópoles como ensaios de resistência contra a esterilização da relação do homem com o seu ambiente.

Essa batalha se trava sempre às margens ou no coração do vazio, onde a cidade oficial encontra seu limite, o ponto onde cessa o controle e o corpo se liberta das amarras das vitrines

²⁹ VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: 34, 1993.

das lojas, das faixas de pedestre, dos engarrafamentos no trânsito, da visão mediada por passarelas e para-brisas ou da prótese de esteiras, elevadores e escadas rolantes. E a ruína, no seio das zonas mortas, selvagens ou transgressoras, serve de terreno fértil para todas essas agitações, tudo aquilo que escapa às jaulas de ferro, abala ordens impostas e sonhos de uma vida regulada. É a ruína ou o espaço livre de projetos oficiais, na visão de Doron, “onde a arquitetura e o planejamento atingem o limite do plano e da intenção do arquiteto”, onde o arquiteto “é suspenso de sua soberania presumida sobre a arquitetura” e o “lugar onde a transgressão pode operar” (DORON, 2000, tradução nossa) é demarcado.

3.10 Terrain vague

Suas “zonas transgressoras”, no entanto, não poderiam ser pensadas sem o entendimento do *terrain vague*, aquilo que o arquiteto espanhol Ignasi de Solà-Morales definiu nos anos 1990 como ilhas ignoradas ou “terrenos mentalmente marginais no interior físico das cidades” (GRICHTING, 2014, pp. 171-172, tradução nossa), combinando, de modo paradoxal, sensações de esvaziamento e liberdade, ausência e possibilidade. Dessa forma, ele reenquadra como espaços produtivos os lapsos ou falhas na paisagem que fugiam à percepção. Outra interpretação desse conceito, do coletivo italiano de arquitetos Stalker, define o *terrain vague* como “confronto e contaminação entre o orgânico e o inorgânico, entre a natureza e o artifício, que constitui o negativo da cidade construída, o intersticial e o marginal, espaços abandonados por forças econômicas ou ainda em processo de transformação” (GRICHTING, 2014, pp. 171-172, tradução nossa).

Enquanto tentativas de domesticar essas zonas selvagens ou transformar cenários de abandono em arenas de desenvolvimento ainda engendram debates acirrados e resultados contraditórios, entre a conversão da ruína urbana em shoppings anódinos e a sua destruição total, a força desses espaços residuais parece sobreviver na clandestinidade. Ela se espreme entre as frestas da cidade oficial e às vezes emerge até o horizonte da percepção em lampejos de fúria hedonista, criatividade recalcada ou exemplos de uma cidade que pulsa viva debaixo das superfícies atenuadas da contemporaneidade.

Em forma bruta, a vida que se esconde nesses espaços livres ou territórios de exceção opera no nível da latência para a visão do resto da cidade. É às vezes sentida, mas permanece inexplicável, elusiva. São os agentes às margens da sociedade, os moradores de rua, os andarilhos, as prostitutas, os criminosos, os artistas, os viciados e os notívagos, que habitam essas frestas e interstícios, extraindo de sua natureza entrópica um modo de vida alternativo, que só atinge o mainstream já distorcido, pronto para consumo e drenado de significado, daí sua singularidade e potência enquanto energia primitiva e não mediada.

Um dos maiores exemplos de *terrain vague*, a cidade de Detroit perdeu desde os anos 1950 mais de metade de sua população, que despencou de quase dois milhões de habitantes para pouco menos de um milhão, e tem mais de um quarto de seu território urbano esvaziado, uma área equivalente à da ilha de Manhattan ou à de cidades como Paris ou San Francisco³⁰. Um quinto de seus postes de luz já não funciona, mergulhando uma parte importante de todo esse espaço na escuridão total. Ao longo da avenida Woodward, sua via principal, restos de prédios e terrenos baldios apodrecem ao relento. Ervas daninhas crescem descontroladas nas rachaduras do asfalto e nas frestas de casas rachadas ao meio, lembrando uma zona de guerra ou canteiros de obras abandonados.

Essa terra de escombros, no entanto, celebrada como paradigma da ruína pós-industrial, vem também sendo incensada na imprensa e nas redes sociais como a nova Berlim, ou o novo Williamsburg, reduto descolado de jovens artistas no Brooklyn nova-iorquino. Isso porque Detroit, nas áreas em torno da Woodward, no antigo bairro de irlandeses de Corktown ou no reduto polonês e hoje árabe de Hamtramck, demonstra certo pulso, algum sangue correndo nas veias, embora difícil de aferir.

Enquanto algumas fábricas abandonadas já foram palco de raves e festas de música eletrônica, outras aos poucos vão sendo reconfiguradas para virar prédios de apartamentos. Artistas de rua deixaram suas marcas nas fachadas de prédios demolidos, ao longo das calçadas e no interior de galpões em decomposição. A vida nesses lugares nunca cessou e parece aflorar

³⁰ GALLAGHER, J. *Revolution Detroit: strategies for urban reinvention*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

com cada vez mais fôlego, mas o ritmo é lento, como descreve Mark Binelli (BINELLI, 2013, p. 265, tradução nossa)

Qualquer potencial de renascimento artístico em Detroit está ainda em sua fase mais inicial de desenvolvimento. Tem mais a ver com oportunidades insanas de investimento imobiliário e uma visão romântica de uma Berlim desmoronando no interior dos Estados Unidos ---basicamente, a fantasia de tipos com inclinação artística fugindo de suas cidades há muito gentrificadas no litoral--- do que uma estética local mais abrangente.

Nas primeiras narrativas celebratórias da cidade pós-colapso, no entanto, os primórdios desse renascimento, indissociável do verniz de desolação que tudo contamina, parece ao mesmo tempo ser a evidência mais contundente de que a cidade vive e respira, a certeza ainda um tanto frágil de que uma recuperação pode estar a caminho.

Mais básica das metáforas para o ciclo da vida, o jardim ressurgue nesse cenário em ruínas como símbolo do futuro. Hortas urbanas, e alguns investidores já apostam em fazendas urbanas, são a coqueluche do momento, criando espetáculos curiosos como um quarteirão de alecrim e tomates florescendo ao lado de extintos hotéis cinco estrelas ou restos de fábrica e arranha-céus lacrados, rompendo com a dicotomia entre rural e urbano³¹. Mesmo a fauna e a flora que se alastram pelo interior das fábricas abandonadas parecem pôr em xeque qualquer noção de separação estanque entre campo e cidade³², em especial porque as casas arruinadas de madeira são varridas do horizonte em ritmo industrial e as ruínas das montadoras, de concreto, permanecem no terreno como sentinelas do passado vigiando um futuro mais vegetal.

Esse cenário ainda disforme, metade indústria em decomposição e metade natureza que avança, é o que urbanistas locais vêm chamando de “maior laboratório do mundo para testar novas ideias” (GALLAGHER, 2013, p. 30, tradução nossa). No caso, um laboratório muito distante de mesas com tampo de alumínio, tubos de ensaio e jalecos brancos indefectíveis. O laboratório chamado Detroit se parece muito com zonas inteiras que também servem de laboratório urbano nos miolos erodidos e nas periferias de cidades como São Paulo, Rio, Paris ou Berlim. Tendem a ser espaços abandonados, esquecidos e imundos, frequentados por

³¹ DORON, G. The dead zone and the architecture of transgression. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13604810050147857>. Acesso em: 17 fev. 2016.

³² EDENSOR, T. *Industrial ruins: spaces, aesthetics and materiality*. Oxford, Reino Unido: Berg, 2005.

exploradores aventureiros ou representantes das castas sociais deslocadas para as margens das sociedades, por opção, vocação ou puro destino.

Esse limiar entre cidade e campo, metáfora ou manifestação do limite entre a ruína e a construção, lembra o que Walter Benjamin observou como “estado de emergência” das cidades. Também retoma a ideia de entropia descrita pelo artista Robert Smithson, um vir a ser da forma que ao mesmo tempo lembra sua própria decomposição, o que Nelson Brissac Peixoto define como “um estado de suspensão de fronteiras, de falta de limite, de não contenção”, onde a “paisagem se rebobina” (PEIXOTO, 2010, p. 63). É nesse estado, sujo de terra, que a ruína urbana se desnuda como uma plataforma de possíveis futuros, um ruído no tecido urbano cada vez mais atrofiado e castrado. Dessa indistinção e da dissolução surgem lembranças de um passado glorioso ou traumático e promessas de um futuro ardente que começa a se forjar no ato da transgressão, mas que pode cair em decadência a todo instante.

Descrevendo pedreiras e as estradas que levam a elas em Nova Jersey, Smithson parece fazer convergir os dois extremos que ancoram o elogio à sujeira. De um lado, estão as superfícies alienígenas do cristal, do gelo, das vitrines e dos interiores cromados de lanchonetes e centros comerciais. Do outro, a pedra bruta, a terra se esvaindo em sulcos profundos, um mundo em corrosão ruínosa. Seu relato, tal qual uma fotografia chapada, parece achatar todos os graus dessa realidade num mesmo patamar irreal e assombroso, de estruturas construídas que se fundem à natureza ao mesmo tempo em que essa natureza reage com vontade própria. A queda de braço que Georg Simmel enxergou na ruína milenar, no declínio pitoresco, Smithson atualiza para a era da reprodutibilidade técnica, de máquinas horripilantes.

Entre o lamaçal e o shopping, está sempre uma ruína. “As estradas se entrecruzam pelas cidades e se tornam redes geológicas de concreto fabricadas pelo homem”, escreve Smithson no ensaio *The crystal land*. “Das lanchonetes cromadas às janelas de vidro dos centros comerciais, um sentido do cristalino prevalece” (SMITHSON, 1996, p. 8, tradução nossa). Nesse ponto, lembro a “cidade análoga” descrita por Trevor Boddy ou o “espaço-lixo” de Rem Koolhaas, de chafarizes lamuriantes, neons nas praças de alimentação, escadas rolantes, elevadores e esteiras e seus zumbidos entorpecentes, o mundo anestesiado do ar-condicionado.

Mas Smithson descreve a lanchonete suburbana, mesmo o shopping center, em chave arqueológica, como se os desenterrasse em forma bruta dos acúmulos da civilização ---os índices fósseis ou cristalizados de um urbanismo desastroso. Lembra a impressão de Sigmund Freud ao ler sobre os escombros de Pompeia, a ideia de que a cidade petrificada em sua imobilidade morta pudesse começar a falar, da mesma forma que o psicanalista opera desbastando camadas de sonhos e memórias para desenterrar as raízes do trauma no subconsciente³³. Tanto Freud quanto Smithson, aliás, têm plena consciência de que essa não é uma operação inócua, inocente ou indolor.

Enquanto Boddy e Koolhaas atacam os constrangimentos provocados pela cidade anestesiada, Smithson entende o perigo das zonas entrópicas, mas, em chave sublime, ou de elogio à sujeira, emoldura a violência intrínseca à natureza que testemunha diante da pedreira (SMITHSON, 1996, p. 9, tradução nossa)

As paredes da pedreira parecem perigosas. Rachadas, quebradas, despedaçadas, as paredes ameaçam desmoronar. Fragmentação, corrosão, desintegração, deformações nas rochas, deslizamentos de resíduos, fluxos de lama, avalanches estão em evidência por toda parte. O céu cinzento parecia engolir os montes que nos rodeavam. Fraturas e falhas despejavam sedimentos, conglomerados esmagados, resíduos erodidos e arenito. Era uma região árida, esbranquiçada e seca. Uma infinidade de superfícies se espalhava por todas as direções. Um caos de rachaduras nos cercava.

Desse cenário apocalíptico e ameaçador, Smithson parecia extrair a chave para um futuro emoldurado pela força selvagem dos extremos da natureza. Ou seja, a pedreira em toda a exuberância de seu potencial para cuspir e moldar formas brutas é a antítese do “espaço-lixo” e da “cidade análoga”, é a metáfora cristalina da potência das zonas selvagens e transgressoras, em suma, da ruína, como resposta à paralisia.

“Uma linha de trem atravessava a pedreira”, escreve Smithson. “Os dormentes formavam uma sequência redundante de módulos, enquanto os trilhos de aço projetavam esses módulos num ponto de fuga imperfeito” (SMITHSON, 1996, p. 9, tradução nossa). A ruína urbana se desenha no próximo capítulo deste estudo como ponto ou desejo de fuga de uma ordem urbana mais do que imperfeita.

³³ ROTH, M. S., LYONS, C. *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

4 NOITE EM RUÍNAS

No YouTube, o vídeo que ilustra o playback do álbum *Computerwelt*³⁴, clássico da música eletrônica lançado pela banda alemã Kraftwerk em 1981, mostra, em sequência hipnótica, os rostos robotizados de membros do grupo, vastos campos de números e o que parecem ser máquinas industriais nos palcos onde se apresentaram pelo mundo, sempre dotadas de marcadores digitais. A música desse disco não foge do repertório mecânico, uma composição que entorpece os ouvidos como sequência obsessiva de trilhas de vinhetas computadorizadas, sons de videogame, paisagens sonoras artificiais. O mundo de *Computerwelt*, ou *Computer world*, como foi lançado em inglês e atingiu boa parte do mundo, é tão estéril quanto o desktop do velho Windows, anódino como um pano de fundo de computador. Foi uma revolução.

Isso porque quando os rapazes do Kraftwerk, pioneiros da música eletrônica no planeta, lançaram na Alemanha seu disco mais influente, um DJ em Detroit conhecido como Electrifying Mojo tocou o álbum na íntegra todas as noites em festa atrás de festa na Motor City. Lançada alguns anos antes, *Autobahn*³⁵ foi então resgatada nessa febre e se tornou talvez o único sucesso do grupo alemão nos Estados Unidos, fincando raízes primeiro em Detroit³⁶. Não é difícil de entender o impacto limitado de uma canção como essa na psique norte-americana como um todo. Seca, estéril, repetitiva, ela não desenha espirais sonoras viciantes e grudentas como a música pop, não ostenta nada de sexy na voz de secretária eletrônica do vocalista-robô e parece não ter começo nem fim, dispensando o arco narrativo da canção tradicional. Mas tocou o coração de Detroit como nenhum outro ponto do país.

A cidade vivia então o auge da fuga de sua população para os subúrbios. Fábricas de automóveis fechavam a todo instante com o deslocamento da indústria para os países onde a mão de obra era mais barata e o modo de vida suburbano, com amplas casas e dois ou três carros na garagem, despontava como alternativa à cidade cada vez mais esvaziada. Nesse

³⁴ KRAFTWERK. *Computerwelt*. Intérpretes: Ralf Hütter, Florian Schneider. Düsseldorf: Kling Klang, 1981. 1 LP.

³⁵ KRAFTWERK. *Autobahn*. In.: *Autobahn*. Düsseldorf: Kling Klang, 1974. Faixa 1 (22 min 42)

³⁶ BINELLI, M. *Detroit City is the place to be: the afterlife of an American metropolis*. Nova York: Picador, Henry Holt and Company, 2013.

cenário, *Autobahn*, enquanto verdadeira trilha sonora do movimento desimpedido, teve ressonância ímpar. Era a música da pista, senão da pista de dança, da autopista. Sampleada à exaustão depois que clubes da cidade estabeleceram um culto ao disco do Kraftwerk, o mundo sintético e ciborgue da banda alemã ganhou uma roupagem mais veloz e mais metálica na Motor City. Nascia o techno.

No momento em que a cidade perdia a pose de meca do automóvel e de paradigma do sonho americano para cair em desgraça e se tornar um pesadelo de vazios urbanísticos, o gênero musical surgiu como primeira manifestação cultural a se firmar na mancha de decadência que se alastrava sobre Detroit. Inventado na cidade, o techno seria incorporado como uma das peças centrais das raves que surgiram na Europa no fim dos anos 1980, festas em espaços abandonados e inóspitos, verdadeiras ruínas urbanas. Está, portanto, na base de uma cultura da noite que ajudou a estabelecer a festa como urbanismo tático.

Também conhecido como urbanismo de guerrilha, urbanismo participativo, urbanismo faça-você-mesmo, urbanismo de código aberto ou pop-up, esse movimento surgido há cerca de uma década nos Estados Unidos envolve projetos espontâneos, de baixo custo e liderados por moradores da própria comunidade onde intervêm, na tentativa de melhorar a vida urbana na microescala das vizinhanças. “Eles driblam a lentidão e a burocracia muitas vezes cara do urbanismo profissional em nome da flexibilidade, da rapidez e do dinamismo”, escreve Brooke Wortham-Galvin, professora da Universidade Estadual de Portland, sobre os chamados urbanistas táticos. “Tentam desancar e desafiar ideias e convenções já arraigadas sobre como e onde devemos viver. A cidade é vista como um processo democrático público e não um produto para consumo privado” (WORTHAM-GALVIN, 2013, p. 23, tradução nossa).

Nesse sentido, esses projetos vão desde mudanças mínimas e efêmeras, como designar um dia para piqueniques numa praça, fechar uma rua para pedestres, montar áreas temporárias de convivência ou implantar espaços para carrinhos de comida a movimentos de ocupar com festas espaços abandonados ou ociosos, tendo o hedonismo como plataforma de resistência e de novas ideias para as cidades³⁷. Não por acaso, as raves despontaram na periferia de ruínas

³⁷ WORTHAM-GALVIN, B. D. An anthropology of urbanism: how people make places (and what designers and planners might learn from it). *Footprint - Delft Architecture Theory Journal*. Disponível em: <http://footprint.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/768/944>. Acesso em: 24 dez. 2016.

industriais de Londres, Manchester e Berlim, cidades então enferrujadas que viram sua pujança industrial desmoronar em escombros.

Figura 1 - Imagem da banda Kraftwerk no álbum *The man machine*, lançado em 1978.

Fonte: Reprodução/Neue Nationalgalerie

Em *Detroit City is the place to be*, Mark Binelli escreve (BINELLI, 2013, pp. 265-266, tradução nossa)

O techno de Detroit era música para dirigir, criada na Motor City e perfeitamente adaptada às estradas e bulevares sem fim da cidade. Selvagemmente cinematográficas, as músicas se desenrolavam perfeitamente ao longo das cenas pulsando através do para-brisa ---todo aquele espaço vazio, pontuado pelas silhuetas escuras de prédios apagados, figuras sombrias, explosões de cor de um ou outro poste de luz que ainda funcionava.

De fato, o estilo não tem o mesmo impacto quando ouvido parado ou caminhando pela cidade em vez de experimentado no frenesi de uma pista de dança ou no último volume do som do carro. Enquanto cinema, o techno é um filme de ação. Na condição de paisagem, é a manifestação sonora da distopia, da indistinção, da ausência total de contornos e limites, um eletrocardiograma do “*terrain vague*” (DORON, 2000), das zonas “mortas”, “selvagens” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa) ou “transgressoras” (DORON, 2000, tradução nossa). Nesse sentido, é a música da ruína.

Não espanta que nos comentários na página do disco *Computerwelt* no YouTube, corre uma discussão entre dois fãs argumentando que esse cenário bárbaro de idas e voltas meio trôpegas

ao trabalho, o mundo dominado por dinheiro, computadores e calculadoras descrito pelas canções do Kraftwerk, não é uma distopia futura. É um “passado paralelo” (DI PASTENA, 2016, tradução nossa). Um deles então comenta que acaba de visitar Pompeia, a cidade italiana devastada pela erupção do vulcão Vesúvio há quase dois mil anos. “Vi que as pessoas viviam suas vidas do mesmo jeito que as nossas: casas, escritórios, lojas, a zona de prostituição, fast food, ruas com marcas dos coches, banhos públicos, a academia de ginástica, o mercado, banheiros, o teatro, o fórum e o templo de Júpiter voltado para o Vesúvio” (DI PASTENA, 2016, tradução nossa).

Sei que não há teor científico por trás dessas impressões, mas elas valem enquanto impressões. Que um fã enxergue nessa música as ruínas de Pompeia, marco do culto aos cenários abandonados e inóspitos ao longo da história desde o romantismo, demonstra num nível empírico a percepção desses sons como espelho da monotonia corrosiva que pode representar um espaço. Enquanto registro, manifestação e denúncia de uma vida urbana em crise, a música eletrônica e mais tarde o techno parecem ter encontrado nas ruínas urbanas um reduto natural de reverberação, como se demarcasse um território, uma colônia selvagem num mapa arruinado.

4.1 Motown

Lançado pelo DJ americano Derrick May em 1988, *Techno! The new dance sound of Detroit* compilava as principais faixas do gênero que então atingia seu auge na condição de nova trilha sonora da Motor City. Já no título, o álbum deixava explícita a pretensão do estilo de se firmar como música oficial da cidade, fazendo uma referência ao slogan “the new sound of young America”, ou o novo som da América jovem, criado nos anos 1960 pela gravadora Motown, berço da música disco.

Usina de talentos da Detroit sessentista, a Motown, junção das palavras “motor” e “town”, lançou artistas centrais da canção americana. As Supremes, grupo liderado por Diana Ross, a banda Jackson 5, que levaria Michael Jackson ao estrelato, os Temptations, Smokey Robinson, além de gigantes como Stevie Wonder e Marvin Gaye, gravaram suas primeiras músicas no estúdio fundado por Berry Gordy Jr. num sobrado da West Grand Boulevard, no

centro da cidade. Hoje funcionando como um museu e preservando o letreiro que diz “Hitsville U.S.A.”, a casa é uma das poucas que continua de pé nesse que já foi um dos bairros mais efervescentes da cultura negra da Motor City.

No auge da indústria automobilística, as montadoras de Detroit atraíram massas de operários, em grande parte negros que deixavam zonas rurais no sul dos Estados Unidos. Eles se mudavam para a metrópole do norte com a promessa de trabalho bem remunerado nas linhas de montagem. Ancorada na produção de carros e máquinas, a cidade foi uma das primeiras entre os grandes centros urbanos americanos a desenvolver uma classe média sólida, com poder aquisitivo alto o suficiente para consumir os automóveis que saíam de suas fábricas. Gordy Jr., o fundador da Motown, chegou a trabalhar montando carros, implementando depois um sistema semelhante a uma linha de montagem em sua gravadora.

Não só o método de composição seguia a divisão das tarefas que Henry Ford estabelecera como parâmetro mundial em Detroit, mas também o teor otimista das músicas que saíam da Motown parecia refletir os tempos de bonança da cidade³⁸. Martha and The Vandellas, banda que tinha Martha Reeves como vocalista, fez sucesso com a alegre *Dancing in the streets*. Histórias de amor descompromissadas embasam *Shop around*, sucesso na voz de Smokey Robinson ao lado de sua banda The Miracles, e *You can't hurry love*, clássico de Diana Ross como grande estrela das Supremes. Tanto Robinson como Ross, do ponto de vista do homem e da mulher, pregavam uma atitude relaxada diante de possíveis pretendentes, com a certeza de que o amor chegaria e que a pressa nessas horas era inimiga da perfeição.

Essa era a trilha sonora da cidade em ebulição que se candidatou, embora sem sucesso, para sediar os Jogos Olímpicos de 1968. Um clássico da propaganda oficial, o curta-metragem *Detroit, city on the move*³⁹, produzido como comercial institucional da cidade para chamar a atenção do Comitê Olímpico Internacional, abre com uma declaração do então prefeito Jerome Cavanagh. Ele afirma que aquela era a “melhor hora” de Detroit, que havia na cidade “um renascimento, um sentimento de novidade” e que a metrópole, então a terceira maior

³⁸ MARANISS, D. *Once in a great city: a Detroit story*. Nova York: Simon & Schuster, 2015.

³⁹ CITY OF DETROIT. *Detroit, city on the move*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aBZ6hgA-Cc4>. Acesso em: 23 dez. 2016.

cidade americana, “buscava novos horizontes”. Cheio de imagens aéreas das vias expressas da cidade, que se cruzam num emaranhado de concreto, à noite virando rios de faróis luminosos, o filme exalta as glórias do planejamento urbanístico que fez de Detroit o “principal cruzamento da América”, no caso, calcado no uso viciado do carro.

Figura 2 - Vista aérea dos grandes cruzamento de Detroit no curta *Detroit, city on the move*.

Fonte: Reprodução

O tom grandiloquente e a textura granulada do filme colorido casam com a estética emulsiva da Motown. Suas coreografias sensuais e o vocal ao mesmo tempo estrondoso e polido de suas cantoras, capazes de atingir graves e agudos com a graça de um Thunderbird acelerando na estrada, plasmavam um mundo de hedonismo consumista, a renúncia ao utilitarismo, a fortuna do pós-Guerra, o nascimento do subúrbio. Tudo, das apresentações das Supremes e dos Temptations nos programas de auditório ao comercial do carro da Ford lançado em 1968, parecia se colocar como manifestação de um presente de conto de fadas, doce e sexy em igual medida, e um futuro ainda melhor e mais rico, colorido e movido a quatro rodas.

Nesse ponto, um dado crucial da Motown e do techno resume não só a diferença nos estilos musicais mas também o papel que ocupam na história econômica e urbanística de Detroit. Estou falando de onde nasceu cada um desses gêneros. Embora reflita talvez o momento de concepção do subúrbio como modelo da cidade americana, a Motown surgiu no centro da cidade, um fenômeno metropolitano capaz de exaltar o sonho americano visto bem de perto das lojas de departamento luxuosas, vitrines de carros lustrosos, as luzes da cidade acesas. Quase três décadas depois, numa realidade em que o subúrbio já havia atraído a população mais afluyente de Detroit e deixado no centro um quadro desolador de vazios urbanos, o techno surgiu na periferia, no subúrbio de Belleville, pelas mãos dos músicos Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins.

Numa cidade já em declínio, sem congestionamentos de tão vazia que ficou, o centro e a periferia se ligam por largas vias expressas. A janela do carro emoldura uma paisagem que parece imóvel, de fábricas desativadas tão uniformes que uma parece ser a continuação da outra. Quando não há uma fábrica, o vazio é quase absoluto, oscilando entre casas abandonadas ou matagais que se alastram a perder de vista. Sem contar o farol do carro, a noite é um borrão disforme, com traços de cor fugidios deixados no rastro das lanternas de outros carros e raros postes de luz às margens da pista, que de tão raros impactam a vista como um flash fotográfico disparado sem aviso. Se a Motown é plástica e emulsiva, o techno retrata uma paisagem ciborgue, enegrecida, fuliginosa, metálica e suja ---é a diferença entre a imagem fantástica do filme tecnicolor e as arestas dos pixels da fotografia digital.

Na pista de dança em ruínas, o techno enfatiza essa dimensão disforme, de possibilidades infinitas e libertárias que os espaços abandonados fazem aflorar. Forjado no subúrbio como um retrato da necessidade de movimento, moldado pela ideia de deriva urbana, o estilo musical foi talvez o primeiro a sublinhar o potencial de transgressão representado por esses lugares plantados em fissuras, frestas e interstícios da cidade.

4.2 Ruínas techno

Dos escombros de Detroit, o techno foi adotado quase como nova identidade sonora por Berlim depois da queda do muro que dividia a cidade ao meio. Na capital alemã, então um

cemitério de ruínas de guerra todo atravessado pelas cicatrizes do nazismo e todos os confrontos que engendrou, o Berghain surgiu como um templo arruinado onde o techno poderia fincar raízes. Instalado na antiga casa de turbinas de uma usina de energia elétrica, o clube noturno famoso por suas festas intermináveis, orgias e pileques épicos se tornou uma instituição berlinense. Há quase três décadas, e preservado como a ruína industrial que era desde o início, o clube é um microcosmo da ideia de zona selvagem, um espaço de ruptura com a ordem estabelecida em pleno centro da capital alemã.

“Um aspecto da reunificação que ninguém poderia prever ---o surgimento do techno e de uma cena clubber independente e duradoura--- acabou sendo um alicerce da identidade berlinense”, escreveu Jon Pareles, crítico de música do jornal *The New York Times*, em 2014, por ocasião dos vinte e cinco anos da queda do muro. “Embora a dance music eletrônica e mais comercial esteja buscando a fama e o glamour do pop, a tradição em Berlim ainda é se divertir nas ruínas: no escuro, de forma tosca e sem regras determinadas” (PARELES, 2014).

Figura 3 - Interior do Berghain, clube noturno em Berlim instalado numa antiga usina de energia.

Fonte: Reprodução

Um dos frequentadores mais célebres do Berghain, o fotógrafo alemão Wolfgang Tillmans traduziu em imagens a efervescência desse lugar desde seus primórdios. Nas paredes do bar, estão algumas de suas obras, entre elas o retrato de um garoto nu no meio de uma festa ---uma visão até hoje comum nessa boate de escombros que parece suar e tremer com o som da música. Ao longo dos anos 1990, auge da cena clubber, o artista fez um retrato imediatista, sem freios dessa cultura da busca pelo prazer a qualquer custo. Numa entrevista que fizemos em seu ateliê na capital alemã, Tillmans comentou (MARTÍ, 2012, pp. 28-33)

Quando comecei a fazer essas imagens, havia um motivo para mostrar uma vida noturna, de liberdade e sexo sem hierarquias. Mas quem é jovem não tem noção da própria juventude, então não estava querendo falar de mim, queria falar de gente. Não fazia algo documental, buscava a construção de uma ficção que parecesse real.

Depois dessa conversa, eu mesmo fui ao Berghain. Na entrada, uma fila imensa de meninos e meninas se estendia diante do prédio que ainda lembra aquilo que já foi, uma usina de energia. Não há nada de polido, delicado ou chamativo em sua casca bruta de concreto, a não ser os flashes de luzes vermelhas e azuis que às vezes vazam para fora quando a porta se abre. Do lado de dentro, superfícies metálicas e um piso de cimento cru, sem tratamento. Hordas de rapazes descamisados se agarram ao som da música. Mulheres também andam quase despidas, de regata e shorts. Todas as cores possíveis aparecem nos cabelos dos frequentadores do Berghain. Tatuagens e piercings também se manifestam em variedade infinita. Banheiros se transformam em centros de distribuição de drogas, com carreiras de cocaína dispostas ao lado da pia, o consumo escancarado de ecstasy, anfetaminas e todo tipo de alucinógeno. Também servem de espaço para o sexo livre.

Nas imagens de estúdio de Tillmans, existe um aspecto posado, muitas delas situações inventadas pelo artista. Mas há também seus flagras da noite, cenas desfocadas ou retratos despojados, com o flash estourado e total ausência de contraste. No lugar da performance para a câmera, há um abandono na pista de dança. Nesse sentido, o Berghain pende mais para a ideia de liberdade, uma arena de transe coletivo e indistinção, que destoa da exuberância calculada que às vezes surge no registro de clubes tradicionais, espaços construídos e decorados para servir de pista de dança. Mesmo em Berlim, há bairros inteiros de vida noturna em que cada bar ou clube tem um código de conduta imposto, regras específicas e exigências quanto à aparência e ao estilo de roupa de seus frequentadores. A ruína, ou pelo menos seu semblante encarnado pela usina elétrica que era o Berghain, parece impulsionar o

corpo em direção à catarse coletiva, uma realidade distante da atitude protocolar desses outros clubes.

Lugares como o Berghain parecem emoldurar as atitudes de seus frequentadores com uma carga idealizada do passado, ou revestir com a ideia de abandono e de falta de regras um comportamento calcado na liberdade absoluta conquistada pelo sepultamento do uso original daquele espaço. Na música tocada, no pouco que mudou na decoração e na ideia de livre circulação, permanecem resquícios da energia que talvez tivesse marcado a natureza de uma usina elétrica. Esse dado da realidade atual do clube lembra a observação da geógrafa britânica Doreen Massey de que “o ‘passado’ é visto muitas vezes como um sentido que encarna o real caráter de um lugar” (MASSEY, 1995, pp. 183-184, tradução nossa). “A identidade dos lugares está muito atrelada às histórias contadas sobre eles, à maneira como essas histórias são contadas e que histórias são contadas”, escreve Massey. “O passado está presente nos lugares numa variedade de formas. O passado, portanto, ajuda a fazer o presente” (MASSEY, 1995, pp. 186-187, tradução nossa).

Sua ideia de que os lugares são “conjunções de histórias múltiplas”, ou seja, que “são híbridos e continuamente em processo” (DROBNICK, 2002, tradução nossa), se manifesta de forma mais acentuada na ruína urbana. Na condição de espaços ainda em trânsito, entre a decadência absoluta antes da demolição ou como alvo de projetos de renovação que possam descaracterizar ou extirpar a sua alma, os lugares vazios, abandonados ou arruinados da cidade costumam estar na mira de tensões conflitantes. A ruína urbana, muito além de um estado de equilíbrio entre as forças da natureza e as vontades do homem, como pensa o sociólogo alemão Georg Simmel⁴⁰, às vezes se encontra na encruzilhada entre o desaparecimento total e a transformação em butique anódina.

4.3 Rave e deriva

É nesse intervalo temporal, em que a ruína já não é o que foi, mas ainda não se converteu num espaço com finalidade determinada, que as forças da noite costumam entrar em campo. A ideia da ruína como espaço de festas clandestinas vem se firmando desde os anos 1980, com o

⁴⁰ SOUZA, J., ÖELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

início da cultura clubber e as festas rave no Reino Unido. Elas desafiam a commodificação da vida noturna, a mercantilização do descontrole e prometem um grau maior de realidade e autenticidade, ou seja, uma arena libertária para o hedonismo livre de amarras comerciais, sociais e políticas. Enquanto um não espaço ou não lugar, a ruína é híbrida e mutante, podendo encarnar a lógica de qualquer espaço e qualquer lugar. Nesse sentido, sua indefinição importa mais do que seu aspecto dilapidado para que ela se torne irresistível para a cultura da noite.

“As raves do fim dos anos 1980 tiraram as festas para dançar dos pontos de encontro que haviam se tornado ‘tradicionais’ e as levaram para lugares não ortodoxos em distritos industriais ou remotas áreas rurais”, escreve a antropóloga canadense Sarah Thornton em *Club cultures*, um dos estudos mais influentes sobre a cena clubber que fincou raízes em Londres no fim do século XX. “Cada nova edição de uma festa tinha de dar um passo além em relação à anterior ---uma aventura em direção a um mundo que parecia ter menos regras e regulamentos” (THORNTON, 1996, p. 55, tradução nossa).

Thornton alude aqui à dissolução das regras e dos códigos de conduta que marcam a experiência da ruína urbana, ou de espaços que geógrafos chamam de “zona selvagem” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa), “zona morta” e “zona transgressora” (DORON, 2000, tradução nossa). Num sentido mais amplo, podem até ser enquadrados como “*terrain vague*” (DORON, 2000). São espaços de natureza análoga à “porosidade” (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa) das “periferias” ou zonas de “estado de emergência” (BENJAMIN, 1986, pp. 135-136, tradução nossa) da cidade, nos termos de Walter Benjamin, ou até mesmo o “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) identificado pelo artista Robert Smithson.

Nesse ponto, é válida a distinção do filósofo americano Edward Casey entre espaço e lugar. Enquanto espaço é o “vazio volumétrico em que as coisas (incluindo seres humanos) estão posicionadas”, lugar é o “ambiente imediato do corpo ---uma arena de ação que é ao mesmo tempo física, histórica, social e cultural” (CASEY, 2001, p. 683, tradução nossa). No momento histórico atual, marcado pelo fim da modernidade, Casey identifica uma crise do lugar. Enquanto a identidade, segundo o autor, rebate aspectos do lugar e molda à sua vez essa

ideia de lugar, os lugares vêm se tornando cada vez mais “rarefeitos” (CASEY, 2001, p. 684, tradução nossa) ou “achatados” (CASEY, 2001, p. 684, tradução nossa). Na era da globalização, eles se desmancham em espaços amorfos, ou “não robustos” (CASEY, 2001, p. 685, tradução nossa), uma condição agravada pela internet e o surgimento de um mundo “glocal” que a rede mundial de computadores viabilizou.

De acordo com a visão de Casey, os “lugares achatados” da contemporaneidade, em contraste com “lugares espessos” ou carregados de histórias singulares, desafiam noções de identidade, enfraquecendo nossas vontades ou o sentido de determinação, embora possam ao mesmo tempo despertar elaborações mais complexas de nossas personalidades, que passam a tomar como partido a reação ao vazio dos ambientes ao seu redor. É o que leva o filósofo a concluir que “o modelo compensatório nos permite imaginar que tanto a identidade quanto o lugar podem paradoxalmente prosperar no deserto do período pós-moderno, a experiência de cada um sendo realçada em vez de enfraquecida na terra inculta de um mundo de vidas estorricadas” (CASEY, 2001, p. 686, tradução nossa). Ou seja, “mesmo diante de sua afinidade com lugares espessos, a identidade contemporânea pode florescer em espaços desencarnados, virtualizados e notavelmente rarefeitos” (CASEY, 2001, p. 686, tradução nossa).

Os lugares “achatados” ou “rarefeitos” descritos por Casey seriam, na minha opinião, um contraponto à riqueza “espessa” da ruína, um lugar do passado sobrevivendo no presente e capaz de projetar a sua sombra sobre o futuro. Enquanto o subúrbio complacente, o shopping center de escadas rolantes e elevadores, a cidade oficial codificada, mercantilizada e vigiada se desfaz num descampado vaporoso de superfícies inócuas e entorpecentes, a ruína, em toda a sua sujeira, descontinuidade e crueza áspera, detona uma nova consciência do corpo, no caso, um corpo libertado, em que personalidades podem ao mesmo tempo se tornar mais agudas e pronunciadas ou se desfazer em catarses coletivas, o transe do clube noturno.

Lembrando Zygmunt Bauman e sua ideia de que a realidade se faz presente pela “dureza, resistência, obstinação, limites” (TESTER, 1994, p. 153, tradução nossa), a ruína enquanto ferida e cicatriz estratificada do tempo no tecido urbano encarna um real mais agudo, mais palpável. Nessa arena de escombros, o corpo desimpedido não raro encontra o êxtase,

entrando em comunhão com o lugar. Muito além do êxtase da festa em espaços tradicionais, o fato de a ruína exigir uma “peregrinação” para ser encontrada, um sentido de aventura, acaba aguçando a experiência espacial que ela evoca. “Ela estende a passagem ritualística”, analisa Sarah Thornton, comparando as raves em zonas remotas, arruinadas, à lógica da casa noturna tradicional. “Como a toca do coelho, ela leva o participante do universo mundano até o País das Maravilhas” (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa).

4.4 Boate-labirinto

Desde os anos 1960, quando salas de concertos e casas em que músicos se apresentavam ao vivo diante da plateia começaram a ceder lugar à discoteca, em que um disc jockey, o DJ, passa a tocar músicas gravadas em disco para animar uma pista de dança, a arquitetura das casas noturnas se ancora, com cada vez mais força, na ênfase da distinção entre dois mundos. Trancado para fora do clube, está o “mundo do trabalho”, enquanto o “mundo do clube” representa ao mesmo tempo uma ideia de ruptura com a realidade emudecida da cidade oficial e um mergulho desimpedido na realidade carnavalesca, mais crua da pista de dança, tal qual descreve Thornton (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa)

Os mundos dos clubes são marcadamente divorciados do mundo do trabalho do lado de fora. Restrições na entrada dividem de maneira cortante o lado de dentro do lado de fora, enquanto longos corredores, portas internas e escadarias criam labirintos transitórios.

Essa imagem da boate como labirinto lembra a definição de uma deriva urbana hipotética descrita por Guy Debord. O fundador do situacionismo, movimento surgido na Paris dos anos 1950 e ancorado na ideia de uma “psicogeografia” (MARTÍ, 2013, p. E5) segundo a qual a cidade deveria ser experimentada no contrafluxo, em chave afetiva e não mecânica, usou a metáfora de um castelo em ruínas para exemplificar a riqueza de um lugar que só poderia ser descoberto quando a cidade oficial é desafiada, quando se caminha contra a lógica dos grandes bulevares e os desígnios maquínicos da cidade moderna.

Nessa visão de Debord, que evoca o que Thornton chama de “peregrinação” em direção à rave, uma rota sem rumo definido levaria a “um campo de energia extremamente poderosa”, por onde “passam os caminhos emaranhados”. “A localização desse castelo é encantadora”, escreve o filósofo. “Mas ele está no interior do labirinto, ao mesmo tempo belo e brando, suntuoso, dilapidado, desorganizado, empilhado de forma suja, luxuosa e absurda, com salas e

corações e jardins” (SADLER, 1998, p. 91, tradução nossa). Esses contrastes elencados pelo filósofo, entre o belo e o brando, o suntuoso e o dilapidado, ou mesmo o luxo sujo e absurdo, casam com a experiência contemporânea da ruína, aproximando esses espaços daquilo que os situacionistas valorizavam nos tecidos urbanos. Em última instância, a geografia afetiva situacionista também parece enxergar nas ruínas “distintas atmosferas psíquicas”, “microclimas”, “zonas de influência” e “efeitos emocionais diretos” (DROBNICK, 2010, tradução nossa).

Em seu estudo sobre ruínas industriais, o geógrafo britânico Tim Edensor também compara a liberdade do corpo experimentada na deriva situacionista à sensação de movimento desimpedido proporcionada pela ruína, ela também um labirinto, tal qual o clube noturno e o castelo em escombros descrito por Debord.

“Os situacionistas esperavam que a sua decodificação e desconstrução prática das normas de movimento e percepção pudesse ser substituída por uma variedade infinita de ambientes em que corpos libertados pudessem experimentar encontros distintos” (EDENSOR, 2005, pp. 87-88, tradução nossa), escreve o autor. Ele acrescenta ainda (EDENSOR, 2005, pp. 66-67, tradução nossa)

Ao se desconectar dos fluxos mais amplos em que teve origem, a fábrica arruinada, incluindo as conexões locais que a mantinham em seu lugar, é recontextualizada espacialmente, recaindo sobre uma rede distinta de associações, um desencaixe seguido de um reenquadramento temporário e contingente. As marcas da linha de produção com sua ordem sequencial se tornam elípticas e as paredes e salas parecem entrar em erosão até dar origem a labirintos sem forma, em que já não há mais as barreiras sociais ao movimento que uma vez já marcaram esses espaços. Todos eles são iguais enquanto espaços arruinados, e as distinções cuidadosas entre as salas designadas para demarcar ordenamentos hierárquicos e funções específicas perdem qualquer significado.

Nesse sentido, a ruína dissolve não só suas barreiras espaciais ao se transformar em labirinto, mas também desfaz rótulos e expectativas de pudor, decoro ou qualquer amarra social que possa limitar a expressão do corpo. Edensor resume essa mudança de comportamento autorizada pela ruína ao descrever o contraste entre uma ordem oficial ou “apolínea” que rege o resto da cidade e o que seria o colapso talvez dionisíaco de restrições nos espaços arruinados, o que amplia o repertório de gestos e movimentos. Ele opõe o “repertório de ordenamento que compreende a produção de espaços espetaculares, funcionais, dessensibilizados, comodificados e altamente teatralizados” da cidade oficial a um “estado arruinado”, em que “não há ninguém para supervisionar o movimento, nenhum imperativo

para garantir o ordenamento espacial encarnado em papéis performativos” e tampouco “colegas de trabalho para vigiar movimentos, a necessidade de se preocupar com a própria performance e a sensação de aprisionamento em espaços funcionais com usos planejados” (EDENSOR, 2005, pp. 86-87, tradução nossa). Ele descreve em detalhes essa dissolução do ordenamento (EDENSOR, 2005, pp. 86-87, tradução nossa)

O espaço deixa de ser gerenciado intensivamente e se torna desorganizado. Em vez de se movimentar em direção a objetos e objetivos, corpos tendem a se movimentar de forma arbitrária pelas ruínas. Com a demolição de caminhos dirigidos e de barreiras sociais e físicas entre os espaços, além da remoção de portas e paredes, grandes ruínas se tornam estruturas labirínticas que permitem a criação de múltiplos atalhos, em contraste com as rotas lineares que marcam o processo de produção. O movimento pela ruína é determinado, portanto, por caprichos e contingências, numa criação improvisada de novas rotas inspirada por aquilo que chama a atenção do olhar ou pela promessa de surpresas.

Mesmo que o autor descreva o espaço de uma fábrica arruinada, cenário típico das primeiras raves nos anos 1980, a forma labiríntica da ruína industrial e sua atmosfera de liberdade se aplicam também a ruínas de outra natureza, de elementos de infraestrutura urbana das cidades, como túneis, viadutos, praças e trilhos ferroviários, a prédios abandonados, como cinemas, torres residenciais ou de escritórios e velhas mansões degradadas. Nos últimos anos, cenários como esses passaram a abrigar uma onda de festas em São Paulo, que aos poucos ampliou o escopo de sua vida noturna, deixando de restringir festas ao circuito fechado de clubes tradicionais para vivenciar uma onda de eventos clandestinos realizados em espaços públicos ou propriedades privadas que entraram em estado de deterioração.

4.5 Voodoohop

Na contramão de uma noite-commodity, ou seja, de clubes com filas na porta, seguranças truculentos e preços estratosféricos no bar, uma noite alternativa se alastrou pelo centro da cidade, a exemplo das festas em fábricas abandonadas em cidades como Berlim, Londres, Detroit e Nova York. Um primeiro exemplo desses eventos que reconfiguraram o mapa da noite paulistana nos últimos dez anos foi a festa Voodoohop, criada pelo DJ alemão Thomas Haferlach. Pioneiro da onda de ocupação das ruínas urbanas da cidade, o evento começou de forma improvisada, sem bloqueios na porta, calçado em música fora do mainstream e aberto a intervenções artísticas.

