

**Sabina Sebasti**  
Artista Visual. Doutoranda em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pósgraduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas (2016). Licenciatura em Artes Plásticas y Visuales - Universidad de la Republica Uruguay (2013). Docência em Nível Superior em Artes, Faculdade de Artes, UDELAR, (2001 - 2007). Professora no curso Bacharelado em Produção e Política Cultural, Universidade Federal do Pampa (2017 - 2019). Formação interdisciplinar em Avaliação de Metodologias de Ensino. Pesquisadora em Educação Artística, metodologias experimentais e em Artes Visuais com ênfase em desenho e pintura. <https://orcid.org/0000-0002-8819-6727>, [sabinasebasti@gmail.com](mailto:sabinasebasti@gmail.com).

# As ruínas do Moinho Queimado : o desdobramento poético da adversidade

*Ruins of the Burnt Mill: unfolding poetic adversity*

**Resumo:** O artigo estuda as poéticas da destruição através das ruínas do Moinho Queimado, hoje um museu, um lugar da memória e uma fonte de criação de relatos literários. Toda ruína exhibe os vestígios do que já não está, assinala uma ausência, conserva um vazio, configura um nó histórico no qual se entrelaçam distintas temporalidades, um território localizado na cartografia das recordações e uma encruzilhada estética, onde a arquitetura – ou o que resta dela –, se transborda em narrativas.

**Palavras-chave:** Ruínas; Poéticas da destruição; Narrativas.

**Abstract:** *This paper studies the poetics of destruction related to the ruins of the Burnt Mill, today a museum, a place of memory and a creative source for literary stories. Every ruin displays the traces of what is no longer there, marking an absence, preserving an emptiness, configuring an historical knot in which different*

*temporalities intertwine, in a territory located in the cartography of memories and an aesthetic crossroads, where architecture – or what remains of it – overflows into narratives*

**Keywords:** Ruins; Poetics of destruction; Narratives.

## Introdução

Embora com certo temor, ousei colocar minha mão sobre o muro erguido à base de pedras e tijolos que haviam ficado carbonizados depois do incêndio. Lembro que não resisti ao desejo de experimentar a textura áspera, escura e seca daqueles pedaços de parede que resistiram à catástrofe. A vegetação havia crescido dentro daqueles restos de arquitetura vetusta e destruída, deixando o recinto em sombras e dificultando minha caminhada pelas ruínas do moinho.

“ Foi ali!... na beira desse arroio, que acharam o corpo da mulher do capataz!” – gritava minha mãe – “dizem que ela foi dar água aos cavalos no meio do fogo, bateu e afogou no rio... que o capataz se suicidou depois... e que a guria, criada do dono do moinho, sumiu...” – contava, enquanto abria seu caminho entre as **chircas**.

Eu era ainda criança quando conheci o moinho queimado. Nunca mais regresssei, somente através da minha imaginação. Porém, a silhueta da minha pequena mão sobre aquele canto de tijolos pretos que o tempo não clareou, deixou sua pegada indelével nas minhas memórias. Assim como a voz da minha mãe, que entre a curiosidade e o assombro percorria aquele labirinto de desgraças, relatando crimes súbitos e inexplicáveis... As nuvens cobriam de penumbra o cenário frio daquela tarde de inverno sem sol, quando começava a me alfabetizar na linguagem das ruínas.

