



Alberto Freire de Carvalho  
Olivieri \*

## A RUÍNA E SEU SÍMBOLO

A reutilização de ruínas, em fragmentos ou na totalidade faz parte da própria arquitetura. Sabemos da experiência de Brunelleschi nas escavações de Roma antiga, justamente para compreender os segredos estruturais da arquitetura romana exatamente através da observação das uniões e dos cortes das pedras. Muitas peças que compõem a arquitetura pré-renascentista (românico gótico) na Itália como a Catedral de Orvieto onde inúmeras pedras que compõem a fachada foram provenientes das cidades e Necrópolis gregas italianas. O próprio Nicolau Pisano pioneiro do renascimento ainda no Século XIII, utilizava antigas peças e fragmentos não somente através imitações como pela reutilização de peças criando obras híbridas com conjuntos de peças de ruínas.

As ruínas foram utilizadas como temas literários e participaram da iconografia ilusionista da pintura Barroca, como meio de conciliação entre pintura “carne” da cultura teuto-flamenga e a pintura italiana definida por linhas e planos. Trata-se de um tema bastante interessante para os estudos nas artes visuais como também na arquitetura e no urbanismo na linha de permanência de espaços urbanos e arquitetônicos. A utilização de ruínas artificiais nos parques têm um caráter melancólico e surge já no romantismo. Em 1728 houve já uma publicação sobre o seu uso nos projetos de

jardins.

O estudo do tema envolve questões estéticas específicas e questões poéticas, pois as ruínas fazem parte de projetos de reincorporação ao conjunto da imagem da cidade além de envolver aspectos teóricos essenciais no âmbito do projeto, do ensino e da preservação da arquitetura. A manipulação de espaços em ruínas ou em estado de depreciação necessita de um embasamento teórico, imagético para a tomada de decisões coerentes com a cultura contemporânea evitando trazer prejuízos irreparáveis para as gerações futuras.

Entendemos o estado atual na ruína em antinomia do que poderia ser, deveria ser ou temos a impressão incrustada como arquétipo da geometria corporal de um eidos pré-existente em preceito de um já foi, substituindo um possível vir a ser. Essa relação do já tendo sido em vez de se apresentar ao espectador como uma falta, surge como um fascínio de preenchimento, um desejo de um eterno retorno em contraposição ao enigma do desaparecimento definitivo. Esse desejo de preenchimento representa inconscientemente uma expressão apolínea de Eros, signo do desejo na tentativa de atenuação do que há mais ao fundo da alma esse arquétipo inelutável que é o corpo, e que se confunde com o mesmo se apresentando na miríade da imagem coletiva em tanatos que se

gundo Freud se apresenta como Dionísio. Esse preenchimento surge como objeto artístico exatamente por se tornar um signo de eterno retorno do velamento do tanatos. A arte entra aí como forma de sublimação não como um senso condutor de reminiscência sócio-repressiva, mas como um véu de camuflagem. A arte tem essa função psicanalítica de rememorar o desaparecimento parcial em estado de ruína com véu de recobrimento de um trauma mais profundo que não é externalizado, mas trata-se de velar o Tanatos com o torso, verificamos que o torso do corpo desgastado não representa um corpo pútrido, mas, sobretudo um signo, da falta num cenário pendular entre desaparecimento e desejo de aparecimento. Os ossos fósseis de animais dinossauros têm esse mesmo efeito de sublimação. Eles são vistos com uma tendência de preenchimento. Já o esqueleto humano não possui esse caráter. Acreditamos que ao olhá-lo o “voyeur” se encontra com outro tipo de preenchimento em espelho representando uma perda. A observação do signo de uma ruína representa um eterno retorno. Já a observação de um esqueleto humano, essa visão ancestral e arquetípica não induz à completude nem tão pouco ao desejo de retorno pendular. O discurso entre o olhar e a ruína se processa em Eros versus Eros. O olhar de um torso em mármore também. Um olhar do esqueleto nos induz ao tanatos. Portanto os restos de ruínas representam desejos. Temos aí na ruína a transfiguração do desejo em imagem, que vem a nós em conteúdo, como o corpo da imagem. Os restos mortais dos homens representam tanatos como imagem do corpo. “Um compõe o outro falta”. Vemos na ruína uma falta de uma geometria previamente construída no corpo, que não corresponde à frase que se espera ouvir, transformando-se essa falta no desejo do que se gostaria de ouvir por já estar anunciado previamente no cérebro como um vai e vem pendular do aparecimento e desaparecimento, causadores fenomenológicos da coalecência das unidades de morfemas. Não podemos esquecer que a intuição da lingua-

