

PAISAGENS NO TEMPO PROFUNDO

Abjeto e ruína nos horizontes do medo

LANDSCAPES IN DEEP TIME
Abject and ruins in the horizons of fear

Christiano Hagemann Pozzer¹ e Lucas Boeira Bittencourt²

Resumo

Este artigo tem por objetivo refletir sobre processos de subjetivação que, centralizados na problemática do medo como imperativo na produção do espaço contemporâneo, gestam paisagens abjetivas em temporalidades profundas. Partindo da ficção do real como modo de elaborá-lo, nossa reflexão faz uso da montagem narrativa como forma de dar vazão às inúmeras manifestações do medo na temporalização do espaço. Iniciamos explorando uma proposta de alerta para a presença de lixo radiativo em um futuro distante e como essa mensagem nasce linguística, mas torna-se paisagística; seguimos interpretando as paisagens e o medo pelo desconhecido na literatura de Lovecraft, identificando o abjeto no oculto; culminamos encontrando nas ruínas as atmosferas do medo e do desejo, unindo passado e futuro em um eterno conflito presente. Por fim, propomos que é através da compreensão destes valores constitutivos do antropoceno que será possível começarmos a identificar seu potencial transgressor e a ficcionar novas paisagens em um presente espesso e relacional.

Palavras-chave: paisagem, medo, abjeto, ruína.

Abstract

This paper aims to reflect on processes of subjectivation that, centered on the issue of fear as an imperative in the production of contemporary space, generate abjective landscapes in deep temporalities. Starting from the fiction of reality as a way of elaborating it, our reflection makes use of narrative montage as a way of giving vent to the countless manifestations of fear in the temporalization of space. We begin by exploring a proposal of alert to the presence of radioactive waste in the distant future and how this message is born linguistic, but becomes landscaping; we continue by interpreting the landscapes and the fear of the unknown in Lovecraft's literature, identifying the abject in the hidden; we culminate by finding in the ruins the atmospheres of fear and desire, uniting past and future in an eternal present conflict. Finally, we propose that it is through understanding these constitutive values of the Anthropocene that it will be possible to begin to identify its transgressive potential and to fictionalize new landscapes in a thick and relational present.

Keywords: landscape, fear, abject, ruin.

¹ Doutorando em Planejamento Urbano e Regional pela UFRGS, Mestre em Design e Tecnologia, pela UFRGS e Bacharel em Design de Produto pela UFRGS. Integra a linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política do PROPUR-UFRGS, vinculado ao Grupo de Pesquisa [POIESE] - Laboratório de Política e Estética Urbanas. Também integra o projeto de extensão e pesquisa KOMBIT-NEPEMIGRA apoiando o direito à cidade de comunidades em deslocamento. Estuda estética da paisagem urbana, com ênfase em práticas projetuais de defesa, Estética da Segurança e Enclaves de Exclusão. Também produz estudos críticos sobre teoria e prática do design intercultural, decolonial e fronteiriço.

² Doutorando e Mestre em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS). Bolsista CAPES. Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFPel). Integra a linha de pesquisa Cidade, Cultura e Política do PROPUR-UFRGS, vinculado ao Grupo de Pesquisa [POIESE] - Laboratório de Política e Estética Urbanas. Interessa-se por um pensamento teórico entre o urbano e a cidade contemporânea, em interface à filosofia, arte e literatura, operando as noções de montagem e imagem (política das imagens) como ferramenta crítica para a teoria e historiografia urbana modernas.

Todas as coisas humanas pendem de um fino fio; o que foi estável, às súbitas se desmorona.

Ovídio, *Epistulae Ex Ponto*, 12–13 EC

Um início no presente: entre abismo e horizonte

Quais paisagens projetamos em tempos distantes? O que elas nos contam sobre os lugares que ocupamos agora? É da problemática subjetiva do tempo enquanto força espacializadora que o presente artigo se desenrola. Narrar a memória do passado e o desejo pelo futuro é ação partida e delineada pelo presente, implicando diretamente nas possibilidades materiais que guardam algo desta dialética (Benjamin, 1928). Desejar a permanência e temer a finitude são imperativos na constituição do antropoceno e de seus espaços (Ghertner et al., 2020), mas também se manifestam no imaginário projetado para além (Santos, 2006). A imagem do medo e o imaginar do tempo podem se fazer atos paisagísticos carregados das materialidades de um hoje que só poderia ser revelado ao olharmos este algo além. O que esperar de uma paisagem dez mil anos no futuro ou há éons no passado? Como nos relacionar com a arruição de qualquer possibilidade de memória?