Suas primeiras edições aconteceram num cabaré da rua Augusta, no centro de São Paulo, e mais tarde migraram para um bar na mesma rua que foi logo demolido para a construção de um condomínio residencial. Expulsa da rua Augusta, a Voodoohop então passou a acontecer em endereços diferentes a cada edição, sempre anunciados na véspera do evento nas redes sociais. Os espaços que ocupava eram todos prédios abandonados no centro paulistano, desde um antigo edifício comercial com salas vazias a um cinema dilapidado.

Figura 4 - Frequentadores da Voodoohop com maquiagem que brilha no escuro numa das festas.

Fonte: Reprodução

O Cine Art-Palácio, estrutura modernista desenhada por Rino Levi e inaugurada nos anos 1930, abrigou algumas edições da festa. Uma das joias da antiga Cinelândia paulistana, o lugar entrou em declínio com a decadência do centro e a morte dos cinemas de rua na cidade, tendo sobrevivido até o início do século XXI como sala de projeção de filmes pornográficos. Quando a Voodoohop decidiu ocupar o espaço com uma festa, carcaças de carros abandonados dividiam espaço com o que sobrou de fileiras de cadeiras, o estofado rasgado ou em decomposição. Nas laterais, frisos na parede pareciam estar prestes a despencar, e o piso em declive onde ficava a plateia se tornara uma enorme rampa vazia em direção ao palco italiano que emoldurava a tela de projeção.

Na porta, um rapaz vestido como uma espécie de planta tropical, com frutas penduradas por todo o corpo, e outro garoto nu, só com punhados de purpurina cobrindo a pele, recebiam os convidados. Lá dentro, os DJs ocupavam o lugar antes reservado à tela. A antiga bombonière do cinema virou o bar e os restos dos carros abandonados ali viraram móveis de um lounge improvisado com um verniz de ferrugem. Livre de hierarquias e barreiras espaciais, a rampa onde antes ficavam as poltronas da plateia fervilhava como pista de dança. Fantasiados ou nus, os frequentadores da festa formavam um espetáculo à parte, com perucas, maquiagem extravagante e acessórios que brilham no escuro.

Noutra edição memorável, em 2010, a Voodoohop aconteceu no antigo edifício na rua Sete de Abril que foi sede do Masp, o Museu de Arte de São Paulo, levando um público de moderninhos a um salão suntuoso com piso e colunas de mármore, mas com teto e paredes que já estavam destruídos pela infiltração. A festa também já ocupou o porão do edifício Esther, prédio emblemático do modernismo paulistano projetado por Álvaro Vital Brazil na praça da República. A ocupação espontânea desses espaços pelas festas chamaram a atenção para como a cidade virou as costas para seu passado, deixando apodrecer patrimônios que, quando não arquitetônicos, foram parte importante do legado boêmio da cidade.

Nesse sentido, a estética da Voodoohop sempre foi carnavalesca, exagerada. Vista de longe, a pista de dança costumava lembrar um carro alegórico em convulsão, um mar de lantejoulas, paetês, purpurina, rendas e babados de todas as cores que se agita frenético sob luzes estroboscópicas, lasers e projeções de vídeo que costumavam cobrir as paredes. Sem regras ou ordem definida, a festa sempre tinha uma série de DJs já escalados, mas também deixava qualquer um subir ao palco e tocar suas próprias músicas, às vezes criando uma competição informal para ver quem fazia as associações mais inusitadas entre as faixas. A dinâmica de dança, bebidas e consumo de drogas só era às vezes interrompida por performances artísticas que aconteciam no meio da festa.

Sexo e todas as formas de sexualidade também conviviam na Voodoohop, desfazendo estereótipos associados a gênero e orientação sexual. Homens com mulheres, homens com homens, mulheres com mulheres e grupos misturados faziam sexo nos banheiros ou nas alcovas das ruínas. Embora tenha sempre sido uma festa nômade, a Voodoohop chegou a ter

uma sede permanente num prédio de escritórios abandonados da avenida São João, no centro paulistano. Ali, no edifício que ficou conhecido como Trackers e onde já funcionara uma Associação de Empresários de Diversões, antigas salas comerciais e banheiros faziam as vezes de pista de dança e espaços para encontros sexuais, mas sem qualquer sentido de hierarquia.

Figura 5 - DJ anima pista de dança em outra edição da festa VoodooHop, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Imperava em todas as edições do evento uma cartilha de hedonismo, desde o modo de se vestir ---ou se desvestir--- ao uso de drogas, como se a música e as luzes instaladas nos escombros fundassem ali um território à parte, distante da dinâmica da cidade lá fora. Mais do que uma simples festa, era uma estética da noite que se impunha como manifesto. “A festa é apolítica, mas essa é uma distinção fina. A gente não faz protesto, quer fazer coisas construtivas” (FIORATTI, 2012, p. E1), resumia o DJ Thomas Haferlach. No rastro do recrudescimento dos mecanismos de controle e rígidas leis antirruído e limites à ocupação de espaços públicos, essa e outras festas clandestinas reavivaram o universo da noite com o apelo de um submundo fora das esferas legais e institucionais.

Entre 2008, quando realizou suas primeiras edições, até 2010, atingindo talvez o auge de sua popularidade ainda no circuito underground, a VoodooHop parecia dar vida nova ao roteiro de

festas de São Paulo. Uma vez descoberta pelo mainstream, no entanto, ela virou alvo de perseguição das autoridades e teve várias de suas edições canceladas. Uma reportagem publicada em abril de 2010 no jornal *Folha de S.Paulo* denunciava o desrespeito do evento a normas da prefeitura, lembrando que a Voodoohop ocorria “num prédio sombrio com ares de abandonado” (GALVÃO, 2010, p. C7) e que seus frequentadores diziam lutar contra uma “onda de conservadorismo e excesso de normatizações que têm minguado a noite paulistana”.

Essa mesma reportagem também contribuiu para a folclorização do movimento de festas alternativas, traçando suas origens à “moda” que começou em Londres e Berlim, com eventos organizados “em bunkers e prédios abandonados do antigo regime socialista” (GALVÃO, 2010, p. C7). O autor nota o imprevisto e a flexibilidade do uso dos espaços como marca da clandestinidade (GALVÃO, 2010, p. C7)

Lá dentro, cada sala comercial é um ambiente: bar, pistas de dança, salas de descanso com colchões e esteiras largadas no chão. De improviso, como é o ar da festa, as bebidas são guardadas em geladeiras. Tudo tem de ser pago em dinheiro vivo, nada de comandas ou cartões de débito. Os avisos de que é proibido fumar ---resquício dos escritórios que havia ali--- não intimidam quem queira tragar cigarros bem ao lado deles. A lei antifumo, uma das reclamações dos notívagos, é deliberadamente descumprida. Todos podem fumar à vontade.

Tanto seus detratores quanto os frequentadores mais assíduos da festa acabavam elencando os mesmos fatores para desancar ou enaltecer a Voodoohop. Enquanto as autoridades, pressionadas por relatos da imprensa, buscava fazer cumprir regras e ordens, o desrespeito flagrante à cidade vigiada, codificada e mercantilizada era o traço definidor da identidade da festa, que por isso só podia acontecer nos espaços irregulares do centro da cidade, suas ruínas urbanas. Nesse ponto, o centro antigo de São Paulo, então com quase dois terços de seus imóveis em situação irregular, se tornou um terreno fértil para a expansão de festas como a Voodoohop.⁴¹

No submundo desses eventos clandestinos, Thomas Haferlach, o DJ alemão que fundou a Voodoohop, acabou se firmando como uma espécie de celebridade. Tendo vivido em Berlim, onde esse tipo de festa ocorre ao lado de eventos em espaços como a velha usina elétrica ocupada pelo Berghain, Haferlach depois estudou inteligência artificial em Glasgow e se mudou sem planos concretos para a praça Franklin Roosevelt, em São Paulo, um dos centros

⁴¹ GALVÃO, V. Q., Festa resiste ao "encaretamento" da noite paulistana. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. C7, 12 abr. 2010.

de irradiação do culto à ruína e do elogio à sujeira na trama da cidade. Sua constatação de que a metrópole aos poucos perdia a força de sua vida noturna com excessos de regras e exigências impostas pela prefeitura, então comandada por Gilberto Kassab, foi o ponto de partida para o que mais tarde assumiu os contornos de um movimento, embora Haferlach sempre tenha se negado a encarnar o papel de militante declarado.

4.6 Glória

Mas mesmo antes do surgimento de uma nova estética da noite na cidade, o cenário pré-Voodoohop já apontava sinais de esgotamento do clube tradicional. Quando a festa de Haferlach realizou sua primeira edição, o Glória, clube então no auge da moda em São Paulo, já indicava o caminho da ruína, ou da fetichização do passado, como tônica da noite, tentando resgatar talvez um hedonismo que parecia perdido, soterrado por leis, decretos e ordenamentos. Instalado numa antiga igreja em frente à praça Dom Orione, na Bela Vista, bairro central de São Paulo, o Glória manteve na fachada os traços originais da construção, lembrando uma casa de culto profanada, em tons de violeta. Nas manhãs de domingo, festeiros saindo trôpegos da boate costumavam esbarrar nos vendedores de antiguidades que ainda fazem uma feira na praça ali em frente. Lá dentro, embora mantivesse a dinâmica de uma capela com o lugar do DJ onde seria o altar, o resto da casa induzia ao sexo. As paredes eram revestidas de espelhos que ficavam ensopados no decorrer da noite e ao longo da pista de dança uma série de colchões dourados recebiam casais mais afoitos.

Desde o fascínio romântico pela transformação da ruína em playground exótico, como os relatos do viajante britânico William Bartlett, que transformou uma câmara mortuária em Petra, na Jordânia, em cenário de “preparações festivas” e “alegria selvagem” (BARTLETT, 1856, p. 139, tradução nossa), ou do fotógrafo francês Désiré Charnay, que passou uma noite “adorável” (CHARNAY, 1862, pp. 374-375, tradução nossa) nas ruínas de um convento em Mitla, no México, a distorção dos usos tradicionais de um espaço para a prática da festa parece ser uma constante da ruínofilia. De Petra e Mitla no século XIX à São Paulo do início do século XXI, espaços sagrados forjam cenários gloriosos para o hedonismo pagão.

No auge da era das raves, nos anos 1990 em Londres, Sarah Thornton fez uma descrição semelhante de uma festa que abalou uma velha igreja da capital britânica (THORNTON, 1996, p. 90, tradução nossa)

Saint George é uma igreja neoclássica do século XVIII que fica numa rua secundária. Nada anuncia o clube a não ser algumas luzes e um solitário porteiro negro que, mesmo sendo um gigante, parece um anão entre as colunas do templo. A cabine do DJ fica no altar. A congregação dança, descansa e se apoia nos bancos da igreja. Os DJs são todos homens conhecidos por influenciar tendências; eles tocam discos antes mesmo de que sejam lançados no circuito comercial e informam a sonoridade da cena clubber nacional. Alguns têm seus próprios programas de rádio ou atuam como executivos de gravadoras. Outros são “artistas” de fato que já produziram hits de música dance do circuito “underground” e até faixas que chegaram ao topo das paradas. Os frequentadores têm entre dezoito e vinte e dois anos, a maioria branca e “bela”. As meninas parecem vestidas com mais atenção do que os rapazes. Um punhado delas ostenta o último grito da moda desta semana, o cabelo armado estilo anos 1960. Olhos emoldurados por delineador espesso e escuro e tons pálidos de batom nos fitam de todos os cantos com ar de indiferença calculada. Acredito que este seja o povo da moda heterossexual que frequenta salões de beleza, com alguns modelos e estudantes de arte infiltrados no meio para equilibrar a multidão.

Figura 6 - Pista de dança do antigo Glória, clube que funcionava no centro de São Paulo.

Fonte: Reprodução

Também frequentado por “fashionistas”, jornalistas, designers e atores, a maioria homossexual, o Glória, o clube-igreja paulistano, marcou talvez o início de uma retomada da cultura da noite na metrópole, aquilo que na crônica social da cidade começou a ser chamado de “fervo” ---desde os anos 1990 sem um espaço reservado só para festas, quando publicava a coluna *Noite Ilustrada*, da jornalista Erika Palomino, a *Folha de S.Paulo* criou nessa época as páginas *Gente que Ferve*, documentando a nova efervescência da noite na capital paulista.

Artistas então em ascensão como a francesa Yelle e Gaby Amarantos, musa do tecnobrega⁴², primeiro se apresentaram na cidade em noites no clube, fenômeno que seria depois incorporado às celebrações nas ruínas. Festas como a Vai, organizada pelos donos do brechó B. Luxo, famoso por suas raridades vintage, eram aguardadas com antecipação, transformando o Glória num extravagante desfile de moda que não raro terminava em sessões de strip-tease entre os convidados. No andar de cima, no espaço reservado aos camarins, drogas de toda sorte passavam de mão em mão.

Mas talvez por aparentar seguir todas as regras de funcionamento exigidas das casas noturnas oficiais, o Glória nunca foi alvo de ações como as que interditaram a VoodooHop. Seu universo de hedonismo desmedido, no entanto, ficou grande demais para continuar só entre as paredes da antiga igreja. O clube começou a entrar em declínio no momento em que a festa comandada por Thomas Haferlach chamava a atenção num antigo cabaré, hoje demolido, na rua Augusta. Logo, o espaço ao lado do Glória, conhecido como Casa do Diretor Pornô, passou a receber algumas edições da VoodooHop. A concorrência foi desleal, sinalizando o início do fim do Glória.

4.7 Casa do Diretor Pornô

Um sobrado exíguo, espremido entre a antiga igreja onde funcionava o Glória e uma academia de ginástica aberta vinte e quatro horas, onde garotos de programa malhavam ao lado de travestis, a Casa do Diretor Pornô era mesmo uma casa onde morava um realizador de filmes pornográficos. Mesmo pequeno, o espaço abrigava duas pistas de dança, uma onde seria a garagem da casa e a outra em plena sala de estar. Os DJs tocavam num canto emoldurado pela escadaria que levava ao piso superior. Lá em cima, ficava o banheiro e uma espécie de lounge que virou antessala para sexo e drogas. Um dos pontos mais disputados da festa era a minúscula varanda voltada para a rua. Mais fresco do que o interior da casa que

⁴² Estilo musical surgido no início do século XXI em Belém, conhecido por mesclar ritmos populares na Amazônia, como a guitarrada, e elementos eletrônicos. Mais do que um gênero da música, o tecnobrega se difundiu de modo informal, em paralelo à indústria fonográfica tradicional. Os discos eram vendidos a preços baixos em supermercados, mercados populares e por camelôs. Mais tarde, o tecnobrega ganhou popularidade exponencial na web, com vídeos no YouTube e outras plataformas. Em livros como *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (LEMOS, R. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008), pesquisadores como Ronaldo Lemos, que ajudou a definir e entender o fenômeno, enxergam no tecnobrega uma mudança de paradigma na indústria fonográfica, uma reação inventiva à crise que assolou o setor com o compartilhamento gratuito de música on-line.

chegava a ferver em noites mais cheias, o terraço permitia ouvir a música tocando na sala e tinha vista para a fila do Glória, cheia de fantasiados que ainda tentavam a sorte para se espremer no clube ao lado. Em mais de uma ocasião, testemunhei festeiros mais alegres despencando do terraço quando não da escada do piso de cima. Eram estrondos que interrompiam a noite e anunciavam a troca do DJ.

4.8 A Lôca

Outro endereço da noite paulistana, o clube A Lôca também seguia em parte essa lógica de diluição das funções de um prédio, a ideia de extirpar códigos de funcionamento atrelados a espaços convencionais, de uma igreja a uma casa, para a prática livre do hedonismo. Um sobrado residencial transformado em boate, o espaço da rua Frei Caneca, também no bairro da Bela Vista, é uma ruína cenográfica. Embaralhando, de fato, as funções de um antigo imóvel, com pistas de dança na garagem e no que seria cozinha e sala de estar, todas as paredes ganharam um revestimento de fibra de vidro que simula o interior de uma caverna, um projeto do mesmo cenógrafo por trás dos ambientes fantásticos do clássico da televisão infantil *Castelo rá-tim-bum*. Mas à noite, em festas cheias de roqueiros, góticos, punks e modernos, qualquer aura de inocência se perdia para dar lugar ao que parecia uma “gruta para rituais sadomasoquistas” (MARTÍ, 2008, p. E10). No fim da noite, a pista ainda costuma ficar grudenta e intransitável com detritos acumulados da festa.

Figura 7 - Pista de dança do clube A Lôca, também no centro de São Paulo.

Fonte: Reprodução

Mais longo dos clubes ainda em atividade em São Paulo, a Lôca é fetichizada por sua sujeira. É o representante mais famoso e celebrado de um underground que viu a luz da popularidade, mas não sucumbiu à vida curta de festas da moda, chegando quase intacto ao mainstream com a imagem de “underground palatável” (MARTÍ, 2008, p. E10). Também se firmou como um dos raros espaços na noite paulistana em que anônimos de classes mais baixas dividem a pista de dança com celebridades de novela. Atrizes como Ana Paula Arósio e Tônia Carrero e cantoras como Marina Lima sempre foram *habitués* do clube. Políticos também encontraram na Lôca um reduto de militância. Marta Suplicy, em sua campanha pela prefeitura paulistana em 2000, foi à boate pedir votos da população homossexual. André Cagni, o DJ Pomba, que comanda as noites de domingo da casa desde 1998, chegou a se candidatar a deputado em São Paulo.

Na condição de joia encardida da noite paulistana, a Lôca resiste como “lugar que agrega pessoas” (MARTÍ, 2008, p. E10) talvez pelo magnetismo de seu estado de decadência permanente e celebrizada, o que dilui diferenças de classe, raça e orientação sexual. Esse ar de submundo era em parte acentuado pela cenografia da casa, mas também ganhou camadas de significado ao longo dos anos, tendo se firmado no clube desde os primórdios como uma espécie de “pátina do tempo” (BOYM, 2001, p. 41, tradução nossa). Mesmo nos anos 1990, Pomba já chamava o lugar de “patinho feio do meio GLS” (MARTÍ, 2008, p. E10), isso porque renunciava a qualquer aparência de glamour e foi o primeiro a se arriscar a competir com o domínio dos clubes de música eletrônica na cidade ao tocar rock para góticos nas noites de domingo. “As pessoas aprendem a conviver com a diferença”, afirma o DJ. “A Lôca é um verdadeiro tratado antropológico” (MARTÍ, 2008, p. E10).

4.9 Sensibilidade gótica

Nesse ponto, mesmo sendo de mentira, o aspecto arruinado do clube apela para uma apropriação corrente da estética da ruína por clubbers de inclinação gótica. Na visão de Tim Edensor (EDENSOR, 2005, pp. 13-15, tradução nossa)

Para uma sensibilidade gótica, ruínas têm a atração do declínio e da morte, e entrar nelas é como se aventurar na escuridão encarando as possibilidades de confrontar tudo aquilo que é reprimido. Representações de abandono e dilapidação ecoam na cultura popular gótica, casando com a ideia de que as estruturas do mundo moderno estão entrando em colapso, uma noção que se estende a uma visão da cidade como zona de desastre. Essa decadência iminente pode ser imaginada na ruína, onde é lida como

um sinal macabro do que está por vir, um espaço simbólico de escuridão que prefigura uma degeneração futura.

Tanto em clubes como a Lôca como nas festas em ruínas reais, no entanto, essa melancolia assume os contornos do êxtase, uma busca pelo prazer como se não houvesse amanhã. À beira do abismo, todo e qualquer comportamento é aceito, e a noite revela “flashes do utópico no abjeto” (JEFFRIES, 2015, tradução nossa). Edensor acrescenta (EDENSOR, 2005, pp. 13-15, tradução nossa)

A estética do gótico se refestela nas ruínas, sejam elas arquitetônicas, morais, biológicas, ontológicas ou psíquicas, no sentido em que a ruína abriga a transgressão e a destruição de barreiras. É meu objetivo reconhecer essa ofuscação dos limites e também a inevitabilidade da morte e do declínio. Mas trato isso de forma celebratória, de modo que as ruínas se libertem dos constrangimentos da imaginação melancólica e possam também representar o fecundo.

4.10 Vegas

O centro paulistano nesse momento, antes de sua redescoberta pelo mercado imobiliário, pode ser visto nessa mesma chave. Era um ambiente de escombros que voltava à vida pela ação da estética da noite até o momento da queda em desgraça do clube tradicional em favor das festas de rua. Em paralelo à crise do Glória e à ascensão da Lôca ao mainstream, o clube Vegas, na rua Augusta, teve um papel central na estruturação do cenário que levaria à revolução da noite nas ruínas. Instalado num antigo bordel da região conhecida por seus bares sujos e inferninhos, o Vegas foi inaugurado em 2005 e desencadeou a abertura de uma onda de novas casas noturnas ao longo da rua do centro paulistano. Embora mantivesse o aspecto dos prostíbulos do bairro, com uma fachada toda dourada, nada no Vegas, de fato, tinha a ver com a decadência real da região, ou seja, o espaço já nascia como uma espécie de ruína cenográfica. Mesmo ancorado num culto à sujeira de fachada, o clube foi um divisor de águas na história da noite paulistana ao desviar pela primeira vez o foco para a zona boêmia que depois ficou conhecida como Baixo Augusta.

Suas noites atraíam todos os tipos de público, e a música tocada, em geral a última moda do indie rock, era comercial o suficiente para conquistar uma clientela que ouvia o rádio, mas desconhecida na medida certa para saciar os primeiros *hipsters*, que então passavam a dominar a Augusta. Na crista da onda da “retromania” (HUYSEN, 2014, pp. 15-16), o “hipsterismo” estava ancorado na redescoberta seletiva de modas e estilos do passado, o culto a discos de vinil, barbas espessas e bigodes lustrosos, camisas xadrez e óculos de aro grosso,

além da busca pela originalidade a qualquer custo.⁴³ Essa onda encontrou um abrigo no Vegas, mas também em clubes como Berlin, Alley e Neu, que começavam a surgir nas ruínas industriais da Barra Funda, na zona oeste paulistana, trazendo já nos nomes referências à capital alemã e suas ruínas.

Dentro do culto ao passado que marcou a cultura *hipster*, nada podia ser tão de última moda, aliás, quanto reocupar antigas fábricas, ou, no caso do Vegas, uma zona de prostituição decadente, com sons de bandas escandinavas desconhecidas e festas que lembrassem, pelo menos em parte, a loucura lisérgica dos anos rebeldes, ou dourados, de festivais como Woodstock, mitos dos anos 1960 resgatados em doses homeopáticas ---a Voodoohop, no auge da onda *hipster*, chegou a realizar uma festa num sítio nos arredores de São Paulo batizada Voodoostock.

Figura 7 - Pista de dança do antigo clube Vegas, que marcou época na rua Augusta, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

4.11 Sujeira cenográfica

No rastro do Vegas, velhos bordéis e bares gordurosos da Augusta foram se convertendo em antros moderninhos, onde a sujeira ou decadência era só simulada. Instalados em imóveis um tanto castigados pelo tempo, bares como o Caos ou o Z Carniceria, que fecharam as portas

⁴³ VALLONE, G., MARTÍ, S., "Cansei de ser hipster". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 27 jun. 2014.

nos últimos dois anos, emulavam em sua decoração um antiquário atulhado ou modesto açougue de bairro. Domesticada, a ruína em sua versão de nostalgia recauchutada ou espelunca vintage e *hipster* acabou sendo o primeiro passo da marcha dos rolos compressores sobre a Augusta. Tendo aberto e fechado uma série de vezes, o Vegas, aliás, foi uma espécie de espelho dos tempos turbulentos que varreram a Augusta.

Seus ciclos de apogeu e crise servem de ilustração da tempestade furiosa de investimentos e reformas que transformaram uma antiga zona de baixo meretrício, resultado da decadência que se abateu sobre o local desde os anos 1950 e 1960 com a migração de seu antigo comércio de luxo para outras regiões, em novo terreno de lucrativa especulação imobiliária. Ou seja, o Vegas engendrou nos escombros do centro uma economia exclusivista da noite com ar de pé sujo democrático. Tão frágil quanto essa moda, o clube nasceu, brilhou e morreu fulgurante como um dos primeiros templos do “hipsterismo” paulistano, no melhor exemplo de obsolescência programada que rege lançamentos de iPhones e iPads.

Figura 8 - Interior do bar Z Carniceria, que simulava um açougue em ruínas, na rua Augusta.

Fonte: Reprodução

Uma vez transformada em centro das atenções por sua vida noturna exuberante, a Augusta virou alvo de empreiteiras que demoliram velhos casarões, entre eles o espaço onde funcionava o Vegas, para construir novas torres residenciais. Num trecho de pouco mais de um quilômetro entre a avenida Paulista e a praça Franklin Roosevelt, pelo menos doze novos prédios de quitinetes, ou “lofts” e “studios”, com nomes como Hype Living e Home Style, estavam sendo erguidos enquanto este estudo foi escrito. Não demorou e movimentos de uma

contracultura da noite começaram a despontar na Augusta à medida em que os velhos bares e botequins da região passaram a fechar um a um diante da escalada dos valores de aluguéis e preços dos imóveis.

Outro caso sintomático, em contraponto à chegada do Vegas, foi a demolição do Ecletico's Bar, inferninho que marcou época na Augusta como ponto de tráfico de drogas e reduto do *demi-monde* paulistano. Espaço simbólico do bairro como um ponto de parada entre uma festa e outra, o Ecletico's acabou vindo abaixo para a construção de uma nova torre de apartamentos.

No mesmo quarteirão do Ecletico's, o Bar do Netão, também já demolido e ressuscitado em 2016 em chave glamourizada noutro endereço, foi talvez a faísca que turbinou todo um movimento de coletivos de artistas e músicos que fizeram de suas festas em ruas e ruínas um manifesto indireto por uma ocupação mais justa e democrática do território urbano. Foi na pista de dança diminuta do Netão, um espaço de pouco mais de vinte metros quadrados, que aconteceram algumas das primeiras edições da festa Voodoohop. Quase uma provocação diante do Vegas e suas filas intermináveis, o Netão rivalizava com uma política de abertura total ---não cobrava entradas--- e obrigava a festa a transbordar para a calçada por causa de seu interior minúsculo. Numa cidade tão marcada pela ausência de espaços públicos e o uso viciado do carro, a aglomeração festiva na porta do Netão parecia o estopim de uma pequena revolução na história da noite paulistana.

4.12 Noites sem teto

O declínio dos clubes tradicionais aliado à morte da Augusta como reduto boêmio underground, portanto, preparou o terreno para o surgimento de festas como a Voodoohop, que depois inspirou uma série de outros eventos em espaços abandonados ou arruinados da cidade. Nascia então a era que chamo das noites sem teto. Festas como a Carlos Capslock, a Calefação Tropicaios, a Mel, a Metanol, a Pilantragi, a Santo Forte, a Selvagem e a Venga Venga, foram surgindo no centro, nos arredores da praça Roosevelt, da rua Augusta e do largo São Francisco, e ocupando espaços públicos, como um dos túneis de acesso à Ligação Leste-

Oeste, que ficou conhecido na noite como Buraco da Minhoca, o elevado Presidente João Goulart, ou Minhocão, e a praça Dom José Gaspar, atrás da Biblioteca Mário de Andrade.

Escrevendo essas linhas em pleno auge da era das noites sem teto, em 2015 e 2016, e já prevendo seu declínio, lembro outro momento de efervescência da noite paulistana, os anos 1990, quando o poderio dos clubes tradicionais também parecia às vezes desafiado pelo magnetismo da rua. Em *Babado forte*, uma série de crônicas da vida noturna paulistana centrada nos anos 1980 e 1990, a jornalista Erika Palomino já havia constatado que “a cena noturna de São Paulo funciona menos por multiplicidade do que por exclusão: normalmente o sucesso de uma casa substitui o da outra” (PALOMINO, 1999, p. 42). No caso, ela descreve como o Massivo, aberto em 1991, perdeu espaço para o Sra. Krawitz, inaugurado no ano seguinte, momento que entrou para a história como o “verão da dance music em São Paulo” (PALOMINO, 1999, p. 42).

Figura 9 - Paulo Tessuto, músico e DJ que fundou a festa Carlos Capslock, em São Paulo.

Fonte: Divulgação

Mas antes de morrer de vez, o Massivo comemorou seu aniversário em grande estilo, fazendo uma festa liderada por Bebete Indarte, célebre figura da noite da época. O evento foi tão grande que transbordou da casa ocupada pelo clube na alameda Itu, na zona oeste da cidade,

para toda a rua, no melhor estilo do que o Bar do Netão provocaria na Augusta mais de vinte anos depois (PALOMINO, 1999, p. 43)

Da sacada do sobradinho, Bebete Indarte, vestida num absurdo modelão de bolo de aniversário, com vela na cabeça que acendia e tudo, comandava go-go girls em *Parabéns para você* e gritos de guerra criados na hora para as drag queens e para os clubbers mais conhecidos da casa que chegavam. A festa foi do povo da noite. Os bares da rua (o da espanhola, na esquina, e o do velho, passando a Augusta, ambos na Itu) também eram focos da festa, já que entrar era um sufoco.

Figura 10 - Cemitério de trens na Mooca, zona leste de São Paulo, que virou cenário de festas.

Fonte: Folha de S.Paulo

Também avessos aos clubes tradicionais e atraídos pela promessa das ruas e dos escombros da cidade, muitos dos DJs que se aliaram ao alemão Thomas Haferlach nos primórdios da Voodoohop, como Paulo Tessuto, Pita Uchoa e Millos Kaiser, depois estabeleceram suas próprias festas, ampliando o território ocupado e a gama de gêneros musicais e artísticos em cada evento. Espaços antes estéreis, aliás, ganharam novo poder de atração uma vez ocupados por essas festas.

Músico que começou tocando piano e bateria, Tessuto se firmou como DJ ao lado de Haferlach e depois fundou sua própria festa, a Carlos Capslock, passando a ocupar um lugar diferente a cada edição. Seus eventos já ocuparam o Minhocão, uma passagem subterrânea que liga a rua Martins Fontes à Ligação Leste-Oeste no centro da cidade, o Buraco da

Minhoca, e cinemas abandonados como o Cine Marrocos quando o espaço também servia de abrigo para famílias de moradores de rua. De visual andrógino, às vezes vestido de mulher, ele fez de seu evento não só um manifesto pela readequação de espaços urbanos ou pela inclusão de áreas antes dormentes na rota fervida das festas, mas também um território de afirmação de uma sexualidade híbrida, de dissolução das diferenças entre os gêneros. “Nosso movimento tem a ver com a necessidade de se sentir mais livre” (MARTÍ, 2014, p. E1), resume Tessuto.

Outro aspecto dessa liberdade tem a ver com a quebra de paradigma do tipo de música tocada na noite. Antes um território restrito à música eletrônica ou ao pop mais comercial, as baladas que se espalharam pelo tecido urbano mais puído ampliaram os horizontes e trouxeram para a noite da metrópole manifestações tão marginais quanto o tecnobrega do Pará, gêneros cafonas por definição, a música psicodélica dos anos 1960 e 1970 e pérolas esquecidas do cancionário brasileiro, da tropicália ao pop e rock dos anos 1980 e 1990. Nesse sentido, a ruína, enquanto território da exceção, justifica a inclusão daquilo que tampouco teria acolhida na madrugada e na dureza do asfalto.

Um dos maiores entusiastas da ideia de abertura total de repertórios sublinhada pela ocupação de espaços não ortodoxos na economia da noite, Pita Uchoa é um músico pernambucano que se radicou em São Paulo e criou a festa Calefação Tropicaios. O evento também já ocupou o Minhocão e vem ocorrendo num antigo cemitério de trens na Mooca, bairro da zona leste de São Paulo. É certo, no entanto, que essa cena, em especial festas como a comandada por Uchoa, foram se tornando um modelo de negócio, perdendo o caráter transgressor para adentrar um estado de fetiche da ruína. Sem a espontaneidade dos primeiros encontros do tipo, a festa nos trilhos de trem tem até um passeio de locomotiva como parte da experiência, tudo com a autorização do poder público, a cobrança de ingressos e os mecanismos de controle de qualquer balada tradicional, com exceção da mudança de endereço.

Essa transformação da ruína em cenografia ou mise-en-scène fetichizada reflete a lógica descrita por Hal Foster em seu *Design and crime*, em que o “espaço é refeito à imagem de commodity” (FOSTER, 2010, p. 23, tradução nossa), uma dinâmica em que o “produto não é mais um produto e sim cultura e inteligência” (FOSTER, 2010, p. 23, tradução nossa), o que

leva a um achatamento entre commodity e signo, ou seja, uma mercadoria fundida aos valores que suscita e vendida não como produto, mas como experiência. A noite suja, nascida do pó das ruínas, vem aos poucos adentrando o território do glamour, a ruína repaginada à luz do que Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, chama de “urbanismo Botox” (BEIGUELMAN, 2016, p. 151), “arquiteturas que tentam clonar passados no ‘design de experiência’ de espaços como hotéis ambientados no Velho Oeste dos EUA e a febre de museologização de tudo e todos via câmera do celular a que compulsivamente sucumbimos sem pestanejar” (BEIGUELMAN, 2016, p. 151).

Figura 11 - Trepanado e Millos Kaiser, DJs que fundaram a festa Selvagem, tocam no Paribar.

Fonte: Reprodução

Festas como a Selvagem, criada pelo DJ e jornalista Millos Kaiser, e Mel, do músico Ademar Ferrera, esbarraram nesse problema da comodificação e do controle do espaço desde que seus eventos atingiram o auge da popularidade. Ocupando a praça Dom José Gaspar, atrás da Biblioteca Mário de Andrade, no centro de São Paulo, essas festas começaram como pequenas aglomerações até se tornarem um fenômeno de massa nas noites de domingo, com milhares

de frequentadores tornando a praça intransitável. Enquanto bares do bairro como o Paribar e o Homelete funcionavam como sedes oficiais dos eventos, vendedores ambulantes e moradores de rua se misturavam à festa, ocasionando interdições e bloqueios do poder público, que então passou a exigir alvarás de funcionamento. A ocupação da praça também virou alvo de protestos de moradores, que reclamavam do barulho.

Nesse sentido, essa espécie de redescoberta recente do centro paulistano está muito ligada à fetichização de sua própria ruína, um processo que se consolidou primeiro na noite antes de chegar ao dia a dia das imobiliárias. Mas entre esse ponto de partida em situação clandestina e a incorporação e apropriação do fenômeno pela indústria da construção civil, houve um processo de assimilação ---quando não domesticação--- dessas ações pelo poder público. Primeira festa a despontar com força no circuito underground da noite paulistana para logo depois ganhar os holofotes do universo mainstream, a Voodoohop foi um alvo constante de monitoramento e censura por parte do poder público. Denunciada como espécie de festa sem lei, a Voodoohop sofreu verdadeira perseguição das autoridades até ser entendida como fenômeno com potencial de reforma urbana e, em alguns casos, até mercadológico.

Os artistas por trás da festa, como o DJ alemão Thomas Haferlach e a trupe de seguidores que conseguiu arrebanhar para o projeto, acabaram então sendo contratados pela prefeitura para realizar festas em lugares estratégicos para o que o poder público entende como um processo de revitalização do centro paulistano. Uma vez aceita pelo establishment como um possível antídoto à morte de certas zonas urbanas, a Voodoohop passou a figurar de modo permanente na programação da Virada Cultural, evento municipal que uma vez ao ano leva concertos, apresentações de dança e teatro e instalações de artes visuais para o centro paulistano ---uma festa urbana que vara a madrugada.

Quase como se estivesse sendo testada em âmbito oficial, a Voodoohop primeiro aconteceu na rua em frente ao prédio abandonado que ocupou desde que se instalou perto da esquina das avenidas Ipiranga e São João. No ano seguinte, a prefeitura reservou para a festa um terreno baldio perto da estação da Luz, em plena cracolândia. Na edição em questão, mendigos e viciados em crack se juntaram aos frequentadores habituais da festa, jogando luz sobre o papel da cultura da noite na reconfiguração urbana do centro da cidade almejado pelas

autoridades. Debaixo da pele de um hedonismo desenfreado, que parecia ter virado marca registrada do evento, uma dose de violência, luta de classes e verdadeiro perigo transparecia, denunciando a fragilidade da estratégia da economia da noite como fator isolado de reurbanização. No caso, ficou evidente que mais do que uma noite pujante, a cidade carecia de uma economia e de fluxos de movimento permanentes na região para desfazer seu quadro de colapso urbanístico.

No rastro da Voodooohop, outros eventos, como o festival SP na Rua, realizado nos últimos anos, convocaram festas para o espaço público, num verdadeiro teste de resistência contra o medo da violência que esvaziou certos pontos da cidade. Nos arredores do Centro Cultural Banco do Brasil, na rua Álvares Penteado, e também no viaduto do Chá, esses eventos deram novo fôlego à ocupação do centro com chancela do poder público, invertendo o quadro anterior que visava impor um protocolo oficial à espontaneidade dessas aglomerações de rua. Diante desse novo quadro e de uma nova percepção do papel potencial que a economia da noite pode exercer num quadro de redesenho urbanístico, a prefeitura paulistana organizou debates e chegou a publicar um livro sobre as oportunidades de negócios que podem derivar dessas festas.

4.13 Estética de protesto

Num desdobramento talvez imprevisto por seus organizadores, uma edição recente da Virada Cultural jogou luz ---de modo literal--- sobre o potencial dormente do centro de São Paulo. Um coletivo de artistas chamado Conjunto Vazio mapeou e projetou sobre os prédios abandonados da região um símbolo denunciando para o público o fato de que mesmo marcos arquitetônicos da paisagem urbana, como o edifício Sampaio Moreira, o primeiro arranha-céu paulistano, estavam então vazios. Nesse tipo de manifestação, parece aflorar em doses equivalentes um desejo de transformação por parte de esforços estéticos liderados por artistas, lastreados pelo hedonismo da cultura da noite que primeiro abriu seus olhos para esse fato, e o reconhecimento por parte do capital, tanto político quanto econômico, de que os atos desses artistas e agentes da noite descortinam um campo ampliado de atuação, atraindo os desejos da indústria da construção civil e, ao mesmo tempo, escancarando para o público consumidor, tanto de arte quanto da noite, um novo cenário pronto para ser ocupado.

É nessa encruzilhada entre desígnios do capital e a ação espontânea de agentes culturais que parece se dar todo o esforço de reurbanização do centro de São Paulo. Nesse sentido, a análise desses fenômenos e a sua incorporação bem ou mal sucedida pelo poder público apontam para um quadro de convergência entre os anseios de uma classe de desbravadores urbanos que primeiro penetraram num tecido metropolitano pelas brechas de suas ruínas e a ação oportunista das autoridades que não deixaram de reconhecer nesses movimentos espontâneos uma força motriz de políticas públicas que tardavam em entrar em vigor.

Figura 12 - Ação de 2013 do coletivo Conjunto Vazio no edifício Sampaio Moreira, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Entre a conquista ilegal da ruína e a ação do poder público que se apropria desses atos, a festa enquanto manifesto parece ter assumido de vez esses contornos dada sua semelhança com a estética de protesto. Festas no Minhocão, na praça Dom José Gaspar ou nos trilhos de um cemitério de trens na Mooca lembram a ocupação dramática e carnavalesca das ruas que marcou a onda de manifestações contra o governo em 2013, um dos maiores levantes populares da história do país.

Não seria exagero dizer, portanto, que festas como a Voodoohop engendraram, mesmo que em grau ainda embrionário, uma nova consciência de urbanidade e novas estratégias para a ocupação de espaços urbanos, reivindicando o caráter público daquilo que, por negligência, dívida ou abandono, ficara às margens do capital e, portanto, da dinâmica metropolitana. Num breve arco temporal, entre 2008, quando aconteceram as primeiras edições da Voodoohop, à explosão das manifestações de rua que ganharam um vulto sem precedentes em junho de 2013, São Paulo viu surgir novas estratégias de ocupação de seu território. Olhando as imagens das avenidas Paulista, Brigadeiro Faria Lima, Engenheiro Luís Carlos Berrini e da ponte estaiada tomada por um mar de gente, fica claro o que Paul Virilio⁴⁴ entendia por “transcendência” dos espaços e o que Gil Doron chamou de “zonas transgressoras”. As festas surgidas nessa geografia paralela das ruínas parecem exercer um papel fundamental, mesmo que às vezes por via indireta, na retomada da ideia de ocupação da malha urbana como ato transgressor e transformador da dinâmica social.

Figura 13 - Manifestação em 2013 ocupa ponte Octavio Frias de Oliveira, na zona sul de São Paulo.

Fonte: Reprodução

⁴⁴ VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: 34, 1993.

Encontrando um paralelo na estética das festas em ruínas com reivindicações políticas de grande impacto, como as manifestações de junho no Brasil, o 15-M, em Madri, o Occupy Wall Street, em Nova York, e as distintas irrupções da Primavera Árabe, o urbanista francês Luc Gwiazdzinski enxerga doses de hedonismo nos mais aguerridos movimentos de protesto ao mesmo tempo em que vê uma inquietação política ou tática de guerrilha entre os que organizam as festas. No caso, todos esses tipos de manifestação encontraram nas redes sociais um motor de propagação, recorrendo ao caráter instantâneo das mensagens digitais como um modo de driblar a vigilância das autoridades. Ou seja, tanto a festa quanto a revolução se davam num quadro de subversão viabilizado pela mobilização espontânea e massiva das redes sociais. Na superfície, há semelhanças estarrecedoras na estética das performances do underground festeiro e naquela adotada em cartazes, pintura corporal e gritos de ordem das manifestações políticas.

Figura 14 - Manifestantes do movimento 15-M ocupam a praça do Sol, no centro de Madri.

Fonte: Reprodução

Esse verniz político que em parte legitimou a ocupação da ruína como espaço do prazer sem censura acabou, no entanto, sepultando qualquer viés revolucionário na base do movimento,

que deu lugar à cooptação da ruína pelo poder público e sua usurpação por movimentos de marketing da indústria do entretenimento. Gwiazdzinski, por exemplo, conheceu o caso paulistano a convite da Prefeitura de São Paulo, que publicou um livro com artigos e ensaios sobre a noite como arena de negócios a ser explorado, lastreado em grande parte pelas conquistas já avançadas daqueles que num primeiro momento atuaram como desbravadores de uma noite suja. *Manifesto da noite*⁴⁵, o livro da prefeitura, já traz no título certa ambiguidade. Não há nada de manifesto num manual criado para convencer empresários a investir na dinâmica lucrativa da noite, trazendo a reboque empreendimentos imobiliários que descaracterizam o centro da cidade com prédios supervalorizados de quitinetes.

4.14 Transgressão travestida

Na vida e na estética da noite, a perda do verniz de transgressão que decorre da incorporação de uma festa às estratégias de revitalização usadas pelo poder público ocorre em paralelo à perda de autenticidade do evento enquanto verdadeira arena libertária e transgressora. Ou seja, uma vez que uma festa estoura no mainstream, deixando o recinto crepuscular do underground, seus dias estão contados. É a narrativa clássica que marca a trajetória de qualquer clube ou festa, primeiro uma fagulha discreta que incendeia um círculo de entendidos, depois um arrasa quarteirão que brilha intenso até se extinguir sem deixar rastros.

Enquanto as lendárias raves de Berlim, Londres, Nova York e Detroit dos anos 1980 e 1990 foram varridas do mapa pela perseguição das autoridades, que combatiam a venda e o consumo de drogas nessas festas, os eventos nas ruas e ruínas paulistanas, embora também alvo de uma breve onda de censura, agora arriscam perder sua relevância pela popularidade que conquistaram e o modo como vêm sendo instrumentalizadas por ações do poder público e do mercado ---o festival SP na Rua, por exemplo, reúne DJs de todas essas festas e se enquadra nas duas categorias, sendo autorizado pela prefeitura e contando com o patrocínio de uma instituição financeira como o Banco do Brasil.

Esse não é um fenômeno recente. Uma vez alvejado pelo mercado ou pelo poder público, ocasionando uma mudança não só nos frequentadores mas às vezes até no espaço onde ocorre a festa, eventos tendem a perder qualquer traço de fúria revolucionária e se tornam versões

⁴⁵ COLABORATÓRIA. Grupo Interdisciplinar. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014

anódinas e diluídas do que já foram. Em seus escritos sobre a Berlim dos anos 1920, Walter Benjamin notou essa involução. Ele lembra que o Romanische Café, onde os “boêmios se sentiam os mestres da casa” (BENJAMIN, 1978, pp. 22-23, tradução nossa), passou por uma transformação nos anos depois da Primeira Guerra, uma vez “dissipada a nuvem ameaçadora da era dos manifestos revolucionários” (BENJAMIN, 1978, pp. 22-23, tradução nossa). Ele acrescenta (BENJAMIN, 1978, pp. 22-23, tradução nossa)

Os “artistas” se retiraram para os fundos, para se tornar cada vez mais uma parte do mobiliário, enquanto os burgueses, representados por especuladores do mercado financeiro, gerentes, agentes de cinema e literatura, começaram a ocupar o lugar. Isso porque uma das diversões mais básicas e indispensáveis do cidadão de uma grande metrópole, exaurido dia após dia pelas demandas de seu escritório e de sua família em meio a uma vida social infinitamente variada, é mergulhar noutro mundo, quanto mais exótico melhor. Daí sua procura por bares assombrados por artistas e criminosos. A distinção entre eles, nesse ponto, é trivial. A história dos cafés de Berlim é em grande parte a história dos diferentes estratos de seu público, aqueles que primeiro conquistaram um espaço sendo obrigados a dar lugar aos outros que pressionam para fazer sua entrada e, no fim, subir ao palco.