gem surge em Freud através da voz da criança por meio do aparecimento e o desaparecimento do objeto recentemente separado pelo tenro cérebro, do resto do mundo e de si. Esse jogo do fascínio da descoberta da voz e do objeto se enraíza como signo de prazer, semelhante ao movimento pendular que se processa no olhar, percebendo-se a ruína, pelo que ela tem, falta e que desejamos desvelar pelo complemento que se nos apresenta como uma imagem inconsciente do corpo de substituição estando no lugar do jogo e do fascínio e da anunciação figura 1<sup>1</sup>.



Figura 1 - Jacopo TINTORETO, *A Anunciação*, 1583-87. Óleo sobre tela 422 x 545 cm. Scuola San Rocco, Veneza – Itália

*“É verdade que na contemplação de uma ruína a ausência se apresenta como estando presente tendo em vista os acidentes singulares de superfície, o olho pararia sobre os aspectos de detritos, no entanto o espírito se empregaria a configurar uma imagem perdida”<sup>2</sup>. A anunciação é o retorno e o início da linguagem é o aparecimento de Cristo simbolizado na falta.*

Destacamos aí uma superfície tátil rugosa epidérmica que reveste a ruína em contraposição ao objeto idealizante apolíneo, que é caminho ou via em busca da geometria existente à tona. Essa contemplação poética justamente se encama num vir a ser. O fascínio corresponde a este estado de contemplação, de devaneio em busca da geometria do eidos idealizado. A poética se apresenta na ação da própria busca.

Essa procura do aparecimento representa o jogo a poética. A realização geométrica significaria não o desejo nem a contemplação, mas a autonomia da obra, com a expulsão do sujeito pela interrupção do devaneio. A observação epidérmica entre a textura indiferenciada e a geometria como fim em si na direção da construção idealizante da obra como teria sido, nós poderíamos analisar no campo da gestalt, onde elementos inconscientes e reais se inter cruzam em sistemas de anacrusa. Existem outros elementos que fazem parte da imagem inconsciente do corpo onde já pudemos destacar, em parte através da relação pendular da linguagem entre o aparecimento e o desaparecimento estando como formas inconscientes de imagem do corpo. Outro elemento que se refere à imagem inconsciente do corpo é a superfície detritica da ruína, que exacerba o sentido eco tátil epidérmico que se apresenta através da rugosidade ou textura percebida pela encamação do olhar, uma vez que a pele é o senso ancestral anterior ao próprio olhar e se apresenta com o olhar sendo ancestralmente um sentido tátil.

Essa imagem perdida tem o prosseguimento além do fenômeno gestáltico nos arremetendo à imagem inconsciente do corpo através do fenômeno pendular do desaparecimento e do seu corolário. Conforme nos indica Freud e Jung já bastante observado a diferença é gerada pelo contrário. Sendo assim, a falta da geometria intuída surge como diferença através da presença da ruína. O corolário da ruína é a geometria. A busca idealizante dessa geometria da obra indica o fascínio Apolíneo do desejo. Nesse sentido a noção pendular da falta, da busca idealizante da geometria, é um jogo de diferenças sendo a ruína o signo do contrario. A ruína é o anunciador do outro, da sua arquitetura, objeto idealizante índice que surge do indelével cuja gênese é inconsciente, e como imagem inconsciente do corpo que surge do contrário nos seduz pelo fascínio “fantasmagórico”. A ruína sugere uma parte epitelial sem forma, ou disforme, ou melhor, em forma de ruína, essa qualidade tátil objetual que se contrapõe a uma