Arraigado em uma série de investigações sobre a influência do medo na produção de *enclaves fortificados* (Pozzer, 2022; Pozzer e Ribeiro, 2022) — os condomínios fechados —, é importante ressaltar que este texto tenta partir de um lugar adiante da experiência empírica deste fenômeno. Trata-se de uma ação primária, essencialmente especulativa, de interpretação dos motivos estéticos que circulam a cultura do medo urbano. Pensar o medo a partir da redoma condominial exige que comecemos a enxergá-la para além de seus muros, de sua estabilidade, homogeneidade e segurança; é começar a perceber as rachaduras em sua superfície através das quais algo para além começa a escorrer. Nesse exercício, não nos interessa reproduzir a ordem pura da redoma, mas sim, compreender as forças (insistentemente ocultas) que a forjaram. Podemos pensar em um condomínio fechado como uma dádiva de segurança no presente, mas sabemos, no fundo, que ele nunca é o suficiente (Caldeira, 2003). Sempre existe algo que desejamos, algum sonho inalcançado, alguma posse ameaçada; sempre existe um futuro repleto de incertezas do lado de fora das fortalezas.

Começamos esta investigação narrativa aceitando a temporária disformidade daquilo que escorre pelas rachaduras de qualquer muro: será nosso exercício especulativo conduzir a leitura deste texto no ato de corporificação dessa materialidade. Na luta reguladora e no desejo por segurança, coloca Nietzsche (2008), podemos nos tornar a própria ameaça: “se olhas por longo tempo para dentro de um abismo, o abismo também olha para dentro de ti” (p.103). Convidamo-nos a imaginar esse cenário abismal, imenso, manso em sua desolação, exuberante em sua superficialidade. É um cenário de incontáveis possibilidades, mas que nada descreve e que, talvez por isso, nos amedronta. É essa descrição que temos a intenção de contornar — por isso a mantemos temporariamente imaginativa. Para tal, enfatizamos características específicas dessa primeira imagem que montamos junto de quem lê este texto: um abismo desolado e perdido no horizonte distante; uma *paisagem do medo* que desejamos subjugar por normas. Que outras formas poderiam assumir essa paisagem?

Defendemos a possibilidade paisagística deste espaço abismal compreendendo-o junto de Simmel (2008), Collot (2013) e Assunto (2008): é aberto ao infinito, mas perfeitamente reconhecível em sua unicidade. Sabemos que existe enquanto unidade subjetiva porque o subjetivamos a partir da unidade de nossa subjetividade (Collot, 2013). É também natureza subjugada por uma temporaneidade que aniquila o

presente em face do emergir do futuro e da ausência do passado (Assunto, 2008). Seguindo a premissa de Milton Santos (2006) sobre a produção simbólica do espaço, alocada na interpelação de um *sistema de ações* que modifica um *sistema de objetos* a partir de um *sistema de normas*, compreendemos que existe algo do sujeito que se rompe e descola ao se deparar com o descumprimento da norma — com este abismo —, traumatizando sua relação espacial. Para o autor, a “perda do sujeito se daria na própria coisa que começou por possuir, e que agora absorve o senhor que havia pensado controlá-la” (Santos, 2006, p. 58). Pretendemos, através de paisagens especulativas, começar a remontar estes componentes expelidos — neste texto interpretados enquanto *abjeto* (Kristeva, 1982) e materializados enquanto *ruínação* —, explorando-os em sua possibilidade de representação e imaginação espacial.

Para alcançar tais objetivos, o presente artigo toma forma de um exercício fabulativo (Ranciére, 2005; Haraway, 2016). Alinhados a Ranciére (2005, p. 58), concordamos que o “real precisa ser ficcionado para ser pensado”. A narrativa proposta, assim, encontra na ficção alimento para costurar nova ficção. Não pretendemos, porém, prestar contas à verdade, apenas encontrar a aproximação possível com o que se desprende de nós e inflama o abismo. Como defende o filósofo:

É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais (Ranciére, 2005, p. 55).