Quando não um relato que serve com perfeição de paralelo para todo processo de gentrificação, essa reflexão de Benjamin narra a agonia de um espaço que aos poucos vai sendo transformado pela entrada de intrusos avessos ao ideal revolucionário que ali ainda resiste. O filósofo, em resumo, descreve a desestabilização de uma atmosfera pela presença dos que cultuam, de fato, só uma atmosfera, a aparência da sujeira e da revolução, não a luta de fato sangrenta. A batalha entre transgressores e transgressores de fachada, no fundo uma luta de classes, sepulta o culto à sujeira e, por extensão, o culto à ruína e à transgressão.

Nesse processo, a dureza ou aspereza de um lugar vai sendo domesticada, atenuada para refletir anseios de codificação, vigilância e assepsia que acabam desconstruindo a aura de ruína que define espaços consagrados à transgressão. Benjamin, por exemplo, lamenta as transformações do Princess Café, bar berlinense onde escreveu seu livro *Origem do drama trágico alemão*. Decorado por Lucian Bernhard, um designer de interiores então requisitado, e charmoso por estabelecer uma atmosfera entre o clima de alcova particular e café tempestuoso, o Princess caiu em desgraça, na visão do filósofo, quando mudou de nome e passou por uma reforma que o fez “despencar para o nível de uma cervejaria” (BENJAMIN, 1978, pp. 22-23, tradução nossa).

4.15 Cenas da vida boêmia

Os espaços da vida noturna, em ruínas ou não, são indissociáveis do culto à sujeira, dos aspectos labirínticos, da sensação de ameaça ou perigo. Além da luta de classes descrita por Benjamin, esse mergulho num mundo exótico que define a entrada nos espaços boêmios parece sempre estar atrelada a noções de pobreza e perigo. Desde que Henri Murger escreveu *Cenas da vida boêmia* ainda no século XIX e definiu o boêmio como o sujeito que “vive ao azar do dia a dia” (MURGER, 1859, pp. 2-3, tradução nossa), tal qual os “menestréis e improvisadores” (MURGER, 1859, pp. 2-3, tradução nossa) da Idade Média, “vagabundos melódicos” (MURGER, 1859, pp. 2-3, tradução nossa) ou “musas errantes” (MURGER, 1859, pp. 2-3, tradução nossa), o notívago contemporâneo não se distancia dessa estética de andarilho hedonista, uma presença marcada pela aura do submundo, o exercício de uma vontade de pobreza e pendor manifesto por habitar os cantos mais esquálidos da noite.

Esse é um mito que se fortaleceu ao longo dos séculos, atualizado em 1896 pela ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, trazido à contemporaneidade pelo musical *Rent*, de Jonathan Larson, que estreou em 1996, e mais tarde ressuscitado em fragmentos do lisérgico *Moulin Rouge*, filme de Baz Luhrmann. De certa forma, o mito do vagabundo que se alimenta dos delírios da noite não perde a inclinação pela devassidão, o perigo e a sujeira, mas ela vai se tornando cada vez mais sedutora, reluzente e glamourizada ao longo da história, refletindo a trajetória da festa do submundo que ganha os holofotes e perde então sua verdadeira essência ou aura de transgressão.

Em *Babado forte*, a jornalista Erika Palomino não se cansa de elencar histórias com esse mesmo arco narrativo, do auge do desvio da ordem no underground à morte súbita no momento em que uma festa é descoberta pelo grande público, encerrando um ciclo de experimentação para se vender e sobreviver só quanto imagem do que já foi, ou seja, lembrando o que ocorre com a fetichização de uma ruína pela cultura pop, assunto que encerra este estudo.

Enquanto no campo da violência, Palomino lembra os ataques de skinheads com coquetéis molotov ao Madame Satã, clube que foi palco da “maior celebração de liberdade, espírito crítico, moda e expressão pessoal de que já se teve notícia em solo paulistano” (PALOMINO,

1999, p. 19), além de brutais batidas policiais numa série de clubes, ela narra, por outro lado, o impacto destrutivo que a entrada para o mainstream também significou para uma boate como a Nation, que viu seus fundadores alçados à condição de celebridades depois que uma banda surgida no clube atingiu as paradas de sucesso comercial (PALOMINO, 1999, p. 29)

A mídia e a badalação com o sucesso do *Que Fim Levou Robin?* e do próprio clube trazem uma popularização que se tornaria fatal para a existência daquele núcleo. Aos poucos, o Nation vai perdendo seu charme, começa a atrair um público que já não é tão bonito nem tão formador de opinião: curiosos ou apenas “gente que não tem nada a ver”. O povo do Nation, novidadeiro por excelência, vai aos poucos deixando de frequentar o lugar.

Figura 15 - Nicole Kidman em cena de *Moulin Rouge*, filme de Baz Luhrmann.

Fonte: Reprodução

4.16 Fuga da realidade

Nesse ponto, a longevidade de um clube ou de uma festa em ruínas depende de sua capacidade de sustentar essa aura de transgressão, de manter o mergulho no exótico ou aguçar de modo nítido as diferenças entre o “mundo do clube” (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa) e o “mundo do trabalho” (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa). Essa distinção é gritante nas ruínas. Isso porque, além de estar separadas do resto do tecido urbano pela distância geográfica ou pelo aspecto de interdição que às vezes carregam, elas também habitam outra dimensão temporal. O estabelecimento dessa sensação de outra dimensão é fundamental para a experiência da noite. É aquilo que George Melly identifica em seu *Revolt into style*, sobre a cena clubber no Reino Unido, como estado em que “sonho e realidade são intercambiáveis e indistinguíveis” (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa). Ou o que a socióloga britânica Lucille Hollander Blum, num dos primeiros estudos sobre a dinâmica das

discotecas, descreve como “senso delirante de liberdade” (BLUM, 1966, p. 351, tradução nossa), “estado de completa irreflexão” (BLUM, 1966, p. 351, tradução nossa) ou “fuga da realidade do presente” (BLUM, 1966, p. 362, tradução nossa).

Entrar nessa realidade alternativa requer um ritual de ruptura. Descrevendo a cena das raves em Londres nos anos 1990, Sarah Thornton nota que na entrada de uma festa os frequentadores “andam devagar e de forma deliberada até passar pela porta e depois mergulham escada abaixo dentro do clube” (THORNTON, 1996, p. 87, tradução nossa) e que “os clubbers costumam manifestar antipatia contra pessoas que não pertencem à cena e vem só para olhar de queixo caído” (THORNTON, 1996, p. 87, tradução nossa). É um comportamento calcado na defesa de um território à parte, uma atmosfera que só existe no aqui e agora da festa e que depende do equilíbrio delicado de fatores, da força do ambiente à relação entre os frequentadores, passando por sua conexão com a música e com o DJ, tal qual descreve Thornton (THORNTON, 1996, p. 87, tradução nossa)

O que torna autêntica a cultura contemporânea do clube é o “buzz” ou a energia que resulta da interação entre os discos, o DJ e o público. A ideia de estar presente no lugar é deslocada do palco para a pista de dança, do culto ao performer para o culto à atmosfera ou à “vibe”. O DJ e os frequentadores da festa dividem os holofotes na condição de performers; a multidão se torna um fenômeno cultural autoconsciente ---o que gera sensações imunes à reprodução, para as quais é necessário estar lá para sentir. Isso é ainda mais pronunciado no caso das raves, a última encarnação da discoteca, concebida como evento único e não mais algo semanal, algumas vezes ganhando status de unicidade antes reservado só aos festivais de rock.

Lembrando a edição da Voodoohop batizada Voodoostock em homenagem ao festival de rock realizado numa fazenda dos Estados Unidos em 1969, essa reflexão da antropóloga sobre as raves dos anos 1980 e 1990 também pode ser estendida à aura das festas contemporâneas nas ruínas. Mudando de cenário em busca de uma atmosfera cada vez mais plástica e fantástica para festas que beiram a qualidade de um happening artístico, eventos como a Voodoohop se ancoram na estratégia de fundar mitos instantâneos. Ocorrendo sempre de forma espontânea em locais divulgados só horas antes do evento, a festa desafia seus frequentadores a desbravar novos territórios, seja ele um cemitério, uma cachoeira, um cinema ou uma sauna decadente. A ruína então atua como potencializador de estados de delírio coletivo.

Nos anos 1960, descrevendo talvez os primórdios desse delírio, Lucille Hollander Blum já notava a “influência penetrante” (BLUM, 1966, p. 351, tradução nossa) das discotecas, que então pareciam moldar até mesmo tendências na moda e na maquiagem das mulheres.

Também já lembrava o fato de que na pista de dança, livres da vigilância da cidade lá fora e alheias à rigidez das convenções sociais, “as mulheres expressam com impunidade uma variedade de sentimentos fortes que a sociedade, do contrário, faria com que suprimissem” (BLUM, 1966, p. 355, tradução nossa). É, como define a autora, a sensação de estar sozinho numa multidão, ou um estado de solidão coletiva, que permite essa atitude desinibida. Em transe na pista de dança, os frequentadores do clube parecem ter “os olhos voltados para dentro” (BLUM, 1966, p. 362, tradução nossa) e se deixam levar “perdidos” (BLUM, 1966, p. 362, tradução nossa) para longe e para perto uns dos outros, como “se seus corpos estivessem gritando” (BLUM, 1966, p. 362, tradução nossa).

Essa sensação se tornaria mais intensa nas pistas de dança turbinadas por drogas sintéticas cada vez mais potentes e mergulhadas em cenários que já pendem para um estado onírico, como as ruínas. Numa edição da Voodooohop realizada numa antiga sauna gay na região do largo do Arouche, no centro de São Paulo, os vapores dos banhos embaçavam a vista enquanto a presença de centenas de corpos nus percorrendo labirintos azulejados parecia levar essa ideia ao extremo. Em vez de corpos isolados na pista de dança, gritando para dentro, parecia haver ali a presença de um único corpo coletivo que se agita e contorce ao som da música no meio dos escombros da sauna.

Na visão do geógrafo Tim Edensor, essa seria a “experiência somática da ruína” (EDENSOR, 2005, pp. 93-94, tradução nossa), algo que pode ser definido como “uma coleção de emoções num campo de imanência e desejo, livre das restrições de estruturas disciplinares e de um sentido de ordem” (EDENSOR, 2005, pp. 93-94, tradução nossa). “Na ruína essas sensações, que conduzem trajetórias inomináveis de desejos, nos conectam à alteridade do lugar”, escreve o autor. “O espaço aqui se torna repleto de indeterminação, sentimentos imanentes e inefáveis e incontáveis conjecturas e potencialidades, que confundem tentativas de precisar qualquer essência espacial, classificar ou categorizar por meio de representações e discursos” (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa).

É como se a exuberância ou potencial desorientador da ruína nos livrasse também de restrições linguísticas e culturais. O mergulho na ruína, portanto, instaura um vácuo de poder livre de convenções que demarca uma realidade alternativa incrustada no plano do real como

um parasita ou sobrevivente de outra ordem. Nesse sentido, o corpo se liberta de “vocabulários culturais” (MASSUMI, 1995, p. 88, tradução nossa) e das “teorias de significação casadas com a estrutura” (MASSUMI, 1995, p. 88, tradução nossa) por meio de “intensidades disruptivas, afetivas e sensuais” (EDENSOR, 2005, pp. 93-94, tradução nossa).

Lembrando a ideia da multidão na pista de dança que se torna um “fenômeno cultural autoconsciente”, de acordo com Sarah Thornton, e a experiência somática da ruína, descrita por Edensor, a sensação de catarse coletiva ou comunhão cósmica que leva todos os corpos numa pista de dança a se comportarem como entidade única, o conceito de “corpo sem órgãos” (DELEUZE, 1987, pp. 30-40, tradução nossa) de Gilles Deleuze também define um estado em que os sentidos do corpo “são distribuídos de acordo com um fenômeno de massa”⁴⁶, em “multiplicidades moleculares” (DELEUZE, 1987, pp. 30-40, tradução nossa).

Deleuze afirma (DELEUZE, 1987, pp. 30-40, tradução nossa)

O corpo sem órgãos, portanto, se opõe menos aos órgãos enquanto tal e mais à organização dos órgãos enquanto formam um organismo. O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo tornado cada vez mais vivo uma vez que ele tenha explodido o organismo e sua organização. O corpo sem órgãos completo é um corpo povoado por multiplicidades, matérias instáveis, fluxos em todas as direções, por intensidades livres ou singularidades nomádicas, por partículas exasperadas e transitórias.

Rompendo com o sentido exacerbado de individualidade tão caro à contemporaneidade e ao capitalismo tardio, em especial na visão de mundo da geração que cresceu depois da virada do milênio, a ideia de Deleuze do corpo como fenômeno de massa parece descrever hoje verdadeiros estados de exceção. Ela se aplica à catarse ritualística das festas em ruínas e talvez em grau e estética semelhante só às manifestações contra a ordem estabelecida. É algo que transparece nas dimensões do observado nos protestos de junho de 2013 no Brasil, no 15-M em Madri, na Primavera Árabe, no movimento em defesa do parque Gezi em Istambul ou nas marchas em Paris no rastro dos ataques terroristas ao jornal *Charlie Hebdo* e à sala de concertos Bataclan. São raros, portanto, os momentos em que o ego se dissolve na multidão em nome de uma intensidade maior ou transcendental.

Nesse sentido, o corpo sem órgãos de Deleuze se exprime com maior fúria ou bestialidade no processo que o filósofo descreve como se “tornar animal” (DELEUZE, 1987, pp. 239-240,

⁴⁶ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1987.

tradução nossa). “O que estamos dizendo é que todo animal é fundamentalmente um bando, uma matilha. Que ele tem modos de matilha em vez de características de matilha, mesmo que possa haver ainda mais distinções entre esses modos”, escreve o autor. “É nesse ponto que o ser humano encontra o animal. Não nos tornamos animais sem uma fascinação pela manada, pela multiplicidade” (DELEUZE, 1987, pp. 239-240, tradução nossa). E o encontro com a dimensão animalesca intrínseca ao homem, pelo menos na visão de Deleuze, está atrelado não só à transgressão, mas também à busca pelo prazer.

Enquanto Edward Casey fala em identidades que moldam e à sua vez são moldadas pelo lugar ocupado pelo corpo e Doreen Massey lembra a natureza híbrida dos lugares, que são “conjunções de histórias múltiplas” (DROBNICK, 2002, p. 34), Deleuze identifica a busca pelo prazer tanto como processo de construção da identidade quanto como meio de ocupar de fato um lugar, de sentir e reconhecer a própria presença. “O prazer é um estado de espírito de uma pessoa ou sujeito; é a única maneira de alguém ‘se encontrar’ num processo de desejo que o excede”, escreve o filósofo. “Prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações” (DELEUZE, 1987, p. 156, tradução nossa).

4.17 Paraísos artificiais

A ruína como templo hedonista abraça essa noção. Em meio aos escombros, o corpo reage a novas percepções de temporalidade e se liberta das amarras da cidade oficial. A diluição de barreiras físicas e sociais entre os espaços, os percursos labirínticos e a sensação nítida da ameaça do perigo e da sujeira, ou de um mundo carregado de alteridades brutais, emoldura essa reterritorialização e leva ao êxtase. Indissociáveis da experiência do clube e da festa em ruínas, as drogas potencializam essa reterritorialização, lembrando o que diz Deleuze sobre prazeres artificiais.

Na tentativa de estudar os efeitos da droga sobre a criatividade poética, Charles Baudelaire inaugurou em 1860, com *Os paraísos artificiais*, uma tradição de estudos sobre o êxtase induzido ou realçado por substâncias alucinógenas. Narrando os efeitos provocados pelo haxixe, e traçando o nome dessa droga à mesma origem que a palavra “assassino” (BAUDELAIRE, 1860, p. 13, tradução nossa), o autor fala em “gozo

mórbido” (BAUDELAIRE, 1860, p. 9, tradução nossa), da sensação do “cérebro cheio de chamas e glória” (BAUDELAIRE, 1860, p. 9, tradução nossa) ou da cabeça “cheia de turbilhões e devaneios” (BAUDELAIRE, 1860, p. 15, tradução nossa). Nesse estado de “embriaguez ultrapoética” (BAUDELAIRE, 1860, p. 42, tradução nossa) e “êxtase implacável” (BAUDELAIRE, 1860, p. 43, tradução nossa), que às vezes sucumbe a um “frenesi emudecido” (BAUDELAIRE, 1860, p. 46, tradução nossa), Baudelaire diz residir seu “ideal artificial” (BAUDELAIRE, 1860, p. 9, tradução nossa). Uma das imagens mais poderosas nos relatos do livro é a comparação dos efeitos do haxixe à sensação de ser um cavalo a galope em direção a um abismo.

Em quase todos os relatos de Baudelaire, aliás, um conflito torturante se estabelece entre a entrega ao êxtase e a necessidade de manter certo decoro em situações sociais, mesmo intoxicado por visões de “magnificências de luz, esplendores gloriosos, cascatas de ouro líquido” (BAUDELAIRE, 1860, p. 47, tradução nossa). Escrevendo sob os efeitos de haxixe em Marselha já nos anos 1920, Walter Benjamin também encontra certo conforto no fato de estar longe de casa e de qualquer conhecido e busca penetrar fundo nas partes da cidade mais sujas e dilapidadas, uma deriva em direção ao submundo amortecida ou acelerada pela droga.

Benjamin deixa o hotel logo depois de provar uma dose. Vislumbrando a “barriga de Marselha” (BENJAMIN, 1978, pp. 138-141, tradução nossa) e a rua por onde anda como o “corte de uma faca” (BENJAMIN, 1978, pp. 138-141, tradução nossa), ele vai aos cafés e bares da zona do porto, longe do olhar dos burgueses. É ali que começa a sentir os efeitos do haxixe, descritos depois em detalhes (BENJAMIN, 1978, pp. 138-141, tradução nossa)

Agora as interrogações de tempo e espaço do comedor de haxixe entram em ação. Como se sabe, elas são absolutamente esplêndidas. Versalhes, para alguém que usou haxixe, não é tão grande, nem a eternidade tão longa. Contra o pano de fundo dessas dimensões imensas da experiência interior, de duração absoluta e espaço imensurável, o humor beatífico se debruça com cada vez mais ternura sobre as contingências do mundo do espaço e do tempo. A caminho do Vieux Port eu já tinha essa leveza maravilhosa e a destreza nos passos. Naquele pequeno bar da enseada, o haxixe começou a exercer sua magia canônica com uma agudeza primitiva que eu mal havia sentido até então. Ele fez de mim um fisionomista, ou pelo menos um apreciador de fisionomias, e então passei por algo único na minha experiência: eu decididamente fixei meu olhar nos rostos que havia ao meu redor, que eram de uma aspereza e feiúra notável. Rostos que eu teria normalmente evitado por duas razões: não desejaria atrair seus olhares nem suportar sua brutalidade.

Nesses rostos horrendos, Benjamin encontra uma epifania (BENJAMIN, 1978, pp. 138-141, tradução nossa)

De repente entendi como, para um pintor ---não aconteceu com Rembrandt e tantos outros?---, a feiúra pode parecer uma verdadeira reserva de beleza, melhor do que qualquer baú de tesouro, uma montanha chanfrada com todo o ouro interior de sua beleza brilhando nos vincos, nos raios de luz. Eu me lembro de uma face masculina animalesca e vulgar. Nessas circunstâncias não havia solidão. Escolhi meu assento por causa da janela aberta, pela qual eu podia avistar a praça escura. E, quando o fazia, notei que ela tendia a mudar com cada um que a adentrava, formando uma figura ao redor do sujeito que, nitidamente, não tinha nada a ver com a praça como aquela pessoa a avistava, mas sim com a visão que os grandes retratistas do século XVII, de acordo com o caráter do dignitário que colocavam diante da colunata ou janela, realçava com o efeito dessa colunata ou janela. Depois notei enquanto olhava lá embaixo que de século em século as coisas se tornam cada vez mais estranhas.

Sua atração pela aspereza, pela brutalidade e pela vulgaridade, em especial pela visão de um homem enquanto animal, lembra não só a ideia de Deleuze do caráter animalesco intrínseco aos seres humanos, algo que aflora em momentos de êxtase, mas também a noção de desprendimento do corpo e seu entrelaçamento profundo com o lugar. Benjamin, inebriado pelo haxixe, atinge um estado que Deleuze chama de reterritorialização pelo prazer, ou seja, ele se reencontra com o lugar ao se desprender do corpo e observar os aspectos performáticos da praça do lado de fora da janela e a massa abrutalhada de rostos rudes que paira como uma nuvem grotesca sobre o ambiente do bar. Nesse ponto, essa descrição intoxicada lembra sua crônica sóbria dos cafés de Berlim, entre eles o Princess, onde observa a presença humana se fundindo com o pano de fundo do ambiente (BENJAMIN, 1978, pp. 22-23, tradução nossa)

Aqui mais do que em outros lugares, as figuras humanas recuam diante do lugar, e nenhuma está vividamente presente para mim a não ser na forma desamparada e meio circular da sala do andar de cima, iluminada por um brilho violeta. Chamava esse anfiteatro de “escola de anatomia”.

Benjamin, sob os efeitos do haxixe e submerso na zona do porto de Marselha, parece aqui atingir a sensação do “corpo sem órgãos” descrita por Deleuze, ampliando e expandindo o escopo de seus sentidos, como se multiplicasse o número de olhos que tem e estendesse seu olhar não só para vários cantos do espaço mas também em direção a temporalidades distintas. O corpo nesse sentido se torna híbrido, amorfo e indistinto como a ruína, como as alcovas e os cômodos sem finalidade definida dos casarões que observou em Nápoles. Vislumbrando o corpo nesse estado sem órgãos, Deleuze também chega a uma imagem de expansão de suas capacidades, ou explosão de seus sentidos (DELEUZE, 1987, pp. 150-151, tradução nossa)

É mesmo tão triste e perigoso estar cansado de ver com os olhos, respirar com os pulmões, engolir com a boca, falar com a língua, pensar com o cérebro, ter um ânus ou laringe, cabeça e pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com os seios, ver através da pele, respirar com a barriga: a Coisa simples, a Entidade, o Corpo inteiro, a Viagem estacionária, Anorexia, visão cutânea, Ioga, Krishna, Amor, Experimentação. Onde a psicanálise diz “pare, encontre seu ego de novo”, deveríamos dizer “avancemos ainda mais, ainda não encontramos nosso Corpo sem Órgãos, não nos desmantelamos o suficiente ainda”. Substitua o esquecimento pela anamnese, a experimentação pela interpretação. É uma questão de vida e morte, juventude e velhice, tristeza e alegria. É onde tudo se desenrola.

Sua defesa apaixonada, para não dizer extática, do estado sublime do corpo sem órgãos ressurgue nas festas nas ruínas. É algo inerente à “experiência somática” (EDENSOR, 2005, pp. 93-94, tradução nossa) desses espaços, nas palavras de Tim Edensor. Sarah Thornton, que observa como, na indistinção entre público e DJ, a “multidão se torna um fenômeno cultural autoconsciente” (THORNTON, 1996, pp. 29-30, tradução nossa), também deixa clara a ligação desse estado à presença das drogas, um esteio da cultura da noite, tanto por seu aspecto potencializador do prazer quanto por seu verniz de delito criminoso. Em *Club cultures*, tal qual nos relatos intoxicados de Baudelaire e Benjamin, a antropóloga também mergulha num estado dopado de exceção (THORNTON, 1996, p. 89, tradução nossa)

Kate me serve um champanhe e me leva para um canto. Um amigo lhe deu um MDMA (o nome farmacêutico do ecstasy) guardado dos dias do Shoom (o clube mítico “onde tudo começou” no início de 1988). Vamos ao banheiro, nos esprememos num cubículo onde Kate abriu a cápsula e dividiu seu conteúdo. Ponho minha metade na taça e bebo. Notavelmente, existe “MDMA puro” para os VIPs e “double burgers” para os amadores.

Figura 16 - Frequentadores dançam numa edição da festa A Tenda, no bordel L’Amour.

Fonte: Reprodução

Na mesma época, em São Paulo, Erika Palomino também descreve o consumo de drogas como parte do ritual da noite, lembrando detalhes da antiga Nation (PALOMINO, 1999, p. 21)

Atrás da cabine, uma antessala é a parte reservada, de acesso mais exclusivo mesmo, onde tudo rola --- de sexo a drogas. Mas o consumo não é tão aberto assim. As pias de mármore do banheiro são usadas

para cheirar cocaína, a droga que era consumida no clube. Não todo mundo, claro, mas ela está lá. O comércio acontece na própria galeria ou junto ao barzinho de cima. Daí a casa ser tão visada pela polícia ---sempre há policiais dentro do clube. Duas ou três vezes “batidas” chegam a ocorrer no clube, a mais dramática, às sete da manhã, num fim de semana, com policiais armados de metralhadoras. Eles trancam as portas da galeria e do clube, revistando pessoas e bolsas. Nada é encontrado; ninguém é preso ---quem tinha alguma coisa jogou tudo debaixo da escadaria.

No clube tradicional, nas raves oitentistas e talvez ainda mais nas noites sem teto atuais, a droga é uma constante. E as ruínas, quase como um catalisador das alucinações do ecstasy e da velocidade da cocaína, emolduram esse delírio em chave singular, como descreve Tim Edensor (EDENSOR, 2005, p. 25, tradução nossa)

Para muitos, ruínas atuam como um espaço inquietante no meio de um mundo familiar. Mas exatamente por serem vistas como lugares proibidos ou perigosos, elas podem se tornar espaços de fantasia, lugares em que atos indizíveis e ilícitos podem ocorrer, lugares de aventuras desimpedidas. Por exemplo, elas podem ser mundos eróticos em que o sexo pode ocorrer longe de olhos à espreita, mas, pela proximidade com a urbanidade estabelecida, esses encontros são atravessados pelo frisson do proibido ou pelo perigo de serem descobertos. Mais evidentemente, ruínas são lugares em que as pessoas podem beber álcool ou usar drogas sem serem vigiadas. Embalagens de cola, latas de cerveja e garrafas de bebidas, baratas circulando entre restos de baseados, agulhas e papel alumínio de heroína aparecem nas ruínas. Enquanto esses espaços servem de lugar reservado para viciados saciarem suas necessidades, as ruínas também são um refúgio para aqueles que querem realizar festas clandestinas e usar substâncias ilegais. De fato, zonas industriais abandonadas serviram de local ideal para as raves ilegais realizadas no Reino Unido nos anos 1980, que tentavam escapar ao policiamento mais zeloso. Da mesma forma, trabalhadores do sexo também usam as ruínas como espaços para seus clientes, além de outros modos ilícitos de aventura sexual serem permitidos pelo espaço extenso que as ruínas oferecem.

Nesse sentido, a ruína é um espaço de ruptura com a “adoção de posturas, atitudes e expressões faciais estilizadas” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa) e “códigos encarnados na vestimenta” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa) que podem ser vistos como “performances coreografadas” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa) na cidade oficial e vigiada. Ela é o contraponto à ideia da cidade pós-moderna enquanto “teatro” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa) ou “série de palcos em que indivíduos exercem magias distintas enquanto desempenham uma multiplicidade de papéis” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa) na visão de David Harvey. No lugar da “arena vigiada” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa), surge um palco indistinto, de limites e “contornos borrados” (EDENSOR, 2005, p. 81, tradução nossa), atravessado pelas forças magnéticas da droga, do sexo e da liberdade máxima experimentada pelo corpo.

Na era das noites sem teto, a última festa a despontar com força em São Paulo parece encarnar com potência máxima esse desejo libertário. Ocupando um bordel ainda em atividade na rua Bento Freitas, no centro da cidade, a festa A Tenda, trocadilho com a gíria gay que significa fazer sexo com alguém e ao mesmo tempo referência à profissão das garotas de programa e a

um abrigo provisório, sinaliza um culto à sujeira e à ruína num espaço que ainda não sucumbiu à decadência plena, já que nos dias de semana a casa ainda funciona como bar e prostíbulo com um público cativo de homens da classe operária.

Mas a festa transforma o lugar. À sombra de novas torres residenciais assépticas que surgem na mesma quadra, A Tenda faz desse espaço marginal uma zona híbrida ou ruína temporária onde reina o sexo livre, a performance desinibida na pista de dança e um ar de catarse coletiva. É o que o DJ e designer Guilherme Falcão Pelegrino, um dos criadores do evento, chama de “fervo que é sobre noite, mas também sobre autoafirmação, sobre orgulho e sobre política encarnada na vida”⁴⁷. Na pista de dança, homens, mulheres e transexuais fazem elaboradas coreografias entre as luzes e lasers que adornam um palco espelhado e as hastes verticais para o pole dancing. Quando fica cheia demais, a festa transborda para a calçada, estendendo essa suspensão da realidade para o cenário de uma rua dilapidada do centro.

No fundo, a ruína, atravessada ou não pela festa, ganha os contornos de um vício capaz de se autodestruir. Nas malhas urbanas vigiadas e codificadas da atualidade, a noite à deriva, que parasita as frestas desse território controlado, opera como reduto de resistência, ocupação e infiltração.

Não raro, essas festas ocorrem em espaços abandonados já ocupados por moradores de rua, denunciando um quadro de falência urbanística por meio do hedonismo. A potência plástica da festa, catalisada ou não pelas drogas, reenquadra a sobreposição de temporalidades que marcam as ruínas urbanas como espaço crítico, uma plataforma urgente de proposição de ideias estruturadas como alternativa ao urbanismo corporativo que levou à morte do centro de cidades como São Paulo. Descartando a noite que se rendeu ao modelo de negócios, tendo a ruína só como pano de fundo fetichizado, vejo as baladas que ainda ocupam espaços às margens como o último bastião de resistência ---suja, porosa, urgente--- contra o avanço de projetos que se dizem de renovação urbana, tal qual a Nova Luz, projeto que fracassou na tentativa de reconfigurar esse bairro do centro paulistano, ou o Porto Maravilha, no Rio. Na evolução das festas, muitas se deixaram instrumentalizar, caso da Voodoohop, encampada pela prefeitura, ou da Calefação Tropicaios, que virou locatária de um cemitério de trens.

⁴⁷ Entrevista ao autor em 15 de agosto de 2015.

Mas, às margens da economia da noite, ainda há espaços marcados por uma vida incomum, que busca a deriva e o delírio como antídoto à mecanização e à vigilância que se impõem sobre o espaço público sob pretexto de segurança e da defesa da ordem e dos bons costumes. A noite de sexualidade, vontade e potências híbridas ainda parece se lastrear na ruína como refúgio e arena de possibilidades, que prescinde do poder público e refuta a lógica do capital. Nesse sentido, a cultura da noite, enquanto essa noite sobrevive, aplaca a fúria da indústria da construção civil, que depende do aval do poder público para arrasar e reconfigurar o território, como ocorreu nas dramáticas transformações da rua Augusta e da praça Roosevelt em São Paulo. Também serviu de inspiração para a estética dos protestos que varrem o mundo, das manifestações de 2013 no Brasil, ao movimento 15-M, em Madri, e o Occupy Wall Street, em Nova York, levando aspectos de performance à reivindicação política. Seu principal desafio, no entanto, é manter a aura de transgressão que evita sua instrumentalização pelos poderes públicos.

A noite em ruínas ocupa espaços cada vez mais em extinção. Uma vez que a festa suja e secreta ganha os holofotes ou passa a ser aceita pelo establishment, seu poder de contestação e resistência se esvai, vira combustível para a especulação imobiliária e esforços batizados de revitalização urbana. No fundo, ao lançar luz sobre o caos e o abandono de espaços públicos e do patrimônio histórico, esse movimento detona processos de restauração que extirpam a alma dessas festas e, por consequência, a aura dos lugares às margens que ajudou a desenterrar do esquecimento em seus gestos de deriva urbana.

Talvez a maior frustração atrelada à ocupação dos interstícios da cidade com esses projetos calcados no hedonismo seja a anestesia desses espaços que resultam de sua eventual fetichização. A noite em ruínas, por isso, é nômade e mutante, mas se autodestrói cada vez que chama a atenção para um lugar arruinado que passa a ter potencial lucrativo. Não espanta que a beleza dessas festas venha migrando da sujeira do asfalto das metrópoles reais para a arena asséptica dos cubos brancos das galerias de arte e estúdios de Hollywood, que imitam, estetizam e glamourizam a ruína no plano da ficção, já que ela se torna cada vez mais distante da vida.

5 ARTE EM RUÍNAS

Na rua, termômetros marcavam mais de quarenta graus. Era o pico do verão no Rio de Janeiro, nenhuma nuvem no céu. Eu esperava espremido contra um prédio, debaixo de uma sombra esguia numa esquina da praça Tiradentes. Ali o comércio de rua da cidade parece ainda pertencer a outro século, com lojas de ferragens encardidas, floriculturas sonolentas e botequins azulejados. Do outro lado da praça, um motel interditado chamava a atenção como possível cenário para uma festa ou velho teatro da esbórnica. Quase à minha frente, um prédio de escritórios abandonado parecia estalar desconjuntado debaixo dos raios solares. Saberia depois que a estrutura está condenada e ninguém pode chegar perto.

Talvez não fosse só uma questão de conveniência ele ter escolhido esse lugar para nosso encontro. João Paulo Quintella, um jovem curador carioca, havia me chamado para fazer um passeio pelas obras da mostra que organizou no verão de 2015. Nos dois primeiros meses daquele ano, *Permanências e destruições* ocupou cinco espaços abandonados do Rio com trabalhos e performances de uma série de artistas contemporâneos que refletiam sobre tudo que some do horizonte ou permanece enquanto versão arruinada do que já foi, heróis em putrefação. No calor lancinante da cidade nessa época, a ideia ganhava ares de espetáculo cruel, a ferrugem quase assando nos telhados de zinco.

Quintella me levou de carro até a praça XV de Novembro, onde dois grupos de artistas instalaram seus trabalhos. Priscila Fiszman e Kammal João orquestravam uma estranha performance, em que os participantes carregavam tijolos de um lado para o outro, formando desenhos e estruturas insólitas no passeio público debaixo do sol escaldante. Cada vez que um determinado projeto era concluído, o grupo desfazia a montagem e recomeçava do zero, carregando não mais de dois blocos de cerâmica avermelhada por vez, o que tornava a ação cada vez mais lenta. Tudo era feito em silêncio, sem coordenação prévia, ou seja, formas surgiam de modo espontâneo, às vezes não representando nada. Sua reflexão sobre a ruína ou o aspecto arruinado de tudo envolvia, portanto, um canteiro de obras às avessas, uma não construção que dominava o espaço enquanto ruína em potencial.

Reverendo as fotografias que fiz naquele dia ---a performance foi executada só duas vezes durante a mostra---, vieram à mente os escritos dos anos 1960 de Robert Smithson sobre os canteiros de obras que enxergou como monumento em Passaic, no Estado norte-americano de Nova Jersey. Ali, o artista dizia ter encontrado um “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) contendo “ruínas ao reverso” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa). Também impossível não pensar na observação de Claude Lévi-Strauss, que ecoa ainda hoje na arte nacional, sobre aquilo que parece construção e já é ruína. Essa mesma ideia ressurgiu num verso da canção *Fora da ordem*, de Caetano Veloso, inspira a obra *Linda da Lapa*, de Adriana Varejão, e, na mais histórica de suas reencarnações, está escrita em neon numa instalação de Regina Parra, como um letreiro a anunciar uma grande novidade ou monumento.

Figura 1 - Performance de Priscila Fiszman e Kammal João na mostra *Permanências e destruições*.

Fonte: Reprodução

Mas na performance de Fiszman e João, a pirotecnia ou qualquer traço barroco se esvai no silêncio. Enquanto comentário sobre o peso do trabalho braçal, acentuado pela temperatura elevada daquele dia e pelo cenário estorricado, esvaziado que tomara conta da praça XV de Novembro, a ruína sendo construída ali partia da planta do sofrimento, da falta de propósito. Num plano remoto, lembra o que Louis Marin observou nas ruínas pintadas por Nicolas

Poussin no século XVII. Partindo de uma observação de Vitrúvio em seu *De architectura*, o crítico afirma que o “design, ou desenho preliminar da construção de um projeto, já é a sua ruína” (MARIN, 1999, p. 143). Ali, sobre as ruínas que surgem enquanto projeto, os artistas projetavam a ruína do homem, que se desfaz em suor na tentativa de erguer uma estrutura esvaziada de sentido.

Simples, o trabalho chamou minha atenção como um espelho da paisagem ao seu redor. No furor dos preparativos para os Jogos Olímpicos de 2016, o Rio passou por extensas reformas urbanas, entre elas a reconfiguração da praça XV de Novembro, um espaço histórico para a cidade e ainda central no fluxo dos acontecimentos, já que ali foi a antiga residência imperial e ainda é onde chegam e de onde partem as barcas rumo a Niterói. Nessa readequação, a Perimetral, via elevada que contornava a orla, foi demolida e um imenso túnel estava sendo escavado para receber o tráfego que já não passaria rasgando a toda velocidade suspenso sobre a linha do horizonte. O canteiro de obras dos artistas ficava num ponto antes protegido do sol pela pista suspensa da Perimetral, mas que sem ela já ardia no calor da tarde. Toda retalhada por escombros de suas reformas reais, a praça XV lembrava então os descampados metafísicos de Giorgio De Chirico, isto é, se eles também sofressem de repente a ação de escavadeiras e rolos compressores.

Perto da performance, estava uma nova estrutura de andaimes que galgava dez metros acima do nível da praça. Era possível subir até o topo, onde ficava uma plataforma vazia. Obra da dupla de arquitetos Júlio Parente e Pedro Varela, *Cota 10* foi erguida sobre a pegada de um dos antigos pilares de sustentação da Perimetral e atingia a mesma altura da via elevada, permitindo a quem fosse à praça contemplar pelo tempo que quisesse a vista antes emoldurada pelos para-brisas dos carros e ônibus que passavam por ali, com a diferença de que sobre a plataforma dos artistas não havia pressa. Removida em dois dias, a estrutura era uma reflexão sobre a fragilidade desses monumentos urbanos às avessas, a ideia de que mesmo algo do vulto de um viaduto como a Perimetral pode se desfazer sem deixar rastros.

Lá em cima, olhando a imensidão azul da baía de Guanabara, agora com a vista desimpedida, perguntei aos artistas se no fundo a demolição não devesse ser celebrada. Em São Paulo, o

elevado Presidente João Goulart, o Minhocão, é odiado. Os cariocas sentiam falta da Perimetral? Parente me respondeu fugindo da questão. “É uma memória física que deixa rastros, você vê as cicatrizes”, disse o artista. “Não somos saudosistas nem nostálgicos, mas aquela era uma estrutura muito imponente para se desfazer no ar assim” (MARTÍ, 2015, p. E3).

Nostalgia, aliás, é uma questão ou conceito que embasa uma parcela significativa da arte brasileira e do resto do mundo nos tempos atuais. Já houve outros momentos, em especial o romantismo, em que o culto ao passado se fazia sentir como febre ou coqueluche na produção cultural, mas nunca tempos remotos parecem vazar com tanta força para todas as esferas do presente quanto agora. O presente se configura cada vez mais como uma era de memórias, ruínas, passados, épocas e estilos de vários períodos históricos fetichizados ao mesmo tempo na literatura, nas artes visuais, na cultura pop, na estética da noite ---desfiles de moda ostentam na mesma temporada estilos dos anos 1920 e dos anos 1990, a música disco dos anos 1960 aflora no rap contemporâneo e o “hipsterismo” (VALLONE, 2014, p. E1), movimento calcado no resgate seletivo de estilos de moda e música do passado e um culto a tecnologias obsoletas, achata todos os estilos numa temporalidade emulsiva e enganosa.

É certo que em *Pleasure of ruins*, livro publicado em 1953, a historiadora britânica Rose Macaulay já descrevia essa intoxicação pelo passado nos séculos XVII e XVIII talvez com certo exagero, chamando a ruinofilia romântica ou vitoriana de “obsessão artística” (MACAULAY, 1953, p. 18, tradução nossa). Na contemporaneidade, Andreas Huyssen, professor de literatura comparada na Universidade Columbia, em Nova York, identifica uma “retromania” (HUYSEN, 2014, pp. 15-16), a obsessão por “modas retrô, móveis retrô autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras” (HUYSEN, 2014, pp. 15-16) que talvez seja uma manifestação do “classicismo secreto do modernismo” (HUYSEN, 2014, pp. 96-97). No fundo, ele fala de um momento histórico em que a modernidade se tornou passado e “parece haver diminuído o nosso poder de imaginar o futuro” (HUYSEN, 2014, p. 89). Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, também identifica a atualidade como um momento em que a “ruína urbana e tecnológica se impõe como espaço

crítico”. “Ela evoca a presença e a passagem do tempo e evidencia a complexidade do transitório e da impermanência, conferindo materialidade ao tempo em ação”, escreve. “Não espanta, portanto, que tenha ressurgido como um tema tão forte na arte contemporânea” (BEIGUELMAN, 2016, p. 153).

Voltando à plataforma de Júlio Parente e Pedro Varela, não acho, de fato, que a operação de elevar o público à altura da velha Perimetral com uma estrutura de andaimes seja o mais puro desígnio nostálgico. Lembro a distinção entre “nostalgia restaurativa” (BOYM, 2001, p. 41) e “nostalgia reflexiva” (BOYM, 2001, p. 41), ambos conceitos de Svetlana Boym, para pensar nesse caso. Enquanto esse primeiro tipo de nostalgia tem como objetivo reconstruir a estrutura do passado tal qual um dia ela esteve de pé, a nostalgia reflexiva se apegue mais à “pátina do tempo” (BOYM, 2001, p. 41) ou a “sonhos de outro lugar e de outro tempo” (BOYM, 2001, p. 41). Seria ingênuo acreditar que os artistas sonham com os tempos, poucos anos atrás, quando a via elevada ainda pairava imensa sobre a orla carioca, mas vejo como uma vontade reflexiva a tentativa de restaurar, em versão desacelerada, a sensação de estar mais uma vez suspenso pela Perimetral.

No fundo, o gesto desses artistas é um aceno à fragilidade da memória, não tanto das estruturas físicas, em tempos de redesenho urbano acelerado. Não cabe reconstruir a via elevada em toda a sua feiúra concretada, mas vale recriar pelo menos em parte as sensações que ela era capaz de provocar. É a vontade de preservar a memória dos gestos e dos movimentos do corpo e dos carros na trama urbana que orienta esse trabalho, que nesse ponto assume uma dimensão nostálgica. Seus “sonhos de outro lugar e de outro tempo” são, na verdade, devaneios pela permanência ou respeito a uma coreografia urbana jogada às traças cada vez que um novo plano urbanístico é imposto à cidade. A construção de um pilar fantasma da Perimetral no lugar onde ficava o original funciona como a exumação de um trauma. Ela resgata, em chave simbólica, aquilo que se perdeu como “ruína prematura” (ROTH, 1997, pp. 7-8, tradução nossa).

Nesse ponto, chama a atenção o aspecto quase pornográfico das imagens do momento da destruição da via elevada. Quando a Perimetral veio abaixo, telejornais e até mesmo artistas já

tinham suas câmeras posicionadas para registrar o momento da queda em todos os ângulos, preservando, pelo menos enquanto durar o vídeo digital e os discos rígidos, a memória do sumiço daquela estrutura. De tão curto o momento em que toneladas de dinamite são detonadas para a demolição, reportagens de televisão repetiam a cena uma série de vezes, como se exibissem o “replay” de um gol durante um jogo de futebol. Beiguelman, aliás, documentou a destruição da estrutura e usou as imagens num dos filmes de sua série *Cinema lascado*, em que defeitos da reprodução digital, o chamado “glitch”, se sobrepõem às cenas de demolição como mais uma camada temporal, a ideia de erosão da memória que sublinha a erosão das estruturas físicas no passo acelerado das reformas urbanas.

Figura 2 - *Cinema lascado - Perimetral*, obra realizada em 2016 por Giselle Beiguelman.

Fonte: Reprodução

Menos espetaculares, outras ruínas apodrecem em silêncio no tecido urbano. Deixando a praça XV de Novembro, fui com João Paulo Quintella, até a Rua do Verde. Não é uma rua de fato, mas um corredor entre as ruas da Carioca e a Sete de Setembro onde vendedores de flores montam suas vendas. No andar de cima de um prédio que emoldura a entrada dessa passagem, está uma sala também tomada por plantas. Suas vidraças estilhaçadas, algumas delas com cacos de vidro azul, viram um filtro dramático para a luz do sol, projetando sombras coloridas no interior daquilo que sobrevive como uma espécie de estufa urbana

esquecida. A artista Raquel Versieux faria mais tarde uma performance no lugar, mas não cheguei a ver seu trabalho. Também não vi uma série de outras performances que ocorreram ao longo dos dois meses da exposição, embora tenha visto todos os cenários de destruição ocupados pelas obras.