imagem complementada da falta, está aí impressa nesse jogo pendular dos contrários como o rugoso e o liso, como o verso e o reverso, o côncavo e o convexo, o formal e o disforme, o geométrico e o panóptico, o incompleto e o completo, a presença e a falta, e finalmente o aparecimento e o desaparecimento, todos esses elementos corolários instituindo o desejo. A ruína se apresenta com uma configuração caótica, porém indelével nos indicando a dificuldade que o tempo possui sobre a existência da mesma. As ruínas utilizadas como composições pitorescas refletem sua condição de ornamento funcionando melodicamente na paisagem “como relíquias evidentes dos tempos arcáicos” estruturantes que modelam o caos através de Apolo, se apresentando como complemento da paisagem em proteção da beleza. Essa dimensão histórica estruturante difere da condição da ruína em abandono, se aproximando da ação caótica dionisiaca do tempo que a tudo devora em forma de tanatos simbolizando a própria morte. A relação dual entre Apolo e Dionísio são os elementos pendulares que diferenciam a ruína e a obra conservada. O aproveitamento da ruína como parte da paisagem de um jardim ou parque, representa o sentido simbólico apolíneo. A valorização da mesma em conjunto histórico como o fórum romano representa uma dimensão estruturante da beleza apolínea, bem como a situação dos templos gregos da magna Grécia que se polvilham por quatro cantos. Verificamos, no entanto que a questão da aura apolínea que se instaura sobre um objeto de arte em ruína pode lhe oferecer uma condição idealizante fora do sentido original de sua utilização. Essa introdução de um uso puramente contemplativo retira da obra a sua função precípua. Verificamos que os templos Gregos mais bem conservados ainda atualmente foram aqueles que tiveram a função de templo mantidos através da história mesmo com transformação das crenças. Essa dimensão apolínea dada à ruína através da criação dessa aura idealizante distanciando a obra da sua função original, não lhe oferece garantias maio-

res de sobrevivência que aquelas obras que tiveram a chance de terem mantidas suas funções. Temos aí uma das garantias da preservação de uma obra através da identificação da sua utilização enquanto originalidade de uso. As obras existentes nos museus internacionais longe e distanciadadas dos seus lugares originais adquiridas através das pilhagens e de guerras, não somente representam à destruição da obra, como são o próprio resultado da destruição. Essas obras de arte furtadas pelas nações imperialistas representam-se em pior estado que a própria ruína, são obras arruinadas, e muitas delas estão esquarterjadas. A cabeça em Londres, o braço em Paris. Essa pulsão da complementaridade do prazer da adivinhação apolínea levou povos às pilhagens de outros povos através da aceleração do caráter erosivo dos sítios históricos. Essa escolha de pilhagem surge também de uma suposta competência arquitetônica do colecionador ou do seu representante com erudição evidentemente forjada para selecionar e inaugurar uma nova função contemplativa para um objeto esquecido, através da transfiguração de um mesmo suporte. Essa nova função seria uma patologia que representaria uma fuga contra o tempo “pathos de la fuite du temps”, onde as ruínas seriam mais atraentes que as próprias obras similares em conservação.

Observamos que a função destinada a uma obra ou monumento, torna a mesma uma permanência, pois se “acha em posição dialética do interior do desenvolvimento urbano onde a cidade cresce por pontos”<sup>4</sup>. Por outro lado, a cidade como um objeto estrutural na sua totalidade, se salva da ruína justamente por manter de uma forma ou de outra sua relação regional. Como ocorreu na idade média, onde a função religiosa aí presente manteve o grau de permanência da mesma. “Nesse sentido a cidade se salva da ruína como lugar físico da sede dos bispos, não como continuidade das instituições”<sup>5</sup>. A questão apolínea que torna “bela” a ruína não surge necessariamente da conservação de uma forma estética. Compreendemos que o gosto estético aí não é formal essencial-