A tragédia tinha acontecido há muitos anos atrás... Seu proprietário, um imigrante suíço que, como tantos outros colonos, havia se radicado nessas terras na segunda metade do século XIX. Período

**Marcio Caetano**  
Pós-doutor em Currículo e Narrativas Audiovisuais, com apoio do PNPDCAPES, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenador do Centro de Memória LGBTI João Antônio Mascarenhas (UFPEL/FURG/UFES/UFOP). Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Estágio no Programa de Estudos Feministas do Centro de Investigações Interdisciplinares em Ciências y Humanidades da Universidad Nacional Autónoma de México (CEIICHUNAM). Docente na Faculdade de Educação e do Programa de Pósgraduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Colaborador no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). <https://orcid.org/0000-0002-4128-8229>, [mrvcaetano@gmail.com](mailto:mrvcaetano@gmail.com)

em que as políticas de estado fomentavam a emigração de europeus com vistas a povoar a campanha, estimular o trabalho da terra e a produção de alimentos. O moinho que funcionava com a força hidráulica do rio teve poucos anos de vida. Começou a moer trigo em 1876 e amanheceu em chamas na madrugada do dia sete de março de 1881. Nunca se acharam as causas do sinistro. Tampouco explicação às mortes. Os relatos oficiais dão conta dos defuntos nos registros da dependência departamental, com escassas testemunhas e nenhuma investigação.

O parque hoje conhecido como El Molino Quemado, localizado na costa do rio Rosário, no Paso de la Tranquera, foi declarado monumento histórico em 1976. Os remanescentes da edificação que resistiram ao fogo se conservaram, embora, no transcurso de mais de um século, a sólida construção foi vítima de saques e abandono. As madeiras, assim como as vigas de ferro, foram arrancadas ou devastadas. As árvores nasceram e cresceram dentro da casa, projetando suas ramas através das janelas. A intempérie foi desgastando as paredes, bordas e cantos, fissurando e desmembrando tijolos, concreto e pedras, sepultados debaixo de terra, lama e vegetação.

As ruínas se erguem como monumentos quando resgatam os vestígios do que já não está. O sentido de uma ruína é assinalar precisamente o vazio deixado por aquilo que falta. Toda ruína conserva uma ausência. Nesse sentido, os restos do moinho queimado ainda permitem que a reconstrução da tragédia se imagine nas estruturas que faltam, nos tetos, portas e janelas ausentes, nas perguntas que ficaram sem resposta, nos espaços destruídos, nos ocios abertos pelo desmoronamento e nos muros perfurados pelo destino.

Ocios, que de alguma forma lembram as intervenções que o artista Gordon Matta-Clark realizava sobre os edifícios abandonados,

na sua intenção de desafiar os lentos processos de decadência a que estavam expostos. Ele pretendia criar e recriar novas formas a partir das construções em desuso, esculpindo suas próprias ruínas, talvez querendo demonstrar que, na poética da decadência, ele poderia ser melhor escultor do que o tempo.

O artista chinês Ai Weiwei também soube apreciar a mensagem poética da adversidade. Em *Documenta 12*, quando a estrutura que tinha montado com portas e janelas de madeira da dinastia Ming e Qing, coletadas a partir de casas em demolição, é derrubada por uma tempestade, ele decide deixar em exibição a obra tal qual o vento a penteou. Nada supera o imprevisto, aquilo que irrompe o curso dos acontecimentos e sepulta, em instantes, as aparentemente sólidas e robustas construções humanas.

Existem significados implícitos no ato de venerar uma ruína, pois elas não são apenas escombros desmembrados ou resquícios arqueológicos daquilo que foi, daquilo que sumiu na decadência, que foi vítima da adversidade ou do derrocamento. O espírito de qualquer ruína sempre é assinalar uma falta, uma ausência, um vazio. Porém, não é um simples vazio da alvenaria o que se rememora nas ruínas do moinho queimado; elas lembram e comemoram um vazio de explicações, de causas e de sentidos para tanto estrago e morte. Um lugar que, em um tácito consenso entre os habitantes da região, se consolida como um lugar de memória, mas não de fatos, senão de incógnitas.