É inegável o poder de atração desses lugares. Num museu tradicional ou galeria de arte, salas vazias jamais comandariam a mesma atenção, mesmo na onda de construção de espaços museológicos espetaculares que marcou a última década do século XX e os primeiros anos deste milênio. Não tenho dúvida que caso o roteiro de escombros elaborado por Quintella estivesse todo vazio, tendo a ruína como atração principal, não faltaria público para sua exposição. Tanto ele quanto os artistas escalados, aliás, pareciam mais transfixados pelos espaços do que pelas obras que eles viriam a abrigar. Mesmo antes que eu viajassem ao Rio para ver a montagem, confesso que fui fígado pela visão desses cenários chocantes, reconhecendo o que Quintella chama de “luxúria da ruína” (MARTÍ, 2015, p. E3).

Ou pelo menos o prazer da ruína, a ideia romântica de *Ruinenlust*. Mas, nos tempos pornográficos em que vivemos, é claro que essa mostra se difundiu pelas redes sociais, revistas e jornais por causa da força dessas imagens, num exemplo de *ruin porn* tropical, de um Rio batendo os quarenta graus no auge do verão. Fritando no calor da tarde, saímos da Rua do Verde e então fomos para Benfica, na zona norte da cidade. Lá, outro cenário apocalíptico aguardava a chegada dos artistas.

Um antigo galpão de fábrica, com buracos no teto e um piso de madeira todo destruído, passou a funcionar como um estacionamento depois de décadas abrigando uma estamparia metalúrgica. Notei que alguns carros estavam ali havia anos, já sem as rodas ou enferrujados por inteiro. A trama do piso de tacos se abria em enormes feridas, revelando terra batida por baixo. No andar de cima, inacessível aos carros, a natureza dominava, com plantas brotando do chão, entrando pelas janelas e abrindo buracos no teto. O vestiário dos funcionários, ainda com os delicados ganchos de cerâmica para pendurar as toalhas, havia se tornado um cemitério de azulejos enegrecidos e esverdeados pelo limo. No chão no meio da fábrica, estava um registro contábil escrito à mão detalhando pedidos e entregas dos anos 1960, a

caligrafia cuidadosa ainda fresca em tinta azul entre manchas de mofo. Quintella ajoelhou ali, pegou o livro e começou a me mostrar as páginas, contando que tinha vontade de guardar aquilo. Então falou da mostra *Ruin lust*, organizada pela Tate Modern, em Londres, em 2013, uma das exposições mais influentes dos últimos anos no campo da ruínofilia.

No museu britânico, estavam exemplares tanto da *Ruinenlust* romântica quanto da *ruin porn* atual, além de uma série de obras que articulam esses dois extremos, de Piranesi, Constable e Turner a Tacita Dean e Rachel Whiteread. Mas o Rio olímpico de *Permanências e destruições* não me parecia então menos assombroso que o arsenal de obras escaladas pela Tate. Da fábrica em Benfica, Quintella me levou até o alto de Santa Teresa, o final apoteótico de seu *Grand Tour* pelas ruínas cariocas. Atrás de um prédio residencial em nada chamativo na fachada, uma piscina abandonada suspensa sobre a encosta do morro se projeta, em toda a sua decrepitude, sobre uma vista espetacular do Rio. Quem fita a estrutura do andar térreo do prédio tem a sensação de olhar para um imenso trampolim, que desafia a gravidade, pairando sobre a paisagem.

Há anos desativada por causa de problemas na construção, a piscina serviu depois de cenário para uma performance sonora do artista Pontogor, que inundou a estrutura com uma instalação só audível para quem se aventurasse até o fundo da piscina vazia, ou seja, perdendo a visão da cidade lá fora. Não vi a obra do artista, mas guardei na memória aquela visão. De fato, talvez só a vista que se descortina dramática com essa ruína fantástica em primeiro plano fosse menos banal que qualquer obra de arte instalada ali. Diante da piscina, Quintella dizia não querer “domesticar a ruína” (MARTÍ, 2015, p. E3) ou “transformar esses espaços em cenário” (MARTÍ, 2015, p. E3). “Os espaços também falam”, disse o curador. “A atração que as pessoas sentem por esses lugares tem a ver com o fracasso e o erro, que são coisas muito humanas. Vejo uma exaustão do novo” (MARTÍ, 2015, p. E3).

Sua vontade de evitar a domesticação dessas “zonas selvagens” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa) também pode ser entendida como um instinto de preservar a ruína enquanto espetáculo manifesto, a visão romântica de Georg Simmel da ruína como uma queda de braço entre os desejos do espírito e as forças da natureza. Mas a ruína sozinha também é a

manifestação de uma beleza “sem curadoria” (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa), um terreno que se torna magnético por sua própria “espacialidade torta” (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa) e “oblíqua” (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa), que “confunde os eixos de verticalidade e horizontalidade e a primazia do ângulo reto tão caro a Le Corbusier e seu séquito de arquitetos modernistas” (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa).

No Rio das curvas de Oscar Niemeyer, talvez nunca houvesse uma primazia do ângulo reto, mas a vegetação tropical que invade essas construções oblíquas cria verdadeiros delírios arquitetônicos, tal qual observa o geógrafo britânico Tim Edensor (EDENSOR, 2005, p. 78, tradução nossa)

Os costumes estéticos da forma, da beleza, da disposição e da ostentação são reenquadrados na ruína. Há espaços escuros para adentrar, lugares em que os olhos precisam se acostumar com espaços vagos escondidos nas trevas. Essa experiência da escuridão já é incomum e é complementada pelo jogo de luz e sombra que percorre todo o espaço. Todas as dimensões, do telhado ao chão e às paredes, estão sujeitas a processos de deterioração e gradualmente perdem o resplendor de suas superfícies. Justaposições inesperadas dos objetos oferecem cenas desorganizadas, uma abundância de formas híbridas negam a separação designada entre as cores, os objetos e as texturas, estabelecendo uma estética alternativa de dissonâncias e associações peculiares.

Figura 3 - Piscina desativada no bairro de Santa Teresa, no Rio, cenário da mostra *Permanências e destruições*.

Fonte: Reprodução

5.1 Remontagem e repetição

Um desses cenários de justaposições inesperadas, já sem o resplendor de suas superfícies, o Arquivo Público do Estado, em Salvador, foi uma das sedes da Bienal da Bahia realizada em 2014. O prédio colonial, que funcionou como um leprosário por dois séculos, tinha parte da estrutura comprometida, o que impedia a circulação por certas salas do andar superior. Funcionários que ainda dão expediente ali trabalham do lado de fora, no pátio, já que não há luz elétrica do lado de dentro. Ali, onde estão guardados documentos históricos e antigos passaportes de escravos, estavam novas obras criadas para a exposição, ela também um evento ancorado na memória, já que pretendia retomar a Bienal cinquenta anos depois que sua última edição fora interdita pelo regime militar.

Nesse ponto, problemas de montagem e os desafios de ocupar uma ruína eram retrabalhados pela organização da mostra como um ponto a favor do espetáculo. Levar obras de arte para esses cenários de destruição talvez enfraquecesse os trabalhos, a não ser que fossem obras dependentes dos escombros para completar sua narrativa ou impacto, algo que parece estar cada vez mais em voga na arte contemporânea. Nos últimos anos, aliás, a pureza do cubo branco de museus e galerias vem sendo anulada com cada vez mais violência, e a arte se desloca para cenários dilapidados como parte intrínseca de seu discurso.

Figura 4 - Esculturas de Nuno Ramos montadas no Centro Universitário Maria Antonia, na década de 1980.

Fonte: Reprodução

Duas vertentes distintas desse culto à ruína parecem estar em ação. De um lado, está a remontagem com exatidão milimétrica de exposições tal qual foram realizadas no passado, enquanto, de outro, o embate com o passado em obras de aspecto arruinado ou instaladas em ruínas surge como discurso incontornável. Em 2013, a Fundação Prada, em Veneza, remontou nos mínimos detalhes a célebre mostra *Quando atitudes se tornam forma*, que havia sido organizada em 1969 pelo curador suíço Harald Szeemann em Berna. Naquele mesmo ano, o crítico Paulo Venâncio Filho remontou uma série de obras clássicas da Bienal de São Paulo, e o Centro Universitário Maria Antonia, também na capital paulista, refez uma mostra dos anos 1980 do artista Nuno Ramos.

No cenário nacional, Ramos é um artista que transita entre essas duas correntes. Suas obras feitas de cal, breu, areia, pedras, lama, sal, terra, madeira e restos de objetos encontrados ameaçam se desfazer diante dos olhos do público. Seu flerte com a dissolução e com o esvaziamento total da forma esbarra numa luta constante das peças para manter seu equilíbrio químico e estrutural. Mas, ao contrário de Robert Smithson e seu culto à entropia, Ramos tem controle total do que faz, a decadência iminente é só simulada, mas cheia de graça ou fúria. No caso, suas peças parecem alternar entre esses dois estados, a força bruta roçando contra uma letargia densíssima, cada uma cedendo à sua vez.

Num artigo que publicou no jornal *Folha de S.Paulo* em 2014, o mesmo ano da Bienal da Bahia, o artista lamenta o estado de abandono de zonas de cidades como São Paulo, São Luís, Natal e Manaus, todas “apodrecendo sob o sol” (RAMOS, 2014, p. A3)

Quarteirões tombados tombando de um lado; prédios totalmente desconectados da cidade (além de feios), sem cota nem propósito urbano, de outro. Suspeito que entre o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a especulação imobiliária uma curiosa aliança esteja aos poucos se fazendo ---ruínas orgulhosas copulando com despautérios azulejados de trinta andares.

Essa imagem de ruínas orgulhosas em cópula lembra a descrição de Smithson dos encanamentos de Passaic, que pareciam estar “sodomizando algum orifício tecnológico” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa). O sexo, aliás, ou a dimensão da carnalidade nunca se distancia do culto à ruína, talvez porque reenquadra o homem como autor da construção, relembra a dimensão antinatural da arquitetura, seu desafio às forças

terrenas. Ramos, em todo caso, orchestra cenários de declínio lento e gradual ao mesmo tempo em que realiza verdadeiras orgias destrutivas, tocando os dois extremos da ruínofilia.

Numa galeria em Belo Horizonte, o artista enterrou três réplicas de casas em que viveu ao longo da vida no chão do espaço, que teve de ser escavado para a instalação. Passei uma tarde observando a montagem, com uma série de assistentes e engenheiros trabalhando para remover trezentas toneladas de escombros do piso da galeria e instalar quantidades imensas de areia, mármore e lama para criar os telhados das construções que teriam afundado ali num pântano da memória. Ramos criava então uma de suas ruínas calculadas, um espetáculo catastrófico que ele chamou de “sacrifício” (MARTÍ, 2012, p. E1) e situação de “luta e confronto” (MARTÍ, 2012, p. E1). Meses depois, sepultando o silêncio, o artista criou o oposto dessa dissolução em câmera lenta. No Rio, Ramos ocupou todo o espaço de uma galeria com prateleiras cheias de objetos insólitos, de copos de cerveja a vidros de nanquim e frascos de talco, reservando um espaço no meio para um globo da morte. Em menos de um minuto, a ação de motociclistas dentro da estrutura metálica levou tudo ao chão, num colapso estrondoso filmado em cada detalhe, uma ode à destruição.

Figura 5 - Encenação da performance *Globo da morte de tudo*, de Nuno Ramos, no Sesc Pompeia, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Não havia objetos de valor ao redor de seu *Globo da morte de tudo*. Da mesma forma que a ruína muitas vezes seduz por se colocar como um infinito de possibilidades destrutivas, ali

estavam objetos e estruturas prontas para serem aniquiladas sem prejuízo. Edensor observa o prazer dessa destruição (EDENSOR, 2005, pp. 25-28, tradução nossa)

A satisfação sentida ao criar explosões de ruído e desmembrar uma variedade de objetos de modos diferentes ocorre num contexto em que a manutenção da ordem e a preservação são irrelevantes. A alegria extraída da possibilidade de agir fora de controle pode ser um incentivo irresistível para se engajar com a matéria usando o corpo dessa forma, em especial porque as coisas costumam ser protegidas pela vigilância e por convenções. A materialidade e status da ruína como lixo significam que ela pode ser constituída para acomodar esses atos espetaculares de depravação. O puro prazer de arrebentar as coisas é uma sensação que mal pode ser reconhecida numa cultura altamente materialista, mas esse engajamento radical com o mundo material, um desejo de fraturar e fragmentar, gozar da destruição deliciosa de uma variedade de tipos de matéria é certamente algo mais do que mero comportamento antissocial. Existe, portanto, prazer nesse tipo de destruição, na demolição visceral e sensual de espaços e objetos que acabariam na mira das escavadeiras de qualquer jeito.

5.2 Modernismo erodido

Lucas Simões, jovem artista de São Paulo, talvez estivesse pensando nesse tipo de prazer quando montou uma de suas instalações numa galeria paulistana. À primeira vista, o artista parecia ter criado um piso de concreto, imitando o original que estava por baixo no espaço dos Jardins, na zona oeste da cidade. Mas o chão enquanto obra se despedaçava sob os passos do público, virando um mosaico de cacos afiados afundando de leve numa espécie de espuma logo abaixo que amortecia o impacto com o chão. Uma vez vencida a resistência da superfície, a espuma impelia o corpo de volta para cima, criando a sensação de caminhar num terreno antigravidade, ou numa cratera lunar, por causa dos tons de cinza dominantes e a sensação momentânea de desconexão da realidade provocada pela obra.

Desde que despontou no cenário artístico, Simões vem fazendo de seu trabalho uma reflexão sobre nossa relação conflitante com a arquitetura, em especial a arquitetura moderna brasileira e o brutalismo da escola paulista. Nesse caso, sua ruína prematura ou instantânea subverte a estoicidade do concreto armado, ataca o paradigma de robustez estrutural dessas construções para questionar até que ponto a presença humana pode abalar ou moldar as estruturas de uma forma arquitetônica que se quer permanente. Também revela a fragilidade não só física de uma construção mas também as lacunas e falhas de sua origem conceitual, os desvios e imprecisões de uma escola artística calcada na verdade dos materiais mas que aos poucos vai se tornando fetiche e sobrevive enquanto casca vazia na contemporaneidade. Em última instância, Simões parece devolver o papel do corpo à dimensão da arquitetura.

Num espaço que abriu as portas ostentando seu aspecto de ruína, Lais Myrrha também retomou pela chave do desastre uma discussão sobre o corpo e a memória em relação aos escombros. No Pivô, centro cultural paulistano que ocupa um andar antes abandonado do edifício Copan, a artista decidiu revisitar o episódio mais trágico da carreira de Oscar Niemeyer. O arquiteto que desenhou o famoso prédio paulistano e depois renegou sua autoria havia projetado um centro de convenções no bairro da Gameleira, em Belo Horizonte. Durante sua construção nos anos 1970, a obra desabou, matando uma centena de operários. Uma única fotografia do desastre, publicada à época pelo jornal *Estado de Minas*, sobrevive. Myrrha então usou essa imagem como planta de uma instalação em que reproduziu as vigas de concreto que ruíram. Despedaçadas, elas atravessavam o espaço do Pivô, como uma onda de escombros lambendo os pilares de um prédio ainda de pé, achatando a história e juntando num único plano físico e temporal dois momentos da vida do arquiteto, entre a tragédia e a sobrevivência enquanto ícone.

Figura 6 - Instalação da artista Lais Myrrha no centro cultural Pivô, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Uma passarela construída pela artista sobre os escombros dava uma visão aérea do caos, ao mesmo tempo em que distanciava o público da destruição. Essa estrutura lembra o tipo de

arquitetura acoplada a ruínas históricas para a contemplação pelos turistas, comum em sítios arqueológicos, de Roma a Teotihuacán, no México. Mas o fato de aqui ela funcionar como uma plataforma de observação da catástrofe dá um verniz mais sinistro ao trabalho. Numa parede do espaço, Myrrha também listou os nomes que conseguiu encontrar dos operários mortos no acidente, numa espécie de memorial tardio.

Toda a mostra se estrutura em torno do silêncio, do apagamento seletivo da memória e dos aspectos mais sombrios do modernismo brasileiro. Em vários pontos, Myrrha lembra o fato de quase não haver documentos, fotografias ou declarações, tanto de Niemeyer quanto de seu engenheiro calculista, Joaquim Cardozo, sobre o ocorrido. Numa entrevista, a artista me contou que reconstituiu boa parte dos fatos com a ajuda do pai, que trabalhou na construção. Nesse ponto, há um elo pessoal entre a artista e a tragédia, mas a obra de Myrrha sempre tratou da natureza das demolições, a memória arquitetônica e os mitos sustentados como uma espécie de aura em torno do alto modernismo brasileiro. Seus trabalhos revelam as pegadas ou rastros de ideias, o lado distópico da utopia modernista, ou seja, a dimensão que hoje vem à tona em suas manifestações mais contundentes, em especial depois da morte de Niemeyer.

O trabalho no Pivô, aliás, despertou protestos do crítico de arquitetura Lauro Cavalcanti e do arquiteto Pedro Mendes da Rocha, que acusaram a artista de “cobrar ética de dois mortos” (MARTÍ, 2016) e fazer uma “cenografia da tragédia” (MARTÍ, 2016) em “pose glamourizada” (MARTÍ, 2016). Na época, Cavalcanti e Mendes da Rocha organizavam uma mostra em homenagem a Niemeyer, que entrou em cartaz no Itaú Cultural, em São Paulo, no outono de 2014, em paralelo à mostra de Myrrha. A artista então se defendeu, acusando os curadores de agir com “leviandade e oportunismo” (MARTÍ, 2016), mas voltando a dizer que achava o silêncio de Niemeyer “imperdoável” (MARTÍ, 2016).

Esse dado mostra que ruínas, prematuras ou naturais, não são inocentes. Elas são frutos do descaso, do abandono, da negligência ou de injustiças históricas. Também servem para sustentar discursos às vezes contraditórios, enganosos ou perversos. No papel de artífice do imaginário utópico brasileiro, Niemeyer é um alvo constante de artistas que tentam dissecar os escombros do país. Embora seus prédios continuem de pé, com exceção do centro de

convenções da Gameleira, o que parece estar em jogo é a ruína metafórica do projeto modernista e como Brasília, o Copan e outras construções muitas vezes estão escoradas em conflitos e chacinas. Myrrha já aludia a esse estado de suspensão da verdade, do presente instável enquanto ruína futura, quando construiu uma ampulheta de grãos negros imantados, que flutuam em vez de escorregar pelo vidro para marcar a passagem das horas. Sua crítica ao Brasil como eterno país do futuro é uma nuvem plúmbea num céu precário, que pode desabar a qualquer momento.

Um vídeo da artista Clara Ianni mostra Niemeyer e Lúcio Costa, urbanista por trás do plano-piloto de Brasília, sendo interrogados sobre uma chacina de operários ocorrida durante a construção da nova capital brasileira nos anos 1950, mais uma vez revelando a natureza nociva da memória seletiva, ou o que ela chama de “negação sistemática do passado” (MARTÍ, 2016), que rege a visão corrente do modernismo no país. “O Brasil instituiu um tipo de modernidade incapaz de revelar a história violenta por trás da construção dessa nação”, disse a artista, numa conversa comigo em seu ateliê na zona sul de São Paulo. “Para enxergar o progresso, é preciso esquecer que houve massacres e escândalos, coisas que se repetem como sintomas de nossa vida pública” (MARTÍ, 2016).

Da mesma forma que Myrrha tenta estruturar uma narrativa da tragédia a partir de fragmentos de silêncio calculado, Ianni questiona o esquecimento com trabalhos que fazem da lembrança uma força de resistência. “Minha ideia é trabalhar com gestos que não têm imagem, tudo que perdeu sua imagem” (MARTÍ, 2016).

Em seu vídeo sobre o massacre de Brasília, Ianni mostra plantas da capital e detalhes de seus desenhos arquitetônicos ao som das vozes de Niemeyer e Costa numa entrevista, dizendo não saber nada a respeito do episódio. Enquanto negam qualquer conhecimento dos fatos, imagens em preto e branco de mapas e paisagens da cidade surgem na tela. Costa desqualifica o incidente como “espuma” (MARTÍ, 2016), algo imaginado por operários que “têm essa inclinação para romantizar, dar importância ao que fizeram ou dramatizar algo que, de perto, é historicamente irrelevante, insignificante” (MARTÍ, 2016).

Nesse ponto, Ianni transforma um discurso real, ou declarações que negam qualquer lembrança de fatos reais, num terreno instável, em que a vergonha e sua lógica de atacar e esquecer vêm à tona só para serem desmentidas em seguida por imagens oficiais, no caso, as plantas e desenhos arquitetônicos que formaram a base da construção de uma capital nova e imaculada. A artista não fala de ruínas arquitetônicas, mas aponta um processo ruinoso ou condenável que ancora a construção de futuras ruínas, como se enxergasse já na planta da cidade uma raiz de seu declínio moral. Num plano muito próximo da crítica ao silêncio dos arquitetos articulada por Lais Myrrha, Ianni usa a voz calcada na farsa de seu esquecimento sistemático para transformar uma negação em afirmação das atrocidades cometidas na tentativa de erguer um símbolo utópico. Ela ataca a robustez fajuta do projeto modernista pelo viés explosivo da retórica, forjando um discurso que anula qualquer traço de justiça por trás dessas construções.

Em 2010, a dupla de artistas holandeses Elke Uitentuis e Wouter Osterholt descobriu as ruínas de um condomínio de torres residenciais projetado também por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer na Barra da Tijuca, bairro que nos anos 1960 ainda saía do papel na zona oeste do Rio. Das setenta torres de trinta e sete andares projetadas para o conjunto, três foram construídas e só duas estão habitadas. A terceira, chamada torre H, permanece desocupada, sem luz elétrica, encanamento ou elevadores, vivendo das promessas dos anúncios publicitários da época. Propagandas então alardeavam um “novo modo de vida” (MARTÍ, 2010, p. E1), afirmando que “o paraíso existe” (MARTÍ, 2010, p. E1). A construção iniciada em 1969, com previsão de durar três anos, acabou se arrastando até a primeira metade dos anos 1980, quando foi interrompida sem explicação. Artigos de imprensa na época já falavam em “sonho que virou pesadelo” (MARTÍ, 2010, p. E1), descrevendo uma “novela de concreto e ruínas” (MARTÍ, 2010, p. E1). Em 2004, foi decretada a falência da construtora, selando de vez o destino incerto dos restos da torre H.

Uitentuis e Osterholt construíram então uma maquete e fizeram vinte mil fotografias dos apartamentos do prédio. Depois entrevistaram seus futuros moradores para costurar um painel de memórias em que os relatos são justapostos às imagens. Marcadas pela tristeza e pelo ódio, essas lembranças muitas vezes desviam dos fatos, mas acabam formando mais uma camada

de significado na trama da ruína. “Não é tão importante contar a história exata”, diz Osterholt. “Os fatos estão nos jornais, nos livros, mas estamos mais interessados nas versões diferentes disso. É como escrever um livro, revelar todas as camadas dos personagens” (MARTÍ, 2010, p. E1). O impacto dos acontecimentos também se refletiu no nome das torres. As duas primeiras homenageavam o presidente francês Charles de Gaulle e o escritor americano Ernest Hemingway. Já diante do abandono iminente, a torre H foi batizada com a designação genérica da planta, como se assumisse no ato da construção seu estado irreversível de ruína.

Figura 7 - Torre H, obra abandonada de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa no Rio, cenário de intervenções artísticas.

Fonte: Reprodução

Quando encontrei a dupla de artistas no Rio, saímos de carro da Glória, onde estavam hospedados, em direção à Barra da Tijuca. Anúncios dos anos 1960 prometiam uma demora de sete minutos para fazer o trajeto. Levamos quase duas horas. No caminho, atravessando túneis e avenidas abarrotadas, Osterholt e Uitentuis foram comentando outros projetos que haviam realizado, como a reorganização imaginária de um bairro do centro do Cairo feita com a ajuda de seus moradores ou a performance em que empurraram uma enorme maquete de uma casa por ruas de Los Angeles abandonadas depois que a crise das hipotecas iniciada em

2008 fez com que seus habitantes perdessem suas propriedades para os bancos. Em todos os casos, a memória parecia projetar uma sombra sobre o presente, às vezes ganhando vulto maior do que a própria ruína que eles documentavam. É aquilo que Andreas Huyssen chama de “memória obsedante e sombria, e não plenamente transparente” (HUYSEN, 2014, p. 57).

No contrafluxo da Glória em direção à Barra, também enxergo um traço da exploração urbana na obra de Osterholt e Uitentuis. No caso, dois holandeses no Rio decidem trocar a exuberância da zona sul que podiam observar da janela de seus quartos por ruínas esquecidas num dos bairros mais afastados da cidade. Um dos traços definidores da ruínofilia contemporânea é a busca por ruínas distantes, quanto mais exóticas melhores, como já afirmava Walter Benjamin a respeito do submundo de arte e crime que buscava nos cafés de Berlim. Artistas contemporâneos que entraram para o mercado na era da globalização, desenraizados de tudo de uma pátria ou qualquer sentido de identidade nacional, são talvez a manifestação mais candente do vício em escombros urbanos transformado em atividade profissional. Eles se tornam exploradores oficiais a serviço de residências artísticas, galerias e universidades, aos poucos construindo um mapa às avessas das metrópoles globais, uma visão do presente filtrada pela decadência às vezes assustadora do passado.

5.3 Arquitetura mitológica

Em seu estudo sobre gangues de exploradores urbanos, que invadem espaços abandonados das cidades e depois compartilham imagens desses lugares nas redes sociais, o arqueólogo Bradley Garrett também comenta a distorção da memória a serviço de efeitos plásticos. “Exploradores urbanos são onívoros; eles garimpam e guardam lembranças materiais e imateriais, memórias funcionais e fantásticas, histórias dos lugares racionais e irracionais”, escreve o autor. “Eles criam mitos sobre os lugares que, quando recontados, se tornam incrustados nesses lugares” (GARRETT, 2013, p. 35).

Nesse sentido, Jonathas de Andrade, jovem artista brasileiro que se tornou um dos maiores nomes de sua geração nos últimos anos, é um arquiteto de mitos. Em suas obras, lembranças vagas são articuladas para construir comentários e narrativas sobre as ruínas do modernismo tropical, a falência de um quadro de avanço positivista que sobrevive só enquanto memória

frágil e prédios em escombros nas tramas de cidades como Recife e Maceió. Seu trabalho mais célebre, *Ressaca tropical*, está lastreado nos escritos de um diário que encontrou numa lata de lixo na capital pernambucana. Na instalação, os relatos anônimos do caderno são justapostos a fotografias de prédios modernistas abandonados no Recife, além de outras imagens criadas pelo artista como evidência dos fatos narrados no diário. Todas as imagens foram manipuladas, perdendo a qualidade do digital para ganhar as cores saturadas e o aspecto granulado do filme analógico.

Figura 8 - Fotografia que integra a instalação *Ressaca tropical*, de Jonathas de Andrade.

Fonte: Reprodução

Reenquadrando essas memórias banais, a lembrança de uma noite no motel com Marlene K. ou a vitória suada do time do coração, à sombra dos prédios que ameaçam desmoronar, o artista devolve a dimensão do corpo, sua sujeira e sua sexualidade, aos ambientes modernistas. Juntando realidades díspares, a verdade dos relatos do diário e o espetáculo às avessas dos prédios em decomposição, ele cria uma nova camada de memória, mais próxima da fantasia, como se extraísse dramas e paixões das dimensões abstratas da arquitetura. No

fundo, Andrade ataca o que entende como esterilidade perturbadora desses ambientes, de cascas de concreto armado, cobogós e pilotis.

Figura 9 - Fotografia que integra a série *O clube*, obra de Jonathas de Andrade.

Fonte: Reprodução

Na instalação *O clube*, realizada em 2010, o artista volta a retratar um espaço modernista em pleno declínio, atravessado por memórias dissonantes. Um antigo clube de iates da aristocracia de Maceió, uma estrutura circular de concreto à beira da praia, é retratado já sujo e abandonado. Aquilo que era um território de ostentação frívola da alta sociedade hoje abriga encontros sexuais entre anônimos, homens adeptos do *cruising*, ou sexo público. Versos do poeta cubano Reinaldo Arenas, perseguido pelo regime de Fidel Castro por sua homossexualidade, servem de legenda para as imagens. Seus poemas falam de encontros sexuais num clube de Havana, mas podiam se aplicar também à nova dinâmica das ruínas modernas da capital alagoana. Andrade estabelece aqui um forte paralelo entre os anseios da arquitetura modernista de se firmar como espaço de exceção exótica no tecido urbano tradicional, uma promessa do futuro que finca raízes no presente, e a natureza excepcional que esse espaço ganha quando ocupado por práticas sexuais fora da norma da cidade vigiada.

É um registro do magnetismo do momento em que a utopia moderna se torna uma “zona selvagem” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa) ou território de exceção, enxergando a libido como força corrosiva nesse processo de lembrança e esquecimento.

Quando falo em “corrosão” (SMITHSON, 1996, p. 9), aliás, não quero dar a entender que vejo na obra do artista uma crítica à ocupação da ruína moderna para fazer dela uma zona de *cruising*, a ruína como território de exceção. Lembro aqui a corrosão, ou “erosão” (WOLFF, 1965, p. 261, tradução nossa), na maneira como esse termo surge nos escritos de Georg Simmel e Robert Smithson, no caso, uma dissolução ou derretimento da forma fixa que mergulha os espaços construídos de volta no “caos unitário” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) da natureza, fazendo deles novos espaços em potencial, formas que perdem a rigidez de suas designações oficiais. No fundo, entendo a obra de Andrade como um elogio à “porosidade” (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa) desse espaço, que tanto em seus tempos de glória quanto na decadência atual, na utopia e na distopia, se firma como uma zona de exceção por motivos contrários ou contraditórios. *O clube* é a narrativa de um processo entrópico, ou seja, começa com a ocupação ultracodificada e ultravigiada desse espaço, um lugar onde as normas e convenções sociais são seguidas à risca, e termina no negativo desse momento, quando já não há normas e convenções e a regra é ocupar esse espaço pelo viés da selvageria, da indistinção, da corrosão das normas.

É isso que Andrade chama de “potencial da nostalgia” (MARTÍ, 2016, tradução nossa), reconhecendo um atrito entre realidade e ficção. Suas narrativas são celebrações do que poderia ter sido mas não foi, ou relatos daquilo que foi só durante um breve momento. Lembranças reais e fictícias se entrecruzam para formar os alicerces de uma realidade alternativa, seja ela urbana, arquitetônica, afetiva ou sexual. No campo do marketing ou da cultura pop, essa nostalgia pelo não vivido se manifesta como engodo vazio, ou o que alguns críticos chamam de “nostalgia sucedânea” (BOYM, 2001, p. 38), ou “nostalgia sem a experiência vivida ou memória histórica coletiva” (BOYM, 2001, p. 38). Não é o caso de Andrade. A força estranha das obras desse artista parece estar mesmo ancorada em sua habilidade de narrar aquilo que não viu, um passado não vivido, mas que deixa saudades. Numa entrevista que fizemos em São Paulo, ele disse (MARTÍ, 2016, tradução nossa)

Eu mergulho num campo de lembranças. Esse é um passado com o qual não tenho intimidade, visto como se fosse um território, um lugar para reencenar um tipo de amnésia, um confronto violento entre hoje e ontem. O fato de não ser afetado por essas lembranças é o que me permite retrabalhar essas imagens.

5.4 Pele e ruínas

Theaster Gates, um artista americano que experimentou uma ascensão meteórica no circuito global nos últimos anos, também rearranja com destreza semelhante imagens de passados e ruínas dos outros. Em 2012, andando pelas ruas de Kassel, na Alemanha, durante a Documenta, uma das maiores exposições de arte do mundo realizada a cada cinco anos ali, ouvi o que parecia ser uma jam session de jazz vindo da janela de um prédio abandonado. Na porta, não havia uma sinalização clara de que aquilo era parte da mostra, só o nome da obra, *12 ballads*, escrito em letras brancas vazadas sobre uma placa também branca, talvez a única coisa ali não corroída pela destruição. Atravessando uma sala cheia de escombros, coberta com diferentes tipos de papel de parede rasgado ou mofado, às vezes revelando as entranhas da construção, fios e canos expostos, subi a escada e cheguei a uma sala onde, de fato, músicos ensaiavam uma composição. Estavam em transe, alheios ao entra e sai de pessoas carregando entulho e coisas que lembravam materiais de construção mas também pareciam estar arruinadas, desgastadas pelo tempo. O público espontâneo se sentava em cadeiras de plástico do tipo usado em escolas públicas americanas. A música, estrondosa, com delírios vocais que ali imprimiam uma voltagem gospel ao soul e ao blues, enchia o espaço, fazendo tremer o prédio em ruínas.

Soube depois que Gates, um dos músicos, e sua banda, os Black Monks of Mississippi, fariam doze apresentações, as tais doze baladas, para devolver a vida aos escombros. Além dos concertos, sua participação na Documenta envolvia a restauração do prédio, não seguindo qualquer ambição de recriar suas feições originais, mas usando como material os escombros de outro prédio. Gates levou parte do entulho de uma obra realizada em Chicago para a reconstrução da casa em Kassel. A casa que reformou no bairro de Dorchester, uma das regiões da cidade americana mais atingidas pela crise econômica que abala os Estados Unidos desde 2008, foi transformada em cinema pelo artista, parte de seu projeto de reabilitação de todo aquele bairro. Na rota dos bombardeios aéreos, a casa de Kassel foi abandonada durante a Segunda Guerra Mundial. O trabalho de Gates ali juntava as memórias do colapso

financeiro de Chicago com as cicatrizes da guerra na Alemanha, usando entulho e escombros como material plástico de uma nova vida.

Figura 10 - Músicos da banda de Theaster Gates durante performance na Documenta, em Kassel, em 2012.

Fonte: Reprodução

Enquanto cenário desolador, a casa abandonada em Kassel emoldurava as performances arrebatadoras de Gates, que é negro, e sua banda, também formada por músicos todos negros. O repertório escalava clássicos do cancionário de jazz, soul e blues americano, quase todas as canções falando de conflito e discriminação racial. Gates, de fato, acabou se firmando no cenário artístico por sua “política da pele” (MARTÍ, 2013, p. E5), e nunca o drama racial esteve cindido de ruínas e construções físicas em sua obra plástica. Filho de um construtor de telhados, Gates começou sua carreira usando restos de canteiros de obras para criar suas peças. Depois de vender as primeiras obras, juntou dinheiro para comprar um quarteirão inteiro de casas abandonadas na periferia de Chicago no auge da crise econômica. Desde então, suas esculturas são feitas também dos escombros dessas casas que reformou e transformou em ateliês, bibliotecas e salas de exibição para a comunidade do bairro. Seu projeto mais ambicioso, ainda em curso, é a restauração da antiga sede de um banco do século

XIX em Chicago, abandonado na crise e comprado da prefeitura por um dólar, com a promessa mais uma vez utópica de que a vida voltaria àquele lugar pela força da arte.

Figura 11 - Sede de antigo banco em Chicago que Theaster Gates planeja transformar em centro cultural.

Fonte: Reprodução

Nesse sentido, Gates abre uma vertente no campo da performance que críticos chamam de prática social, ou o uso de ações estéticas para atingir resultados tangíveis na trama das cidades. A ruína como território de encenação da memória está no centro dessas ações. No tecido urbano, são as frestas ou interstícios que se prestam ao choque para fazer o entorno voltar a respirar. Enquanto isso, indícios ou vestígios desses lugares circulam embalsamados como obras. Em Londres e São Paulo, Gates mostrou partes de telhados, tijolos e mangueiras para combater incêndios. Também levou os bancos removidos da capela da Universidade de Chicago ao Museu de Arte Contemporânea da cidade, o que chamou de décima terceira balada, em referência aos doze concertos que realizou na casa abandonada de Kassel. Em todos os casos, Gates fala em “casar” partes de uma construção com outra, afirmando uma “poética dos materiais” segundo a qual um fragmento de ruína funciona como um “substituto de outros processos, pessoas, lugares”.

No caso de Tyree Guyton, montanhas de objetos pessoais deixados para trás nas casas abandonadas de Detroit também servem de testemunho da memória do lugar, a ruína vista em chave metonímica. Numa palestra para um auditório lotado no Museu de Arte da Universidade de Michigan, em Ann Arbor, nos Estados Unidos, esse artista americano, negro como Gates, pouco falou. Foi aplaudido e ovacionado repetidas vezes, tratado como uma estrela do rock. Sem conhecer seu trabalho então, não conseguia entender a dimensão do impacto causado pela obra de Guyton ao longo das últimas três décadas nas ruínas que a crise econômica plantou em Detroit.

Em 1986, na rua Heidelberg, zona leste de Detroit, Guyton criou a primeira de suas instalações que mais tarde se alastrariam por dois quarteirões do bairro. Uma casa arruinada amanheceu um dia como *Baby doll house*, coberta de bonecas esquecidas nas ruínas da região ou encontradas no lixo. Seis anos depois, surgiu uma de suas criações mais famosas, a *Dotty wotty house*, uma casa abandonada coberta de bolinhas coloridas. Em 1991, Guyton entrou em conflito com os moradores da rua com a obra *Street people* em que espalhou sapatos velhos por toda a via para que fossem atropelados pelos carros e destruídos pelos elementos, uma metáfora do artista para o tratamento dado a moradores de rua.

Sua estratégia de exumar o lixo e os destroços da miséria urbana e depois usar as casas em decomposição como suporte desses objetos arruinados não agradou parte dos moradores da rua e causou atritos com o poder público em Detroit, que então se esforçava para evitar a sedimentação da imagem da cidade como um “*terrain vague*” (DORON, 2000) ou vazio urbanístico. Na opinião de políticos, incluindo Coleman Young, o prefeito então em exercício, o Heidelberg Project, como ficaram conhecidas as instalações de Guyton, fazia um desserviço à cidade, exaltando a feiúra de sua pobreza e o espetáculo de suas ruínas em vez de contribuir para os esforços de revitalização então em estudos. O conflito atingiu seu auge numa manhã de sábado em 1991, quando o artista recebeu um telefonema da prefeitura. Uma voz do outro lado da linha avisava que em quinze minutos escavadeiras e rolos compressores chegariam à rua Heidelberg. Em um dia de trabalho, quatro casas com instalações de Guyton foram

arrasadas ---fora a perseguição ao artista, cerca de cento e cinquenta imóveis abandonados são demolidos a cada semana em Detroit.

Figura 12 - *Dotty wotty house*, instalação de Tyree Guyton que integra seu Heidelberg Project, em Detroit.

Fonte: Reprodução

Guyton lamentou o episódio, mas continuou fazendo suas intervenções nas casas da rua Heidelberg. Moradores que antes eram contra o projeto acabaram cedendo à ideia, alguns emprestando suas propriedades para abrigar o trabalho do artista. Mas certa tensão ainda persiste. Numa visita ao lugar na primavera de 2015, notei várias placas dizendo que era permitido fotografar as casas, mas não os moradores. É comum ver grupos de turistas, assistentes sociais e voluntários circulando pela rua. Os moradores evitam sair de suas casas ou se escondem, dando um estranho aspecto de safári ou zoológico urbano ao lugar. Naquele dia, Guyton estava ali sozinho no meio de um terreno baldio organizando mais uma instalação com carrinhos de brinquedo, bonecas, canos, mangueiras e pedaços da lataria de carros enferrujados.

Um professor da Universidade de Michigan, Ren Farley, costuma levar excursões de alunos ao lugar. Num fim de semana, entrei num ônibus com um grupo deles e me juntei à visita. Farley nos levou aos símbolos hoje decadentes de Detroit, a Michigan Central Station, a montadora Packard, ambas abandonadas e em ruínas, concluindo o roteiro com o Heidelberg Project. Ao longo do trajeto, ele pediu ao motorista que pusesse para tocar no rádio alguns clássicos da Motown, a gravadora surgida em Detroit nos anos 1960 que lançou a música disco. A visão dos quarteirões de lixo psicodélico de Guyton, com bolinhas coloridas, bichos de pelúcia em decomposição, televisores quebrados, crucifixos fluorescentes, orelhões e ferros de passar enferrujados, ganhou uma dimensão ainda mais tétrica ao som das Supremes, Aretha Franklin e Martha Reeves, um curto-circuito sonoro e visual.

Muito da polêmica em torno das casas fantasiadas de lixo da rua Heidelberg, aliás, tem a ver com a ambivalência do projeto, que paira entre a atração e a repulsa. No cenário dilapidado em que trabalha, Guyton não poderia só usar os escombros, como faz Theaster Gates, já que tudo ao redor está em ruínas. Na tentativa de reenquadrar a ruína, ele acaba estetizando seus elementos, pintando destroços em cores gritantes, criando disposições inusitadas para montanhas de lixo, como a série de capôs de carro enfileirados como vértebras de uma espinha dorsal num gramado ou bonecas amontoadas em carrinhos de bebê. Mais do que a ruína pura e simples, Guyton lança mão da estética do lixo para clamar pela revitalização.

5.5 Decomposição calculada

Nesse sentido, toda a história do Heidelberg Project sustenta a visão otimista de Detroit como “maior laboratório do mundo para testar novas ideias” (GALLAGHER, 2013, p. 30, tradução nossa). De seu colapso retumbante, deveria surgir um futuro alternativo, e Tyree Guyton aponta um caminho possível partindo da reorganização estética da ruína e dos destroços da cidade. Essa ideia de laboratório urbano lembra uma entrevista que fiz com o artista argentino Adrián Villar Rojas. Em 2011, depois de representar seu país na Bienal de Veneza e construir nos jardins do Louvre, em Paris, uma enorme instalação, um cilindro de argila e concreto com quarenta metros de comprimento e peso de noventa toneladas, o artista fez uma pequena mostra em São Paulo. Suas esculturas na cidade italiana, que pude ver naquele ano, tinham chamado minha atenção por seu aspecto calculado de abandono e decomposição.

Villar Rojas, que diz “pensar o fim do mundo como um laboratório de pensamentos” (MARTÍ, 2011, p. E7), está sempre encenando uma situação apocalíptica. Suas obras feitas de argila aplicada a esqueletos metálicos são às vezes reforçadas com partes de concreto. Também levam boas doses de lixo, até mesmo dejetos orgânicos, na composição, o que faz suas esculturas de baleias, elefantes, veados e estranhos seres mitológicos se desfazerem diante dos olhos do público ao longo da duração de suas mostras. “Essas obras são destinadas à destruição”, me contou o artista. “Quero saber como a arte pode chegar ao fim, o que é a ideia de arte no final da espécie humana” (MARTÍ, 2011, p. E7).

Figura 13 - Detalhe de instalação de Adrián Villar Rojas na Documenta, em Kassel, na Alemanha, em 2012.

Fonte: Reprodução

Talvez fosse essa a ideia por trás de sua enorme instalação na Documenta, em Kassel, no ano seguinte. Na mesma mostra em que Theaster Gates cantou suas doze baladas em homenagem à casa despedaçada que ocupou na mostra alemã, Villar Rojas criou uma série de esculturas na encosta de um morro. Era uma espécie de jardim suspenso, com vários níveis que se debruçavam uns sobre os outros diante de uma vista da pequena cidade. Em cada faixa de

terra, o artista instalou uma série de figuras, inspiradas na mitologia clássica, em personagens de desenhos animados japoneses e outros elementos da cultura pop. Suas obras, pela fragilidade do material e por seu aspecto inacabado, são fragmentos ready-made, já nascem em estado avançado de decomposição. Tudo parece ruir ou estar ainda sendo arquitetado, um caso macabro de “ruínas ao reverso” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa). Villar Rojas reflete sobre o fim do mundo reconhecendo o fim de sua própria obra, o caráter efêmero e transitório de tudo. No jardim suspenso de Kassel, como se derretendo morro abaixo, o artista criou um cenário de desolação entrópica.

Figura 14 - *Planetarium*, instalação de Adrián Villar Rojas, na Bienal de Charjah, em 2015.

Fonte: Reprodução

Entre o “sutil e o selvagem” (MARTÍ, 2011, p. E7), Villar Rojas faz de sua obra uma reflexão sobre a marca humana, o sutil, na evolução do tempo, que pode ser selvagem. Sua escultura mostrada em 2014, na inauguração da Fundação Louis Vuitton, em Paris, lembra uma cisterna romana, construída com camadas de materiais orgânicos e inorgânicos, como pedra, carvão, argila e até legumes, frutas, pão e corais. Também está atravessada de objetos pessoais do artista, como roupas e sapatos. Sua ideia, que críticos chamam de cruzamento entre arqueologia e ficção científica, é criar um ecossistema em forma de escultura, uma obra que também sofre os efeitos do tempo, ou seja, nasce já como ruína futura desde o seu primeiro desenho preparatório.