mente. O prazer estético que surge ao pitoresco se origina no fascínio da complementaridade através da visão fantasmagórica pendular entre o aparecimento e o desaparecimento, símbolos de uma imagem inconsciente do corpo contígua à pulsão de agarramento. Como textura epidémica a ruína se aproxima através da falta a um desejo do seu corolário indicado por uma suposta presença enraizada na pulsão do agarramento. Essa pulsão do agarramento como já vimos em outros trabalhos nasce da relação seio e criança através da saída e do retorno da mãe, formando uma imagem inconsciente do corpo. Ela é indicada ao voyeur, pelo estado epidémico e textural do objeto em ruína, onde a diferença se apresenta como o contrário. O contrário da ruína é a geometria idealizante da sua complementaridade. O corolário é uma das chaves capazes de despertar a manifestação de uma linguagem que surge não no real, mas no inconsciente. Essa manifestação do inconsciente é o fenômeno essencial do gosto aí presente. Essa complementaridade não necessita objetivamente da forma supostamente imaginada pelo observador “pura e intacta da arquitetura inicial” como nos indica J. Guillerme<sup>6</sup>. Ela surge basicamente da condição pendular indicada pela falta, que emite um movimento de ciclo, retorno a uma condição idealizante simbólica e inconsciente. Admitir a forma geométrica da arquitetura inicial seria compreender os fenômenos do fascínio apolíneo no inconsciente esta é a razão pela qual se admira o torso do Belveder, figura 2<sup>7</sup> onde sua beleza surge mais pela falta, que se a mesma escultura se encontrasse intacta. Além da falta de uma geometria o prazer idealizante está contíguo aos sinais evidentes da erosão da pedra que se transfere aos olhos pela sua condição epidémica nos indicando visualmente a pulsão do agarramento. Esses aspectos se apresentam no cenário tátil visual. Na literatura a ruína pode ter um caráter da fuga do próprio tempo, reservando um cunho melancólico onde a mesma perde seu efeito fantasmagórico pendular e se torna um signo dos escombros dos acontecimentos

históricos através da própria imaginação peculiar do leitor ou escritor. A questão do labirinto que Paul Valéry apresenta como a “avidez do tempo” surge da literatura imaginativa do que poderiam ter sido os restos do palácio de Cnossos e daí surge a lenda de Teseu e o Labirinto dando explicação para essa nuniade da imaginação dos povos que procederam a essa civilização destruída pela voracidade do tempo sem poderem compreender através da arqueologia o que haviam sido. As ruínas se apresentam aí como suporte da linguagem literária. Ficamos com Diderot: “Nós prendemos o olhar sobre os escombros... retornando a nós mesmos. Nos antecipamos sobre a devastação do tempo e nossa imaginação polvilha sobre a terra os edifícios onde habitamos. Neste instante a solidude e o silêncio reina em volta de nós. Nós sobramos sós de toda uma geração que não mais está”<sup>8</sup>. Com esse aforismo Diderot apresenta uma visão sincrética da relação apolínea em devaneio encarando a ruína como signo dos que passaram, vindo a confirmar o que antes havíamos dito, que ao mergulho profundo do inconsciente da alma está a ruína simbolizando um caos aparente e dionisíaco do Tanatos, e assim a preservação da ruína se apresenta para aquele que participa do cotidiano, numa tentativa de anulação do tempo, como se fora o congelamento do fenômeno por uns instantes do devaneio cúmplice da participação de uma eternidade aparente, funcionando como uma densificação cronológica. O sujeito é cúmplice da efemeridade do seu próprio corpo, sublimando a existência com o maquinismo pendular entre Tanatos e Eros, se permitindo através desse jogo semântico compartilhar dessa pseudo presença da pseudo permanência permitindo-se a uma conexão com algo sublime e impalpável. Essa intercessão do homem com a cronologia dos fenômenos não tem objetivo premeditado de atenuação ou sublimação da precariedade existencial. Esse jogo sublime se inscreve no simples prazer do jogo, pois a relação não é consciente tão pouco é consciente face ao Tanatos, todavia somente a