Um século atrás, no ano de 1920, se publicou a primeira novela inspirada nos sucessos que envolveram aquele infortúnio, intitulada *El Molino Quemado* e escrita pelo jornalista Antonio Soto. A narração, embora com escasso embasamento em fontes documentais, consiste em uma trama peculiarmente truculenta que envolve des-

de interesses econômicos até histórias de paixão. Porém, a partir das discussões geradas por aquela primeira novela em meios de imprensa, jornalistas, escritores e contadores de histórias em geral não cessaram de difundir e publicar suas próprias versões e visões sobre a tragédia (Figuras 1 e 2). Nada mais sedutor para um escritor do que aquela constelação de enigmas e escombros capazes de sustentar várias conjecturas imagináveis.

O escritor e contador de histórias Néstor Ganduglia (2008) não só publica um conto sobre o incêndio do moinho, em seu livro *Histórias mágicas del Uruguay interior*, como também realiza, atualmente, de forma periódica, excursões até aquelas ruínas onde descreve os desafortunados acontecimentos e seus desdobramentos na comunidade. Grupos de escritores, aficionados e curiosos se reúnem no meio daqueles vestígios saturados de desventuras e integram rodas de conversas que transcorrem entre mates e fogão. Parece existir uma consciência de que não é suficiente o tombamento do governo, de que se faz imprescindível contar a história das ruínas, uma e outra vez, para manter vivas as ruínas, embora essa crônica não signifique mais do que repetir as mesmas perguntas sem respostas. De fato, as reuniões artísticas e literárias nas ruínas *del molino quemado* evidenciam que uma comunidade também precisa ter um santuário para aquilo que não sabe, para aquilo que desconhece, um santuário para o assombro.

La cuestión es que nunca quedó muy claro cómo ni por qué se prendió fuego el molino. El asunto no hubiera pasado a la celebridad si no fuera que atrás del volcán vino un terremoto atrás de otro. Apenitas unas horas después cuando el molino no había terminado de arder, encontraron a doña Elisa, la mujer del molinero, medio flotando ahogada en un tajamar cercano. Dijeron en la comisaría que la pobre mujer le fue a dar agua al

caballo y que el bicho parece que se asustó andá a saber con qué y ella cayó al agua y se golpeó acá atrás, en la cabeza y se ahogó. [...] Cuatro días después cuando el molino todavía echaba humo, la fuerza policial fue a aclarar algunas cositas con el suizo Kunz, el molinero y lo encontraron muerto de un balazo en el cuello [...] Para completar el cuadro, un tiempito después, se corrió la voz de que la morenita que le limpiaba a don Luis desapareció del mapa. [...] Lo cierto es que, hasta hoy, pleno siglo veintiuno, es raro que pase un 7 de marzo sin que alguien venga al pueblo con historias de resplandores y quejidos y aparecidos [...] El Molino Quemado, que así le llaman, no es ahora mucho más que una ruina vencida por los años y los saqueos que le arrancaron hierros y maderas nobles. Hasta el monte mismo se le metió para adentro, sin respetar mucho que fuera declarado hace años Monumento Histórico Nacional. Pero esqueleto y todo de lo que alguna vez fue, dice la gente de las colonias que al menos una vez al año pasan cosas que le hacen acordar a uno que la memoria de las injusticias aguanta siempre mucho más que los ladrillos y las piedras (GANDUGLIA, 2008, p. 212).