Deste entendimento, a reflexão a seguir é elaborada em três leituras narrativas: iniciaremos explorando um projeto interdisciplinar que investigou formas de alerta da presença de lixo radioativo para futuros distantes, quando o que nos restaria é apenas nossa capacidade enquanto mensageiros — e como essas mensagens se tornam paisagísticas; seguiremos interpretando algumas das formas espaciais assumidas pela literatura de H.P. Lovecraft, ambientadas em paisagens sombrias e habitadas por seres aterrorizantes, manifestando o medo primordial pelo desconhecido; culminaremos encontrando em paisagens arruinadas a marca das muitas atmosferas do medo, mas também do desejo e do poder, unindo passado e presente em materialidades que falam do eterno conflito entre natureza e espírito. A conclusão de nosso argumento será, como adiantamos, fabulativa. De um lado, procuramos descrever como as temporalidades paisagísticas do medo se apresentam ao mundo e o que delas transcende a experiência e se torna reflexão; de outro, também intencionamos usar dessa transcendência para criticar o asfixiamento do tempo pela projeção defensiva do medo — a mesma que funda as ameaças antropocêntricas ao equilíbrio relacional da terra (Haraway, 2016).

Entendemos nosso esforço como um passo anterior aos conceitos que Tsing (2015) e Haraway (2016) vem defendendo — uma forma de encontrar o sentido antropocêntrico nas paisagens dele produzidas e por ele esvaziadas. A última autora fala de *fabulação especulativa* como costura agonizada das relações entre partes para muito além do humano, na busca por uma realidade relacional turbulenta intensamente vivida em um “presente espesso” (2016, p. 55). Análogo ao presente que Assunto (2008) descreve como componente central da contemplação paisagística, intervindo “na recordação do ontem, a expectativa do amanhã” (p. 341), o *presente espesso* de Haraway nos convida para uma reflexão sobre possibilidades temporais para além do medo e do desejo. Viver no *chtuluceno* descrito pela filósofa muito se assemelha a possibilidade de aceitarmos a invasão do abismo que habita as rachaduras das fortalezas, dando forma a uma paisagem aberta, indeterminada e politemporal, onde o temer e o desejar assumiriam nova potência relacional.

Um campo de espinhos: paisagens no futuro profundo

São poucos os momentos em que nos deparamos com a insignificância humana e nossa inevitável finitude. Referimo-nos biologicamente, enquanto espécie, percebendo o tempo para além da história, quando mesmo as mais hediondas violações do equilíbrio ecossistêmico pelas mãos humanas passam a ser apenas mais um pueril episódio na progressão natural da Terra. Gostaríamos de começar essa narrativa no limiar deste futuro imensurável, quando os últimos resquícios de nossa tóxica passagem neste planeta ainda poderiam ser sentidos.

Em 1991, o *Sandia National Laboratories*, em nome da agência federal de segurança nuclear dos Estados Unidos (NNSA), organizou uma equipe interdisciplinar para responder uma questão emergente (Trauth, Hora, Guzowski, 1993): *como impedir a intrusão de civilizações remotas em repositórios de resíduos nucleares em um futuro distante?* Em outras palavras: como remediar o fato de que substâncias radioativas como o *plutônio-239*, subproduto de grande parte dos processos rotineiros de qualquer usina nuclear contemporânea, possuem meia-vida e letalidade de ao menos 24 mil anos? Como comunicar a qualquer forma de vida consciente no futuro profundo que existem “campos de energia invisíveis” emanando da terra e que podem às matar?

Pensando retroativamente, há 24 mil anos, representávamos pouco mais de 1 milhão de indivíduos. Existíamos em plena pré-história, sem qualquer registro linguístico, sem a menor pista civilizacional. Começávamos discretamente a nos assentar nas Américas, seguindo caças por um estreito corredor de terra deserta. Faltaria-nos ainda treze mil anos para *Göbekli Tepe* ser erguida, nosso primeiro monumento ao sedentarismo, e vinte mil para as primeiras palavras escritas serem marcadas em placas de argila por escribas mesopotâmicos. Ao menos são estas as memórias que chegaram até nós, e talvez nem as estejamos lendo de todas as maneiras possíveis. Como garantir que uma mensagem se perpetue por tanto tempo se nem ao menos as palavras de alerta impressas na mastaba milenar do faraó *Khentika* foram suficientes para que nossa ganância não à violasse?