Em 2015, Villar Rojas construiu ruínas nas ruínas de uma antiga fábrica de gelo abandonada em Charjah. Na cidade desértica dos Emirados Árabes Unidos, um lugar antes capaz de produzir blocos de gelo já me parecia algo de ficção científica. *Planetarium*, o nome da obra, também remete à ideia de fuga, a uma vontade ou necessidade futura de trocar este planeta arruinado por outro ainda virgem. Ali, na fábrica com buracos no teto e nas paredes, Villar Rojas montou enormes torres feitas de objetos em decomposição, de escombros industriais cheios de tinta e concreto a sementes, conchas, pedras vulcânicas e restos de pássaro. Um elemento, pedras, plantas ou lixo, dominava cada torre, que crescia em direção ao teto num frágil equilíbrio sobre uma base de concreto, ou seja, a tentativa de estruturar uma fuga de nós mesmos partindo de um alicerce corrompido.

Na entrevista que fizemos em São Paulo, Villar Rojas concluiu que sua obra, oscilando entre forças agudas e emudecidas, lembrava as bruscas variações tonais da música de Beck, um compositor americano que se destacou no fim do século XX por melodias que misturam os estilos dissonantes da música folk com o punk rock. Ouvindo uma de suas canções de 2006, *1000BPM*, tive a impressão que ela poderia ser uma trilha sonora da obra do artista argentino, talvez de toda arte em ruínas. Na letra, Beck fala em buscar no pó das “cidades em ruínas” respostas para como a Terra se tornou “uma prisão terrestre, um zoológico para humanos”, um planeta refém de “atores eletrônicos e arquivos ‘astromagnéticos’ corrompidos de planetas galácticos que escrevem o código interplanetário” e alvo de agentes de telemarketing “vendendo sabedoria de dentro de um prisma de acrílico”.

5.6 Jornada nas estrelas

Tanto em Beck quanto em Villar Rojas, sem contar a rua Heidelberg de Tyree Guyton ou o intercâmbio de ruínas de Theaster Gates, está implícita a ideia de deriva urbana, um elemento central da ruínofilia. Enquanto no plano conceitual o artista argentino alude a uma rota intergaláctica para escapar à arruição terrestre, a disposição de suas obras nas mostras de que costuma participar também requer um deslocamento no contrafluxo. Em Kassel, os jardins de Weinberg, onde criou seu mundo à parte em decomposição, estava a alguns quilômetros do Museu Fridericianum, a sede principal da Documenta. Sua obra na fábrica de gelo, parte da Bienal de Charjah mas isolada de toda a mostra, só era acessível de carro, uma

jornada de duas horas deserto adentro. Na Fundação Louis Vuitton, em Paris, sua escultura também estava fora das galerias, num terraço no topo do prédio desenhado por Frank Gehry, como se tivesse despencado do céu e aterrissado ali.

Figura 14 - Cinema em Luanda retratado como planetário pelo artista Kiluanji Kia Henda.

Fonte: Reprodução

Na Chicago de Theaster Gates, o bairro de Dorchester fica na periferia, no extremo sul da cidade, longe dos endereços abastados da arte, como o Museu de Arte Contemporânea e o parque Millennium. Em Kassel, o caminho até a casa das *12 ballads* também era um desvio da rota da mostra principal. No tecido urbano esgarçado de Detroit, corroído por descampados rurais que brotam entre ruínas de fábricas e casas, a rua Heidelberg, embora nem seja tão distante do centro, está plantada numa zona marcada pela violência extrema e pelo tráfico de drogas, representando uma aventura para quem tentasse desbravar o terreno.

“Quando a fama da energia visual pura que podia ser encontrada na rua Heidelberg se espalhou, forasteiros, em grande parte brancos, do mundo todo podiam ser vistos dirigindo por ali, com as portas trancadas, claro”, escreveu o crítico Robert Arens, num ensaio sobre a

obra de Guyton. “No espírito das propostas situacionistas dos anos 1960, o projeto da rua Heidelberg despertou um debate público, que, mesmo doloroso a curto prazo, acabou em última instância sendo saudável para a vitalidade do discurso cívico acerca do futuro da cidade” (DASKALAKIS, 2001, pp. 127-129).

Em Luanda, cidade que passou por um intenso redesenho urbanístico nos últimos anos para extirpar traços da presença colonial portuguesa e ganhar uma cara de metrópole com prédios espelhados ao longo da enseada, a ideia de deriva também invade aspectos da memória e, lembrando Beck e Adrián Villar Rojas, evoca viagens interplanetárias. Quando estive na capital angolana em 2010, o artista Kiluanji Kia Henda, um dos nomes mais influentes da cena artística no país, me levou para ver um cenário estranho, um depósito do governo onde jaziam todas as estátuas instaladas em Luanda pelos portugueses, monumentos agora removidos da cidade, mas que ninguém teve coragem de destruir. Estão, portanto, num cemitério de estátuas, removidos do pensamento e da presença pública.

Juntos das estátuas, velhos canhões e tanques de guerra, resquícios da luta pela independência contra Portugal, também apodreciam debaixo do sol. Kia Henda se interessa por esses desvios de rota da história que transformam a glória em ruína, em especial como a mudança de narrativa, da verdade que esbarra na ficção, pode afetar essas interpretações, muitas vezes endeusando ou demonizando os mesmos objetos. Quando nos encontramos em Luanda, o artista estava preparando uma maquete em que recriava o mausoléu futurista onde está enterrado o primeiro presidente angolano, Agostinho Neto, como um foguete espacial prestes a decolar. Na fábula de conquista galáctica inventada por Kia Henda, Angola lidera uma missão espacial que leva o primeiro homem ao Sol, batendo a viagem dos americanos à Lua nos anos 1960. Um cinema de formas futuristas em Luanda também aparece na maquete ressignificado como um planetário.

Em seu delírio tecnológico, Kia Henda tenta reverter as imagens de uma África precária, afundada na miséria e nas ruínas da guerra. Nesse sentido, e se firmando como um dos nomes mais fortes da corrente estética que ficou conhecida como afrofuturismo, o artista ressignifica estruturas uma vez gloriosas e hoje destituídas de relevância, a não ser enquanto celebrações

de eras passadas para simbolizar motivos de orgulhos futuros. Seus espaços de ação são ruínas metafóricas, resquícios de narrativas fracassadas que são reformadas para forjar um novo entendimento de Angola, mais em sintonia com o presente e com o futuro e calcado na vontade de aniquilar a brutalidade do passado colonial. Daí sua defesa de uma deriva histórica e espacial arquitetada numa cidade que se transformou num imenso canteiro de obras movido a petrodólares, uma Dubai africana. “É ficção científica feita na África por africanos”, resume Kia Henda. “Vou contra esses estereótipos de um continente do passado” (MARTÍ, 2010, pp. E1 e E6).

Num filme realizado nas ruínas de Alcântara, no Maranhão, o artista brasileiro Yuri Firmeza também sobrepõe uma série de temporalidades distintas, criando um jogo entre a arqueologia e a exploração espacial. No século XIX, a cidade, que foi a primeira capital maranhense e hoje abriga uma base de lançamento de foguetes, foi alvo de um surto de construções financiadas pela nobreza. Aristocratas disputavam então qual de seus palácios receberia o imperador dom Pedro II como ilustre hóspede da cidade. Com a desistência da vinda do monarca, a construção de suntuosos palacetes parou pela metade, nunca mais sendo retomada. Alcântara se tornaria então um imenso parque de ruínas que agora servem de cenário para sua tradicional festa do Divino Espírito Santo, em que a população da cidade se fantasia de nobres do século XIX e nomeia um imperador ou imperatriz para comandar os festejos. Pelos desvios da história e por sua localização geográfica privilegiada, Alcântara então se tornou ao mesmo tempo o palco de uma celebração nostálgica entre ruínas e uma das sedes do programa espacial brasileiro. O filme de Firmeza justapõe imagens da festa a uma visão das ruínas como se documentadas por uma sonda espacial, com enquadramentos insólitos e um filtro vermelho que mergulha o lugar noutra frequência, algo entre o passado remoto da era colonial, o carnaval retromaníaco da festa popular e a promessa de um futuro interplanetário.

Numa palestra em 2014 por ocasião da Bienal de São Paulo, onde seu filme *Nada é* foi mostrado pela primeira vez, Firmeza falou sobre sua visão de Alcântara e sua ideia de ruína

A cidade é conhecida até hoje como cidade do tempo morto. Há então a permanência desse passado pulsante na paisagem da cidade. Em Alcântara, nada é. Tudo já foi ou ainda será, é projeto ou memória. A ideia é não pensar a ruína como aquilo que passou. Alcântara é esse lugar de um tempo que escapa à ordem cronológica que marca os acidentes temporais. É um lugar onde um tom futurístico aparece pautando e desmobilizando ações no presente.

Figura 15 - Cena de *Nada é*, filme de Yuri Firmeza mostrado na Bienal de São Paulo em 2014.

Fonte: Reprodução

Firmeza compara, aliás, a obsessão intergaláctica tingida de passado monárquico de Alcântara com o discurso político e econômico por trás de grandes reformas urbanas em curso no país, desde a tentativa de destruir os velhos armazéns do Cais Estelita para construir um condomínio de luxo no Recife às intensas reformas da zona portuária carioca. Numa exposição no Museu de Arte do Rio, o artista levou os objetos encontrados na escavação do lote à beira do mar onde o novo centro cultural foi construído para dentro de suas galerias. No lugar de quadros, vídeos ou instalações, o espaço surgia abarrotado de entulho e resquícios de vidas passadas. Eram as sobras da reforma do palacete Dom João VI e do antigo terminal rodoviário Mariano Procópio, os dois prédios convertidos em museu, além dos destroços deixados no rastro da remoção de barracos do morro da Providência, favela da região desapropriada em parte para a nova ocupação da zona portuária. Sobre os escombros, Firmeza projetava um vídeo de sua avó, que sofre do mal de Alzheimer, uma reflexão, portanto, sobre a natureza frágil da memória e tudo aquilo que sobrevive à fúria das grandes reformas urbanas.

Desde que despontou no cenário artístico do país no início do século XXI, Firmeza vem pensando o papel da ruína e seu potencial de distorção sobre as narrativas do presente. Numa série de performances, ele se fotografou nu encaixado em buracos e vazios de muros e construções em ruínas, colocando seu corpo vivo como extensão da arquitetura morta. É a imagem visceral da ruína como uma estrutura arraigada em temporalidades distintas, dos escombros enquanto matéria constitutiva e indissociável do presente, ou a prova da precariedade intrínseca a qualquer projeto utópico.

Figura 16 - Uma das performances de Yuri Firmeza, em que o artista se encaixa nu em escombros de prédios.

Fonte: Reprodução

5.7 Almas inoxidáveis

Em São Paulo, Marcelo Cidade também pensa o papel do corpo, em especial o corpo à deriva, em seu ataque às grandes narrativas falidas da modernidade. Ele tenta, no caso, reverter relatos associados ao triunfo da arquitetura moderna do Brasil, em especial o fetiche pelo concreto armado como forma pura da linguagem brutalista. Suas obras costumam fundir o

corpo à paisagem urbana e filtrar os elementos mais perversos da arquitetura vernacular e modernista para dentro dos espaços imaculados de museus e galerias de arte. No início dos anos 2000, Cidade fez uma série de autorretratos em que se mostra nu e pendurado na horizontal, como se soprado por uma fortíssima corrente de vento, de placas de sinalização e outros elementos do mobiliário urbano na cidade, fazendo seu corpo coincidir com a linha do horizonte coberta de arranha-céus disputando espaço. Na mesma época, fez um passeio retratando as mudanças da paisagem urbana ao longo de toda a rua Augusta, começando pelo trecho mais abastado da via no bairro dos Jardins e indo até o início da rua no centro, uma região então ainda decadente. Numa performance da mesma leva de trabalhos, Cidade aparecia despido numa galeria enquanto era alvejado com cimento molhado arremessado pelo público, fazendo do próprio corpo uma vítima de um espaço em potencial, uma ruína ainda em construção.

Figura 17 - *Transestatal*, instalação de Marcelo Cidade concebida em 2006.

Fonte: Reprodução

Suas instalações, como uma montanha de lixo que despeja cachaça numa piscina coberta de sacos pretos e cacos de vidro encravados no topo de paredes do lado de dentro da galeria,

como se de modo a evitar a invasão de ladrões, ou carrinhos de compras cheios de blocos de cimento, atacam a mercantilização do espaço e a violência contida na arquitetura usada como elemento de coerção. São obras que geram um ruído, entram em atrito com o espaço onde estão colocadas. Na Bienal de São Paulo, em 2006, Cidade andou pela mostra com um aparelho bloqueador de sinal de telefones celulares preso ao corpo, criando pontos cegos de comunicação com a própria presença. A deriva, ali, era um ato de resistência à cidade ultraconectada, vigiada e codificada, envolvendo ao mesmo tempo a criação de uma antiarquitetura espontânea, a articulação de novas zonas de silêncio.

São Paulo, em toda sua brutalidade cinzenta, é o teatro de Cidade. A realidade da metrópole ao mesmo tempo molda e constrange o trabalho do artista. A rua Augusta, as avenidas Paulista e Rebouças, os cacos de vidro espetados nos muros das casas, o cinza padrão que se alastra como um câncer são presenças inconfundíveis nessas obras. Por seu aspecto de deriva, de caminhar na contramão, as instalações de Cidade me lembram os versos de *Paranoia*, o livro de poemas que Roberto Piva publicou em 1963.

Os versos do escritor são forjados também no embate com a cidade ---as “pombas crucificadas” (PIVA, 2009) da praça da República, o “brilho platônico” (PIVA, 2009) dos postes na rua Aurora, as “lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico” (PIVA, 2009). Junto de Piva em passeios de carro pela República, pelo largo do Arouche e por suas zonas de prostituição, o artista Wesley Duke Lee fotografou essa mesma cidade suja. Na crueza elétrica das imagens e em versos que ecoam a estética marginal e abrutalhada de Cidade, Piva vê uma selva de “arranha-céus de carniça” (PIVA, 2009) e “torres chumbo” (PIVA, 2009) debaixo da “garoa cinza” (PIVA, 2009) que engrossa num “céu de cimento” (PIVA, 2009). Essa “constelação de cinza” (PIVA, 2009) evoca “uma saudade metálica” (PIVA, 2009) e as “almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas” (PIVA, 2009).

Outro verso, em que Piva observa, algo entre a melancolia e o êxtase, “as putas com a noite passeando em torno de suas unhas” (PIVA, 2009), tem a plasticidade metálica de *Noite vazia* de Walter Hugo Khouri. O filme de 1964 também mostra uma São Paulo sufocante, de prazeres escondidos em frestas infectas só reveladas pela deriva, pelo caminho na contramão,

pelo desafio às normas. Esse é um retrato da cidade enquanto ruína habitada, a cidade de zonas selvagens e decadentes que se revelam a contrapelo como terrenos de luxúria e angústia, da mesma forma que a ruína e a feiúra são enquadradas nas crônicas de Walter Benjamin, no deboche melancólico do subúrbio de Robert Smithson, no morro da Mangueira de Hélio Oiticica, nas raves de Londres descritas por Sarah Thornton, nas pistas de dança psicodélicas da Voodoohop.

Figura 18 - Fotografia de Wesley Duke Lee que ilustra poema de *Paranoia*, de Roberto Piva.

Fonte: Reprodução

A “noite passeando em torno de suas unhas” também lembra a deriva enquanto performance de grupos como o Teatro da Vertigem. A companhia paulistana fundada em 1991 estreou sua primeira peça, *O paraíso perdido*, na igreja de Santa Ifigênia, no centro da cidade. Desde então, seus espetáculos ocuparam espaços abandonados e em ruínas de São Paulo, como o hospital Matarazzo, na Bela Vista, e o presídio do Hipódromo, no Brás. Também levaram a ideia de deriva urbana ao extremo, encenando espetáculos em movimento pelas ruas da Brasilândia, na zona norte da cidade, num barco percorrendo um trecho do rio Tietê e por ruas e lojas do bairro do Bom Retiro.

Figura 19 - Cena do filme *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri.

Fonte: Reprodução

Na Bienal de São Paulo de 2014, o grupo atualizou sua peça *A última palavra é a penúltima*, reencenando o espetáculo numa antiga passagem subterrânea da rua Xavier de Toledo, ao lado do Teatro Municipal, no centro da cidade. Toda a performance estava calcada numa inversão da ordem que antes regia o lugar. A antiga galeria comercial ainda mantém suas vitrines, mas a ação da peça se desenrolava no corredor, enquanto o público observava os atores de trás dos vidros que antes exibiam a última moda. Nesse ponto, o Teatro da Vertigem se apropria da ruína e amplia o escopo de suas funções, rejeitando códigos do passado e instaurando um novo sentido de espacialidade com o corpo de seus atores e a coreografia de seus espetáculos. São peças que sabotam a ordem estabelecida atacando pelas frestas, pelos pontos fracos, porosos da trama da cidade codificada.

Numa resenha do espetáculo, o crítico Fabio Cypriano escreveu que o movimento dos atores pela galeria subterrânea dava a sensação de que algo da metrópole era “potencializado em cada pequena cena: das manifestações de junho de 2013 ao uso obsessivo do celular, passando

por cenas surrealistas, como a tentativa de salvar uma baleia com respiração boca a boca” (CYPRIANO, 2014, p. E5). No fundo, “é como o delírio de febre alta, que nos reposiciona e mostra um mundo diferente, mesmo que ele seja sempre igual” (CYPRIANO, 2014, p. E5).

Figura 20 - Cena do espetáculo *A última palavra é a penúltima*, do Teatro da Vertigem.

Fonte: Reprodução

5.8 Labirinto sangrento

Thomas Hirschhorn, um artista suíço que já esteve na Bienal de São Paulo, na Documenta de Kassel e na Bienal de Veneza, costuma usar o avesso da arquitetura e indícios da brutalidade humana para atingir o mesmo impacto que o Teatro da Vertigem, um reenquadramento do mundo que se revela tal como ele é, sem filtros ou disfarces acobertando seus excessos violentos. Suas obras tendem a ocupar espaços inteiros de galerias de museus, que se transformam em labirintos cavernosos. Hirschhorn cobre chão, teto e paredes com pedaços de madeira encontrados no lixo, papelão e fita adesiva, criando ambientes que lembram abrigos temporários de moradores de rua, a arquitetura improvisada das favelas ou o caos de um ferro-velho. Essas instalações, não raro, também estão cheias de lixo, livros grifados ou violentados e vídeos e fotografias de chacinas, cenas de tortura, tiroteios e batalhas reais, com volumes infinitos de sangue que parecem transbordar das telas e das imagens para dentro de

seu labirinto. Nesses espaços, também não há qualquer hierarquia, e a sensação de que tudo vai desmoronar ou entrar em colapso a todo instante é reforçada a cada passo.

Figura 21 - Instalação de Thomas Hirschhorn, no Palais de Tokyo, em Paris.

Fonte: Reprodução

Uma de suas instalações mais recentes ocupou uma ala inteira do Palais de Tokyo, em Paris. Passei uma tarde toda me perdendo nesse labirinto de móveis resgatados do lixo, paredes de papelão, montanhas de livros e panfletos, cartazes e televisores. Hirschhorn é explícito nas mensagens que tenta passar. Em resumo, a ordem atual dos fatos e das coisas no mundo levará a humanidade de volta às trevas. Voltaremos a ser homens das cavernas se a ordem econômica atual, sustentada por níveis sem precedentes de violência e destruição, for mantida. Pode haver certa ingenuidade nesse discurso, mas Hirschhorn tenta sustentar sua mensagem mobilizando uma bibliografia de pensadores de esquerda. Spinoza, Nietzsche, Antonio Gramsci, Gilles Deleuze e Georges Bataille são como suas armas nessa batalha, e o artista constrói o que chama de monumentos para esses autores.

Esses monumentos, no entanto, tais quais os de Passaic avistados por Robert Smithson, fogem à ideia de estrutura grandiosa ou notável. São escombros de papelão e fita adesiva, cobertos de rabiscos, borrões de toda sorte e marcas indelévels da violência. Num artigo publicado no

jornal *The New York Times*, o crítico Randy Kennedy chamou essas estruturas de Hirschhorn de “tótems de um culto à sujeira pós-apocalíptico” (KENNEDY, 2013). De fato, o artista parece intoxicado pela violência, pela decomposição e pela semântica da ruína. Seus labirintos improvisados, prestes a desmoronar, são a tradução visual de uma humanidade que não consegue se conter no próprio corpo, uma realidade sangrenta de homens-bomba, ataques suicida e carnificina generalizada. Essa sociedade não vive nos cenários imaculados, de ângulos retos, da arquitetura moderna. Seu lugar, Hirschhorn parece afirmar, são as cavernas atulhadas com seu próprio lixo, um mundo fadado à morte por uma overdose de sua natureza abjeta.

Figura 22 - Instalação de Henrique Oliveira no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Henrique Oliveira, um artista brasileiro que despontou no circuito com instalações de restos de madeira que parecem transbordar de ruínas de igrejas e outras estruturas abandonadas, às vezes parasitando também os cenários imaculados de galerias e museus, lembra as operações de Hirschhorn ao arquitetar seus próprios labirintos. No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Oliveira ocupou todo o anexo reservado a exposições temporárias

com o que parecia ser uma avalanche de madeira reaproveitada. Eram escombros arranjados na forma de túneis que podiam ser percorridos pelos visitantes. Lá dentro, havia alcovas intimistas e ao mesmo tempo grandes clareiras.

No prédio todo branco desenhado por Oscar Niemeyer, a estrutura de ripas de compensado de Oliveira se alastrava como um intruso indesejado, um invasor que se apodera do corpo da vítima, invadindo fissuras e interstícios. Há uma semelhança com a arquitetura orgânica e espontânea das favelas nessas estruturas criadas pelo artista, mas elas são também verdadeiras ruínas em construção, espaços marcados pela escuridão, pela opacidade, pela falta de clareza e pela ausência de códigos e regras que possam determinar seu uso. Dotadas de uma organicidade ímpar, muitas vezes as ruínas de Oliveira são metáforas espaciais de órgãos do corpo humano.

Na Bienal de São Paulo de 2010, seu labirinto *A origem do terceiro mundo*, alusão à tela realista que Gustave Courbet pintou do sexo de uma mulher em primeiro plano no século XIX, era uma enorme vagina construída com tapumes e outros fragmentos de madeira. Outras instalações do artista, como a ocupação de uma casa abandonada em Porto Alegre, a obra *Realidade líquida*, que alterou, com a construção de enormes bolhas e pústulas, o interior da galeria Millan, em São Paulo, e um de seus maiores labirintos, o *Prolapso das ursulinas*, construído no OK Center, em Linz, na Áustria, também remetem a órgãos que se deslocam para fora de seu lugar de origem, um corpo arquitetônico vítima de uma sabotagem orgânica, o que é, na visão romântica de Georg Simmel, o primeiro passo para o surgimento de uma ruína.

Essa sensação de colapso ou destruição iminente, fruto de uma carnalidade visceral que se agita debaixo das superfícies alisadas da cidade contemporânea, também parece orientar o trabalho de Adriana Varejão. Uma das artistas mais conhecidas do Brasil, Varejão se firmou no cenário artístico com instalações chocantes de fragmentos arquitetônicos, em geral paredes azulejadas, que se racham ao meio ou desabam pelas bordas, revelando um interior de vísceras sangrentas, massas avermelhadas de órgãos, veias, artérias, tripas, rins, fígados e pulmões.

Figura 23 - Instalação da série *Charques*, de Adriana Varejão.

Fonte: Reprodução

Na base dessas construções está uma reverência às avessas ao barroco colonial das igrejas históricas de Minas Gerais, à azulejaria e à cerâmica portuguesas. Mas Varejão desbasta essas superfícies sedutoras, de figuras mitológicas e querubins em tons de azul sobre branco, para revelar o que entende como violência entranhada nos processos de construção de um país. O domínio português, que dizimou tribos indígenas e comandou um tráfico lucrativo de escravos, também arquitetou verdadeiras joias barrocas, estruturas revestidas de ouro, forjadas do luxo extraído do mundo novo. Tanto na superfície que decide violentar em suas obras quanto na dramaticidade dessas peças, Varejão se firma como artista de extração barroca, seduzida pela exuberância e por sua corrosão. Mas seu trabalho não se restringe ao comentário histórico. Esse Brasil carnavalesco, encharcado de opulência na superfície, é o mesmo país que hoje se rasga em chacinas nos morros e nas periferias das grandes cidades, uma terra racista até o último fio de cabelo e viciada na desigualdade.

Figura 24 - Instalação da série *Saunas*, de Adriana Varejão.

Fonte: Reprodução

Nesse sentido, a obra de Varejão pode ser lida como uma narrativa, ou “fricção dialética entre dois mundos que formaram um campo distópico barroco no confronto entre o Paraíso perdido e o Paraíso desconstruído” (HERKENHOFF, 2005). Uma de suas séries mais célebres, as *Saunas*, parece ser um dos extremos desse processo dialético. São ambientes azulejados vazios, todos brancos ou às vezes mergulhados na luminosidade uniforme e inexpressiva de um único tom. Nada acontece nessas telas, a não ser a encenação de um silêncio ensurdecedor, um vazio inquieto. Suas saunas, que às vezes lembram os cárceres de Piranesi, são vestígios de labirintos, fragmentos de espaço subtraídos de um contexto maior que não deixam claro se estão numa entrada ou saída, se podem ser penetrados de um lado ou de outro, se um corredor ou porta se abre fora do campo de visão. Também são câmaras de ressonância, espaços em que os discursos se projetam em forma de eco, rebatendo de todos os cantos sem nada afirmar. Em toda sua assepsia enganosa, as *Saunas* são a visão do esgotamento, um refúgio intranquilo contra o baile de sangue e vísceras que se agita logo atrás desses azulejos.

Figura 25 - *The guest*, tela da série *Saunas*, de Adriana Varejão.

Fonte: Reprodução

De fato, as *Saunas*, iniciadas em 2003, vieram depois de suas ruínas da série *Charques*, cortes transversais de fragmentos de paredes de azulejos que revelam entranhas de sangue e órgãos. É como se a artista então atingisse um ponto de inflexão, já que as séries, depois desenvolvidas em paralelo, mantêm caminhos distintos, a exuberância e violência das vísceras de um lado e os vazios assépticos das saunas e banhos do outro. Uma única tela, *The guest*, denota uma contaminação entre esses dois mundos, mostrando uma sauna toda branca com manchas de sangue no chão, como se a pele de azulejos sob nossos pés de repente se abrisse para revelar um mar de entranhas. Fora esse trabalho, as saunas se mantêm imaculadas, lembrando a estranheza zumbi de “cidades análogas” (BODDY, 1992, tradução nossa), “superfícies alisadas” (EDENSOR, 2005, pp. 58-59, tradução nossa) e o “espaço-lixo” (KOOLHAAS, 2002, p.175, tradução nossa) de escadas rolantes, elevadores e ar-condicionado.

Escrevendo sobre essa série, o crítico Paulo Herkenhoff chega à conclusão de que “as *Saunas* padecem de afasia e enfrentam a morte dos significados” (HERKENHOFF, 2005)

A arquitetura vazia vive uma não-existência funcional. O olhar habita o estado zero do espaço. O lugar é mudo. A azulejaria é calada. A sala espera. Nesta História do Nada, as *Saunas* de Adriana Varejão se alinham com o silêncio de 4'33" de John Cage, que poderia ser a música desses cômodos. Diz-se que, em sua orgia, o barroco precipitou o fim dos significados. Esse é o deliberado sentido da arquitetura vazia montada por azulejos monocromáticos: inquietar e instalar dúvida sobre o caráter significante do espaço. Os quartos azulejados instalam uma tênue diferença entre contaminação e assepsia. Podem ser lugares de prazer, pensar, expiar ou morrer ---e agora indagar. Pervertidas num “labirinto do contínuo” de uma cena anamnésica, agora parece que as *Saunas* só poderiam caber na paradoxal História do Nada. A hipótese de contágio ronda a cena.

É o contágio da ruína. Esse estado de decomposição ou dissolução, o “estado zero” de Herkenhoff ou “panorama zero” (SMITHSON, 1979, pp. 52-57, tradução nossa) de Robert Smithson, está sujeito à invasão violenta de intrusos, o tal *guest* indesejado ou incômodo que espalha suas marcas de sangue pela sauna branca. Na visão de Varejão, e também na de Thomas Hirschhorn, a ruína se manifesta como índice de um destino cruel, nosso reencontro explosivo com as dimensões do corpo em toda sua crueza e o confronto com a atrocidade subcutânea de todas as arquiteturas do mundo vivido.

Uma das obras da artista realizada em paralelo ao auge da série das *Saunas* é uma escultura de escombros azulejados transbordando de vísceras pelas frestas. Os azulejos escolhidos por Varejão para o trabalho são os mesmos que revestem o bar Nova Capela, um tradicional reduto boêmio do Rio. “É engraçado transformar esse lugar em ruína”, disse a artista, numa entrevista, lembrando ter se inspirado na comparação de construção com ruína de Claude Lévi-Strauss para criar a peça. “As ruínas servem de metáfora para um tempo inacabado. Indicam a fragilidade da tradição, a precariedade da noção de projeto e a instabilidade dos valores em países como o Brasil, onde o descontínuo é a regra. Representam o tempo iminente da decomposição da carne” (HERKENHOFF, 2005).

Enquanto iminência ou latência, a ruína representa também o tempo da decomposição do espaço, seu mergulho na indistinção ou selvageria das zonas sujas, abandonadas, abertas e prontas para se firmar como plataforma de novas urbanidades. No fundo, é o fim de um ciclo que dá início a outro, aquilo que Georg Simmel chama de “retorno ao lar” (WOLFF, 1965, p. 263, tradução nossa), a ideia de “paz” (WOLFF, 1965, p. 263, tradução nossa) que marca uma ruína no momento em que ela aos poucos volta a se integrar à natureza, formando a “imagem

imóvel de uma existência puramente natural”. Mas esse “declínio irresistível” (BENJAMIN, 1985, pp.177-178, tradução nossa) leva tempo, está fora da escala da temporalidade humana, e por isso as representações da ruína habitada, de escombros que ainda emolduram a vida, tendem a aparecer na arte em forma de redutos boêmios, zonas de prostituição e espaços marcados pela sedução da violência, os últimos suspiros hedonistas da vida entre ruínas.

Figura 25 - Fotografia de Miguel Rio Branco realizada na academia de boxe Santa Rosa, no Rio.

Fonte: Reprodução

Em suas séries de fotografias de uma academia de boxe na Lapa, o mesmo bairro do Rio visitado por Varejão em seus *Charques*, e da zona do baixo meretrício nos arredores do

Pelourinho, em Salvador, Miguel Rio Branco também mostra corpos em ruína contra uma série de cenários arruinados. É como se as vísceras desses personagens também entrassem em ebulição como a carne das paredes de Varejão, mera questão de tempo para que as situações-limite vistas por Rio Branco percam o controle e desemboquem num mar de sangue aterrador. “Nos dois casos, são bairros boêmios, com uma arquitetura parecida. Eles têm aquela coisa meio marginal”, me disse Rio Branco sobre a Lapa e o Pelourinho, numa entrevista que fizemos em São Paulo. “Isso é muito da minha identidade. Sem ter uma raiz fechada, ainda me sinto um marginal. É uma coisa brasileira, violenta e sexual ao mesmo tempo” (MARTÍ, 2014, p. E10).

Suas imagens cruas, sujas de sangue e livres de qualquer traço de assepsia ou contidão formal são um exemplo do que chamo de elogio à sujeira, um mergulho irrefreável no submundo de ruínas reais e metafóricas. A sala reservada às imagens da Lapa e do Pelourinho na retrospectiva do artista realizada em 2014 na Estação Pinacoteca, em São Paulo, parecia estender essa noção ao próprio espaço expositivo, anulando o cubo branco com a disposição das obras num ambiente escuro, iluminado por fracas lâmpadas, e cheio de espelhos estilhaçados pelo chão, refletindo os passos dos visitantes num ritmo caleidoscópico. Uma de suas séries dos anos 1970 resume essa ideia já no nome. *Negativo sujo* são grupos de imagens coladas em folhas de papel suspensas do teto, de carcaças sangrentas de vacas a prostitutas com os seios à mostra. “Essa série é a imagem da pobreza, da dureza, do banguê-banguê brasileiro, onde o país aparece mais cru e doído” (MARTÍ, 2014, p. E10), afirma o artista.

Rio Branco também desloca os destroços desse banguê-banguê para dentro da galeria. Numa mostra na Casa França-Brasil, no Rio, ele exibiu para-brisas de carros baleados durante assaltos e confrontos entre bandidos e policiais. No lugar da fotografia, estava um objeto que também emoldura a visão, mas aqui a realidade surge cravejada de balas, violentada e arruinada. Removido da cena do crime, o vidro se torna um objeto plástico, silencioso como as *Saunas* de Varejão, mas carregado com o peso da própria decomposição, atravessado pela fúria da vida lá fora que encontra uma sobrevida amortecida dentro da galeria, a ruína da destruição domesticada enquanto arte.

5.9 Pontos de fuga

Esse trabalho me lembra outras duas obras de artistas distintos. Em 2011, Marcelo Cidade deu tiros de revólver em réplicas dos famosos cavaletes de vidro, os suportes com base de concreto e lâmina transparente que Lina Bo Bardi criou para exibir os quadros na galeria de pinturas do Museu de Arte de São Paulo. No mesmo ano, Clara Ianni convidou policiais para descarregarem suas armas em disparos contra nove placas de aço dispostas em três fileiras de três numa parede, tal qual uma escultura minimalista de Donald Judd, não fossem suas superfícies cravejadas de balas. Esses dois ataques à linguagem asséptica do modernismo criam ruínas espontâneas. Evocam, aliás, a casca de concreto esburacada que reveste as torres do Sesc Pompeia, outra obra de Bo Bardi, que ali fazia uma alusão à destruição causada pelos confrontos da Segunda Guerra.

Tempo suspenso de um estado provisório, a obra de Cidade, e *Natureza morta ou estudo para ponto de fuga*, o trabalho de Ianni, guardam mesmo no nome uma semelhança. Ponto de fuga e estado transitório remetem tanto a vontades escapistas quanto a noções de fragilidade de uma situação corrente. Cidade usou vidro à prova de balas para que os disparos ficassem evidentes na superfície, formando um padrão plástico da destruição, da mesma forma que as chapas de aço de Ianni absorvem o choque das balas sem se despedaçarem. Os dois comentam a morte de uma linguagem pelas mãos violentas de uma sociedade que passou a rejeitar as noções de ordem utópica, plasticidade prática e funcionalismo industrial que ela representa. Cidade comenta a tentativa de assassinar o mito que ronda Bo Bardi, a profanação de sua cartilha de elevação pela arte, enquanto Ianni joga luz sobre a violência que essa vanguarda acobertou no Brasil.

Tanto as marcas das placas de aço de Ianni quanto os furos das balas de Cidade no vidro respeitam certa lógica na composição, criando um atrito entre a violência que desferem contra a linguagem concretista e a adesão de suas próprias obras aos cânones da tradição moderna, construtivista e minimalista. Nesse sentido, Cidade afirma (BESSA, 2014, p. 113, tradução nossa)

A ideia era não só dar singularidade a cada peça, mas compor a intensidade de cada “acaso” de modo racional e concreto, para repensar o concretismo com uma acidez crítica ao mesmo tempo em que se considera a perda de funcionalidade dos cavaletes de Bo Bardi, invertendo seu propósito de sustentar obras modernas para ser um suporte ou vítima de uma saraivada de balas.

Figura 26 - Detalhe de *Natureza morta ou estudo para ponto de fuga*, obra de Clara Ianni.

Fonte: Reprodução

Ianni também afirma questionar essa tradição artística, “marcada pelo uso de grades e pontos de fuga, algo sempre mediado por instrumentos ópticos, sejam eles câmeras ou lentes instaladas em armas de fogo” (MARTÍ, 2016), algo incapaz de abarcar “nossa experiência da vida real” (MARTÍ, 2016).

5.10 Arquiteto da destruição

Na tentativa de jogar luz sobre os despautérios da realidade, Gordon Matta-Clark também se firmou como um construtor de ruínas. Nos anos 1970, em ações em Nova York, onde nasceu, Paris, Antuérpia e uma série de outras cidades, o artista americano cortou casas ao meio, fez buracos no chão, nas paredes e no teto de prédios abandonados e armazéns portuários, criando uma antiarquitetura de frestas e fissuras. Em Milão e em Gênova, na Itália, o artista fez seus primeiros cortes em prédios abandonados, reconfigurando suas funções espaciais e transformando uma arquitetura desativada em objeto escultórico. Num antigo prédio de escritórios de Gênova com data marcada para a demolição, o artista recortou o telhado, de

forma que todos os cômodos do prédio pudessem ser iluminados ao mesmo tempo pelos raios solares, ou seja, sua ideia de estabelecer um novo tipo de união espacial a partir de uma ruína em potencial.

Figura 27 - Intervenção da série *Splitting*, de Gordon Matta-Clark.

Fonte: Reprodução

Sua primeira casa rachada ao meio, uma das obras de sua série *Splitting*, surgiu em 1974 no Estado americano de Nova Jersey, mesmo lugar onde Robert Smithson realizou uma série de intervenções e escreveu boa parte de seus textos. Matta-Clark, aliás, é uma espécie de discípulo de Smithson, tendo seguido de perto as reflexões do artista com sua ideia de prédios em ruínas como “monumentos à entropia” (LEE, 2001, p. 34, tradução nossa). Não fosse a precisão cirúrgica do corte do artista, a casa da rua Humphrey, no subúrbio de Englewood, lembra as ruínas do declínio de Detroit, imóveis em decomposição que dominam hoje bairros inteiros da cidade.

Mas Matta-Clark não exalta a ruína romântica. Suas obras seguem planos detalhados de destruição, ou melhor, desconstrução. A ideia é destituir a arquitetura de suas funções originais, criar junções onde antes havia separações, desestabilizar a simetria dos espaços e realçar os vazios. É como se fizesse da ruína um mostruário do potencial da arquitetura que foi desperdiçado por aquela construção original, uma crítica aos espaços banais da cidade oficial e uma exaltação das margens e das frestas como arenas instáveis e magnéticas de um potencial utópico.

Nesse sentido, desconstruindo não só a arquitetura e defendendo a utilidade de seus espaços distópicos, a obra de Matta-Clark, da mesma forma que os trabalhos de Marcelo Cidade e Clara Ianni, pode ser vista como um ataque ao cânone moderno, tal qual afirma o artista americano (WALKER, 2009, p. 146, tradução nossa)

A questão da arquitetura moderna, do “Estilo Internacional”, da “Era das Máquinas”, da “arquitetura revolucionária”, chame como quiser, é esta: essas ideologias variadas aceitam o funcionalismo da máquina como um vocabulário visual, com o qual elas podem defender a moralidade de necessidades inevitáveis. A moralidade enraizada nessa modalidade de design é válida. O funcional foi escolhido porque parecia oferecer a ruptura mais radical com o lixo histórico do tipo beaux-arts. Ele foi válido para o seu tempo. Mas quanto tempo já passou? Setenta anos desde que qualquer avaliação mais radical tenha ocorrido. Acho que esse é o ponto crucial da questão.

Num ataque ao afã modernizador da arquitetura, em especial às estruturas com a empáfia de já nascer como monumento às glórias de seu realizador, Matta-Clark fez um de seus trabalhos mais célebres. Em 1975, enquanto o Centro Georges Pompidou era construído no coração de Paris, o artista fez cortes circulares na estrutura de um prédio abandonado na mesma vizinhança de Les Halles. Os recortes de *Conical intersect* abriam janelas inusitadas na casca do prédio abandonado, emoldurando a visão da estrutura do Pompidou, obra de Renzo Piano e Richard Rogers, que então despontava no horizonte. Sua escultura às avessas seria “um contraponto não monumental ao esqueleto grandioso e parecido com uma ponte do Centro Pompidou logo atrás” (MUIR, 2014, p. 105, tradução nossa).

No fundo, os prédios escavados, cortados e violentados de Matta-Clark são um ataque à “ilusão de transparência” (MUIR, 2014, p. 4, tradução nossa) não só do espaço público como de obras como o Pompidou, que ostenta em sua pele de vidro seus tubos e dutos de água e ar, estruturas de circulação e aparelhos elétricos. Numa modalidade mais radical de elogio à sujeira, Matta-Clark revela o avesso das estruturas arquitetônicas, a escuridão e a opacidade

como forças mais poderosas e complexas do que o falso acúmulo de transparências. Daí a visão do crítico Peter Muir, por exemplo, que descreve *Conical intersect* como uma estrutura definida por sua “ausência insaciável” (MUIR, 2014, p. 125, tradução nossa) ou “vazio essencial” (MUIR, 2014, p. 2, tradução nossa). Não é um vazio enquanto forma negativa do espaço, mas “um buraco inteiramente positivo que exige uma reação cognitiva por meio de sua economia de atração e evasão” ou “um vazio que possui uma intensa capacidade geradora” (MUIR, 2014, p. 2, tradução nossa). A obra de Matta-Clark, portanto, está ancorada nas fendas do ambiente construído. Na tentativa de “desafiar e ao mesmo tempo renovar a experiência de espacialidade do espectador” (MUIR, 2014, p. 2, tradução nossa), ela se torna magnética, operando no limiar entre “deterioração e dissolução” (MUIR, 2014, pp. 103-104, tradução nossa) .

Figura 28 - *Conical intersect*, intervenção de Gordon Matta-Clark, em Paris.

Fonte: Reprodução

Nesse sentido, Matta-Clark esperava revelar algo com suas cirurgias urbanas. Não espanta que seus cortes e rearranjos espaciais de casas e prédios abandonados tenham ficado

conhecidos como dissecações. Tal qual um cadáver que oferece suas vísceras aos estudos anatômicos, os prédios recortados pelo artista trazem nas cicatrizes e na crueza dos cortes que sofreram as visões de uma nova urbanidade, de novos ordenamentos possíveis para as cidades oficiais e vigiadas.

Figura 29 - *Teatro anatômico da terra*, instalação de Camila Sposati criada para a Bienal da Bahia, em Salvador.

Fonte: Reprodução

Lembrando a forma circular dos *Conical intersects* de Matta-Clark, a artista brasileira Camila Sposati também construiu o que chamou de *Teatro anatômico da terra* na ilha de Itaparica, em Salvador, como parte da Bienal da Bahia em 2014. Sua ideia foi escavar uma estrutura na terra semelhante ao desenho do primeiro teatro anatômico do mundo, construído em Pádua em 1594. A estrutura circular tem seis anéis de assentos, que vão ficando menores à medida em que se aproximam do centro da estrutura, onde ficava a mesa de dissecação. Mas enquanto o teatro italiano tinha como foco das atenções o plano do cadáver a ser estudado, Sposati quis desviar o olhar para a composição do solo em cada estrato de sua escavação, revelando, portanto, a anatomia da terra.

Essa estrutura foi cavada à sombra de um casarão em ruínas na ilha baiana. A ideia era contrastar a natureza desses sedimentos estratificados à percepção dos diferentes estratos do tempo que deixaram suas marcas nas ruínas de Itaparica. O projeto de Sposati, portanto, gira em torno da potência da ruína como teatro ou território onde a memória e o esquecimento podem ser encenados, às vezes com o horror explícito ou o escrutínio científico de uma dissecação.

5.11 Arqueologia do prazer

Do corpo dissecado ao corpo em transe, a ruína resiste na arte como um lamento ou elogio nostálgico à passagem do tempo. Em chave mais melancólica, a artista Rochelle Costi criou uma arqueologia do prazer ao encenar os restos do que seria uma festa nas ruínas do edifício Sampaio Moreira, o primeiro arranha-céu de São Paulo. No chão, estão vestígios do que parece ter sido um piquenique, toalhas de mesa, copos descartáveis coloridos e vestígios de enfeites. Não há ninguém ali, e os restos da festa, alvo da luz fuliginosa que entra pelas janelas envelhecidas do prédio, ganham os contornos de uma ruína arqueológica, fósseis do que foram momentos de felicidade ou uma fuga momentânea das amarras e convenções sociais. *Uma festa*, a série de fotografias de 2007, mostra também garrafas de vinho e outros restos de bebidas sobre pedestais, como esculturas veneráveis ou singelos monumentos à felicidade fugaz.

Figura 30 - Fotografia da série *Uma festa*, criada em 2007 por Rochelle Costi.

Fonte: Reprodução

Numa exposição em 2015, na galeria Luciana Brito, em São Paulo, Adriano Costa mostrou um trabalho que também se encaixa, pelo viés da noite, nessa narrativa da arte em ruínas. O artista que, antes de entrar para o mundo das galerias, trabalhou como estilista e comandou uma das festas mais fortes da cidade na Torre do Dr. Zero, antiga boate em Pinheiros, na zona oeste, escolheu reenquadrar como obra antigos panfletos fotocopiados das festas que organizou ali.

Frágeis, sobrevivendo talvez só enquanto reprodução erodida da máquina Xerox, os convites de Costa prometem festas épicas. Listam DJs, os horários da pista e preços fora da ordem econômica atual. Na condição de documento histórico emoldurado como obra de arte, o convite de uma festa num espaço que já não existe é análogo à exaltação da ruína na arte contemporânea e na cultura pop. É a prova de que já fomos felizes ali e de que nada restou a não ser memórias fotocopiadas, perdidas no avanço irrefreável do tempo.