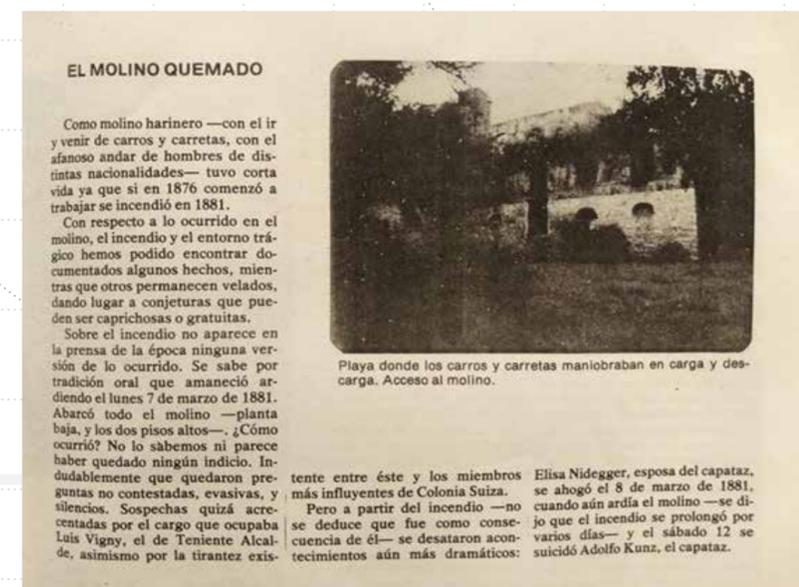


Figura 1. Foto e textos de pesquisas jornalísticas feitas no ano de 1982. Fonte: Revista *Crônicas del Rosario: Molino Quemado* (PEREIRA, 1982).

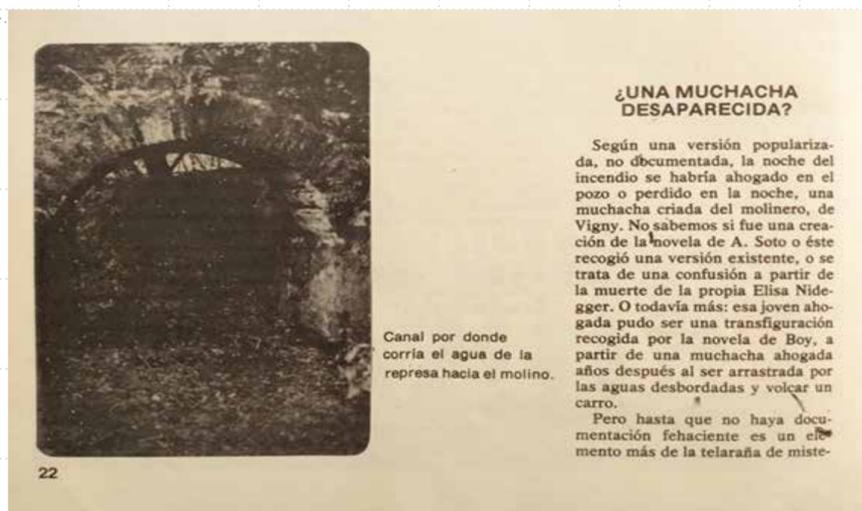


Figura 2. Foto e textos de pesquisas jornalísticas feitas no ano de 1982. Fonte: Revista *Crônicas del Rosario: Molino Quemado* (PEREIRA, 1982).

O pintor Anselm Kiefer em uma entrevista recente responde que, para ele, uma paisagem nunca é uma paisagem, uma paisagem sempre é tratada, dessangrada, destruída; uma paisagem é a memória da história: “a landscape is never a landscape, a landscape is always treated, bled, destroyed, a landscape for me is the memory of history” (GAGOSIAN PREMIERS, 2021, n.p). De alguma forma, toda paisagem sempre foi atravessada em algum momento por alguém, no mínimo penetrada por um olho que a contempla. Inspirado nas paisagens desoladas e devastadas da pós-guerra, ele descreve, principalmente através da pintura, desertos saturados de significados, de pegadas sutis, de trilhas vazias, de elementos abandonados, de objetos desgastados e corroídos, como indícios arqueológicos de uma civilização perdida. “Viver significa deixar rastros” escrevia Walter Benjamin, “wohnen heißt Spuren hinterlassen” (1991c, p. 53; BENJAMIN, 1991b). Esses rastros, para Kiefer, se encontram na degradação, na destruição e na erosão a que está exposta qualquer

intervenção humana sobre a natureza. Porém, de alguma forma, um otimismo nostálgico e sutil parece se erguer sobre essas enormes superfícies arrepiantes que tentam plasmar no plano pictórico.