Quanto a todos os homens que entrarem em minha tumba (...) impuros (...) haverá julgamento (...) um fim será dado a vós (...) eu agarrarei suas gargantas como um pássaro (...) eu lançarei o medo de mim sobre vós (Hamilton-Paterson, 1978, p. 190).

Uma mensagem deixada para o futuro profundo multiplica exponencialmente suas potências de transformação (Wikander, 2015). Como garantir que algo central da ideia original se mantenha? O relatório produzido pela equipe do Sandia indica suas alternativas: explora a volatilidade da língua e da cultura; propõe soluções semânticas, tentando identificar simbologias que permaneçam carregadas de sentido por milênios; tangenciam ritualísticas e folclores como forma de perpetuar geracionalmente a mensagem de perigo iminente. Mas retornam sempre ao mesmo obstáculo: os repositórios de resíduos nucleares são, antes de mais nada, lugares, posicionando a problemática espacial no centro de qualquer solução que almeje algum sucesso — tal radioatividade é, afinal, uma contaminação na terra em que se assenta, devendo apenas ser evitada.

O lugar, portanto, deve ser a própria mensagem (Trauth, Hora, Guzowski, 1993). Assim, o exercício se torna arquetônico, tentando traduzir em materialidade e edificação significados de perigo e hostilidade, mas também de desinteresse e aridez. Para que tal obra consiga sustentar a centralidade da mensagem, o relatório propõe um sistema discursivo composto de enunciados conceituais que possuem, além de um evidente corpo poético, um profundo efeito espacializador. Leiam as linhas a seguir

primeiramente enquanto coordenadas de um projeto especulativo, mas não deixem de buscar nelas algo além.

Este lugar é uma mensagem... e faz parte de um sistema de mensagens... preste atenção nisso!

Enviar esta mensagem foi importante para nós. Nós nos considerávamos uma cultura poderosa.

Este lugar não é um lugar de honra... nenhum feito altamente estimado é comemorado aqui... nada de valor está aqui.

O que está aqui era perigoso e repulsivo para nós. Esta mensagem é um aviso sobre o perigo.

O perigo está num local específico... aumenta em direção ao centro... o centro do perigo está aqui... de um tamanho e forma específicos, e abaixo de nós.

O perigo ainda está presente, no seu tempo, como estava no nosso.

O perigo é para o corpo e pode matar.

A forma do perigo é uma emanção de energia.