morte do outro passa continuamente pela sua própria consciência. Seria então o desejo da permanência da ruína inconscientemente uma forma de morte para a arquitetura? “Bem longe o inocente capricho da criação de uma arquitetura em forma de ruína seria identificável como um ato simbólico de autodestruição cultural num momento de um esgotamento das invenções estilísticas”<sup>9</sup>. Observamos no caráter de décor através da utilização de temas do passado, onde elementos simbólicos e icônicos de ruínas são utilizados de qualquer forma, um signo deste esgotamento cultural. A relação do passado com a arquitetura contemporânea deve ser colocada de forma inteligente e conceitual. Temos os exemplos das pilastras que foram colocadas, aplicadas na parede do tambor estrutural do Panteon de Roma, como uma espécie de lembrança icônica de um objeto que perdeu sua função estrutural ganhando uma função puramente formal, no entanto ela está incrustada e sem “socle” estrutural não recebendo peso. Ela representa a ilustração da ausência. É um acontecimento conceitual paradigmático onde mais uma vez o pilar deixa de receber peso. Alias a função simbólica do pilar ou coluna esteve presente desde o templo de Jerusalém, onde as duas colunas na frente da obra de Salomão apenas se anunciavam como Joaquim e Boos, como também sobre a porta de Micenas há três pequenas colunas sobre os dois leões, onde as colunas simbolizam talvez a porta do labirinto? Essa função simbólica da coluna se transforma em várias ordens, entre o Egito e a Grécia Clássica e podemos perceber quase uma dezena delas. No modernismo catalão outras tantas e assim por diante até chegarmos em Brasília ou na Maison de Suisse em Paris com um grande pilar de Le Corbusier. Todavia esses são caminhos específicos onde as colunas transpõem uma linguagem pré-existente. A utilização de ruínas artificiais no décor somente representam a falta de uma nova linguagem contemporânea, no entanto esse uso reflete uma necessidade, houve a abertura desse espaço, talvez pelo abandono das artes na arquitetura moderna. Se

seu início prestigiou a interação das artes, sobretudo servindo a arquitetura como suporte da pintura. Esse processo deixou de ser praticado permitindo que o décor se tornasse uma superposição e não mais uma integração. Essa necessidade se apresenta pela insuficiência da aura na arquitetura que se torna um bem cada vez mais utilitário. Esse prejuízo do abandono da aura exacerba a estética do produto industrial, que indiscutivelmente está incorporado na produção arquitetônica, sofrendo dois tipos principais de desgaste, o desgaste físico textural do envelhecimento material, bem como o desgaste imagético que se origina da miríade da produção em série tornado objeto ordinário pelo excesso de exposição, quebrando o princípio da unicidade, como também do próprio envelhecimento da imagem industrial que depende também da moda. Essas relações não podemos evitar por se tratar de uma característica da cultura contemporânea. Essa repetição em alguns casos pode ser retrabalhada pelo artista a exemplo do quadro de Merilín Monroe reinterpretado por Andy Warhol. Atualmente percebemos um novo fenômeno causado pela depreciação dos materiais industriais do passado recente, que estão criando um outro tipo de ruína, através principalmente desse desgaste imagético causado pela antecipação de um envelhecimento a que está sujeito o objeto industrial. A dicotomia entre a textura do produto industrial e a textura dos materiais de construção mais tradicionais, que eram utilizados na antiguidade, cria uma separação conceitual entre a ruína construída com produtos industriais e a ruína construída com produtos naturais. Essa dicotomia inverte o grau de desgaste temporal. A ruína construída com materiais naturais se desgasta e envelhece com muito menos velocidade que as ruínas construídas com materiais industriais. Esse fato torna-se evidente, pois o corpo humano não possui um conhecimento ancestral das texturas dos produtos industriais. Quando por exemplo um produto mais natural adquire um limo ou umus, essa imagem é naturalmente compreendida, por se

tratar de uma pedra ou mesmo da terra-cota, já o limo sobre um produto industrial, esse lhe é estranho, aparecendo ao corpo, como uma epiderme texturalmente e tatilmente não ancestral e estranha. A depreciação do produto industrial tem esse duplo sentido o desgaste físico e o desgaste imagético do próprio design. A ruína “tradicional” se torna mais maleável em sua complementação ou restauração, estando geralmente seu material ainda disponível na natureza, necessitando-se de técnicas simples e facilmente difundidas. Já o produto industrial está sujeito a uma fabricação cuja tecnologia exige um aparato complexo para sua fabricação como também para a sua restauração. Ele é tocado pelo fenômeno da hipertelia onde cada vez mais uma rede complexa o mesmo exige para a fabricação. Necessita-se também dessa rede para seu eventual reparo. O material industrial raramente pode ser complementado o que exige uma nova peça estando a mesma também sujeita a hipertelia. Nesse sentido, verificamos da dificuldade cada vez maior para a restauração ou recuperação de edificações “modernas” em estado de ruína.



Figura 2  
Torso do Belveder  
Escultor Apolônio, Grécia séc. I.