O artista utiliza, em suas pinturas, todo tipo de componentes e misturas, desde pigmentos à base de óleo, palha, emulsões, borraça, papéis queimados, metal, etc. Pretende, assim, plasmar ou resgatar uma certa estética da degradação, pintando com elementos e pigmentos que exibem “descarnadamente” sua potência corrosiva e matérica. Em obras de grandes dimensões, sensações perturbadoras são criadas e rememoradas, as quais pretendem, às vezes, reviver a experiência do campo de batalha, das trincheiras, da guerra, da terra e do sangue, e, outras vezes, resgatar reminiscências ancestrais de um passado místico perdido no tempo, arrasado por uma civilização destruidora. Sua pintura *Margarethe* (Figura 3), foi inspirada nos versos do poema *Todesfuge*, fuga da morte, escrito pelo poeta judeu e romano Paul Celan, que reflete sobre suas vivências no campo de concentração.



Figura 3. Detalhe da obra *Margarethe*, de Anselm Kiefer. Pintura à base de óleo, palha, emulsão e gelatina de prata sobre linho, 290 x 400 cm, 1981. Fonte: San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: < <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/> > Acesso em: 01 jun. 2021.

Kiefer é um poeta das ruínas; ele não pinta tragédias, porém pinta o que resta depois da tragédia. Uma visão melancólica se configura em suas enormes superfícies desoladas. Restos, escombros e materiais carcomidos e enferrujados que pretendem evidenciar o que está ausente ou o que sempre esteve ausente, de alguma forma, como se o sentido da existência precisasse ser resgatado em tempos pretéritos ou passados perdidos (Figura 4). O futuro flutua como um poema etéreo escrito sobre os restos arqueológicos de uma civilização em declínio.



Figura 4. *Seraphim*, de Anselm Kiefer. Pintura a base de óleo, palha e goma-laca, 320 x 330 cm, 1983-84. Fonte: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2082>> Acesso em: 01 jun. 2021.

“Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida”, diz Didi-Huberman (1997, p. 16). O autor afirma que uma imagem se instala na consciência e se grava na memória quando alude precisamente àquilo que não está. Destaca que, se uma obra de arte possui algum tipo de significação, ou capacidade de provocar sentidos, é porque ela nos toca e nos observa como uma obra visual de perda. Olhar uma obra de arte seria como ver com os olhos fechados, ou seja, olhar, mas sem se deter às formas, cores ou silhuetas estritamente visíveis, porém ver através delas, captar aquilo que elas assinalam em seu interior, aquilo que não é ostensivo mas que nos contempla e nos interpela. Cada obra de arte, de alguma forma, é oca, exhibe um vazio, uma pegada, uma ruína, na qual é possível achar, nesse seu ventre do não visível, aquilo que elas evocam e representam.

“Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 10). Assim começa Didi-Huberman seu relato acerca de sua visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, que descreve no livro *Cascas*. A partir desses pequenos restos desmembrados de uma árvore, do bosque de bétulas (Birkenwald), começa a interpretar os sentidos e significados daquele lugar, daquela paisagem. As cascas que manipula, em definitiva, são resquícios arqueológicos imprescindíveis para interpretar, a partir de uma visualidade cenográfica, a atmosfera dos crimes que ali se perpetuaram. Acontece que nessa paisagem, nesse campo de extermínio, qualquer objeto sobrevivente se transforma, automaticamente, em uma ruína. Porque aquele museu do holocausto, igual ao parque do moinho queimado, não delimita ou define uma área geográfica, po-

rém, um lugar na memória, intenso ao ponto de que tudo quanto ali sobrevive ou surge, assim sejam novas árvores, estará, fatalmente, ligado a um sentido histórico. Ou seja, nesse lugar já não crescem mais árvores, só relatos.