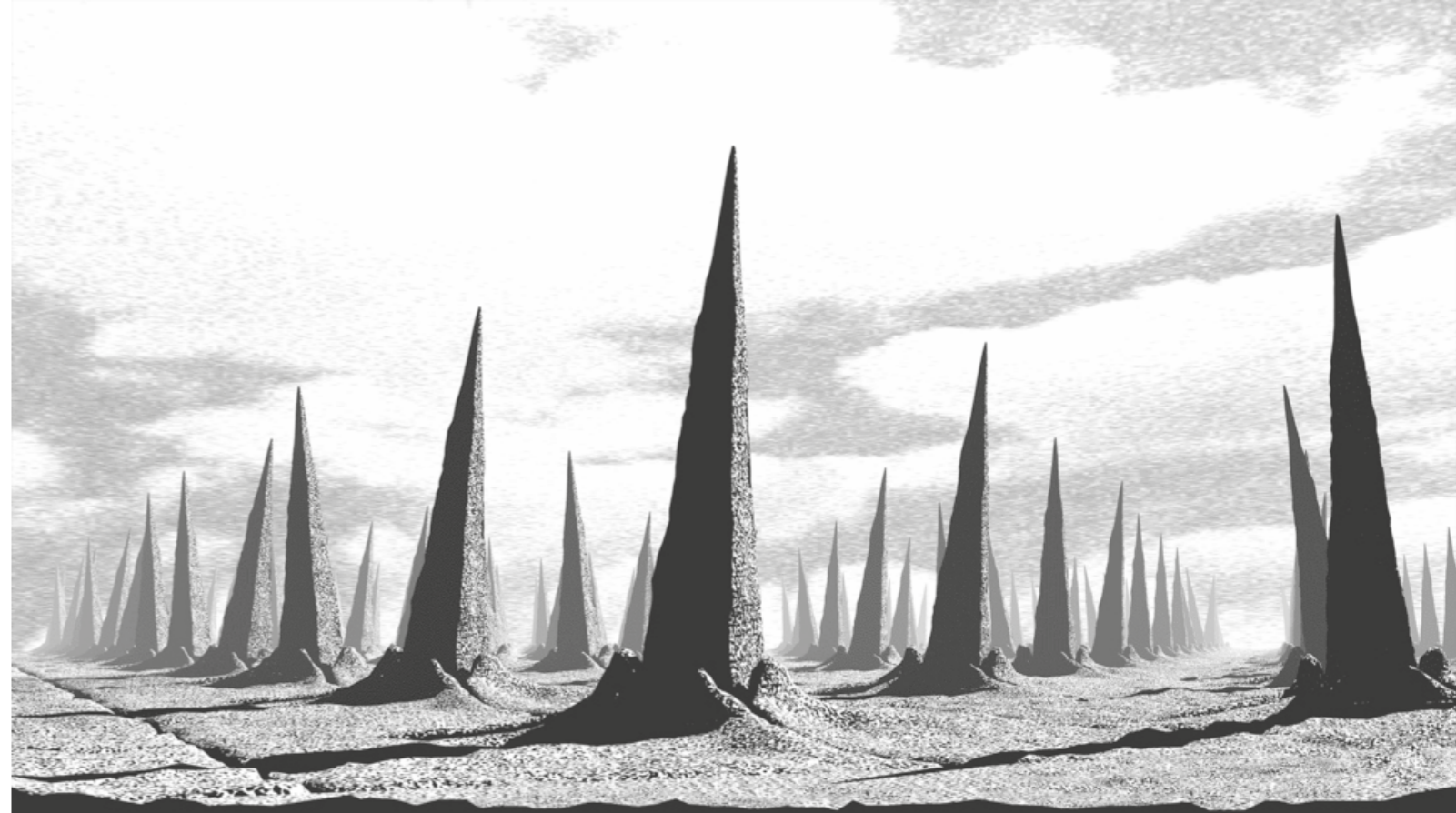
O perigo só é desencadeado se você perturbar substancialmente este lugar fisicamente. É melhor evitar este lugar e deixá-lo desabitado.

(Trauth, Hora, Guzowski, 1993, p. F-49).

Este lugar será importante para nós, uma cultura poderosa. Uma cultura que transformou o planeta à sua imagem; que controlou os elementos, mas que se deparou com a finitude na forma do medo e da morte; que não conseguiu vencer a força invisível do plutônio e do tempo, mas que tenta deixar sua última marca material. Como exemplificaremos a seguir, as soluções propostas a partir destes versos são, sim, mensagens edificadas, mas, antes de arquitetura, falam da produção subjetiva de um espaço múltiplo. Espalham-se para além da possibilidade arquitetônica, alcançando um horizonte aberto. Representam um contínuo espacial que procura estabilizar o infinito em materialidade; um lugar sem fronteiras definidas que nos convida a um centro geográfico e simbólico; um recorte espiritual da natureza que poderíamos chamar de *paisagem* (Simmel, 2009).

Para Simmel (2009), as paisagens nascem quando algo de sentimento “se desgarra da unicidade da natureza”, uma intuição pulsante que, ao observar o mundo, segmenta-o e contorna-o em “um estrato inteiramente novo” (p. 44). Este lugar recém nascido difere-se da universalidade natural ao abarcar fronteiras muito próprias, mas retorna à vastidão do mundo ao “acolher o ilimitado em seus limites impenetráveis”. Nos versos enunciados, percebemos elementos essenciais para a este jogo de limites paisagísticos na presença de uma centralidade — *onde a radiação está* — e na distância que a cerca — *onde a radiação alcança*. Ao apreendermos que o perigo seria *uma emanção de energia que aumenta em direção ao centro do lugar-mensagem*, uma definição espacial simultaneamente fechada e aberta é posta. A centralidade estabelece a unidade identificável, o fechamento, enquanto a possibilidade de afastamento deste centro, seja visualmente ou pela própria emanção radioativa, determina sua imensurabilidade e abertura. Debucemo-nos em uma das propostas presentes no relatório para dar forma a tais ponderações.