6 A RUÍNA É POP

Era a primeira tempestade de neve antes das festas de fim de ano. Quando o dia amanheceu, um fino manto branco já cobria tudo, mas ao longo da tarde e da noite Detroit seria soterrada por uma avalanche gélida. Do lado de dentro do Instituto de Artes, eu me sentia num daqueles globos de neve de mentira, que quando chacoalhados fazem uma chuva de purpurina despencar sobre a cidadezinha submersa na esfera de vidro. Mas, imensa e vazia, Detroit hoje não faria um bom souvenir. Seu museu por pouco não teve sua coleção vendida para pagar parte da dívida pública da cidade e sua representação em miniatura seria um montinho de arranha-céus à beira do rio e um grande descampado ao redor cheio de casinhas e fábricas arruinadas.

Nos anos 1930, quando pintou seus enormes murais no salão nobre do Instituto de Artes, Diego Rivera talvez nem sonhasse com o quadro de decadência que dominaria o lado de fora desse prédio. Seu elogio à indústria, adornando os quatro cantos de um pátio com teto de vidro, pé-direito duplo e pisos de mármore, é a grande atração do museu, hoje uma visão apaixonada de uma realidade que já não existe. Nas laterais, estão visões da fábrica de Mont Rouge, onde a Ford já tinha instalado enormes linhas de montagem. Trabalhadores aparecem fixando partes de motores sob o olhar severo de um gerente. O movimento dos braços dos operários e das peças deslizando sobre esteiras mecânicas enche a sala de energia. Não fosse o murmúrio dos visitantes ecoando na galeria, a sinfonia metálica do chão de fábrica talvez inundasse o espaço. No centro de um dos painéis, a imensa fornalha que molda o aço das latarias dos carros brilha num vermelho intenso, o ponto fulcral da peça, que se liga a um vulcão no friso superior, a imagem escolhida pelo artista mexicano para representar a indústria como força motriz de um progresso irrefreável, avassalador.

Mas fora do pátio de Rivera, as galerias do museu parecem esquecidas. Quadros de Van Gogh, Picasso, Bruegel e esculturas de Bernini e Rodin olham para o vazio. Os funcionários que restam esperam o tempo passar até a hora de voltar para casa e o público minguado, mesmo numa tarde de sábado, faz rondas letárgicas em torno das peças. Lá fora, a neve parecia sufocar a cidade numa chave de braço polar.

Joel Mockovciak, um artista que mora na cidade, veio me encontrar na porta dos fundos do museu. Naquela tarde de novembro, em 2015, ele ficou de me mostrar alguns dos espaços ocupados e reconfigurados pelos tipos criativos de Detroit. Saímos do Instituto de Artes em sua picape prateada e fomos até o Grand River Creative Corridor, ou GRCC, um distrito de Detroit que artistas de rua transformaram num museu do grafite ao ar livre, com enormes murais coloridos estampando velhos galpões de fábrica que hoje abrigam ateliês. No lugar das linhas de montagem de Rivera, os murais urbanos mostram fantasmas, caveiras, cenas apocalípticas, quando não lisérgicas e psicodélicas, e até um pastiche da fábrica da Ford, vista aqui como um grupo de grafiteiros dispostos em fileiras para pintar afrescos nas cascas de concreto das velhas fábricas.

Mesmo pintados em cores vibrantes, os murais perdiam o fulgor quando vistos no meio da tempestade de neve. Na noite anterior, uma pancada de chuva também atingiu a cidade logo antes da queda das temperaturas, e as árvores emoldurando os afrescos e crescendo em meio às ruínas tinham os galhos envoltos numa camada de gelo. Pareciam feitas de vidro, e os descampados de Detroit brilhavam esbranquiçados. Tudo ao redor lembrava um set de filmagem, a visão hollywoodiana da metrópole distópica que se torna ainda mais dramática no silêncio amortecido e no frio acachapante da neve.

Mockovciak é magro, tem cabelos compridos escondidos debaixo de um gorro vermelho, os dentes manchados pelo cigarro, unhas encardidas de graxa e o rosto, mesmo jovem, ressecado atrás de rugas prematuras. Ele nasceu em Dallas, estudou artes plásticas numa escola de elite em Nova York e, desistindo de ter três empregos ao mesmo tempo sem nem conseguir aproveitar a vida boêmia do Brooklyn, decidiu tentar a vida em Detroit. Um investidor novaiorquino comprou vários quarteirões cheios de galpões de fábrica abandonados no distrito conhecido como GRCC. Mockovciak mora de graça num deles. Em troca, trabalha como designer de interiores dos restaurantes desse mesmo investidor, pinta murais e também faz todo o trabalho duro nas reformas dos velhos galpões. Na semana antes do nosso encontro, Mockovciak tinha lixado toda a ferrugem das vigas do telhado de um dos prédios do chefe. Quando tem tempo, expõe seus próprios trabalhos em galerias e restaurantes da cidade.

Figura 1 - Detalhe de um dos murais de Diego Rivera no Instituto de Artes de Detroit.

Fonte: Reprodução

“Todo mundo rala em Detroit. Todo mundo que eu conheço comprou uma casa toda arrebitada e precisa consertar”, ele me disse, em seu ateliê. “Você pode ralar pintando, fotografando, reconstruindo telhados, vendendo crack, mas todo mundo rala, porque a cidade não tem nada e precisa de tudo. Esse é o único lugar do mundo onde me pagam para fazer coisas criativas.” No piso térreo do galpão onde mora, funciona uma loja, também do investidor dono do quarteirão, que vende tudo que saqueadores urbanos conseguiram resgatar das ruínas de casas abandonadas. À noite, o lugar lembra um filme de terror, com banheiras, canos, esquadrias, chapas de vidro e portas acumuladas. Mockovciak, que atravessa todos os dias a loja fechada para chegar a seu ateliê, se tornou um especialista nessas relíquias do abandono. Mesmo no escuro, só apalpando mesas, cadeiras, fechaduras e caixilhos, ia dizendo o material, a época e o provável designer das peças ---“puro bronze anos 1920, Charles e Ray Eames”.

No andar de cima, onde transformou um dos espaços numa quadra particular para jogar peteca, também está o loft que construiu para morar. Na sala, com vista para um cruzamento agora invisível sob a neve a não ser as luzes do semáforo alternando entre verde e vermelho, ficam dois sofás, um dos anos 1930 e outro dos anos 1950, também resgatados do lixo alheio, um aquecedor “space age” dos anos 1960, pilhas de livros, uma mesa de centro que ele pintou de preto, uma sanfona elétrica e um velho laptop ligado a caixas de som que também pareciam ter vindo direto do túnel do tempo. Nada ali parecia pertencer a este século, nem mesmo Mockovciak. Vestindo roupas vintage e fumando um cigarro de maconha atrás do outro, que ele enrolava usando folhas de tabaco, o artista me parecia um produto das ruínas de Detroit, um verdadeiro espécime da “retromania” (HUYSEN, 2014, pp. 15-16) contemporânea.

Uma prateleira do chão ao teto divide a sala da cozinha. Mockovciak me contou que aquilo era uma parede que ele demoliu, reaproveitando sua estrutura de madeira para formar uma estante. Ali, numa espécie de museu da exploração urbana, estavam todos os tesouros descobertos pelo artista em suas andanças por Detroit. Entre seus troféus de caça, fotografias Polaroid documentando o dia a dia de um soldado negro na Guerra do Vietnã, folhas de contato de radiografias anônimas, cheias de crânios, bacias, braços e pernas, uma coleção de dentaduras e modelos de arcadas dentárias, fotografias de bebês mortos, uma filmadora super-8, livros de arte e panfletos originais do levante racial que chacoalhou Detroit no fim dos anos 1960.

No som, prevalece a atmosfera vintage. Mockovciak, que também se arrisca de vez em quando como DJ, está viciado no rap de Detroit dos anos 1990 e em bandas de punk dos anos 1970. Ele põe um álbum clássico do jazzista Sonny Rollins para tocar e me oferece um uísque, um Johnnie Walker Red Label que ele diz ter encontrado numa casa abandonada desde os anos 1960, o que propagandeou como “uísque de gente morta”. Tudo nessa Detroit recauchutada pelos artistas, até a bebida, parece respirar um ar do passado.

Quando elogio a decoração de seu loft, Mockovciak me diz que tudo foi de graça, todos aqueles objetos foram encontrados e restaurados. Ele me mostra um cano que vai transformar

em lustre, um projetor de slides que vai virar uma luminária psicodélica, velhas revistas de luta livre que vão servir de material para uma de suas colagens. “Em Nova York, as pessoas devoram esse tipo de coisa”, ele me diz. “Todo mundo quer um loft, todo mundo gosta dessa estética dura, áspera e está disposto a pagar caro por isso. Mas aqui isso é de graça.” De fato, olhando para o apartamento do artista esculpido dos escombros de uma fábrica, lembro já ter visto editoriais inteiros de revistas de arquitetura e decoração que perdem para esse espaço em termos de “charme gasto” (SMITHSON, 2006, p. 184) ou originalidade *hipster*.

Figura 2 - Fotografia do livro *The ruins of Detroit*, de Yves Marchand e Romain Meffre.

Fonte: Reprodução

Em 2010, dois anos depois da quebra de uma série de bancos em Wall Street que mergulhou a economia global na pior recessão desde os anos 1930, a *T Magazine*, revista de arquitetura, moda e design do jornal *The New York Times*, publicou uma reportagem especial sobre Detroit, destacando o espetáculo de suas ruínas como charmosos endereços para a contemplação. O texto também apresentava os livros hoje clássicos da *ruin porn*, *Detroit disassembled*, de Andrew Moore, e *The ruins of Detroit*, de Yves Marchand e Romain Meffre.

Holly Brubach, a autora do artigo, teve a mesma impressão que eu tive ao ver as cenas documentadas por esses fotógrafos e a visão de uma Detroit invernal (BRUBACH, 2010, tradução nossa)

À primeira vista, Detroit se parece mais com Pompeia do que, digamos, com Buffalo ---uma cidade cuja morte chegou da noite para o dia em vez de ocorrer ao longo de décadas, e cujos residentes fugiram em massa, como se no meio de uma frase, em vez de ir embora aos poucos, com a escassez de empregos e oportunidades. Mesmo que a primavera ainda visite Detroit ---flores desabrocham em meio aos prédios lacrados---, é o inverno que parece casar melhor com sua condição atual, com galhos despidos e neve corroída ornando com a desolação. Nada foi poupado. Casas vitorianas, prédios reservados à habitação social, igrejas, teatros, consultórios de dentistas, bibliotecas, piscinas, ginásios, um banco, um estádio. A Michigan Central Station é um terminal ferroviário monolítico inspirado pelas termas de Caracalla.

Figura 3 - Fotografia do livro *Detroit disassembled*, de Andrew Moore.

Fonte: Reprodução

Num estranho paralelo, Brubach encontrou nas ruínas de Detroit semelhanças com o que sobrou de Fordlândia, a colônia de produção de látex plantada nos anos 1920 por Henry Ford no coração da Amazônia. O artigo da *T Magazine* lembra as fotografias do livro *Fordlandia: The rise and fall of Henry Ford's forgotten jungle city*, descrevendo o complexo industrial

amazônico como uma tentativa de impor à selva a dinâmica de um subúrbio do centro-oeste americano, com iluminação elétrica nas ruas, hidrantes vermelhos e calçadas de concreto. Nesse ponto, também lembro a obra da artista britânica Melanie Smith, que fez um filme nas ruínas de Fordlândia, retratando os homens e animais da região em longos planos letárgicos intercalados com visões da natureza invadindo as velhas fábricas.

Figura 4 - Cena de *Fordlândia*, filme de Melanie Smith.

Fonte: Reprodução

No loft de Joel Mockovciak, a neve despencando lá fora, pensei como a estética vintage daqueles móveis resgatados das ruínas, o descalabro da fábrica amazônica de Ford e as ruínas de Detroit que nos circundavam são todos elementos de uma mesma narrativa, a ruína como traço poderoso da cultura pop. Enquanto a revista do *New York Times* vendia os livros de Andrew Moore, Yves Marchand e Romain Meffre como artigos de luxo para qualquer mesinha de centro descolada no Brooklyn, Smith, que estreou seu filme sobre Fordlândia na galeria Nara Roesler, em São Paulo, vendeu uma série de trabalhos sobre as ruínas industriais amazônicas à elite paulistana. Mockovciak, em paralelo, pensava em como exportar a estética de Detroit na forma de móveis e obras de arte para suprir a demanda pela ruína enquanto artigo de luxo da nostalgia.

Falo em exportar, porque em Detroit não há público consumidor para as ruínas da cidade, a não ser os artistas, a maioria deles estrangeiros ou americanos vindos de cidades gentrificadas que se mudaram para lá. Mesmo que artigos como o do jornal nova-iorquino e a avalanche de livros do gênero *ruin porn* tentem estabelecer Detroit como a nova Berlim ou o novo Brooklyn no imaginário coletivo, essa realidade ainda está muito distante. Sentado no sofá dos anos 1950 resgatado do lixo por Mockovciak, pergunto se ele concorda com essa ideia. “O Brooklyn aconteceu, como o Lower East Side e todos os bairros boêmios de artistas em Nova York, porque lá as pessoas todas moram no mesmo lugar, todas frequentam o mesmo bar. Em Berlim, todo mundo mora amontado em apartamentos colados uns nos outros, por isso as cenas artísticas crescem”, me disse o artista. “Aqui em Detroit você precisa de um carro com tração nas quatro rodas e enfrenta pelo menos vinte minutos de estrada para encontrar qualquer pessoa. A cidade é grande demais e vazia demais para ser uma nova Berlim ou Nova York.”

Ouvindo essas palavras, pensei que a indústria automobilística parece ser hoje uma ameaça também ao futuro de Detroit e não só um dado da história. Primeiro, levou à fuga de sua população mais afluenta em direção ao subúrbio, já que os fabricantes de carros, aliados ao talento publicitário da era de ouro dos *Mad Men*, lideraram o lobby pela construção de estradas que atravessam os Estados Unidos. Depois, tendo forjado um tecido urbano esgarçado e esvaziado demais, acabaram criando um cenário propenso à desolação e ao abandono. Um subproduto dessa dinâmica é a transformação da cidade em terreno fértil para a estética da destruição, a distopia metropolitana tão cara ao cinema e à cultura pop. Na condição de alicerce contemporâneo do culto nostálgico à ruína, a cidade parece existir mais enquanto imagem do que uma realidade, o souvenir de um passado idealizado.

6.1 Nostalgia utópica

Nesse sentido, a visão de Detroit e suas ruínas industriais está no centro de uma obsessão contemporânea pela ruína e pela decadência que atravessa toda a cultura pop, de filmes de Hollywood às telenovelas brasileiras, da música techno ao funk carioca. Enquanto bastião improvável da nostalgia, a imagem dos escombros de Detroit, mesmo que reprocessados e

sampleados, é uma defesa da espetacularização do caos, da sujeira, do sexo e da glamourização de tudo que está às margens, das realidades fora da ordem estabelecida.

Terrenos selvagens, em que a suspensão da ordem oficial liberta o corpo das convenções sociais, as ruínas que sobrevivem na trama das cidades são vistas como espaços magnéticos e ganham vulto cada vez maior nas representações da cultura de massa. No fundo, é uma questão de saudade, nostalgia e utopias possíveis, tal qual observa Andreas Huyssen (HUYSEN, 2014, p. 91)

Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa. O código dessa nostalgia é a ruína. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas.

A visão de Detroit como “Acrópole americana” (DASKALAKIS, 2001, pp. 35-36, tradução nossa), ideia defendida pelo fotógrafo americano Camilo Vergara, que sugeriu preservar as ruínas da cidade como monumentos em um parque temático para turistas, talvez se encaixe nessa definição de nostalgia de Huyssen. Enquanto “combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais” (HUYSEN, 2014, p. 91), as ruínas de Detroit, uma vez embalsamadas pela museologização do tecido urbano proposta por Vergara, famoso por suas imagens em estilo *ruin porn*, ganhariam uma sobrevida mais nobre, sem decepcionar nostálgicos que talvez não aceitassem ver a Michigan Central Station convertida em shopping ou prédio de escritórios.

Em *The future of nostalgia*, sua dissecação do sentimento nostálgico, tanto histórico quanto contemporâneo, Svetlana Boym também estabelece uma ligação primordial entre nostalgia e utopia. Diagnosticada como doença pela primeira vez no fim do século XVII, a nostalgia era uma condição capaz de produzir “representações errôneas que levavam o doente a perder contato com o presente” (BOYM, 2001, pp. 3-5, tradução nossa)

A nostalgia dividia alguns sintomas com a melancolia e a hipocondria. O melancólico via o mundo como um teatro dominado por um destino inconstante e jogos demoníacos. Muitas vezes confundido com um misantropo, o melancólico era na verdade um sonhador utópico com esperanças mais elevadas para a humanidade. A nostalgia não era só uma ansiedade individual, mas também uma ameaça pública que revelava as contradições da modernidade e adquiria maior importância política.

De acordo com Boym, o auge do sentimento nostálgico na esfera pública coincide com o surgimento da cultura de massa na era romântica, que viveu um “boom da memória” (BOYM, 2001, p. 16, tradução nossa). Nesse sentido, com a onipresença atual do culto exacerbado ao passado na cultura pop, talvez estejamos vivendo mais uma vez e com intensidade igual ou maior a mesma intoxicação pela ruína que afetou a sensibilidade romântica. Enquanto Boym identifica a cultura dos salões do século XIX como um grande “ritual de rememoração de juventude perdida, primaveras perdidas, oportunidades perdidas” (BOYM, 2001, p. 16, tradução nossa), o crítico de arte e curador italiano Massimiliano Gioni construiu toda a edição de 2013 da Bienal de Veneza, da qual esteve à frente, sobre o princípio de que “tudo é sincrônico, o passado é revisto o tempo todo na internet” (MARTÍ, 2013).

Tanto no século XIX quanto na atualidade, a nostalgia passou por uma mudança de percepção. Perdeu a pecha de doença para ganhar o verniz de uma sensibilidade mais aguçada, permitindo um “romance com o passado” (BOYM, 2001, p. 11, tradução nossa). Enquanto no romantismo isso desemboca em pinturas, poemas e romances que exaltam a ruína, o presente viu o surgimento do *hipster* e uma idealização do passado na cultura da noite, nas artes visuais e na esfera pop, com seriados de época, festas em ruínas urbanas, bares e centros culturais construídos para lembrar zonas decadentes e obras que já nascem como ruínas ready-made.

6.2 Hipsterismo

Nos ambientes urbanos, a figura do *hipster*, calcada num culto obsessivo à originalidade, surge como um ser travestido de relíquias do passado, óculos de aro grosso, bigodes e barbas espessas, camisas xadrez e bicicletas de marcha fixa. Também demonstra predileção por tecnologias obsoletas, como máquinas de escrever, câmeras analógicas e discos de vinil. Lembrando a ideia de “nostalgia sucedânea” (BOYM, 2001, p. 38, tradução nossa) de Boym, Christy Wampole, professora da Universidade Princeton, definiu o *hipster* como um “arlequim urbano” (WAMPOLE, 2012), que “manifesta uma nostalgia por um tempo que ele nunca viveu” (WAMPOLE, 2012).

Escrevendo em 2014 sobre o que parecia ser o esgotamento dessa cultura, busquei uma definição mais precisa. “O *hipster* é a subcultura de um ambiente urbano, o que aparece como reação ao excesso de uniformidade, que resulta da cultura do consumo. É um movimento de resgatar origens, que preza muito mais você ser especial, independente do sistema. É uma reação mais irônica, sarcástica, vintage, menos massiva”, disse André Oliveira, da consultoria de tendências Box1824, numa entrevista que fizemos em São Paulo. “A cultura *hipster* tenta ser um oásis de diferenciação dentro de um ambiente pasteurizado que é o das grandes metrópoles e das grandes cidades. O grande fetiche do *hipster* é o autêntico, o único, o especial. A cultura *hipster* tenta trazer um pouco mais de independência e de autenticidade para esse cenário.”

Nesse sentido, a batalha do *hipster* para se arvorar em elementos “autênticos”, que desafiam a conformidade da dinâmica da cidade oficial, sustenta o fetiche pela ruína urbana como uma “zona selvagem” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa), um espaço também de ruptura com a vigilância e a ordem observada na trama urbana oficial. Daí festas em ruínas urbanas como a Voodooohop, a Carlos Capslock, a Calefação Tropicaios e a Mel, já discutidas neste estudo, serem um território de aglomeração *hipster* por excelência.

Figura 5 - Cena do clipe de *Thrift shop*, de Macklemore & Ryan Lewis.

Fonte: Reprodução

Da mesma forma que a ascensão do hipster, que saiu das margens do underground para ocupar o centro das tendências de comportamento na metrópole contemporânea, está atrelada a um quadro de “retromania” instaurado pela impossibilidade de imaginar novos futuros, os séculos XVII, XVIII e XIX tiveram suas versões dessa figura. Esses hipsters de época se tornaram um marco de uma cultura ruinófila apreensiva então com os avanços da modernidade vislumbrados na revolução industrial e mais tarde na reorganização política simbolizada por movimentos como a Revolução Francesa e a guerra pela independência dos Estados Unidos, que prometiam inaugurar uma nova ordem social.

Os antiquarianistas, ou viciados na Antiguidade da era romântica, têm um ancestral remoto nas figuras de Poliphilo e Polia, o casal no centro de *Hypnerotomachia*, ou a luta amorosa de Poliphilo em um sonho, obra atribuída a Francesco Colonna surgida em 1467 e tida como a primeira rapsódia ruinófila. Em busca da ninfa Polia, Poliphilo atravessa cenários de destruição, cheios de colunas de templos espalhadas pelo chão, esculturas quebradas, cidades inteiras tomadas pela vegetação e templos dilapidados.

Figura 6 - Cena do seriado *Portlandia*.

Fonte: Reprodução

Aquilo que no fim do século XVIII seria chamado de *templomanie* pelos franceses ou a moda cômica de reservar uma parte do jardim para se sentir melancólico já despertava até deboche no século XVII. Descrevendo o que parece ser um *hipster* de sua época, o britânico John Earle atacou essa moda de culto ao passado em *Microcosmographie*, livro de 1628 (MACAULAY, 1953, p. 18, tradução nossa)

Ele é um homem que poupa estranhamente o tempo passado. Ele tem a doença antinatural de ser apaixonado por velharias e rugas e ama mais ainda as coisas por estarem mofadas ou devoradas por traças. Uma estátua quebrada faria dele um idólatra. Ele é um grande admirador da ferrugem dos velhos monumentos e só lê os escritos dos quais o tempo comeu algumas letras. Ele andarà quarenta milhas só para ver o poço de um santo ou uma abadia arruinada. Livros impressos ele condena como uma novidade dos tempos atuais, mas ele se debruça incansável sobre manuscritos, ainda mais se estiverem carcomidos. Seu túmulo não o espanta, pois ele está acostumado com sepulcros, e ele prefere a morte porque ela o aproxima de seus antepassados.

Quase quatrocentos anos depois, os rappers americanos Macklemore e Ryan Lewis escreveram uma canção que também parodia os estranhos hábitos dos *hipsters*. Lançada em 2012, *Thrift shop* desfia um rosário de pecados do culto contemporâneo ao passado. No videoclipe da faixa, Macklemore aparece de casaco de pele andando de patinete, depois com um pijama infantil e outros estilos anacrônicos garimpados em brechós. Nos versos, ele diz que, mesmo parecendo um andarilho, faz sucesso com as mulheres nas festas e admite ter roubado o “estilo do seu avô”. “O lixo de um homem é a vantagem de outro homem”, diz a canção, que ainda lista uma série de itens cobiçados nos brechós, como um macacão de veludo e um teclado quebrado, o que me lembra a sanfona elétrica, também quebrada, no ateliê de Joel Mockovciak em Detroit.

Um episódio de *Portlandia*, série americana que estreou em 2011 e se firmou como uma sátira ácida às excentricidades dos *hipsters*, trazia um comercial fictício de uma loja de materiais para artistas que vende televisores quebrados, pedaços de bonecas e manequins. A Shocking Art Supplies, de acordo com o anúncio, tem como valores “choque, autenticidade, rebelião e subversão”, tudo num contexto “urbano” e dá descontos para quem estiver vestindo “uma antiga jaqueta militar”. Mesmo parte da piada, todos esses materiais aparecem de fato na arte criada em Detroit, do ateliê de Mockovciak ao Heidelberg Project, famoso projeto de intervenção urbana do artista Tyree Guyton, que cobriu as fachadas de dois quarteirões de casas dessa rua na cidade com objetos encontrados no lixo, entre eles televisores e bonecas.

6.3 Jardins arruinados

O ridículo e os excessos dessa moda, por mais contemporâneos que nos pareçam, também têm ancestrais históricos. Em *Pleasure of ruins*, seu estudo sobre o culto romântico à ruína, a historiadora britânica Rose Macaulay lembra com certa estranheza o costume dos viajantes aristocratas de se vestirem como beduínos ou camponeses árabes em seus passeios pelas ruínas da Síria e do Líbano. Em 1818, certos capitães Irby e Mangles, tendo visitado Palmira, na Síria, não se impressionaram muito. Mas diante do espetáculo das ruínas de Petra, na atual Jordânia, eles decidiram se vestir de beduínos, já que “esse talvez ainda seja um dos prazeres de visitar ruínas árabes” (MACAULAY, 1953, pp. 85-88, tradução nossa).

Enquanto artistas contemporâneos se tornam aves de rapina do lixo das ruínas de Detroit e de outros cenários de desolação urbana, a era romântica fundou toda uma escola de construção de ruínas de mentira para jardins e vilas aristocráticas desprovidas de escombros autênticos. Se o interior das casas no século XIX, auge dessa moda, foi marcado pelo “apreço por herbários, estufas e aquários” (BOYM, 2001, p. 16) como “elementos distintivos do lar burguês” (BOYM, 2001, p. 16) por serem uma forma de “transplantar a natureza para o lar urbano” (BOYM, 2001, p. 16), a presença de ruínas reais ou fabricadas nos jardins era essencial, um signo de autenticidade e enraizamento num passado glorioso. Tanto nas áreas internas quanto externas das casas, “o que era estimado era a incompletude, o fóssil, a ruína, a miniatura, o souvenir, não uma recriação completa de um paraíso ou inferno passado” (BOYM, 2001, p. 16). Na visão de Walter Benjamin, a casa burguesa da Paris do século XIX era “um teatro em miniatura, um museu que privatiza a nostalgia enquanto replica sua estrutura pública ao mesmo tempo” (BOYM, 2001, pp. 15-16).

Já no século XVIII e se estendendo por todo o século XIX, uma indústria da construção de ruínas de mentira, ou *follies* como ficaram conhecidas no Reino Unido, dominou a Europa. Um dos mais famosos cenógrafos de escombros, Sanderson Miller foi disputado pela aristocracia britânica para construir ruínas fabulosas. Em 1745, ele criou para o barão George Lyttelton no parque Hagley, em Worcestershire, um castelo gótico arruinado com duas torres interligadas por uma ponte de madeira e uma série de casinhas em ruínas. “Com o avanço do século, as ruínas foram ficando cada vez mais góticas; a paisagem pastoral foi se tornando

cada vez mais escarpada e desgrenhada; abadias e celeiros arruinados foram substituindo templos clássicos”, escreve Rose Macaulay. “A mistura de estilos e períodos, condenada pelos puristas, continuou” (MACAULAY, 1953, pp. 27-35, tradução nossa).

E Miller continuou em voga. Seu castelo de mentira construído para outro nobre no parque Wimpole, em Cambridgeshire, continua de pé, mesmo parecendo um tanto frágil. Muitas dessas ruínas, aliás, foram construídas como cenários de teatro ou cinema, com gesso e lona. Algumas não são nada além de fachadas pintadas. Não raro, esses escombros cenográficos se tornavam ruínas de verdade, destruídos pelos elementos. Aristocratas encomendavam essas estruturas e determinavam seu posicionamento na paisagem para que pudessem avistar suas próprias ruínas a partir de determinados cômodos de suas casas, mesmo que isso significasse expor a estrutura a potenciais danos.

Na mesma época, Catarina I, imperatriz da Rússia, também se rendeu à moda das ruínas, confessando sofrer de certa “anglomania” (MASSIE, 2012, tradução nossa) na decoração de seus jardins, todos no “estilo inglês, com linhas curvas, declives suaves e pequenos lagos” (MASSIE, 2012, tradução nossa). Em seu palácio de inverno, a czarina mandou construir uma torre arruinada para comemorar a vitória dos russos sobre os otomanos. Tamanho era seu apreço pela ruínofilia que Catarina chegou a condecorar Constantin-François de Chasseboeuf, o conde de Volney, o ruínófilo francês que escreveu no século XVIII um célebre ensaio sobre as ruínas de Palmira, na Síria, um clássico da sensibilidade pitoresca. Mesmo depois da morte da imperatriz, ruínas cenográficas continuaram sendo construídas nos jardins dos palácios russos, de São Petersburgo a Moscou, entre elas as termas erguidas por Charles Cameron, que “propunham um percurso ao reverso da história, com um piso térreo arruinado que levava a um primeiro andar todo clássico” (SCHÖNLE, 2011, p. 31). Uma cozinha arruinada, construída com fragmentos de ruínas romanas, também foi acrescentada depois ao palácio de inverno de Catarina, nos arredores de São Petersburgo.

Depois da descoberta das ruínas de Palmira, a cidade árabe também foi alvo de um “culto europeu” (MACAULAY, 1953, pp. 71-77, tradução nossa)

Maquetes dela foram construídas; uma foi usada como cenário de uma peça de teatro em Varsóvia; as ruínas também eram pintadas em panos pretos e cortinas nos palcos ingleses; sua colunata e seus templos eram tema de afrescos nos cafês e salões de chá, além de serem reproduzidas no fim das trilhas nos jardins; elas enchiam livros de esboços de jovens senhoritas e também decoravam seus leques. Junto de Baalbek, Palmira se tornou uma das ruínas mais em voga no mundo.

Lembrando uma série de manuais de jardinagem que surgiram na época e ensinavam a construir escombros perfeitos, Macaulay dá a receita básica. Seguindo o gosto da época, as ruínas fabricadas precisavam ter “heras, uma coruja, um corvo e alguns morcegos na torre, um arco quebrado coberto de musgo, árvores atravessando janelas góticas, um sapo, uma víbora e talvez uma raposa” (MACAULAY, 1953, pp. 27-35, tradução nossa).

Manuais como *Elements of criticism*, de 1762, aconselhavam preferir ruínas góticas às gregas, porque aquelas “exibem o triunfo do tempo sobre a força, um pensamento melancólico mas não desagradável, enquanto as ruínas gregas sugerem o triunfo da barbaridade sobre o bom gosto, um pensamento sombrio e desanimador” (MACAULAY, 1953, p. 24, tradução nossa). O autor também lembrava que, mesmo de mentira, boas ruínas cenográficas precisavam aparentar solidez, ter um sentido de “inteligência falsa” (MACAULAY, 1953, p. 24, tradução nossa). Batty Langley ensinava, em *New principles of gardening*, que as ruínas romanas eram boas para indicar o fim de uma trilha e podiam ser pintadas sobre tela ou feitas de tijolos e revestidas com gesso. A importância da disposição das ruínas foi o assunto de Richard Jago em *Edge-hill*, de 1767, que orientava instalar ruínas de abadias em vales e de castelos e muralhas sobre montanhas.

Figura 7 - Ruína construída por Sanderson Miller em Cambridgeshire, no Reino Unido.

Fonte: Reprodução

Em 1770, Thomas Whately explicava em seus escritos um truque para a construção de pontes de pedra fragmentadas, dizendo que hastes metálicas ou pedaços de madeira podiam ser usados para cobrir buracos e ao mesmo tempo manter o aspecto pitoresco da estrutura quando vista de longe, arrematando seu argumento com um elogio à ruína cenográfica. “Todo prédio que vemos em ruínas nós naturalmente contrastamos com seu estado anterior e nos deleitamos ao ruminar a comparação”, escreveu Whately em *Observations on modern gardening*. “É verdade que esses efeitos pertencem a ruínas verdadeiras; eles são, no entanto, também produzidos em certo grau pelas ruínas fictícias; as impressões não são tão fortes, mas são exatamente similares” (MACAULAY, 1953, p. 24, tradução nossa).

Essas ruínas fajutas, na visão de Macaulay, eram um tipo de “construção de Hollywood” (MACAULAY, 1953, pp. 27-35, tradução nossa), mas que “serviram à sua época, gratificaram um gosto transitório e se mesclaram à terra que adornaram de modo tão leviano e frívolo” (MACAULAY, 1953, pp. 27-35, tradução nossa). Da mesma forma que muitas ruínas fictícias espalhadas pelos campos e vilarejos do Reino Unido depois foram às vezes confundidas com ruínas reais, intrigando arqueólogos e historiadores, restos de cenários de filmes também já causaram frisson quando avistados pelos chamados exploradores urbanos em pontos remotos das cidades.

6.4 Ruínas de Hollywood

Em *Survival city: adventures among the ruins of atomic America*, seu livro sobre as ruínas da era da criação da bomba atômica nos Estados Unidos, o jornalista Tom Vanderbilt narra um desses episódios de encontro frustrante com escombros de mentira em Wendover, um vilarejo desértico do Estado de Nevada, onde foram construídas as bombas depois lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki, no Japão (VANDERBILT, 2002, pp. 19-20, tradução nossa)

Quando explorávamos a área em torno dos paióis, uma coleção de estruturas de madeira à sombra de uma velha torre de vigilância, encontramos fragmentos de destroços que apareciam no meio da areia branca. Parecia um tesouro da história arqueológica moderna, e escalando a torre nos imaginamos vigiando o lugar do jeito que um sentinela faria. Mas soube depois que esses não eram vestígios da história da guerra fria, mas sim restos do filme *Con Air*. Podíamos ainda encontrar restos da papelada de Hollywood em vários prédios.

Enquanto o filme de ação de 1997 deixou rastros na paisagem do deserto, acrescentando escombros de mentira aos restos reais dos hangares e armazéns usados nos testes das bombas atômicas, a ruína autêntica de Detroit atrai a atenção de cineastas em busca de um pano de

fundo distópico para encenar fantasias do fim do mundo. *Lost river*, estreia de Ryan Gosling na direção de um longa-metragem, leva um conto de fadas sombrio à cidade arruinada, um cenário ao mesmo tempo “acreditável e totalmente irreal” (GIBRON, 2015, tradução nossa). Rodado em Detroit em 2014, o filme espelha o destino fantástico e violento de seus personagens nas “vistas em decomposição da cidade” (GIBRON, 2015, tradução nossa). Na trama, um rapaz precisa mergulhar nas profundezas de uma represa, onde jaz uma cidade submersa, para resgatar um objeto capaz de reverter a maldição que condenou a metrópole fictícia do enredo à decadência da qual ele tenta escapar. Bones, o herói, vive num lugar cheio de “incêndios aleatórios, pessoas iradas, gangues fora da lei e a ausência de qualquer coisa perto do normal” (GIBRON, 2015, tradução nossa), não muito distante da Detroit real. Antes do mergulho, aliás, ele vive de roubar canos de cobre das casas em ruínas que encontra pela cidade, algo também comum na verdadeira Motor City em escombros.

Figura 8 - Cena do filme *Con air*, de 1997.

Fonte: Reprodução

Em seus excessos visuais, comparados à volúpia surrealista de cineastas como David Lynch, o filme de Gosling eleva a ruínofilia a um plano lisérgico. É uma fantasia palatável à sensibilidade retrô que domina a cultura pop, indo ao encontro do culto fashionista aos escombros. Seus interiores mergulhados em luzes violetas, uma cena de baile no luxo dilapidado de um velho teatro abandonado, penteados anos 1960 de suas atrizes e seus vestidos de bolinhas ou longos extravagantes, muros de tijolos à vista grafitados com murais em cores alucinógenas e velhas barcaças de automóveis conversíveis deslizando pelas ruas arruinadas à moda de Havana são clichês reluzentes de um universo vendável e vintage. Talvez os elementos que levaram o crítico Jonathan Romney, do jornal *The Guardian*, a

resumir a obra como “ensaio florido sobre o gótico *hipster*” (ROMNEY, 2015, tradução nossa). De fato, aqui estamos no território do “*terrain vague*”, ao mesmo tempo lúgubre e sedutor, como uma festa entre ruínas.

Em sintonia com o culto à sujeira e à violência das “zonas selvagens”, a boate em *Lost river* não tem shows de strip-tease. Belas mulheres ali encenam atos de automutilação, como a cena em que uma delas parece arrancar a pele do rosto. É algo que poderia ter saído da imaginação de um David Lynch, Boris Vian, Kurt Vonnegut ou Thomas Pynchon, mas também do repertório de festas como a VoodooHop nos prédios abandonados do centro de São Paulo, onde já vi um rapaz nu perfurar o rosto e outras partes do corpo com uma série de agulhas em pleno alvoroço da pista de dança. Na visão edulcorada da ruína de Gosling, também parece reinar a noção de que o hedonismo levado ao extremo junta as pontas do espectro que vai da dor ao prazer.

Esse também parece ser o leitmotiv de *Amantes eternos*, filme que o cineasta Jim Jarmusch rodou em Detroit em 2013. Na história sobre um casal de vampiros, Adam e Eve, com uma queda pelas casas noturnas mais esquálidas da cidade e na ponte aérea entre Detroit e a decadência árabe de Tânger, a ruína é a embalagem plástica de uma fantasia sexy, com figurinos estonteantes e óculos escuros para encarar os neons da noite suja. Num passeio de carro pela cidade, Eve se impressiona com os prédios abandonados e diz que Detroit é o “lugar selvagem” de Adam. Ele responde lembrando como ali, na fábrica Packard, eles faziam os “carros mais belos do mundo” e agora não há nada. As conversas do casal, aliás, são delírios retromaniacos, de lembranças de jogos de xadrez com Byron ao luxo perdido do Michigan Theater, “onde espelhos refletiam o brilho dos lustres” (CORLISS, 2014, tradução nossa). Num toque *hipster*, Eve é capaz de datar um objeto só correndo as mãos por sua superfície, lembrando 1956, 1905, século XV, da forma que vi Joel Mockovciak fazer no porão de seu galpão. Em sua resenha do filme na revista *Time*, Richard Corliss observa que as luzes baixas da mansão em Detroit onde vive o vampiro Adam “refletem o brilho de guitarras lustrosas em meio à escuridão e aos detritos” (CORLISS, 2014, tradução nossa). Jarmusch, falando sobre o filme, disse ver “um apelo romântico na desolação de paisagens pós-

industriais” (CORLISS, 2014, tradução nossa). “Detroit é uma cidade fantasma despovoad, e Tânger é um lugar desmoronando cheio de vida” (CORLISS, 2014, tradução nossa).

Figura 9 - Cena de *Lost river*, filme de Ryan Gosling, lançado em 2014.

Fonte: Reprodução

Menos psicodélico, *Gran Torino*, dirigido por Clint Eastwood e também filmado em Detroit, usa a ruína como metáfora do mergulho cego na violência. Ao contrário da cidade despovoad de Jarmusch, a Detroit de Eastwood ferve com conflitos raciais e brigas de gangues, mas as ruas e os prédios permanecem dilapidados. Escrito para ser ambientado em Mineápolis, o roteiro do filme mudou quando o estúdio decidiu deslocar a produção para Detroit, usando incentivos fiscais do Estado de Michigan. O personagem principal, também vivido por Eastwood, então passou a ser um operário aposentado das velhas linhas de montagem da Ford na cidade, e a Motor City decadente acentua seu quadro de desolação moral e inclinação para a violência.

O filme de 2008 foi um dos primeiros, aliás, a adotar Detroit como pano de fundo não só pelo encanto de suas ruínas, mas também por causa de uma estratégia do governo local de oferecer descontos significativos de impostos aos estúdios que decidissem filmar ali. De olho no movimento econômico que uma invasão hollywoodiana geraria para a cidade, políticos locais

viam na ideia uma possibilidade de socorro aos cofres públicos então em situação calamitosa. O programa durou um ano e meio, mas foi suspenso quando outras cidades do Estado reclamaram da falta de recursos por causa dos descontos concedidos às grandes produtoras.

“Por dezoito meses, ficamos acostumados a ver sets de filmagem por toda Detroit. A imprensa registrou visitas de Clint Eastwood (filmando *Gran Torino*), Al Pacino (*Você não conhece o Jack*), George Clooney (*Tudo pelo poder*), Hilary Swank (*A condenação*) e muitos outros”, escreveu o jornalista John Gallagher em *Revolution Detroit*, um livro sobre as tentativas de recuperar a vida financeira da cidade. “O breve momento de Detroit e do Estado como a Hollywood do centro-oeste acabou, e cineastas migraram para outros Estados dispostos a oferecer mais dinheiro” (GALLAGHER, 2013, pp. 112-113, tradução nossa).

Figura 10 - Cena de *Amantes eternos*, filme de Jim Jarmusch, lançado em 2013.

Fonte: Reprodução

Num café em Ann Arbor, nos arredores de Detroit, o roteirista Jim Burnstein, autor de filmes como *Um novo homem* e *Por amor e honra*, lamentou o fim do programa. Ele me contou que foi um dos consultores por trás do projeto de incentivos fiscais aos estúdios e ajudou a fazer a ponte com Hollywood, dizendo que a estratégia toda, além de gerar dinheiro, marcaria uma possível mudança na forma como Detroit é retratada no cinema, servindo de cenário para

tramas ambientadas em cidades também normais, não só mergulhadas em decadência. Um dos filmes rodados em Detroit usando os benefícios que Burnstein ajudou a estruturar, *Tudo pelo poder* nem foi ambientado na cidade, mas usa seus cenários para ilustrar qualquer metrópole saudável. Ironia ou não, Ryan Gosling, que estava no elenco daquele filme de 2011, diz que encontrou sua inspiração para rodar *Lost river*, seu elogio lisérgico à ruína, depois de passar um mês gravando o thriller político em meio ao escombros da Motor City cortados para fora do quadro.

Muito antes das leis de incentivo e já em plena decadência, Detroit foi mais do que um pano de fundo distópico em *8 Mile*, filme estrelando o rapper Eminem lançado em 2002, um dos maiores sucessos de bilheteria daquele ano e um marco na cultura pop americana. Numa terra arrasada e sem empregos, onde brigas de gangues intercalam shows furiosos de rap nas ruínas suntuosas do Michigan Theater, um jovem tenta cuidar da filha pulando de trabalho em trabalho até encontrar sua vocação para a música. Autobiografia romanceada de Eminem, o filme defende a ideia de um renascimento cultural em meio às ruínas pós-industriais, o avesso do que foi a Motown nos tempos de pujança da cidade e um paralelo à ascensão do techno na mesma periferia de Detroit.

Quem vai de carro rumo à cidade vindo dos subúrbios vê as placas sinalizando a 8 Mile que dá nome ao filme ---a estrada que separa o centro da cidade de maioria negra dos subúrbios de maioria branca. Eminem cresceu nessa zona limítrofe, entre metrópole arruinada e subúrbio complacente, não sendo nem negro nem um branco afluente e suburbano. Seus versos refletem com a agressividade do rap esse território social de exceção, de fábricas abandonadas formando vazios escarpados e desgrenhados. Muito além do filme, 8 Mile e seus antros de strip-tease, bares e bocas de fumo viraram um símbolo na cultura pop americana de uma fronteira entre a vida regrada e a existência fora da lei, a moral e os bons costumes e a devassidão, a riqueza padronizada e a miséria indistinta.

6.5 Soldado ciborgue

Enquanto *8 Mile* parece ter sido um ponto de inflexão na narrativa da ruína por seus paralelos com a realidade de sua época, a visão de Detroit como arena distópica e modelo de

urbanidade agonizante data de ainda antes. A cidade como cenário metropolitano ameaçado pela gentrificação e pela violência tem no filme *RoboCop*, de 1987, um de seus prováveis embriões. Mesmo quase toda filmada em Dallas, a fantasia policial dirigida por Paul Verhoeven é ambientada numa Detroit do futuro, em que a cidade quase falida e dominada pelo crime privatiza sua força policial. A empresa responsável pela segurança pública também tem anseios de eliminar os bairros miseráveis da cidade para construir no lugar um bairro utópico, a Delta City, mas para isso precisa aniquilar os criminosos da região.

Figura 11 - Cena de *Gran Torino*, filme de Clint Eastwood, lançado em 2008.

Fonte: Reprodução

Tão utópico quanto os anseios da empresa, o herói da trama renasce depois de uma morte dramática. O policial Murphy, o futuro RoboCop, é assassinado por uma gangue, tendo as partes do corpo estouradas uma a uma com tiros de metralhadora. A sequência foi gravada numa fábrica de aço abandonada na Pensilvânia, o cenário da ruína aqui simbolizando o “colapso de uma sociedade em perigo” (EDENSOR, 2005, pp. 37-39, tradução nossa). Usando depois o cérebro e as partes que sobraram do cadáver de Murphy fundidas a novas e mais resistentes partes robóticas, os empresários criam RoboCop, um soldado ciborgue capaz de fazer frente às ameaças das gangues da cidade.