Embora experimentemos a ilusão de que a terra é algo fixo e estático, o planeta se movimenta, gira e se desloca. Tudo quanto conhecemos da terra, sejam lugares ou superfícies, sempre foi em virtude dos deslocamentos dos nossos corpos. Uma paisagem permanece fixa só nas nossas memórias e, de fato, não por muito tempo. Não existe nada mais revelador do voltar a um lugar, seja uma casa ou um sítio geográfico, depois de um extenso período de tempo, e perceber que aquilo não era do jeito que lembrávamos. Nesse instante, ficamos perplexos com o questionamento acerca de se foi a paisagem mesma que se transformou ou se foi a nossa percepção sobre ela. Sem dúvidas, é sempre uma mistura de ambas coisas. Talvez por isso experimente hoje certo temor em regressar às *Ruínas del Molino Quemado*, pois eu sei que já não vou encontrar a pegada de minha mão pequena sobre o muro carbonizado, nem tampouco voltarei a escutar a voz de espanto da minha mãe. As chircas que obstruíam as trilhas devem estar agora podadas e o parque coberto de uma civilizada grama verde.

As lembranças costumam permanecer em estado latente até que algum objeto, algum aspecto da realidade, algum estímulo que se apresenta como externo, seja um som, uma voz, um relato ou um sabor – como as madalenas de Proust – as evoque. Nossas lembranças são, em essência, o que chamaria de memórias assintomáticas, porque descansam no letargo do passado até que, de alguma forma, uma configuração perceptiva as constela, as chama e as convoca novamente a fazer parte do agora. Nessa releitura, nesse presente em que as lembranças se rememoram, elas se transfiguram, pois as

recordações ressurgem sob uma nova luz, a luz do presente. Nossa consciência, esse nômade que permanentemente se desloca no tempo e se resiste a estar confinado ao aqui e ao agora, em definitiva, não é mais que um hábil contador de histórias que explora e reinterpreta nosso passado de forma recorrente, resignificando nossas vivências. O tempo coloca seu selo sobre as recordações e o deus *Krónos* aparece como mais um narrador imprimindo seu rastro no relato. “A pegada do narrador se adere na história como a pegada da mão do oleiro na tigela de barro”, “so haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale”, relata Walter Benjamin (1991b, p. 447).

Devo esclarecer aos leitores que o tempo passou e que eu nunca regresssei ao moinho queimado. Não obstante, o moinho queimado voltou a mim em reiteradas oportunidades. De fato, cada vez que percorro uma construção em declínio ou ingresso a lugares onde aconteceram misteriosas desapareições, se apresentam e corporificam as imagens dos restos obscuros daquele incêndio, em toda sua potência sensível. Pois o moinho não representa apenas um lugar geográfico, mas um lugar da memória, um território localizado na cartografia das recordações.

As construções em desuso, abandonadas e derruídas poderiam ser definidas como inconscientes arquitetônicos, já que percorrê-las requer ler seus vazios, seus ambientes inabitáveis, incompletos, hostis, onde seria possível desvelar suas glórias passadas ou interpretar seus traumas e amnésias sob os signos fatídicos, e por vezes sutis, da decadência e da destruição. Para interpretar uma ruína é preciso se deslocar através dela, perpassá-la, traçar percursos de formas aparentemente erráticas, deambular entre seus elementos desconexos e desmembrados, caminhar como um errante flâneur, “aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, per-

dia seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo” (CARE-RI, 2013, p. 74).

As ruínas são intempestivas e vão na contramão do seu tempo, elas não pertencem à ordem do que brilha, do que tem sucesso, do que triunfa, daquilo que uma sociedade venera, as ruínas sempre revelam e carregam o fracasso daquilo que não conseguiu subsistir, representam um futuro truncado e por isso são nostálgicas e melancólicas. Elas são material de pesquisa, necessário para quem deseje “escovar a história a contrapelo”, “die Geschichte gegen den Strich zu bürsten” (BENJAMIN, 1991a, p. 697). Interpretá-las significa olhar através delas, resgatar a visão desértica, sentir uma sensação de estranhamento, recuperar o vazio das coisas nas coisas (Figura 5).