Destacamos a obra intitulada *Paisagem de Espinhos* (Fig. 1), proposta pelo arquiteto Michael Brill para o estudo de 1991: um campo interminável de estacas colossais, dispostas em uma regularidade perturbadora, corrompida pela imprevisibilidade de seus ângulos. Estacas de bruta solidez que parecem resquícios de movimentos tectônicos, petrificados em um passado remoto. Proposta a cobrir a superfície sobre os rejeitos radioativos, a *Paisagem de Espinhos* buscaria enfatizar a hostilidade do espaço. O campo e os espinhos se propõem biologicamente inertes, impedindo



qualquer fertilidade no solo. Um deserto perene e cruel, de “formas feridas” (Trauth, Hora, Guzowski, 1993. p. F-57) e cuja hostilidade ameaçaria tanto a terra quanto o corpo.

Percebam o ritmo das estacas, por vezes aleatório, mas estritamente constante: ele convida nosso olhar para o centro da imagem, para o maior dos espinhos, permitindo que este mesmo elemento repetido se perca na distância do horizonte. Simmel identifica em uma “distância de objetividade” (Simmel, 2009, p. 47) o critério essencial que viabilizaria o ato paisagístico. Percebemos as paisagens em seu todo unitário, mas nunca estaríamos longe o suficiente para enxergarmos suas finitudes — seja de seu campo visual, seja de nossa existência temporal (Reyes, 2023). A distância, poderíamos extrapolar, seria a negação da finitude e o que viabiliza a perenidade de tudo que está próximo. Percebemos tal condição no impulso intuitivo que teria feito nascer este *lugar-mensagem* repleto de estacas.

Ao contrário de qualquer intenção, essa paisagem de espinhos também parece estável demais para existir na mobilidade inexorável da natureza. Os avaliadores do relatório, ainda que por razões distintas, parecem concordar. Determinam que, com as tecnologias disponíveis em sua época, não poderiam garantir a integridade temporal dos elementos verticais. O que determina sua presença no texto, ao invés, é exatamente o *lugar-mensagem*, em suas palavras, seu “poderoso caráter emocional” (Trauth, Hora, Guzowski, 1993. p. F-59). Antes, o que o faria paisagem é a narrativa espacial dos afetos que amedrontam o nosso presente. Simmel talvez chamasse tal afeto de *stimmung*, o que poderia ser exatamente o que fundaria o *lugar-mensagem* enquanto paisagem.

A paisagem e sua *stimmung* nascem juntas, sendo nada mais que “decomposições posteriores de um e mesmo ato anímico” (Simmel, 2009, p. 47). A polissemia do termo alemão o faz resistente a traduções latinas, indicando que *ânima* ou *ânimo* não comportariam o alcance de suas acepções (Silva, 2016). Refere-se a uma *atmosfera* que paira em contextos específicos, mas também à sua *disposição* para distintas semânticas; não estaria esgotada na ideia de *ânimo* pois não existe apenas enquanto sentimento. A *stimmung* seria, portanto, uma disposição anímica de fenômenos unos

à sua expansão para atmosferas ilimitadas, o que Simmel (2009) também denominou *tonalidade da alma*. Quando Michael Brill concebeu a paisagem de espinhos, a tonalidade nela impregnada amarrava almas do artista, do observador, da natureza, do horizonte e incontáveis outras, amalgamando-as numa unidade reconhecível enquanto mensagem, lugar e paisagem.