Esse fenômeno da rápida depreciação das edificações atuais surge também da dinâmica das relações sociais no tecido das cidades. Sobreretudo nas Américas existe um fluxo de transferência de habitações destinadas aos grupos sociais mais elevados economicamente, para populações de níveis econômicos menores. Esse movimento de população no interior da cidade é outro fator agravante da depreciação do quadro imobiliário. Ficamos então com problemas sérios para a manutenção das habitações que sofrem esse tipo de preenchimento o que vem a encarecer o processo de permanência, tornando-se um incentivo à criação de ruínas atuais. Nos países mais ricos, evita-se o estado de ruínas através da implosão de bairros inteiros. Outro agravante para a edificação contemporânea está na exigência da unicidade formal. A similitude e a imitação são consideradas estranhas para a modernidade. A imitação a repetição do mesmo é tida como ausência de progresso, sendo a modernidade uma repetição de si mesma no entanto uma repetição constituída de objetos diferenciados. A incorporação da mimese ao produto industrial fomenta a hibridação atenuando a hipertelia.

A questão do desgaste apresentado através da técnica moderna representa uma mudança no sentido da própria arte. Não devemos observar o objeto técnico através de uma relação puramente topológica. A relação entre o homem e a arte tem sido cada vez mais interpolada entre o espaço e o tempo. Portanto a conduta do tempo sobre o objeto técnico é mais evidente que a trama espacial. O objeto técnico tem como essência sua reprodução. A hipertelia que costura o objeto num sistema embaraçado de fluxos e ações lhe oferece uma exclusividade, uma impenetrabilidade na medida em que o mesmo se descontemporiza. O saber embutido em cada objeto não mais se mediatiza, arruinando o processo de reprodutibilidade. Podemos citar o exemplo dos relógios mecânicos que foram substituídos por fluxos de energia através do Quartz. Esse saber geométrico foi substituído por ou-

tro onde jogam fluxos eletromagnéticos. O objeto técnico mais perfeito seria então aquele que permitisse o maior número possível de informações na menor porção cabível de espaço. Observa-se então que a reprodutibilidade da essência técnica moderna se esbarra na cronologia do uso e na disponibilidade de mediatização. Essa reprodutibilidade do objeto técnico é efêmera, nos indicando o processo de transformação do mesmo em ruína. Essa ruína, no entanto, readquire sua aura que havia perdido durante a reprodutibilidade por não poder ser mais capaz o homem de reproduzi-la em virtude da quebra no processo pedagógico da mediatização do saber. Esse saber perdido não se refere somente a um corpo, ou ao know how, mas à perda de um sistema em forma de tela, uma hipertelia que jamais será reconstruída. Presume-se que o homem não possa retomar a lua pela dificuldade de organizar de novo a tela do saber. Temos aí o exemplo da presença da aura que surge ao objeto técnico cujo saber da sua reprodutibilidade torna-se um enigma, um (objeto A). Esse não saber, essa esfinge fornecerá a esses detritos da produção industrial, dotando essa ruína de uma nova aura. “A reprodução mecânica se caracteriza por dois traços: de uma parte ela amplifica as propriedades de toda reprodução, multiplicando-a e acelerando-a; e de outra parte ela provoca o aparecimento de novas formas de arte” Dominique Chateau, reinterpreta Benjamin a respeito da reprodutibilidade técnica, onde esse último prevê a reincorporação de novas formas artísticas. A incorporação do objeto técnico no âmbito da estética das ruínas se processa a medida que o saber embutido na confecção desse objeto técnico, o grau de hipertelia existente embutido no mesmo o transforme em esfinge por não mais ser capaz o homem, de reproduzi-lo, por ter sido esfacelada a tela que envolve a sua execução. Essa é a principal qualidade que o objeto técnico deverá possuir para se tornar no futuro um objeto artístico, o grau de hipertelia perdido será índice do objeto artístico.