Figura 5. Fotos das ruínas da Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão. Fotos: Sabina Sebastião.

Toda cidade está sujeita a permanentes processos de construção e reconstrução de suas arquiteturas, movimentos que reorganizam as áreas urbanas onde a sociedade se desenvolve. Nessas transformações a que incessantemente está submetida uma urbe, surgem também territórios em desuso, prédios que foram esquecidos pelas iniciativas e os empreendimentos do chamado progresso. Um edifício cuja construção nunca chegou a ser finalizada, uma rua

que não conduz a lugar nenhum, um beco sem saída, uma praça escura, um terreno abandonado, uma casa desabitada, máquinas que caíram na obsolescência, prédios fechados, edificações destruídas, uma ponte que a tormenta quebrou e nunca mais foi reparada... são espaços dentro dos ambientes urbanos que ficaram ignorados ou marginalizados pelos sucessivos processos de transformação entrópica da urbe. Essas áreas também são ruínas, embora desprovidas do encanto romântico da nostalgia que a evocação de um passado imaginado produz. São simplesmente espaços vazios de sentido, invisibilizados na vida urbana, áreas que os surrealistas souberam definir como o inconsciente da cidade, como verdadeiras amnésias urbanas.

A cidade que servia de palco para os fluxos e para a velocidade futurista fora transformada pelo movimento dadá num lugar para avistar o banal e o ridículo, para desmascarar a farsa da cidade burguesa e num lugar público para provocar a cultura institucional. [...] Além dos territórios do banal, existem os territórios do inconsciente; além da negação, ainda existe a descoberta de um novo mundo, que é indagado antes de ser rechaçado ou simplesmente ridicularizado. Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que, na cidade, pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana [...]. A cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados (CARERI, 2013, p. 82).

No ano de 1967, o artista Robert Smithson visita Passaic, um condado de New Jersey nos Estados Unidos, tira algumas poucas fotos e publica um texto que intitula: *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. A ironia do autor radica na utilização do termo monumento para se referir às construções que achou naquele percurso. Monu-

mentos que eram, na verdade, antimonumentos, pois não eram nem vestígios de antigas edificações, nem objetos que rememorassem acontecimentos passados. Eram monumentos sem nenhuma aspiração estética ou sentido histórico, como, por exemplo, as máquinas paradas na lama, que ele descreve como os ídolos modernos ou um tanque de água penetrado por aquedutos, interpretados como uma fonte grotesca. Smithson enxerga nessas construções vazios monumentais, abominações estéticas, buracos de um subúrbio sem passado e sem história, troços de futuros abandonados. Trastes de uma civilização que preenchem os espaços urbanos com tentativas frustradas de desenvolvimento e obras malogradas. Em outras palavras, ruínas que já nascem como ruínas.

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. (SMITHSON, 1967, p. 165).

As ruínas que descreve Smithson são as ruínas que nascem na modernidade. Ruínas amnésicas, sem memória, apenas lugares que assinalam um vazio, mas não o vazio de uma perda ou de uma ausência que se tenta rememorar, porém, um vazio que se instala no próprio coração do presente, uma autocondenação ao esquecimento, um vazio que não é um vazio, é um nada.

Walter Benjamin interpreta a modernidade nas remodelações incessantes que sofre a cidade de Paris desde meados do século XIX, com as ampliações dos grandes *boulevards* e as novas e higiênicas construções planejadas por Haussmann, que não por acaso referia a si mesmo como “o artista demolidor”. Como um melancólico flâneur,

Benjamin observa as novas construções e os inovadores planejamentos urbanos que se erguem sem outra pretensão que contribuir com a crescente e obstinada mercantilização da vida urbana; reformas e inovações que o filósofo define como monumentos da burguesia “que se erguem como ruínas inclusive antes de terem sido derrubados”, “als Ruinen zu erkennen noch ehe sie zerfallen sind” (BENJAMIN, 1991c, p. 59).