Horizontes do desespero: paisagens de um passado assustador

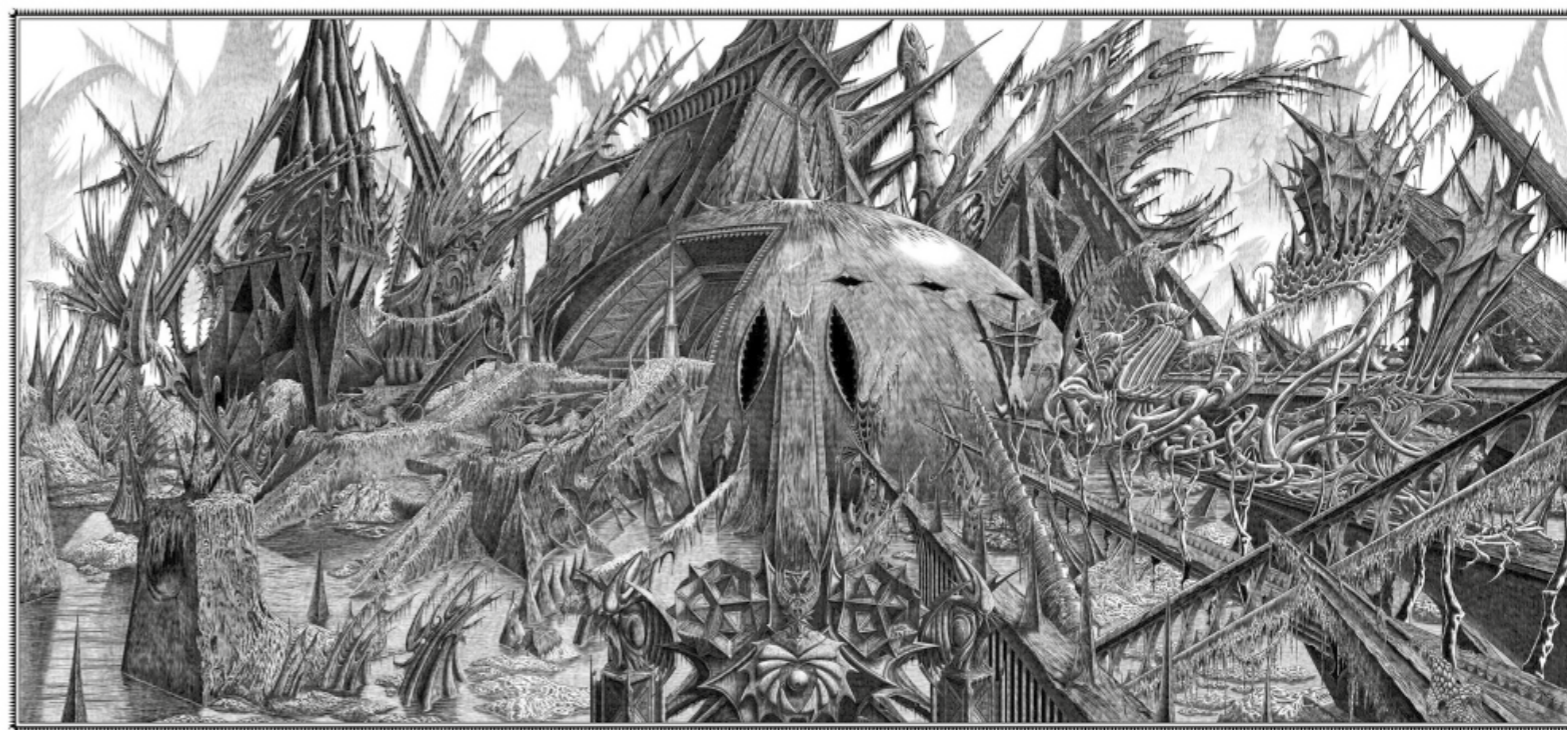
Talvez pudéssemos interpretar o produto paisagístico da equipe do Sandia como uma dupla mensagem: um campo de espinhos que pretende simultaneamente representar nossos temores mais profundos e transcrever nossa importância. De um lado, a hostilidade necessária para descrever o perigo real da radioatividade; de outro, a ansiedade por marcarmos nossa presença monumental no futuro — nossa *cultura poderosa* que produz a morte, mas também a alerta, benevolente. Nada mais são que sonhos de permanência e poder, mas também pesadelos sobre o fim e o desconhecido. Busquemos na literatura mais fragmentos com os quais montar esse desconhecido.