Esse herói que “fala como um elevador de loja de departamentos, mas tem estilo” (DENBY, 1987, pp. 58-65, tradução nossa) podia ser mais humano, só que não é. No fundo, a distopia policial estrelando um soldado ciborgue foi mais uma tentativa de Hollywood de exagerar nas doses de violência ao pintar um quadro sombrio do futuro, e isso não faz falta no primeiro *RoboCop* e nos demais títulos de uma série de quatro filmes. Uma crítica da *New York Magazine* publicada à época da estreia do primeiro deles lamentou que Verhoeven, o cineasta holandês à frente da produção, fora contaminado pela estética de uma América obcecada pela obviedade da violência e que o filme deixava um retrogosto “depressivo e cinzento” (DENBY, 1987, pp. 58-65, tradução nossa). A promessa do futuro de uma máquina ao mesmo tempo sensível e mortífera residia no fato de metade dela ser humana, uma condição que prevalece em todos os episódios da franquia.

Figura 12 - Cena de *RoboCop*, filme de Paul Verhoeven, lançado em 1987.

Fonte: Reprodução

Mas esse corpo protético, de enxertos mecânicos, não é capaz de fazer justiça da forma ideal. Ele é corrompido pelo fabricante, pelo Estado ou pela situação que enfrenta no momento. O soldado ciborgue de Detroit já nasce como um corpo em ruínas, um sobrevivente ou Frankenstein de uma ordem urbana fracassada que opera à base da violência e da carnificina, desconhecendo diálogo e razão. Enxergando além da superfície arrasa quarteirão de *RoboCop*,

seria possível afirmar que o fracasso da cidade oficial engendra seres feéricos, com o mesmo pendor para a crueldade extrema e a busca irrefreável do prazer, Eros e Tânatos em conflito acirrado numa máquina que ameaça entrar em curto-circuito.

Nesse sentido, o soldado ciborgue pode ser ao mesmo tempo uma metáfora da violência embutida nos códigos da cidade vigiada ou uma ilustração do quadro de liberdade moral e social desencadeada pela ruína, um estado de dissolução de barreiras e convenções que implica a suspensão da compaixão, do bom senso e da piedade.

Meia década antes que *RoboCop* chegasse aos cinemas, *Blade runner*, de Ridley Scott, já recorria à imagem de ciborgues como os habitantes naturais das cidades distópicas, a manifestação pop daquilo que Marshall McLuhan identificava como fusão das máquinas ao corpo humano, a mecânica como prótese ou extensão dos sentidos. No plano urbanístico, a “cidade análoga” (BODDY, 1992, tradução nossa) descrita por Trevor Boddy equivale ao corpo de um ciborgue, um tecido urbano protético, desprovido de organicidade e respirando por aparelhos como escadas rolantes, elevadores, passarelas de vidro e túneis azulejados. No filme de Scott, os ciborgues dependem de fotografias para sustentar seu direito a sobreviver num lugar reservado aos humanos. A prova da autenticidade de sua existência está lastreada na fragilidade de uma imagem, evocando talvez o papel da nostalgia nos tempos atuais. Nossa retromania contemporânea, de filtros no Instagram e modas vintage, é o que atesta o entorpecimento dos sentidos, nossa aproximação de um corpo ciborgue que só se desprende das amarras mecânicas, sociais e econômicas em espaços arruinados, selvagens, longe da dinâmica corrosiva da cidade asséptica.

Tanto na figura da Tyrell Corporation de *Blade runner* quanto na da Omni Consumer Products de *RoboCop*, a força do capital é demonizada como o agente de corrupção da índole humana. No papel de incubadoras de ciborgues, as grandes corporações dominam a cidade codificada do futuro nessas narrativas de ficção científica. Nesse sentido, a metrópole robótica e protética, enquanto antítese da cidade selvagem em ruínas, privilegia a artificialidade, o humano como engodo e superfície alisada. Na pele sem rugas dos replicantes ou na força metálica do RoboCop, no entanto, está a origem paradoxal da ruína. A cidade mercantilizada,

vigiada e codificada está fadada à queda em desgraça, e o que sobrevive é o delírio sedutor de suas máquinas sujas e festas em escombros. São todas cidades melancólicas mergulhadas no brilho intenso e irregular dos letreiros de neon e grandes telas de plasma.

Em Detroit, como alvo hipotético da purpurina a decantar num globo de neve, uma imagem real da ruína que sobrevive à era ciborgue são as casas abandonadas cobertas de fragmentos de espelhos, lantejoulas e paetês que integram o Museu Afro-Americano de Contas. Excêntricas bijuterias urbanas, essas estruturas em ruínas revestidas de materiais reluzentes, obra do artista Olayami Dabls, brilham na neve com a melancolia tocante de um hi-tech caseiro, exemplar da estética da gambiarra *made in Detroit*. Uma placa em frente às casas traz a inscrição “ferro ensinando pedras a enferrujar”. Esse delírio entrópico da Motor City, em que o ferro ciborgue talvez resista mais aos elementos do que as rochas de grutas e cavernas, ataca de forma involuntária o paradoxo da ruína introduzida pelas máquinas e suas próteses controladas e codificadas. Num transbordamento da ficção científica para a realidade, a ruína se torna aqui um ponto de partida e não mais a manifestação candente de um destino inevitável. É a distopia como embrião de uma nova ordem.

Figura 13 - Cena de *Blade runner*, filme de Ridley Scott, lançado em 1982.

Fonte: Reprodução

Uma criatura egressa das festas nas ruínas paulistanas, Fancy Violence, alter ego do artista plástico Rodolpho Parigi, é uma travesti de quase dois metros de altura que ele apresenta

como ciborgue ou replicante, o termo usado no filme de Ridley Scott para designar os impostores de humanos. Quase sempre muda, com pernas e braços fortes e robustos demais para ser uma mulher real e demonstrando um equilíbrio incomum sobre saltos agulha, Fancy é um ser notívago e boêmio. “Ela é uma mulher, uma heroína, uma vingadora, uma ciborgue”, me disse o artista, numa entrevista em seu ateliê paulistano (MARTÍ, 2014, pp. 50-52), acrescentando que sua personagem

É gótica, é noir. A Fancy é desse mundo, só que um pouco mais bizarra. A bizarrice nela é cada vez mais parecer uma coisa linda. Sabe quando alguém chega e causa uma transformação no ambiente? Então, quando ela chega, alguma coisa sempre acontece.

Figura 14 - O artista Rodolpho Parigi encarna a personagem Fancy Violence em performance.

Fonte: Reprodução

No caso, sua drag queen representa a dissolução de barreiras sociais, de gênero e decoro. É uma figura lapidada e artificial, talhada no descontrole do submundo para seduzir um mainstream codificado. Fancy Violence é a replicante rebelde, um RoboCop travesti que defende a subversão da prótese, a porosidade do corpo só capaz de se manifestar nas fissuras e interstícios da cidade distópica. Nesse ponto, a predileção da personagem pelas festas sujas nos inferninhos de São Paulo e sua aversão à assepsia dos cubos brancos dos museus e galerias oficiais, embora sirva em última instância para chancelar a venda das pinturas, desenhos e gravuras de Parigi, é um ato de resistência contra a censura à ruína tão comercial

quanto *Blade runner* e *RoboCop*. Fancy Violence, enquanto replicante infiltrada no sistema, causa o mesmo ruído incômodo que um palácio em escombros, mas mantém a pose.

Sua aparência lapidada na superfície aliada a um discurso indireto que defende a desordem das zonas selvagens, com roupas que remetem a outros tempos históricos, da cultura punk às prostitutas da rua Augusta, fazem da personagem de Parigi um ser bipolar ou estratificado. Ela é o “corpo grotesco” (FEATHERSTONE, 2007, pp. 77-78, tradução nossa) das ruínas e territórios de exceção travestido com um disfarce artificial, ciborgue, replicante ou “clássico” (FEATHERSTONE, 2007, pp. 77-78, tradução nossa).

Escrevendo sobre a influência da pós-modernidade na linguagem corporal, o sociólogo britânico Mike Featherstone credits essa distinção ao controle exercido sobre o corpo pela arquitetura codificada, mesmo de espaços de aparente chancela ao hedonismo. “O corpo grotesco do carnaval é a parte de baixo do corpo, da impureza, da desproporção, da imediatez, de orifícios ---o corpo material, que é o oposto do corpo clássico, que é belo, simétrico, elevado, percebido à distância e que é o corpo ideal”, escreve o autor. “O corpo grotesco e o carnaval representam a alteridade que é excluída de um processo de formação de identidade e cultura da classe média” (FEATHERSTONE, 2007, pp. 77-78, tradução nossa).

6.6 Descontrole controlado

Essa alteridade, mesmo enganosa, é o que magnetiza olhares nas pistas de dança das festas em ruínas e o que hipnotiza o público de espetáculos distópicos na cultura pop. Se o “*terrain vague*” ou as “zonas selvagens” representados pelas ruínas urbanas ainda permitem um mergulho momentâneo num território de abandono e libertação do corpo, a cultura de massa mimetiza só a superfície dessa sensação. Ela é o efeito sem a substância, como as ruínas cenográficas nos jardins aristocráticos da era romântica, que simulam com fachadas de gesso e lona a sensação de enraizamento no passado ou um contato cósmico com o espaço, com o outro e com a própria identidade.

Featherstone descreve esse quadro estabelecendo um paralelo entre o cinema e a aparente suspensão da realidade em parques temáticos como a Disneylândia, uma versão replicante do Carnaval ou das festas em ruínas (FEATHERSTONE, 2007, p. 78, tradução nossa)

A excitação e os medos que um parque pode despertar ainda é retratada hoje em filmes que destacam a forma como esses espaços liminares são lugares em que a excitação, o perigo e o choque do grotesco podem se fundir a sonhos e fantasias que ameaçam oprimir ou engolfar os espectadores. Hoje parques como a Disneylândia ainda mantêm esse aspecto, embora o façam de forma mais controlada e segura, na tentativa de criar ambientes protegidos para o descontrole controlado, em que adultos têm permissão para agir mais uma vez como crianças.

Figura 15 - Museu Afro-Americano de Contas, em Detroit.

Fonte: Reprodução

Sua ideia de “descontrole controlado” contrasta com o que George Melly fala das discotecas e boates como lugares em que “sonho e realidade são intercambiáveis e indistinguíveis” (THORNTON, 1996, p. 57, tradução nossa) ou o que Lucille Hollander Blum define como “estado de completa irreflexão” (BLUM, 1966, p. 351, tradução nossa) ou “fuga da realidade do presente” (BLUM, 1966, p. 362, tradução nossa) que ocorre nas pistas de dança.

Estendendo essas constatações sobre a alquimia dos sentidos no furor da boate para o estado mais visceral e exacerbado desse descontrole ocasionado por ambientes abandonados e em ruínas, é possível entender como a cultura pop pode domesticar essas sensações e criar a ruína como embalagem plástica, simular o êxtase do “corpo sem órgãos” (DELEUZE, 1987, pp. 30-40, tradução nossa) de Gilles Deleuze, mesmo que essa simulação seja cada vez mais sedutora, cada vez mais real.

Entendo o real aqui da mesma forma que Lacan interpretado por Slavoj Žižek. É aquilo cada vez mais alienado pelas telas e interfaces artificiais, o que se esconde debaixo de superfícies alisadas e se revela fora do quadro da consciência. É o real grotesco, sangrento que se manifesta nas margens da experiência codificada, o real dos *Charques* de Adriana Varejão, do sangue derramado na pista de dança da VoodooHop, do sexo desprotegido nas alcovas das ruínas, do prazer autêntico potencializado pelas drogas sintéticas. Esse real não está em Hollywood nem na Disneylândia, mas é fabricado às avessas, só como superfície, todos os dias pela indústria da fantasia, pelas empreiteiras do “urbanismo Botox” (BEIGUELMAN, 2016, p. 151), pelo YouTube e pelo Snapchat, pelos brechós que se multiplicam em franquias, pela nostalgia massificada da H&M, da Forever21, da Urban Outfitters, da Ikea e da Tok & Stok.

Esse real, segundo Lacan, é a “origem impossível” (NUSSELDER, 2009, p. 107, tradução nossa). “Da perspectiva da vida cotidiana, o real não está do lado do planejamento, mas sim do acidente, do defeituoso, da falha na ignição: é aquilo que resiste e persiste além do espaço limitado de uma operação”, escreve André Nusselder, filósofo holandês que aplicou o entendimento de fantasia e realidade em Lacan a uma análise do escapismo proporcionado pela esfera virtual. “O real é uma causa ausente” (NUSSELDER, 2009, p. 108, tradução nossa). Nas palavras de Žižek, revendo a ideia de “paixão pelo real” (ŽIZEK, 2013, p. 6, tradução nossa) de Alan Badiou, o “real em sua extrema violência é o preço pago por desbastar as camadas enganosas da realidade” (ŽIZEK, 2002, p. LXXIII, tradução nossa). E o real ciborgue da cultura pop encontra nas ruínas, mesmo fabricadas, seu canal expressivo mais gritante. Hollywood é o terreno do simulacro da autenticidade, o teatro do autêntico, aquilo

que em sua essência “reside no ato da transgressão violenta” (ZIZEK, 2013, p. 6, tradução nossa).

6.7 A Zona

No torpor das fantasias distópicas, o real significa a satisfação dos desejos mais íntimos do herói. É o que ele busca nas ruínas, mesmo que elas possam despertar o pavor. Uma das mais poderosas e influentes alegorias da ruína no cinema, *Stalker*, filme do cineasta russo Andrei Tarkovski, contrasta a ruína material de uma realidade suja, áspera, abismal e enegrecida com as ruínas virtuosas de uma zona selvagem impenetrável, onde há luz, clareza e campos abertos e verdejantes emoldurando casarões abandonados cobertos de musgo, destroços ferroviários, postes elétricos despedaçados, a carcaça de um carro enferrujado. No interior da Zona, como esse território da fantasia é chamado, uma sala promete realizar os desejos mais íntimos de quem se atreve a nela adentrar. Levados até a porta pelo Stalker, personagem que serve de guia aos viajantes, o Escritor e o Professor hesitam ao entrar e duvidam da capacidade do lugar de permitir de fato a realização de qualquer desejo.

Figura 16 - Cena do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, lançado em 1979.

Fonte: Reprodução

Na Zona, nenhum caminho pode ser refeito, as rotas são sempre novas, como diz o Stalker aos viajantes

A Zona é um complexo sistema de armadilhas. Todas são mortais. Não sei o que se passa aqui quando não há ninguém, mas quando aparecem pessoas, tudo começa a se mexer. As antigas armadilhas desaparecem, surgem novas. Os lugares seguros se tornam intransitáveis. E o caminho ora é fácil, ora infinitamente emaranhado. É a Zona. Por vezes parece até mesmo caprichosa, mas é em cada momento como a fizemos com o nosso próprio espírito.⁴⁸

Em seu elogio à indistinção da zona selvagem, Tarkovski elimina o julgamento, as convenções sociais. Quando os viajantes perguntam se a Zona é má ou por que há armadilhas, o Stalker responde que não é uma questão de maldade ou bondade. A Zona é o território de quem deseja escapar à opressão da realidade codificada e cinzenta lá fora, é o remanso de quem já não acredita no real tal qual ele se apresenta no cotidiano. “Parece que a Zona deixa entrar só quem não tem esperança, os infelizes. Não os bons ou os maus”, diz o Stalker. “Mas até o maior dos infelizes morrerá se não souber se comportar.”⁴⁹

No fundo, *Stalker* é a defesa da maleabilidade da zona de exceção, a fuga de um presente engessado em direção à promessa da ruína. Sua ruína é um paraíso perdido onde o futuro se enraíza no presente na exuberância de sua decomposição, a certeza de que tudo o que passou não foi em vão. É a glória atingida, consumada e confirmada pela presença ao mesmo tempo agreste e bucólica de seus destroços que brotam como plantas de uma paisagem arruinada, o “retorno ao lar” (WOLFF, 1965, p. 262, tradução nossa) de que fala Georg Simmel. Nesse pós-tudo, reside um paraíso tétrico, o lugar onde a realização de todos os desejos convive com os desastres mais macabros. É o êxtase diante do abismo, a dor que sublinha o prazer.

Quase chegando à sala dos desejos, o Stalker reflete sobre o que esse espaço no coração das ruínas significa ou que verdades ele pode revelar mais do que qualquer possibilidade de gratificar quem ali penetra. Ele afirma

Que se cumpra o idealizado. Que acreditem. Que se riem das suas paixões, porque o que consideram paixão, na realidade, não é energia espiritual, mas apenas fricção entre a alma e o mundo externo. O mais importante é que acreditem neles próprios e se tornem indefesos como crianças, porque a fraqueza é grande, enquanto a força é fútil. Quando uma pessoa nasce, é fraca e flexível; quando morre, é forte e dura. Quando uma árvore cresce, é tenra e flexível; quando se torna seca e dura, morre. A dureza e a

⁴⁸ DEMIDOVA, A. *Stalker*. [Filme-vídeo]. Produção de Aleksandra Demidova, direção de Andrei Tarkovski. Moscou, Ruscico, 2000. 1 DVD, 163 min. color. son.

⁴⁹ Id.

força são atributos da morte. A flexibilidade e a fraqueza são o frescor do ser. Por isso, quem endurece nunca vencerá.⁵⁰

À sujeira e à violência como valores intrínsecos à ruína, Tarkovski acrescenta a fraqueza. É a flexibilidade de um estado raquítico que ofusca o espetáculo da “fricção entre a alma e o mundo externo”, aquilo que se apresenta como realidade aparente, mas não é mais do que seu simulacro. A paixão, ou realidade, não passa, na visão de *Stalker*, da certeza enganosa que se manifesta no cotidiano. A verdade, ou o real, está aprisionada no coração impenetrável da ruína, onde só os infelizes, que deixaram todas as esperanças para trás, podem ficar cara a cara com toda a sua beleza ou feiúra. Nesse ponto, a alegoria ruínosa de Tarkovski vai na contramão da ruína como signo do fim, da morte ou de um futuro catastrófico. Ela é um flash de utopia no abjeto, um paraíso perdido só encontrado na rota do abandono, na fuga desencarnada do real enquanto simulação e no mergulho nesse outro real às margens de tudo.

Mas nenhum desejo se realiza ali porque ninguém é capaz de se entregar de fato à Zona. No desfecho da narrativa, Tarkovski sugere que a Zona pode não ser mais do que um estado de espírito, uma questão de fé. É o filtro ou ruído que abala um presente desgastado e deixa que de repente, quando não se espera, o desejo se materializa enquanto confirmação da crença, uma epifania quase religiosa. Nesse ponto, enquanto a jornada dos viajantes pela Zona se mostra infrutífera, como a viagem de Marlow ao interior da floresta em *Coração das trevas*, a filha do Stalker é vista numa das últimas cenas movendo um copo sobre uma mesa só com a força do pensamento, a imagem da materialização física do desejo e de sua conexão cósmica com o real mesmo fora da Zona.

Em sua leitura lacaniana de *Stalker*, Todd McGowan constata, que “o mundo da fantasia que promete a realização do desejo nunca entrega o que promete, mas o mundo da ausência e da falta entrega” (MCGOWAN, 2007, p. 182, tradução nossa)

Dessa forma, Tarkovski sugere a identidade fundamental desses dois mundos: milagres fantasmáticos não são alheios a este mundo; eles ocorrem dentro do mundo do desejo, dentro da nossa realidade social. Fracassamos em enxergar esses milagres, no entanto, porque esperamos que eles estejam alhures, no mundo da fantasia. O Stalker deixa claro que esse mundo da fantasia constitui a verdade interior do mundo do desejo. E se compreendermos a fantasia dessa forma já não podemos acreditar em outro mundo que nos resgate deste. Sem a suspensão temporária de outro mundo, devemos agir neste mundo em vez de esperar pelo que está por vir. O Stalker nos impele a nos definir por meio da ação.

⁵⁰ DEMIDOVA, A. *Stalker*. [Filme-vídeo]. Produção de Aleksandra Demidova, direção de Andrei Tarkovsky. Moscou, Ruscico, 2000. 1 DVD, 163 min. color. son.

6.8 Distopia clichê

Nesse sentido, pela representação de Tarkovski da ruína como cenário de uma vida potencial mais autêntica, ou uma espécie de crença na ruína interior de todos nós como espaço de transcendência, discordo de análises que enquadram *Stalker* como uma metáfora da destruição análoga a outras alegorias distópicas, como *Blade runner*, *Exterminador do futuro* e *Planeta dos macacos*. Em seus escritos sobre a estética do lixo e do descarte na literatura, na escultura e na arquitetura, o pesquisador William Viney cita o filme de Tarkovski ao lado dessas obras como mais um exemplo do “poder das ruínas de excluir arquitetonicamente o presente, de anular aspirações ou expectativas de progresso e pontuar o presente com um sentido imanente do fim” (VINEY, 2014, p. 164, tradução nossa).

De fato, como afirma Viney, a imagem da ruína “ofereceu à ficção e ao cinema moderno e contemporâneo um tropo distópico resistente” (VINEY, 2014, p. 164, tradução nossa), a imagem de “uma continuidade interrompida entre o agora e o então” (VINEY, 2014, p. 164, tradução nossa), mas há entre *Stalker* e obras como *Exterminador do futuro* ou *RoboCop* uma diferença fundamental. É uma distinção próxima do que o geógrafo Gil Doron entende como “zona transgressora” (DORON, 2000, tradução nossa) no lugar de uma “zona morta” (DORON, 2000, tradução nossa), uma questão de nomenclatura de vazios urbanos que indica, no fundo, a diferença entre vazios inóspitos que devem ser extirpados dos tecidos urbanos ou algo mais próximo do “*terrain vague*” (DORON, 2000, tradução nossa), um vazio cheio de potência regenerativa.

Enquanto Tarkovski enxerga a ruína, ou a Zona, como uma “zona transgressora” mais alinhada com a ideia de realidade ou autenticidade enquanto “ato violento de transgressão”, a distopia clichê que domina Hollywood está mais perto da noção de ruína como “zona morta”, como o reino das trevas que simboliza o domínio do maligno, não o playground exótico da realização dos desejos. Nesse ponto, a ruína se revela mais exuberante do que de fato morta. É seu estado de declínio e decomposição que seduz, não seu desaparecimento por completo, o que Doron chama de lugar regido pela “suspensão” (DORON, 2000, tradução nossa), ou seja, uma zona já fora do alcance das intenções de arquitetos e planejadores urbanos, um terreno abandonado à própria sorte e rico em possibilidades.

Mesmo mobilizadas para fins ideológicos distintos, tanto as ruínas de *Stalker* quanto de outras narrativas distópicas têm muitas vezes a mesma exuberância grotesca. No filme de Tarkovski, personagens se refestelam em zonas alagadas ou pântanos radioativos. Eles se embrenham na mata chegando muitas vezes a quase se fundir com os escombros, simbolizando uma entrega total ao declínio. Paisagens urbanas desérticas, como a visão de Filadélfia e Baltimore num futuro tóxico em *Os 12 macacos*, surgem da “dicotomia entre o urbano e o rural” (DORON, 2000, tradução nossa), o que Doron descreve como “combinação excêntrica e encantadora de uma cidade deserta com a natureza selvagem” (DORON, 2000, tradução nossa).

Figura 17 - Cena de *Os 12 macacos*, filme de Terry Gilliam, lançado em 1995.

Fonte: Reprodução

Inspirado em *La jetée*, clássico curta-metragem de Chris Marker realizado em 1962 e ambientado numa Paris arrasada pelo que seria uma terceira guerra mundial, o filme de Terry Gilliam lançado em 1995 conta a história de um vírus que matou cinco bilhões de pessoas e obrigou seus sobreviventes a fugir da Terra. Em cidades cheias de destroços, afundadas na neve, reinam os animais. Numa das primeiras sequências de *Os 12 macacos*, o personagem vivido pelo ator Bruce Willis acorda no subsolo alagado de uma metrópole, único lugar onde humanos conseguem ainda viver no planeta, veste um uniforme plástico que lembra as roupas de um astronauta e sai pelas ruas gélidas atrás de espécimes que possam ajudar a compreender a natureza do vírus que devastou a humanidade. Ele anda entre carros abandonados, postes

elétricos tombados, emaranhados de fios e mansões vitorianas em decomposição. Enquanto tenta prender um besouro num tubo de ensaio, é quase devorado por um urso à espreita. Nos escombros de uma catedral, uma coruja grita, elemento, segundo Rose Macaulay, indispensável à visão clássica da ruína romântica desde os tempos das *folies* nos jardins da aristocracia britânica no século XVIII. Antes de voltar a seu abrigo subterrâneo, o herói do filme ainda avista um leão rugindo no telhado de um prédio.

Prisioneiro desse mundo em escombros, James Cole, o personagem de Willis, é enviado ao passado por uma máquina do tempo para tentar entender a origem do mal que acometeu o planeta. Mas mesmo numa realidade pré-apocalíptica, onde seu discurso sobre um futuro aterrador acaba levando à sua internação numa clínica psiquiátrica, a ruína surge como signo de um universo à parte, um território impermeável à vigilância. Ali, submetido à truculência de tratamentos nada ortodoxos, James está entre paredes descascadas e pórticos em decomposição. É a ruína como uma zona de exceção inviolável, imune ao alcance de olhares voyeurísticos e ao escrutínio das autoridades.

Figura 18 - Cena de *La jetée*, filme de Chris Marker, lançado em 1962.

Fonte: Reprodução

Em *Inimigo do Estado*, filme de 1998, uma velha fábrica de refrigerantes também faz o papel da ruína inviolável, o avesso da metrópole panóptica da contemporaneidade. Na trama, marcada por um clima de “medo e paranoia” (EDENSOR, 2005, pp. 37-39, tradução nossa), um advogado precisa escapar à vigilância da polícia e seu arsenal de espionagem e acaba encontrando esconderijo num velho galpão industrial conhecido como “a Jarra”. Num universo de antenas parabólicas e satélites filmados com ar ameaçador, e ainda nos primórdios das tecnologias de geolocalização hoje onipresentes, a ruína servia de antítese perfeita a um mundo esquadrinhado até o último milímetro pelas telas de plasma. Em seu estudo sobre ruínas industriais, Tim Edensor observa que “a suscetibilidade da maioria dos ambientes urbanos à penetração das tecnologias de vigilância” (EDENSOR, 2005, pp. 37-39, tradução nossa) é contrastada aqui com o refúgio secreto do personagem vivido por Will Smith, um “galpão arruinado e impossível de detectar” (EDENSOR, 2005, pp. 37-39, tradução nossa). Esse espaço em Baltimore, onde também foram filmadas sequências de *Os 12 macacos*, acabou sendo demolido como parte do enredo de *Inimigo do Estado*.

A visão de um passado imaculado, no entanto, rompe com a semântica da ruína em *La jetée*. No curta de Marker, o protagonista deve viajar no tempo, a exemplo de James em *Os 12 macacos*, para trazer de volta dados que possam ajudar a resgatar o presente de suas ruínas. Ele retorna ao passado na tentativa de rememorar a visão de um incidente no aeroporto de Paris, que se lembra de ter testemunhado na presença de uma mulher. Sua missão, no entanto, é comprometida pelo avesso da ruína. Depois de se “despir do presente” e voltar ao momento antes que a guerra transformasse Paris num cemitério de destroços, o viajante no tempo de Marker se desorienta, “atordoado pelo esplendor de materiais fabulosos ao seu redor, vidro e plástico”. As superfícies reluzentes e alisadas desses materiais distantes demais da aspereza da ruína apocalíptica o fazem perder de vista a mulher que poderia revelar a chave do segredo da destruição. Mais uma vez, ele volta ao passado e então o “tempo se constrói sem dor” em torno dele e da mulher. Ali, eles têm como “pontos de referência só o gosto dos momentos que estão vivendo naquele instante”, ou seja, estão imersos numa realidade despida das camadas de temporalidade da ruína e seus monumentos em escombros.

A ausência da aspereza, da dureza e das arestas pontiagudas da ruína pode ser um aceno à ideia de inocência, um retorno à ordem num tempo antes da corrupção generalizada da sociedade, antes de seu declínio ocasionado pela guerra, pela doença ou por um desvio da ordem estabelecida. Mas a ruína volta também a ser evocada como território natural da transgressão em narrativas centradas em personagens marginais, que só entram a contragosto na cidade oficial. Muitas vezes, esse é um desvio de ordem sexual. Sua representação tende a estetizar e erotizar não só os cenários, mas também o corpo como arena metafórica de ações transgressoras.

6.9 Ruína erotizada

Numa transposição libertária de *Henrique IV*, de William Shakespeare, para o cinema, Gus van Sant leva a figura do príncipe Hal a um cenário de desolação rural, de ruas e estradas abandonadas em Idaho, no noroeste americano. Em *Garotos de programa*, filme de 1991, River Phoenix é Mike, um rapaz sem teto que se prostitui, atendendo seus clientes em cenários imundos e puídos. Nas lonjuras do oeste americano, a beleza angelical desse novo príncipe Hal contrasta com cenários grotescos de abandono, mas é ali, entre estradas que levam a lugar nenhum e prédios caindo aos pedaços, que ele encontra a liberdade plena.

Estendendo a ideia de elogio à sujeira para além das noções de Walter Benjamin sobre as zonas de prostituição ou Roberto Piva e suas noites paranoicas movidas a sexo e anfetaminas numa São Paulo sessentista, Van Sant revisita aqui o mesmo universo beatnik de *On the road*, a deriva rural e urbana de Jack Kerouac, que também atravessa cenários desoladores e esquálidos, filtrados em doses idênticas pelo êxtase das drogas e do sexo. As pensões sórdidas de Seattle e Portland, os hotéis de beira de estrada e trailers infectos nos rincões de Idaho e mesmo espeluncas em Roma, para onde Mike viaja atrás de sua mãe, são todos cenários que evocam uma sujeira ou limo como pátina de uma sexualidade que não costuma ser retratada pela Hollywood mainstream.

Numa das cenas, o protagonista é pago por um homem de meia idade para limpar seu apartamento vestindo só suas roupas de baixo. “Esse lugar está uma bagunça, vamos deixar tudo imaculado”, diz o homem, reforçando a oposição entre imundície e assepsia, depravação

e decoro. Um orgasmo de Mike, noutra cena, é mostrado em paralelo à imagem de um estábulo voando pelos ares como se levado por um furacão e despencando com um estrondo sobre uma estrada vazia no meio do deserto. É num terreno desolador como esse que Mike diz a Scott, personagem vivido por Keanu Reeves, que é capaz de amar alguém mesmo sem ser pago por isso. Na lógica incomum do universo de *Garotos de programa*, a afirmação do personagem abre mais uma frente de ruptura contra a ordem estabelecida da cidade oficial. Se na vida real, o sexo e o amor mediado por contrato é a norma, o código, a desolação e a ruína do campo podem emoldurar um afeto livre, algo transgressor por renunciar à contabilidade dos orgasmos negociados do asfalto.

Figura 19 - Cena de *Garotos de programa*, filme de Gus van Sant, lançado em 1991.

Fonte: Reprodução

Essa visão do sexo entre as ruínas de Van Sant remete a um universo explorado à exaustão pelo britânico Derek Jarman. Numa mistura entre “o lírico e o real” (DILLON, 2006, p. 184, tradução nossa), seus filmes também resgatam estruturas dramáticas e personagens de Shakespeare para arquitetar visões de um Reino Unido distópico, muitas vezes uma alusão ao

fim da era industrial filtrada pela anarquia visual do movimento punk. Em 1978, logo depois do aniversário de vinte e cinco anos do reinado de Elizabeth II, Jarman estreou *Jubilee*, fantasia em que a rainha é assassinada e Elizabeth I é enviada do passado ao Reino Unido setentista para testemunhar um quadro de ruína generalizada. Numa Londres em convulsão, gangues incendeiam carrinhos de bebê e assaltam cadáveres espalhados pelas ruas, chaminés de fábricas abandonadas pontuam o horizonte, o sexo livre e incestuoso domina e bandas de rock invadem os escombros do palácio de Buckingham e da catedral de Westminster para criar salas de concerto.

Figura 20 - Cena de *Jubilee*, filme de Derek Jarman, lançado em 1978.

Fonte: Reprodução

Lembrando vazios urbanos dominados por pichações ---uma delas em *Jubilee* diz “post modern” num muro diante de um carro capotado e alvo de assaltos de uma gangue---, o filme de Jarman pode ser visto como a tradução cinematográfica da estética punk e da arte de rua. O grafite, enquanto gênero artístico que nasce da desolação de cenários urbanos, parece se manifestar como linguagem por excelência de um quadro anárquico de abandono. No caso específico de *Jubilee*, Jarman faz um comentário sobre a destruição de bairros inteiros de Londres em nome de uma visão progressista, ele mesmo tendo mudado seu ateliê de lugar

várias vezes num momento em que antigos galpões fabris às margens do Tâmesa eram demolidos em ritmo industrial, lembrando a visão amarga da capital britânica que surge no filme.

Ele chegou a dedicar a obra, aliás, a “todos que trabalham secretamente contra a tirania de marxistas, fascistas, sindicalistas, maoístas, capitalistas, socialistas et cetera que juntos conspiraram para destruir a diversidade e a santidade de cada vida em nome do materialismo” (PENCAK, 2002, p. 132, tradução nossa). No fundo, a alegoria ruínosa de Jarman é o lamento por um mundo perdido, mas que ainda “pode inspirar a criação da beleza e a luta contra o mal” (PENCAK, 2002, p. 136, tradução nossa). Ele insiste nisso mesmo entendendo que muitas vezes a devastação total leve ao culto de falsos ídolos e a signos no lugar da realidade, como faz Max, o personagem do filme que cultiva flores de plástico em vez de plantas reais, desistindo da vida. Nesse sentido, sua visão da pós-modernidade como universo em escombros remete à ideia de que “aquilo que nos iludimos pensando ser beleza, conversação, amor e comunidade na terra inculta do moderno são na verdade imitações artificiais, pálidas ou perversas de coisas passadas” (PENCAK, 2002, p. 136, tradução nossa).

Enquanto *Jubilee* foi ao mesmo tempo uma celebração da cultura punk e um lamento nostálgico pela perda de um passado glorioso, daí sua transposição da era elizabetana para os escombros pós-industriais dos anos pré-Thatcher, *Crepúsculo do caos*, filme que realizou uma década depois e já fruto direto dos anos de austeridade impostos pela chanceler, é visto como a alegoria poética de Jarman para narrar o que entendia como a morte ou o declínio da cultura inglesa tradicional. É também seu retrato de uma geração perdida. Entendido como o equivalente britânico do clássico americano *Kids*, de Larry Clark, que mostra adolescentes nova-iorquinos viciados em drogas e sexo, esse filme de Jarman ataca um quadro de repressão contra homossexuais e instaura o luto pelo fim de uma era na figura do protagonista Spring, um jovem viciado que injeta heroína e caminha entre ruínas ao som de poemas apocalípticos, de versos que falam de “memórias aprisionadas perambulando na escuridão” (PENCAK, 2002, p. 143, tradução nossa) e do “amanhã que foi cancelado por falta de interesse”.

O apocalipse poético de Jarman aqui é um cenário convulsivo, com movimentos de câmera que fazem a cena pulsar. Na sequência inicial, Spring penetra e destrói uma cópia de *Amor vitorioso*, o cupido adolescente de Caravaggio, como se dissesse que “o Renascimento inspirado pela homossexualidade criou o belo; o presente só pode destruir” (PENCAK, 2002, p. 143, tradução nossa). Testamento dessa destruição, outra cena mostra um rapaz que dança em meio à visão estroboscópica de corpos nus e círculos de fogo. Uma mulher também aparece rasgando o próprio vestido com fúria e devorando partes do tecido enquanto gira em transe como um dervixe. São quadros que evocam ao mesmo tempo a pista de dança de uma rave psicodélica e um inferno dantesco.

Figura 21 - Cena de *Crepúsculo do caos*, filme de Derek Jarman, lançado em 1987.

Fonte: Reprodução

Enfatizando esse contraste, Jarman também alterna as cenas do inferno do presente com visões idílicas do passado, os vermelhos e ocres se dissolvendo na placidez de filmes caseiros de sua própria infância registrada pelos pais em tons esmaecidos. Essa inocência perdida lembra a viagem no tempo do protagonista de *La jetée*, que troca um presente turvo e arruinado pela guerra por um passado indolor, de belas memórias que avultam como monumentos instantâneos. Mas Jarman volta a nocautear o olhar com sua visão acachapante, visceral do presente, uma situação que ele mesmo associa a um dos versos mais marcantes de *Uivo*, de Allen Ginsberg. “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura”,

escreveu o poeta americano. “Morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa” (GINSBERG, 1999).

Recorrente em *Crepúsculo do caos*, a visão de um homem cavoucando montanhas de lixo ilustra a visão desiludida de Jarman. Num presente arruinado, o mergulho no passado em busca de dejetos que possam remediar ou reverter a tragédia que assola o mundo atual se torna a única esperança. Nesse sentido, a viagem no tempo de tantas narrativas distópicas, de *La jetée* a *Os 12 macacos*, passando por seu próprio *Jubilee*, parece estar em sintonia com sua ênfase na visão de andarilhos revolvendo o lixo atrás de comida ou respostas. A produção de seus filmes, aliás, é também um exemplo de resgate de resíduos do passado. Seus cenários são ruínas, prédios abandonados que perderam a função na marcha irrefreável do progresso materialista, e seus figurinos são fantasias e roupas de segunda mão garimpadas em brechós. É o que o historiador americano William Pencak observa como a natureza quase marxista do processo criativo de Jarman, em que as condições materiais da construção de sua obra refletem a mensagem que ela busca passar, no caso, “que tudo de que o fim do século XX dispõe para se reconstruir são ruínas, relíquias e recordações” (PENCAK, 2002, p. 145, tradução nossa).

No auge da epidemia da Aids, Jarman também fez de *Crepúsculo do caos* uma narrativa de inversão dos papéis de gênero. Suas mulheres são abrutalhadas, masculinizadas, enquanto os homens dançam efeminados como frágeis bailarinas. Esse aspecto do filme foi visto como um ataque do artista à figura viril da dama de ferro encarnada por Margaret Thatcher. No fundo, mesmo num quadro de dissolução das esperanças e violência extrema, Jarman enquadra a ruína como cenário em que identidades sexuais consideradas fora da norma pelo establishment da época ainda eram capazes de resistir. Não espanta que belos rapazes de calças jeans e torso nu apareçam destruindo o que sobrou de sua Inglaterra arrasada. Drogados, viciados e erotizados, esses homens se tornam, na visão de Jarman, os últimos sobreviventes de uma sociedade em escombros.

Espetaculares e ao mesmo tempo sombrias, as ruínas clássicas do sul da Itália também emolduram a sexualidade retorcida de *O sol por testemunha*, filme de 1960 refilmado mais

tarde como *O talentoso sr. Ripley*. De “rosto angelical e alma diabólica”, como anunciava o trailer da primeira versão da obra, Alain Delon era Tom Ripley, jovem que vai à Europa a serviço de um milionário americano para convencer seu filho, Philippe Greenleaf, a deixar a vida de bon vivant e voltar para casa. Mas Tom, apaixonado por ele e não correspondido, acaba matando o rapaz e assumindo sua identidade. Toda a ação é ambientada nos anos 1950 e se desenrola em mansões decadentes.

Na versão americana do filme, rodada por Anthony Minghella em 1999, a alegoria da ruína como embalagem de um descenso à insanidade, à depravação e à violência é ainda mais explícita. A paisagem solar do Mediterrâneo, de corpos bronzeados na praia e passeios de iate num mar azul, vai dando lugar a cenários cada vez mais conspurcados, de palacetes mofados aos destroços de templos romanos e cantos esquálidos de Veneza. Minghella aqui acentua a visão ao mesmo tempo romântica e perversa da época em que americanos fizeram da Itália um retiro hedonista e transformaram San Remo, a costa amalfitana e Nápoles em balneários de luxo cravejados de bares de jazz. Em Roma, onde vive num palácio dilapidado, Tom mata um homem usando um busto que lembra o Davi de Michelangelo. As evidências de seus crimes são escondidas num porão escuro. Mais tarde, em Veneza, outro palácio em escombros é o cenário de mais uma tentativa de assassinato e ao mesmo tempo serve de espécie de refúgio onde Tom assume sua homossexualidade e passa a ter um caso com outro homem. A ruína, muitas vezes sublinhada pela sujeira, é aqui o invólucro do desvio da ordem, da violência, do prazer e do sexo livre.

Figura 22 - Cena de *O sol por testemunha*, filme de René Clément, lançado em 1960.

Fonte: Reprodução

Em chave semelhante, e acentuada pelas ruínas prematuras espalhadas por Paris durante as manifestações estudantis de maio de 1968, *Os sonhadores*, filme de Bernardo Bertolucci rodado em 2003, mostra o relacionamento atípico entre um casal de irmãos gêmeos franceses e um estudante americano. Num apartamento decadente, os três fazem sexo enquanto incêndios e protestos se alastram pelas ruas da capital francesa. A casa atulhada de objetos e sempre em desordem se torna um território análogo à zona selvagem no seio de uma cidade em revolução, uma espécie de arena particular do desejo que ecoa a onda de liberação sexual e dos costumes que foi uma das bandeiras da época. O fato de Isabelle, vivida por Eva Green, perder a virgindade ali é mais uma metáfora da ruína como zona de exceção, onde os limites e as barreiras das convenções sociais vêm abaixo em atos de prazer.

Num claro exemplo da “retromania” que tomou de assalto o início do século XXI, Bertolucci também faz aqui homenagens explícitas a uma série de sequências clássicas do cinema, como a cena em que os personagens correm pelas galerias do Louvre, revivendo um momento célebre de *O bando à parte*, filmado por Jean-Luc Godard em 1964. Nesse sentido, muito além da exaltação da ruína e do caos, *Os sonhadores* se firma como um sintoma potente de nossa visão fetichizada do passado como território da transgressão, da liberdade violenta e de sinais visíveis de um mundo em transformação. Ali, ao contrário do nosso presente, o futuro era imaginado e revisto a cada instante sob o signo do conflito e do desejo, um espaço dinâmico de ação que o século XXI passou a buscar em épocas já vividas e não mais em desígnios futuristas.

6.10 Retromania

Em *Retromania: pop culture's addiction to its own past*, o crítico musical britânico Simon Reynolds chama a primeira década deste século de década das reencenações (REYNOLDS, 2011, tradução nossa)

Houve uma época em que o metabolismo do pop zunia com uma energia dinâmica, criando a sensação de surtos-em-direção-ao-futuro de períodos como os anos 1960 psicodélicos, os anos 1970 pós-punk, os anos 1980 do hip-hop, os anos 1990 das raves. Os anos 2000 dão outra sensação. A sensação de avançar adiante se tornou mais fraca à medida em que a década avançou. O tempo em si parece ter se tornado mais lerdo, como um rio que começa a serpentear e formar pequenos lagos. Em vez de ser sobre si mesmos, os anos 2000 são sobre todas as outras décadas anteriores acontecendo mais uma vez agora: a simultaneidade de um tempo pop que aboliu a história ao mesmo tempo em que mordisca pedaços do sentido do presente como uma era também dotada de identidade própria e distinta. A maré alta dos tempos históricos já lambe nossos tornozelos.

Reynolds, como também faço neste estudo, reconhece que houve outros momentos históricos de obsessão pelo passado. Isso vai desde a rememoração da Antiguidade clássica dos gregos e romanos durante o Renascimento ao retorno gótico à Idade Média, passando pela febre do culto às ruínas na era romântica. Mas o crítico argumenta que nunca houve uma sociedade tão obcecada pelo seu passado imediato quanto a sociedade atual, o que se manifesta de forma candente na cultura pop inundada de revivals e remakes. Hollywood fez isso com *Os sonhadores* e *O talentoso sr. Ripley*, só para citar dois casos já lembrados aqui, embora a lista seja imensa, enquanto o Brasil viu refilmagens recentes de novelas como *Ti ti ti*, *O astro*, *O rebu*, *Meu pedacinho de chão*, entre outras. “Isso é o que distingue o retrô do antiquarianismo ou da história”, afirma Reynolds. “É o fascínio por modas, manias, sons e estrelas que estouraram em épocas ainda frescas na memória” (REYNOLDS, 2011, tradução nossa).

Figura 23 - Cena do filme *O talentoso sr. Ripley*, de Anthony Minghella, lançado em 1999.

Fonte: Reprodução

Mesmo a tecnologia de ponta vem sendo usada para ressuscitar essas estrelas ainda frescas no imaginário coletivo. Elvis Presley, Marilyn Monroe, Buddy Holly e Whitney Houston voltaram a fazer comerciais em colagens de material de arquivo com novos truques da indústria. Músicos mortos, como Michael Jackson e Tupac Shakur, também voltam aos palcos

na forma de hologramas em concertos que lotam estádios. Em 2013, trinta mil pessoas foram ao parque da Juventude, em São Paulo, ver uma projeção de Cazuza cantando. “Por estar no fundo, Cazuza parecia menor do que os outros músicos. Até mesmo a imagem um pouco borrada, com pouca definição, pareceu satisfazer”, escreveu um crítico da revista *Rolling Stone*. “A cada uma das cinco músicas em que o músico aparecia, a imagem dele na tela era o suficiente para criar histeria” (ANTUNES, 2013).