Tanto Smithson, como Benjamin, embora em épocas distintas, em lugares distantes, mas em contextos similares, utilizam o conceito de ruína como metáfora – embora uma ruína seja, em si mesma, uma metáfora para assinalar a falta de futuro das sociedades modernas. Esses autores, em realidade, se referem às antirruínas da modernidade, aos restos, aos escombros, aos despejos sem nenhum conteúdo, sem memórias, sem aquele vazio valioso que representa a perda e que as define, vazio que, nas verdadeiras ruínas, se ergue como esse espaço imprescindível para poder sonhar passados e futuros possíveis.

Seria útil tentar desenhar um dicionário de ruínas? Um compêndio enciclopédico ou classificação para identificar os diferentes tipos de ruínas?... Voltemos, de momento, às ruínas do moinho queimado... àquele lugar ao qual nunca regresssei, mas cujos significados, memórias ou impressões me levaram a pretender compreender o conceito de ruína; que configura um nó histórico no qual se entrelaçam distintas temporalidades, um território localizado na cartografia das recordações e uma encruzilhada estética, onde a arquitetura – ou o que resta dela – se transborda em narrativas.

Existe, por trás de tudo isto, a pretensão do que Benjamin sabia definir como redimir o passado, postura que consiste em assumir que uma sociedade não avança sem curar suas próprias feridas históricas.

Para que essa redenção seja possível, resulta imprescindível compreender às ruínas, tanto para advertir os sinais de decadência do próprio presente, como também, para resgatar aquilo que ainda continua clamando por justiça, para aliviar e reparar episódios traumáticos que são negligenciados e ocultos por sociedades que persistem em erger monumentos à barbárie.

“Una obra de arte o de poesía que no contenga en sí una exigencia crítica está destinada al olvido” (AGAMBEN, 2011, p. 12). Nesse sentido, uma ruína, em todo seu sentido e potencial poético, encerra uma poderosa exigência crítica que consiste em assinalar, permanentemente, o vazio côncavo de uma falta. De fato, me reconforta pensar que uma ruína, de algum modo, é um objet trouvé na vida de uma comunidade, esculpido pela adversidade e introduzido na galeria das memórias pelo destino. As ruínas lembram catástrofes, mas nelas uma tragédia se exhibe de forma reservada e discreta. Os processos de destruição denotam sua própria linguagem poética, em um clima de cinzenta beleza melancólica que sintoniza o clamor tênue dos marginalizados da história. Para compreender uma ruína, em primeiro lugar, seria recomendável caminhar em silêncio, já que é sempre suave a voz das coisas ausentes, também fechar levemente os olhos e apenas entreabri-los, escutando com atenção as sombras... porque a luz diáfana espanta os fantasmas da história (Figura 6).



Figura 6. *El Molino Quemado*, de Sabina Sebasti, pintura, óleo sobre madeira, 60x80cm. Foto: A autora.

#### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Desnudez**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften I**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991a.
- \_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften II**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991b.
- \_\_\_\_\_. **Gesammelte Schriften V: Das Passagen-Werk**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991c.
- CARERI, F. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 1997.

GAGOSIAN PREMIERS. **Anselm Kiefer: Field of the Cloth of Gold.** Gagosian Premiers, 23 março 2021. Disponível em: <<https://gagosian.com/exhibitions/2021/anselm-kiefer-field-of-the-cloth-of-gold/>>. Acesso em: 24 maio 2021.

GANDUGLIA, N. **Historias mágicas del Uruguay interior.** Montevideo: Editorial Planeta, 2008.

PEREIRA, O. **Crônicas del Rosario: Molino Quemado.** Montevideo: Prisma Ltda., 1982.

SMITHSON, R. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey.** New York: [s.n.], 1967. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_-Robert\\_Smithson.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf)>. Acesso em: 8 jun. 2021.

031