A redefinição dessa ruína em objeto ar-

tístico dependerá do espaço cuja contigüidade o permitira de ser integrado em grupos solidários criando um meio tecnográfico. “Esse meio tecnográfico só é possível segundo Simondon em virtude da inteligência do homem e sempre sugere a presença de uma função inventiva de antecipação. Essa antecipação não se encontra na natureza nem nos objetos técnicos já construídos [...]. A forma como se combinam sistemas técnicos de diferentes idades vai ter uma conseqüência sobre as formas de vida possíveis naquela área. Do ponto de vista específico da técnica dominante a questão é outra; é a de verificar como os resíduos do passado são um obstáculo a difusão do novo ou juntos encontram a maneira de permitir ações simultâneas. O “reverse salients” são componentes do sistema técnico que se tornou velho, são inerciais dinâmicas dessas formas herdadas [...]. Para Simondon os objetos abstratos típicos das primeiras fases da história humana são distintos dos objetos técnicos concretos. O objeto abstrato é formado pela justaposição de componentes que exercem cada qual uma só função abstrata ao passo que no objeto concreto cada elemento se integra no todo. Segundo Simondon quanto mais próximo da natureza é o objeto, ele é mais imperfeito, e quanto mais tecnizado é o mais perfeito, permitindo desse modo um comando mais eficaz do homem sobre ele”<sup>10</sup>.

A questão da ruína do objeto técnico dependerá do grau de elementos concretos existentes no mesmo, bem como do grau de hipertelia. A eficácia do comando do homem sobre a ruína técnica dependerá da sua incorporação icnográfica numa área cultural comum “através do artifício de congelar os eventos em padrões gráficos”<sup>11</sup>.

O conceito de Benjamin distingue a reprodução manual e a reprodução mecânica, a reprodução e a aura. As técnicas de reprodução segundo ele se aplicarão às obras do passado e modificam profundamente tornando-se outras formas particulares de arte. As ruínas técnicas se reincorporam como objetos artísticos

readquirindo uma aura através da transferência de seu corpo que deixa um sistema de hipertelia técnica se incorporando como ícone de dimensão esfinge símbolo de um saber já desconhecido, pois que impalpável que imprime no seu corpo iconográfico uma imagem de diferenciação (EROS) em contraposição aos grupos de objetos que sucumbem na geometria do mesmo com “tendência niveladora Thanatos. O sentimento estético pode ser parte integrante de qualquer processo de percepção em que vários estratos da mente participam... a tensão dinâmica mais forte suscitaria quando modos totalmente indiferenciados da percepção inconsciente e como o modo “pan genital” inconsciente de percepção que ameaçam em desintegrar a percepção superficial”<sup>12</sup>. Esses modos pan genitais se referem à questão freudiana da diferença que é dada pelo contrário. A ruína técnica ganha característica artística no momento em que o mesmo é retirado do grupo indiferenciado através da sua apresentação como diferença. A questão da forma do objeto propriamente dito, da textura e das relações gestálticas devem também estar presentes, como também seu exponencial histórico.

## NOTAS

<sup>1</sup> Figura 1 - TINTORETTO (1583) A anunciação. Scuola San Rocco, Veneza in Livro das Artes. Martins Fontes, 1999. SP p. 460

<sup>2</sup> GUILLERME, Jacques, La Ruine Factive in Recherches Poétiques. CNRS Tome II Le Materiau, Paris 1976 p. 182.

<sup>3</sup> GUILLERME, J. Ibid p.184.

<sup>4</sup> ROSSI, Aldo. Arquitetura da Cidade, Martins Fontes SP 1995 p. 124.

<sup>5</sup> ROSSI, Aldo. Ibid p.128.

<sup>6</sup> GUILLERME, J. Ibid p.184.

<sup>7</sup> Figura 2 - Torso do Belveder. Escultor Apolônio, Grécia séc. I

<sup>8</sup> DIDEROT, Salon, 1767 citado por J. Guillerme Ibid p. 185.

<sup>9</sup> GUILLERME, J. Ibid p.188.

<sup>10</sup> SANTOS, Milton. A natureza do espaço. Fucitec,



S.P. p. 34

<sup>11</sup> SANTOS, Milton. Ibid p. 43.

<sup>12</sup> EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálisis de la Percepción Artística*. G. Gilli Barcelona, 1976. p. 98

\* Alberto Olivieri é Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA; Coordenador do Atelier II da FAUFBA e Pós-Doutor pela Universidade de Paris 8 (Arte das Imagens e Arte Contemporânea).  
olivieri48@yahoo.com.br