Figura 24 - Cena de *Os sonhadores*, filme de Bernardo Bertolucci, lançado em 2003.

Fonte: Reprodução

Espectáculos fantasmagóricos como esses, talvez a vertente mais bizarra de nossa “retromania”, podem ser vistos como um estranho ruído na narrativa do culto às ruínas. Mas eles não deixam de ser ao mesmo tempo uma manifestação candente desse culto enraizado na vontade de reviver o passado. No fundo, esses são esforços tecnológicos e financeiros voltados para o resgate de uma experiência próxima do real, o real aqui perdido pela morte de uma estrela da música ou, em plano menos literal, soterrado pelo avanço das sociedades materialistas. Não defendo que o malabarismo técnico empenhado na construção de um fantasma de Cazuza ou Michael Jackson seja capaz de gerar algo análogo à experiência do transe coletivo na pista de dança das festas em ruínas ou à sensação de travar contato com algo fora das nossas cidades assépticas e vigiadas. No entanto, acredito que tanto a fantasmagoria de um show de alguém já morto em pleno presente quanto a vazão dada a

novas expressões do corpo pela cultura emoldurada pelas ruínas tenha alçado à esfera do mainstream, ou ao universo pop, uma visão mais elástica da presença do corpo e, por extensão, de sua sexualidade.

6.11 Performers da noite suja

Esse novo circuito que começou nas trevas e atingiu a luz dos holofotes na crônica da cultura metropolitana revelou uma nova cena artística que só poderia ter surgido entre escombros dado seu caráter marginal, antes longe de ser aceito pelo crivo do mercado da música, do cinema ou das artes visuais. Em São Paulo, nomes como Daniel Fagundes, Volatile Ferreira, Daniel Lie, Fabiana Faleiros e Mavi Veloso, hoje atuando como artistas plásticos no circuito institucional dos centros culturais e galerias de arte, surgiram como performers da noite suja. Talvez porque suas obras discutissem hedonismo e inadequação às normas de sexualidade e comportamento padrão, elas tenham primeiro encontrado acolhida num movimento que pregava a dissolução de barreiras de toda natureza. No centro dos trabalhos desses artistas, o corpo e suas mutações possíveis parecem ocupar um lugar análogo ao da ruína e dos hologramas de estrelas do pop no cenário urbano, algo exótico, atraente e com enorme potencial de se transformar em fetiche.

Figura 25 - O artista Mavi Veloso em uma de suas performances.

Fonte: Reprodução

Daniel Fagundes, por exemplo, começou realizando homenagens à clássica performance de Yves Klein, em que modelos tinham o corpo pintado com seu famoso tom de azul e rolavam sobre enormes folhas de papel, numa paródia do arquétipo do nu feminino na história da arte. Em sua versão da obra, Fagundes pintava o próprio corpo nu e se esfregava contra as paredes de um dos prédios abandonados já ocupados pela festa VoodooHop, imprimindo uma pegada corporal aos escombros reabilitados pela ação da noite. Mavi Veloso, que vem alterando a aparência de seu corpo com hormônios femininos, começou esse processo em aparições que fazia na festa Carlos Capslock, evento criado em São Paulo pelo DJ Paulo Tessuto e realizado em cinemas e prédios abandonados, túneis e praças da cidade. Seu corpo esguio e a vasta cabeleira, que lembra o penteado de Caetano Veloso em sua juventude, acabaram plasmando sua imagem na noite, servindo de influência para outras manifestações, como a personagem Fancy Violence, alter ego feminino de Rodolpho Parigi. Desde então, o artista vem discutindo questões de gênero em suas performances que também envolvem uma reflexão sobre noções de brasilidade e a ideia do que significa certa herança tropical.

Esses mesmos assuntos, uma sexualidade marginal e a natureza de uma cena nascida dos escombros do urbanismo paulistano, pautam o trabalho de Daniel Lie e Fabiana Faleiros. Enquanto ela revisita clássicos da música popular brasileira em chave paródica numa série de vídeos que tomam como partida a noção de videoclipe da era MTV, ele vem criando elaborados ambientes em que suspende do teto da galeria e de centros culturais plantas e frutas típicas do país, que apodrecem diante dos olhos dos espectadores. É uma obra que não prescinde, no entanto, da presença do artista, sempre fantasiado e maquiado como um ser andrógino, fronteiro entre homem e mulher, humano e animal.

Juntos, Lie, Faleiros, Fagundes e Veloso, para citar só alguns nomes dessa cena, formam um coro de vozes marginais que aos poucos se destacam da massa indistinta do ruído, ou seja, foram alçados à categoria do discurso como que legitimados pelas raízes firmes que têm plantadas no território da ruína. Essa ascensão do “ruído ao discurso” (STEYERL, 2014, tradução nossa) pode ser entendida à luz do que Hito Steyerl descreve como confronto, o “signo versus ruído” (STEYERL, 2014, tradução nossa) que define o quadro contemporâneo

em que as massas de dados e o fluxo de discursos nas redes sociais transformam a vida cotidiana num campo de batalha em que só certas ideias, dependendo das plataformas usadas para a sua propagação, vingam como discurso. Steyerl também enxerga na raiz desse paradigma as ideias de Jacques Rancière em que a divisão entre ruído e palavra “corresponde a uma fórmula muito mais velha” (STEYERL, 2014, tradução nossa), ou seja, segundo a qual “distinguir entre ruído e discurso é dividir o povo entre os cidadãos e a ralé” (STEYERL, 2014, tradução nossa).

Na definição de estética de Rancière, “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), o acento nesse contexto parece recair sobre essas tais “formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Das ruínas periféricas à condição de objeto de sedução do mercado imobiliário, uma estética antes marginal foi aos poucos conquistando o terreno do fetiche, levando à noção de ruína como embalagem. Se aplicada ao fenômeno atual, a teoria de Rancière se manifesta em duas frentes, primeiro pela noção de partilha do sensível que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), e, em segundo lugar, pela noção de que “no regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). Em resumo, Rancière encerra a discussão concluindo que “o regime estético das artes é antes de tudo um regime de relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2005, p. 37). Enquadrados pela ruína, esses novos discursos atingiram um grau perverso de ressonância política, em que uma vez reconhecidos são usados como veneno que anula a força de sua transgressão originária.

6.12 Celebração do precário

No terreno da cultura, que viu florescer na noite em escombros uma cena de artistas já comentados neste estudo, a ruína como embalagem serviu de inspiração para novos centros culturais e exposições. Um casarão abandonado na Bela Vista, em São Paulo, foi comprado por um empresário do ramo do design para servir de centro cultural para a exposição de peças de arte e mobiliário que mais tarde seriam vendidos em sua loja de decoração nos Jardins, bairro abastado da zona oeste da cidade nada em ruínas. A Casa do Povo, antigo teatro no

Bom Retiro, foi reabilitada, embora mantenha ainda a cara de escombros esquecidos. Sobre seu assoalho gasto e entre paredes carcomidas, uma série de festas resgatadas do limbo das ruínas vêm acontecendo, quase como um programa de legitimação de um espaço que se quer cultural mas ainda batalha para encontrar seu nicho no saturado circuito paulistano.

Figura 28 - Cena da telenovela *I love Paraisópolis*, de Alcides Nogueira, exibida pela TV Globo em 2015.

Fonte: Reprodução

Em sua manifestação mais perversa e caricata, o fetiche pela ruína sublinha um dos empreendimentos imobiliários mais polêmicos da história recente de São Paulo. Sobre os escombros do antigo hospital Matarazzo, no centro paulistano, o empresário francês Alexandre Allard vem tentando construir um complexo de luxo, com hotéis e um centro comercial. Limitado pelo tombamento dos antigos prédios pelos órgãos de preservação do patrimônio histórico, Allard acabou ancorando a estética de seu empreendimento nas ruínas do antigo hospital. Um vídeo promocional mostra jatos de tinta colorida cobrindo as velhas paredes mofadas da maternidade e uma exposição com artistas contemporâneos foi organizada para dar um ar de pretensa sofisticação ao conjunto.

Enquanto o projeto de Allard parece ocupar o espectro mais negativo da lógica da ruína enquanto elemento pop, a cultura popular exerce outro tipo de apropriação da estética dos escombros, fincando raízes nesses espaços abandonados para promover uma espécie de celebração do precário e da gambiarra, em detrimento das mazelas e falhas intrínsecas daquilo que celebram como belo ou autêntico. Esse é um processo que começa no underground com a ampliação dos repertórios musicais das festas nas ruínas paulistanas, que passaram a incorporar sem medo o tecnobrega e outras manifestações culturais periféricas, e ganha dimensões macroscópicas quando da sua incorporação na linguagem das telenovelas vistas por milhões de espectadores, caso da exaltação dos chamados bailes charme por novelas como *Avenida Brasil*, levada ao ar em 2012 pela TV Globo, e a glamourização da favela em *I love Paraisópolis*, obra de 2015 da mesma emissora.

Figura 27 - Casa do Povo, centro cultural no bairro do Bom Retiro, em São Paulo.

Fonte: Reprodução

Também em 2015, João Emanuel Carneiro, autor de *Avenida Brasil*, voltou a estetizar o subúrbio e a favela como espaços de liberdade e dissolução de barreiras em *A regra do jogo*,

outra novela exibida pela Globo. Na trama, personagens abastados ou de uma classe média decadente dos bairros da zona sul do Rio de Janeiro sonham em subir o morro e viver na favela, sendo o fictício morro da Macaca o centro das atenções. Em suas falas, personagens afirmam que a “favela é ‘hype’, é a vida em comunidade”⁵¹. Mesmo carregada de estereótipos e calcada no clássico arco narrativo da jornada do herói ao submundo, enredos como esse refletem uma intoxicação da cultura pop pela ideia de marginal, pelo “*terrain vague*” (DORON, 2000, tradução nossa) ou pela “zona selvagem” (EDENSOR, 2005, pp. 59-60, tradução nossa) e sua “porosidade” (BENJAMIN, 1986, pp. 166-167, tradução nossa).

Figura 26 - Instalação de Daniel Lie, na Casa Sauma, em Santiago.

Fonte: Reprodução

Mais de cinquenta anos depois que Hélio Oiticica subiu o morro da Mangueira e “descobriu seu caminho” (JACQUES, 2001, p. 28), deixando de ser um “jovem apolíneo” (JACQUES, 2001, p. 27) para se tornar “dionisíaco” (JACQUES, 2001, p. 27), o universo pop agora se apropria do marginal em chave glamourizada. Na última década, a favela, mesmo

⁵¹ A REGRA do jogo. Rio de Janeiro: TV Globo, 22 set. 2015, 21 h. Duração 60 min.

estereotipada, não deixou de frequentar as telenovelas como cenário obrigatório, embora seja muitas vezes representada pela óptica do mito do bom selvagem e sirva de manobra comercial para atender uma base ampliada de consumidores, que há muito não se restringe só ao asfalto.

Figura 29 - Cena da telenovela *A regra do jogo*, de João Emanuel Carneiro, exibida pela Globo em 2015 e 2016.

Fonte: Reprodução

Em cores estridentes, a favela cenográfica lembra a ruína polida e vendável de bares e boates já construídos como antros decadentes. Não há conflitos, a não ser os representados por ameaças externas ao morro, e personagens da favela vivem numa espécie de suspensão da realidade, uma alegria colorida e pegajosa. Em detrimento das praias e coberturas da zona sul ou das mansões da Barra da Tijuca, o morro é magnético. A trilha sonora é o funk e roupas mal cobrem o corpo, aludindo à noção do sexo mais livre e aflorado praticado nesses territórios de exceção. A ruína plástica das telenovelas, de “popozudas” e “tigrões” e suas festas na laje, parece se esforçar para estabelecer um novo paradigma do hedonismo mainstream, revelando uma promessa de prazer nos cantos mais esquálidos da cidade que passaram por um banho de loja.

6.13 Feminismo na laje

É a “cosmética da fome” turbinada pela ascensão da classe C e marcada pela explosão de celebridades do funk. Em paralelo ao fetiche pelo morro, surge a estética de uma nova mulher dona do próprio corpo e devoradora de homens, sublinhando a narrativa de liberdade sexual como afirmação de identidade. Enquanto o funk representa uma nova vertente feminista no Brasil, com cantoras como Valesca Popozuda e Anitta, a cultura pop global também propaga a noção da mulher no comando e capaz de exercer domínio sobre os homens lançando mão de atributos físicos, sexuais e financeiros, caso de composições de Beyoncé, Nicki Minaj, Miley Cyrus e Rihanna. Enquanto Popozuda decreta “my pussy é o poder”, Beyoncé se diz “flawless”, ou sem falhas, e Minaj explora as curvas do próprio corpo como tradução visual dos versos de canções sugestivas como *Anaconda*.

No circuito underground, as divas do funk e do pop foram reenquadradas como vozes de afirmação não só das mulheres como também dos homossexuais. Mesmo a explosão e o revival em torno da cultura drag, que surgiu no underground do Harlem nova-iorquino nos anos 1980 e ganhou as massas na estética dos clipes de Madonna dos anos 1990, podem ser creditados agora à incorporação dessa sexualidade híbrida pelas festas nas ruínas e outros espaços de exceção, em que tudo está permitido por definição. O reality show *RuPaul’s Drag Race*, fenômeno da TV americana e que no Brasil ganhou um séquito de fãs graças à sua propagação primeiro na internet e depois na TV paga, é um exemplo de como uma estética marginal, ou de exceção, ganha o mainstream filtrado por sua passagem pelos endereços periféricos, ou de exceção urbanística, das ruínas. *Paris is burning*, documentário que detalhou essa cena na Nova York dos anos 1980, não poderia parecer mais atual do que nos dias de hoje, em que proto-Harlems surgem nas ruínas das metrópoles contemporâneas, de Kreuzberg, em Berlim, ao Arouche paulistano.

Em sua manifestação original, o voguing, estilo de dança que surgiu nos clubes nova-iorquinos do fim dos anos 1980, era uma referência ao glamour das páginas da revista *Vogue* que as drag queens do Harlem tentavam emular com toda a precariedade de seu mundo periférico, longe das passarelas no sentido geográfico do termo e mais perto delas do que nunca por intermédio dos editoriais de moda exagerados da revista. Madonna, com a música

Vogue e seu clipe, em que incorpora a coreografia das drags do Harlem com as mãos emoldurando o rosto tal qual o retângulo de papel que delimita uma página de revista não poderia ser ilustração melhor ---e mais pop--- daquilo que Rancière já postulava como “paradigma da página”. Filmado em preto e branco em plena era MTV, *Vogue* era já nos primórdios de 1990 um simulacro fetichista da ruína, uma tentativa de evocar o glamour da velha Hollywood legitimado, e reavivado, pela estética da periferia de Manhattan, também então em escombros e marcada pela sexualidade sem fronteiras dos bailes originais de voguing.

Figura 30 - Cena do documentário *Paris is burning*, de Jennie Livingston, lançado em 1991.

Fonte: Reprodução

Entendendo os ciclos de repetição e revival da cultura pop, o fenômeno das ruínas e seu poder legitimador com relação a contextos e cenas antes periféricos e rechaçados pela elite, Madonna e *Vogue* podem ser revistos aqui como um paralelo a outra ---não menos contundente--- manifestação de um paradigma da página. No caso, a página virtual, mais fragmentária, das redes sociais que fetichizam e canibalizam a estética da ruína para consumo,

uma ruína como cenografia ready-made todo terreno, que promove a afirmação de estéticas marginais e estrutura anseios corporativos ao mesmo tempo.

Figura 31 - Instalação em neon da artista Regina Parra.

Fonte: Reprodução

Numa ilustração desse curto-circuito entre o marginal e o mainstream pela ostentação da ruína, lembro uma série de trabalhos da artista brasileira Regina Parra. Em letreiros de neon instalados em pontos de destaque da paisagem urbana, a artista escreveu frases que aludem ao culto ao passado.

Num deles, retoma os versos recitados pelo protagonista de *Stalker*, o filme de Andrei Tarkovski, quando ele está prestes a entrar no coração da Zona, o território em ruínas capaz de realizar todos os seus desejos. “Nada de mau se perdeu, nada de bom foi em vão, uma luz clara ilumina tudo, mas tem de haver mais”, ele diz desconsolado. No fundo, depois do êxtase e depois do mergulho mais profundo em busca do real, fica só um vazio. Em letras maiúsculas de neon, no entanto, esse lamento é menos um murmúrio e mais um estrondo, contrariando a lógica da terra devastada dos versos de T. S. Eliot. A artista também revisita a famosa

constatação de Claude Lévi-Strauss, que viu em São Paulo uma situação em que tudo parece que é ainda construção já é ruína. Quase um outdoor na cidade que banuiu essas placas de sua paisagem, esse letreiro brilha incômodo contra os arranha-céus e zonas mergulhadas na escuridão. É ao mesmo tempo denúncia e anúncio. Não sabemos se é caso de celebrar ou lamentar. No fulgor insolente dessas letras parece estar inscrita a dimensão de nosso amor à ruína, uma paixão que talvez não passe da fricção da alma com o mundo externo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando este estudo estava sendo concluído, a cultura da noite aqui descrita chegava ao fim, ou pelo menos a um estado de esgotamento temporário. Suas últimas linhas foram escritas já depois da eleição de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos e enquanto João Doria, então recém-empossado prefeito de São Paulo, travava uma verdadeira batalha contra a pichação e o grafite nas grandes vias paulistanas, cobrindo com tinta cinza os murais e inscrições ao longo das avenidas Nove de Julho e Vinte e Três de Maio ---ações de marketing que dominaram as manchetes em suas primeiras semanas de governo.

Esse estado de retorno à ordem, no caso a uma realidade de limpeza étnica e de assepsia urbana, marcou os discursos desses novos líderes conservadores. Enquanto Trump vetava a imigração de muçulmanos para os Estados Unidos e propunha construir um muro ao longo da fronteira com o México, medida que então parecia próxima de se concretizar, Doria defendia uma eliminação de indícios de qualquer discurso ou manifestação periférica no centro mais abastado da cidade, em especial ao longo da rota usada por ele para ir de sua casa à sede da prefeitura.

Entendo o levante dessa política conservadora, calcada no ódio e na intolerância, como o fim de um momento em que a cidade e o mundo pareciam mais abertos a discursos dissonantes, tendo a ruína urbana e espaços abandonados no centro de seus tecidos metropolitanos como vetores de estéticas e tendências comportamentais alternativas. Tanto Detroit quanto São Paulo, as duas cidades mais analisadas nos cinco ensaios que formam este estudo, experimentaram o auge e os primeiros sinais de um fracasso da cultura da noite em ruínas num breve arco temporal. São processos que vão da descoberta dessas zonas de pujança, lugares extraquadro em relação à cidade oficial e vigiada, à cooptação desses territórios de exceção pelo poder público e pelo mercado imobiliário, o que urbanistas entendem como a narrativa clássica da gentrificação ---Sharon Zukin resume esse processo como a proliferação de galerias de arte, butiques e cafés em bairros antes ocupados pela classe operária.

Detroit, no caso, maquiou seus galpões de fábrica, que ao poucos vão se tornando lojas de grife, antiquários descolados, restaurantes veganos e cafés da moda. São Paulo filtra o ar arruinado de seus velhos cinemas *art déco*, túneis e praças em novos bares e boates que já

nascem como ruínas ready-made, espaços em que a degradação é só cenográfica e se coloca a serviço de anseios do mercado. Nesse sentido, a noite em ruínas parece ter aberto caminho às empreiteiras, que invadem com novos condomínios fechados essas regiões, em especial do centro antigo da cidade, antes dominadas por ruínas urbanas ocupadas pelo espírito livre de festas em palácios dilapidados.

Um dos anseios deste estudo era preencher uma lacuna bibliográfica e dar continuidade à minguada crônica da vida noturna de São Paulo iniciada por esforços de jornalistas ainda na década de 1990. Erika Palomino documentou os primórdios da cena clubber em *Babado forte*, livro usado aqui como um ponto de partida para a análise da noite paulistana no alvorecer do século XXI. A ruinofilia, ou retromania, nas palavras de autores como Andreas Huyssen e Simon Reynolds, enquanto traço candente da cultura contemporânea nestas primeiras décadas do novo milênio, no entanto, também acabou levando a um aprofundamento do estudo antropológico da noite. No caso, ela deixa de ser vista só como mais um aspecto da narrativa urbana mas também como traço definidor de um *zeitgeist* calcado na rememoração e no resgate seletivo de modas e estilos do passado. É como se proposições para um futuro já desembaraçado das previsões de um modernismo maquinico, racional e minimalista surgissem no retrovisor.

No fundo, entendo que autores como Huyssen e Svetlana Boym, dois dos maiores estudiosos do culto contemporâneo à ruína e à memória, descrevem um quadro de ruinofilia que em tecidos urbanos como o de São Paulo e Detroit atingiram o auge de sua potência em festas clandestinas, que tinham como traço definidor um gesto de deriva urbana. Mais do que uma festa, esses são eventos de resistência a um ordenamento excessivo das cidades e a uma obsessão pela limpeza e pela assepsia que limita o repertório de comportamentos e estilos artísticos aceitos pelo establishment.

Em grande medida, a festa clandestina em ruínas se constitui como arena livre da vigilância, dos códigos de conduta e das regras da cidade mercantilizada, de leis de zoneamento, horários comerciais, normas antifumo e afins. Nesse sentido, a ocupação de espaços abandonados, em grande parte alvos de uma subversão do uso original para o qual foram pensados, acrescenta mais uma camada de transgressão ao gesto de deriva urbana, de movimento no contrafluxo.

As ruínas se configuraram, enquanto cenários mais esquálidos de divertimentos noturnos, verdadeiros territórios de exceção, onde o exercício de uma sexualidade mais livre, o uso de drogas, o culto a novos DJs e novos repertórios musicais e a experiência de catarse ou transe coletivo se dão num contexto de oposição à cidade controlada.

Mesmo efêmera, a ocupação dessas ruínas urbanas e espaços abandonados por festas clandestinas também joga luz sobre o fracasso de planos urbanísticos alardeados como esforços de revitalização. Zonas urbanas nada mortas vêm sendo maquiadas em nome de supostas renovações. Isso que Giselle Beiguelman descreve como “urbanismo Botox”, no fundo, anula qualquer traço de identidade do lugar. É o que arquitetos e urbanistas como Rem Koolhaas, Trevor Boddy, Sharon Zukin, entre outros, atacam como a transformação da paisagem urbana em shopping center, o espaço triste das praças de alimentação, escadas rolantes, ar-condicionado e luzes frias que parece ter se alastrado para todo o tecido urbano.

O culto à ruína na dinâmica das festas, no fundo, não passa de um desejo de preservar graus necessários de desordem e imprevisibilidade em malhas urbanas talhadas cada vez mais para vender e lucrar. É a sujeira de espaços impossíveis de consumir que sublinha esses gestos que se revestem de um verniz de transgressão pelo simples fato de se distanciarem da anestesia do condomínio fechado e das avenidas cor de chumbo. São redutos não só impossíveis de consumir como também impossíveis de construir, daí o caráter magnético de espaços abandonados, ainda marcados pelas glórias do passado, a tal pátina do tempo que ruinólogos como Georg Simmel, Rose Macaulay e Bradley Garrett se esforçam para descrever.

Enquanto manifestação no presente de um passado glorioso ou estarrecedor, a ruína urbana é uma cicatriz temporal no tecido urbano. Em muitos casos, sua sobrevivência, fruto do abandono, do esquecimento ou da negligência, é celebrada pelas festas clandestinas como um acúmulo de temporalidades e memórias que emoldura não só um deslocamento geográfico em relação à cidade comodificada e codificada mas também um deslocamento no tempo. Num curto-circuito paradoxal, esses restos do passado ainda de pé no presente acabam se tornando o terreno mais fértil para o surgimento de uma visão de futuro, com novas vanguardas estéticas, daí a constatação de urbanistas e geógrafos, entre eles Tim Edensor e Gil Doron,

nomes centrais a este estudo, de que as ruínas encravadas em tecidos urbanos atuais não são mortas, mas sim transgressoras, selvagens, fecundas.

Nesse ponto, a ruína é reenquadrada neste estudo, à maneira que faz a fauna da noite clandestina, como plataforma de proposição de novas estéticas para o futuro, ou pelo menos em resistência a tentativas de controle excessivo de espaços urbanos atuais, algo explícito já nas primeiras semanas de mandato de políticos como Donald Trump e João Doria. Mas tanto o presidente americano quanto o prefeito paulistano parecem ter tomado posse quando a revolução da ruína já encontrava sinais de desgaste.

Enquanto plataforma de proposição de novos discursos e estéticas, entendida neste estudo à luz das reflexões de Gilles Deleuze, Hito Steyerl, Paul Virilio e Jacques Rancière, a noite em ruínas teve como embalagem plástica uma ampliação do repertório das modas da noite, que passaram a aceitar não só musicalidades periféricas e anacrônicas, mas também comportamentos transgressores e dissonantes. Essa plasticidade elástica da ruína aos poucos foi deixando o underground para figurar sob os holofotes do mainstream, o primeiro passo para sua autodestruição.

Uma vez que essas festas clandestinas deixaram de atrair um público em fuga dos clubes noturnos tradicionais para quase suplantá-los, esses espaços convencionais, um misto de estética da ruína com fetichização da sujeira e cosmética da fome foi reenquadrado pelo mainstream e filtrado pelas esferas da arte contemporânea e da cultura pop. Em São Paulo, por exemplo, esse processo pode ser ilustrado pelo que aconteceu na rua Augusta, tradicional reduto de boates que foram falindo com a ascensão da noite em ruínas. As antigas casas noturnas dali, aliás, acabaram sendo demolidas para a construção de condomínios para jovens solteiros, os mesmos frequentadores das baladas em espaços abandonados, com nomes que refletem o pior da linguagem publicitária e corporativa.

Nesse sentido, a noite em ruínas que surgiu como espaço de transgressão, reduto do acaso e da indeterminação, acaba detonando novas ondas de assepsia e anestesiamento. Tornadas reluzentes em filmes, telenovelas e letras de música, do indie rock ao funk carioca, as ruínas urbanas ocupadas pelas festas abriram caminho para a exploração econômica de áreas antes

degradadas, sepultando o caráter transgressor das festas clandestinas e neutralizando o poder regenerativo que esses espaços de indistinção, o *terrain vague* tal qual entendido por Ignasi de Solà-Morales, viriam a exercer sobre tecidos urbanos marginais.

Essa fetichização da ruína, que passa pela glamourização da favela e de espaços periféricos ou mesmo de zonas centrais degradadas, tem como efeito último a eliminação das margens. Metrôpoles antes policêntricas como São Paulo e Detroit veem seus bairros se fundirem uns aos outros na massa amorfa de revitalizações gentrificantes, intervenções a toque de caixa que anulam por completo ou reduzem a mera cenografia traços de identidades locais. No lugar da ruína como arena de resistência e liberdade calcada no hedonismo, surgem redutos de mise-en-scène corporativa, a multiplicação do *hype* a serviço do capital imobiliário.

É certo que quando uma ruína deixa de ser ruína, ou abandona seu estado de território de exceção para ser mais um território cooptado, despontam novas ruínas, mais distantes, mais exóticas, mais sujas e perigosas. Walter Benjamin, em suas crônicas sobre as arcadas de Paris, os cafés berlineses e o porto de Marselha, já identificava a fragilidade de espaços versáteis, indeterminados na trama urbana, algo que as pesquisas de campo deste estudo também constatarem em São Paulo e Detroit.

No fundo, estamos diante de mais uma etapa no processo de evolução e neutralização das ruínas urbanas. Enquanto chega ao fim a era das noites sem teto, liderada por DJs como Thomas Haferlach, que fundou a Voodoohop, uma das festas mais influentes de São Paulo na última década, outros territórios de exceção vão se formando mais às margens desses que antes já foram espaços marginais. Mas esse conflito no espaço urbano parece se tornar cada vez mais agudo.

Haferlach, para continuar no mesmo exemplo, já não vive na praça Franklin Roosevelt, no centro paulistano. Sua festa também saiu de cena, dando lugar a outras que tentam se firmar nos mesmos moldes. A praça tampouco se manteve igual. Foi alvo de uma invasão de agentes de gentrificação e perdeu grande parte de seus moradores de renda mais baixa, tendo se tornado extensão dos territórios assépticos forjados pelo avanço do capital sobre o ambiente construído. Mas é a crise desse capital, no auge da recessão econômica que paralisa o Brasil

desde 2013 e ainda causa estragos pelo mundo, que promete fabricar novas ruínas. Novos condomínios fechados erguidos no auge da especulação imobiliária apodrecem vazios na paisagem urbana, sem compradores ou inquilinos. O descompasso entre a duração de uma moda, ou do elã de uma festa, e o tempo letárgico da construção civil, de alvarás e demolições, vem forjando esqueletos de quitinetes cintilantes à espera da próxima revolução que pode ou não ser mais uma onda de boates improvisadas em cenários de destruição.

8 REFERÊNCIAS

ALDISS, B. Earthworks. Disponível em: http://www.baen.com/Chapters/9781617567490/9781617567490__1.htm. Acesso em: 4 jan. 2017.

AMADO, G. Arte contemporânea. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/>. Acesso em: 21 dez. 2016.

ANTUNES, P. Cazuza “ressuscita” como holograma diante de 30 mil pessoas em São Paulo. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/cazuza-ressuscita-como-holograma-diante-de-30-mil-pessoas-em-sao-paulo/#imagem0>. Acesso em: 23 fev. 2016.

BARTLETT, W. H. *Forty days in the desert, on track of the Israelites*. Londres: A. Hall & Co., 1856.

BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, 1860.

BECK. 1000BPM. In.: *The Information*. Santa Mônica, Estados Unidos: Interscope Records, 2006. Faixa 11 (2 min 32)

BEIGUELMAN, G. Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea. 2016. 303 f. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. *The origin of German tragic drama*. Londres: Verso, 1985.

BENJAMIN, W. *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. Berlim: Schoken, 1986.

BESSA, A. S. *Beyond the supersquare: art and architecture after modernism in Latin America*. Nova York: Fordham University Press, 2014.

BEYONCÉ. Flawless. In.: Flawless. Nova York: Parkwood Entertainment, 2013. Faixa 11 (4 min 10)

BINELLI, M. *Detroit City is the place to be: the afterlife of an American metropolis*. Nova York: Picador, Henry Holt and Company, 2013.

BLUM, L. H. The disothèque and the phenomenon of alone-togetherness. *Adolescence*, Roslyn Heights, Estados Unidos, v. 1, n. 4, p. 351, Winter, 1966.

BODDY, T. Underground and overhead: building the analogous city. In: M. Sorkin. *Variations on a theme park*. Nova York: Hill and Wang, 1992.

BOYM, S. *The future of nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.

BOYM, S. Ruinophilia. Disponível em: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

BRUBACH, H. Ruin with a view. Disponível em: http://www.nytimes.com/2010/04/11/t-magazine/11talk-brubach-t.html?_r=0. Acesso em: 2 jan. 2017.

BUCK-MORSS, S. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1990.

CASEY, E. S. Between geography and philosophy: what does it mean to be in the place-world? *Annals of the Association of American Geographers*, Nova York, 91:4, pp. 683-693, 2001.

CHARNAY, D. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. Paris: Gide, 1862.

CITY OF DETROIT. Detroit, city on the move. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aBZ6hgA-Cc4>. Acesso em: 23 dez. 2016.

COGAN, D.; MENSCHER, D. *Detropia*. [Filme-vídeo]. Produção de Dan Cogan e David Menscher, direção de Heidi Ewing e Rachel Grady. Nova York, New Video Group, Inc., 2011. 1 DVD, 91 min. color. son.

COLABORATÓRIA. Grupo Interdisciplinar. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014

CORLISS, R. *Only lovers left alive*: a vampire duo to die for. Disponível em: <http://time.com/53548/only-lovers-left-alive-movie-review/>. Acesso em: 22 fev. 2016.

CYPRIANO, F. Vertigem renuncia ao texto em reflexão sobre conflitos no país. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E5, 10 out. 2014.

DASKALAKIS, G. *Stalking Detroit*. Barcelona: Actar, 2001.

DAUMAN, A. *La jetée*. [Filme-vídeo]. Produção de Anatole Dauman, direção de Chris Marker. Nova York, Criterion Collection, 2007. 1 DVD, 130 min. color. son.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1987.

DEMIDOVA, A. *Stalker*. [Filme-vídeo]. Produção de Aleksandra Demidova, direção de Andrei Tarkovski. Moscou, Ruscico, 2000. 1 DVD, 163 min. color. son.

DENBY, D. The soul of a new machine. *New York*, Nova York, pp. 58-65, 27 jul. 1987.

DI PASTENA, M. Kraftwerk - Computer world album (full). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_o1pOGc-zS0. Acesso em: 23 dez. 2016.

DILLON, B. *Ruin lust: artists' fascination with ruins, from Turner to the present day*. Londres: Tate Publishing, 2014.

DILLON, S. *The Solaris effect: art and artifice in contemporary American film*. Austin: University of Texas Press, 2006

DORON, G. The dead zone and the architecture of transgression. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13604810050147857>. Acesso em: 17 fev. 2016.

DROBNICK, J. Toposmia. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09697250220142047>. Acesso em: 19 fev. 2016.

EDENSOR, T. *Industrial ruins: spaces, aesthetics and materiality*. Oxford, Reino Unido: Berg, 2005.

EDUARDO, C. A cosmética da fome. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00.html>. Acesso em: 21 dez. 2016.

FEATHERSTONE, M. *Consumer culture and postmodernism*. Los Angeles: SAGE Publications, 2007.

FIORATTI, G., MARTÍ, S. Após ocupar lugares inusitados, VoodooHop é convidada para encerrar 30ª Bienal. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 6 dez. 2012.

FONDATION LOUIS VUITTON. Disponível em: <http://www.fondationlouisvuitton.fr/les-commandes-villar-rojas.html>. Acesso em: 17 fev. 2016.

FOSTER, H. *Design and crime*. Londres: Verso Books, 2010.

FRIAS FILHO, O. Epidemia Z. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 3, 1 mar. 2015.

GAIOLA DAS POPOZUDAS. My pussy. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pXcZxiv_5Qs. Acesso em: 23 fev. 2016.

GALLAGHER, J. *Revolution Detroit: strategies for urban reinvention*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

GALVÃO, V. Q., Festa resiste ao “encaretamento” da noite paulistana. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. C7, 12 abr. 2010.

GARRETT, B. *Explore everything: place-hacking the city*. Londres: Verso, 2013.

GATES, T. 12 ballads for Huguenot House. Disponível em: http://whitecube.com/channel/in_the_museum/theaster_gates_12_ballads_for_huguenot_house_documenta_13_2012/. Acesso em: 28 de dez. de 2016.

GIBRON, B. Ryan Gosling's directorial debut is far from lost. Disponível em: <http://www.popmatters.com/review/192272-lost-river/>. Acesso em: 22 fev. 2016.

GILPIN, W. *Observations on the river Wye*. Oxford, Reino Unido: Woodstock Books, 1991.

GINSBURG, A. *Uivo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GRICHTING, A. “Terrain vague: interstices at the edge of the pale”. *ArchNet-IJAR : International Journal of Architectural Research*, Cambridge, v. 8, n. 1, pp. 171-172, 03 2014.

HAGEY, K. Buddy Holly gets a chance to pitch his own signature eyewear, sort of. Disponível em: <http://www.wsj.com/articles/buddy-holly-gets-chance-to-pitch-his-own-signature-eyewear-sort-of-1442581201>. Acesso em: 23 fev. 2016.

HAGGERTY, B., LEWIS, R. Thrift shop. In.: The heist. Seattle: sem selo, 2012. Faixa 3 (3 min 55)

HAKIM, R., HAKIM, R., LOMBARDO, G. Plein soleil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZ3Yr58P1UM>. Acesso em: 23 fev. 2016.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, D. “O direito à cidade”. *Revista Piauí*, edição 82.

HARVEY, D. *O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas*. In: Espaço e Debates, n. 6, 1976, pp. 265-295.

HERKENHOFF, P. Saunas, 2005. In: *Adriana Varejão*. Chambre d'échos/Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JACQUES, P. B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JEFFRIES, S. In praise of dirty, sexy cities: the urban world according to Walter Benjamin. Disponível em: <http://www.theguardian.com/cities/2015/sep/21/walter-benjamin-marseille-moscow-cities>. Acesso em: 18 fev. 2016.

KANASHIRO, M. Prós e contras da revitalização de centros urbanos. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid02.htm>. Acesso em: 20 dez. 2016.

KENNEDY, R. Bringing art and change to Bronx. Disponível em: http://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html?_r=1.

Acesso em: 17 fev. 2016.

KOOLHAAS, R. Junkspace. *October*, Cambridge, Estados Unidos, v. 100, pp. 175-190, 2002.

KRAFTWERK. Autobahn. In: Autobahn. Düsseldorf: Kling Klang, 1974. Faixa 1 (22 min 42)

KRAFTWERK. *Computerwelt*. Intérpretes: Ralf Hütter, Florian Schneider. Düsseldorf: Kling Klang, 1981. 1 LP.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, pp. 87-93, 1984.

LEE, P. M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MACAULAY, R. *Pleasure of ruins*. Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1953.

MARANISS, D. *Once in a great city: a Detroit story*. Nova York: Simon & Schuster, 2015.

MARIN, L., POUSSIN, N. *Sublime Poussin*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press, 1999.

MARTÍ, S. 40º de destruição. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E3, 20 jan. 2015.

MARTÍ, S. Afro-futurismo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, pp. E1 e E6, 2 set. 2010.

MARTÍ, S. Artista argentino cria obras destinadas à destruição. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E7, 16 nov. 2011.

MARTÍ, S. Artista se consagra com “política da pele”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E5, 27 jan. 2013.

MARTÍ, S. Baladas de SP tomam viadutos, praças e ocupações; urbanistas festejam. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 23 nov. 2014.

MARTÍ, S. Bonecona de luxo. *Revista Serafina, Folha de S.Paulo*, São Paulo, pp. 50-52, 26 jan. 2014.

MARTÍ, S. “Clássico underground”, festa da Lôca faz 10 anos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E10, 27 jul. 2008.

MARTÍ, S. Curador quer que Bienal de Veneza espelhe o mundo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/98763-curador-quer-que-bienal-de-veneza-espelhe-o-mundo.shtml#>. Acesso em: 2 jan. 2017.

MARTÍ, S. Curadores atacam mostra sobre desabamento de obra de Niemeyer. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1471755-curadores-atacam-mostra-sobre-desabamento-de-obra-de-niemeyer.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2016.

MARTÍ, S. Da lama ao caos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 28 ago. 2012.

MARTÍ, S. Descartes nos trópicos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. 3, 26 ago. 2012.

MARTÍ, S. Entre o real e o abstrato. *Revista Serafina, Folha de S.Paulo*, São Paulo, pp. 28-33, 26 fev. 2012.

MARTÍ, S. Focus: Jonathas de Andrade. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/article/focus-jonathas-de-andrade/>. Acesso em: 18 fev. 2016.

MARTÍ, S. Miguel Rio Branco exhibe obra “marginal”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E10, 28 abr. 2014.

MARTÍ, S. Mostra revê pensamento bélico de Debord, cérebro do Maio de 68. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E5, 16 jun. 2013.

MARTÍ, S. Nas margens do mangue. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 18 mai. 2012.

MARTÍ, S. Torre de memórias. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 6 jul. 2010.

MARTÍ, S. *Up and coming: Clara Ianni's bullet-ridden sculptures remember the violence that modernism forgot*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-up-and-coming-clara-ianni-s-bullet-ridden>. Acesso em: 17 fev. 2016.

MASSEY, D. Places and their pasts. *History Workshop Journal*, Oxford, Reino Unido, nº 39, pp. 182-192, 1995.

MASSIE, R. K. *Catherine the Great: portrait of a woman*. Nova York: Random House, 2012.

MASSUMI, B. The autonomy of affect. *Cultural Critique*, Mineápolis, University of Minnesota Press, nº 31, pp. 83-109, 1995.

MCGOWAN, T. *The real gaze: film theory after Lacan*. Nova York: State University of New York, 2007.

MOORE, A., LEVINE, P. *Detroit disassembled*. Bolonha: Damiani Editore, 2010.

MORRIS, R. O tempo presente do espaço. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MUIR, P. *Gordon Matta-Clark's Conical intersect*. Surrey, Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2014.

NEUENDORF, S. Portlandia - shocking art supplies everywhere. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XQn9CJ_bh9c. Acesso em: 2 jan. 2017.

NUSSELDER, A. *Interface fantasy: a Lacanian cyborg ontology*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press, 2009.

OITICICA, H. O aparecimento do supra-sensorial. In.: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

O'NEILL, A. *Unquiet ruin: a photographic excavation*. Pittsburgh: Mattress Factory, 2001.

OTTONI, A. A ruína brutalista. V!RUS, São Carlos, Brasil, n. 12, 2016. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=5#sect61>. Acesso em: 8 nov. 2016.

PALOMINO, E. *Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim, 1999.

PARELES, J. Há 25 anos, techno marca identidade berlinense. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1560991-ha-25-anos-techno-marca-identidade-berlinense.shtml>. Acesso em: 19 fev. 2016.

PENCAK, W. *The films of Derek Jarman*. Jefferson, Estados Unidos: McFraland & Co., 2002.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; Fapesp, 2010.

PERROTTA-BOSCH, F. Rio 2016: o dia seguinte. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/rio-2016-o-dia-seguinte/>. Acesso em: 20 dez. 2016.

PIVA, R. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

RAMOS, N. Suspeito que estamos... *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. A3, 28 mai. 2014.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, São Paulo: 34, 2005.

REYNOLDS, S. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. Londres: Faber & Faber, 2011.

ROCHA, G. Eztetyka da fome. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Acesso em: 21 dez 2016.

ROMNEY, J. *Lost river* review - Ryan Gosling's misguided labour of love. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/12/lost-river-review-ryan-gosling-christina-hendricks-matt-smith>. Acesso em: 22 fev. 2016.

ROTH, M. S., LYONS, C. *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

SADLER, S. *The situationist city*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1998.

SANTOS, B. S. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 83-126.

SCHÖNLE, A., FAUCI, J. *Architecture of oblivion: ruins and historical consciousness in modern Russia*. Dekalb, Estados Unidos: Northern Illinois University Press, 2011.

SENNETT, R. *Flesh and stone: the body and the city in Western civilization*. Nova York: W. W. Norton, 1994.

SMITHSON, R. A tour of monuments of Passaic, New Jersey. In: *The writings of Robert Smithson*. Nova York: New York University Press, 1979, pp. 52-57.

SMITHSON, R. *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press, 1996.

SMITHSON, R. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUZA, J., ÖELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, pp. 137-144.

STEYERL, H. Proxy politics: signal and noise. *E-flux*, Nova York, Journal #60, dez. 2014.

TESTER, K. *The flâneur*. Londres: Routledge, 1994.

THORNTON, S. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hanover, Estados Unidos: University Press of New England, 1996.

VALLONE, G., MARTÍ, S., "Cansei de ser hipster". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, p. E1, 27 jun. 2014.

VANDERBILT, T. *Survival city: adventures among the ruins of atomic America*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

VELOSO, C. Fora da ordem. In.: *Circuladô*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1992.
Faixa 1 (5 min 56)

VINEY, W. *Waste: a philosophy of things*. Londres: Bloomsbury, 2014.

VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: 34, 1993.

VOLNEY, C. F. C., BAUDOUIN. *Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires*. Paris: Baudouin Frères Imprimeurs-libraires, 1820.

WALKER, S. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Londres: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2009.

WAMPOLE, C. How to live without irony. Disponível em: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/?_r=0. Acesso em: 21 fev. 2016.

WOLFF, K. *Essays on sociology, philosophy and aesthetics*. Nova York: Harper & Row, 1965.

WORDSWORTH, W. Intimations of immortality from recollections of childhood. Disponível em: <http://www.bartleby.com/101/536.html>. Acesso em: 16 fev. 2016.

WORDSWORTH, W. Lines written a few miles above Tintern Abbey. Disponível em: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/lines-composed-few-miles-above-tintern-abbey-revisiting-banks-wye-during-tour-july-13>. Acesso em: 16 fev. 2016.

WORTHAM-GALVIN, B. D. An anthropology of urbanism: how people make places (and what designers and planners might learn from it). *Footprint - Delft Architecture Theory Journal*. Disponível em: <http://footprint.tudelft.nl/index.php/footprint/article/view/768/944>. Acesso em: 24 dez. 2016.

ZIZEK, S. *For they know not what they do: enjoyment as a political factor*. Londres: Verso, 2002.

ZIZEK, S. *Welcome to the desert of the real: five essays on September 11 and related dates*. Londres: Verso, 2013.

ZUKIN, S. *The cultures of cities*. Malden, Estados Unidos: Blackwell Publishers, 1995.

ZUKIN, S.; KASINITZ, P.; CHEN, X. Global cities, local streets: everyday diversity from New York to Shanghai. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=EEtOCgAAQBAJ&pg=PT6&dq=sharon+zukin+global+cities+gentrification&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=index&f=false. Acesso em: 5 jan. 2017.