Horror cósmico é a expressão cunhada pelo escritor H.P. Lovecraft para denominar seu universo literário, delineado em torno do *medo do desconhecido*³. O termo *cósmico* opera este conceito não por ser o cenário onde ocorreriam as histórias, mas sim enquanto alegoria do indescritível e imensurável, quando nos faltam palavras para compreender o que se estende em nossa frente. O desconhecido torna-se horror pois, em face da profusão infinita de suas formas, algo de nossa humanidade é rasgada, ocupando-nos de loucura (Lovecraft, 1927). Destes valores, a literatura de horror ganha um escopo e um alcance dificilmente visualizável e, quando mais, espacializável (Henderson, 2020). Ainda assim, como defendeu Handerson (2020), Lovecraft poderia ser descrito como um *realista topográfico*: caracterizar os cenários de suas histórias era tão necessário quanto representa-los como espaços incompreensíveis. Alcançou tal dicotomia através de emoções antagônicas sentidas por seus personagens humanos que, ao se depararem com tais lugares, não conseguiriam encontrar palavras que satisfaçam seu horror e fascínio — ainda que seguissem tentando. Tal imensurabilidade espacial pode ser percebida na frustração do marinheiro Gustaf Johansen, personagem do conto *The Call of Cthulhu*, ao tentar descrever as ruínas de *R'lyeh*, cidade-santuário perdida por éons nas profundezas do Atlântico.

Admire o tamanho inacreditável dos blocos de pedra esverdeados, a altura vertiginosa do grande monólito esculpido e a identidade estonteante das estátuas colossais (...)

Sem saber o que é o futurismo, Johansen conseguiu algo muito próximo disso quando falou da cidade; pois em vez de descrever qualquer estrutura ou edifício definido, ele se detém apenas em impressões amplas de vastos ângulos e superfícies de pedra — superfícies grandes demais para pertencerem a qualquer coisa certa ou apropriada para esta terra, e ímpias com imagens e hieróglifos horríveis (Lovecraft, 1928, p. 207).

³ Sua memorável abertura de um estudo sobre a literatura de terror não deixa dúvidas: “*The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown*” (Lovecraft, 1927, p. 5, marcação nossa).



Vastos ângulos que não parecem concordar com a realidade cartesiana; rochas e espinhos que se perdem no horizonte distante. Mesmo a descrição de *R'lyeh* enquanto *cidade* atesta para Johansen ter encontrado em sua vastidão algo de reconhecidamente urbano, mas que jamais poderia esgotá-la — algo para além da *boa forma* que a faria legível (Bittencourt, 2021). Ela existe infinita em todas as direções, apavorante em sua lembrança de que é inabitável — ao menos por nós. Desta unidade atmosférica e sua igual imensidão, faz-se paisagem, como nos descreve Collot (2013): “a paisagem jamais se apresenta como panorama, mas como uma cena móvel, animada por um jogo de sombras e luzes” (p. 24). Sabe-se que Lovecraft expôs em *R'lyeh* seu desespero pela contemplação de Nova York, que também considerava extra-humana (Henderson, 2020). Enquanto orgulhoso morador da pequena Providence, o escritor atribuía à Nova York o descontrole do desenvolvimento humano. Ainda assim, avistando-a às margens do Brooklin, não conseguia deixar de contemplá-la. Ao contrário da grande metrópole, porém, *R'lyeh* ressurgiu enquanto memória de um passado profundo que alimenta nossos pesadelos — uma lembrança de que seres adormecidos podem ainda ter agência sobre o nosso presente.

O horror habita o desconhecido, o que está fora de nosso controle, mas não resistimos a sua contemplação. Somos construídos pela fascinação e pelo trauma daquilo que não entendemos (Kristeva, 1982) — algo que rompe e se desprende de nós na regulação falida do espaço (Santos, 2006). Lovecraft descreve profundezas que pertencem a uma natureza extra-humana que rasteja nas frestas de nossa civilização — algo que parece essa parte expelida. Uma “exuberância desordenada de verdes” (Lovecraft, 1920, p. 207), doença que nos contamina. Para o escritor, a natureza é simulacro da finitude e da desumanização. O verde é o elemento corrosivo que compõe a carne de *Cthulhu*, personagem emblemático da obra *Lovecraftiana*: o deus ancestral, adormecido em *R'lyeh*, representante da indescritível natureza do desconhecido que desmembra o espírito humano e o ocupa de loucura. Quando *Cthulhu* acorda de seus sonhos imemoriais, Lovecraft declara: “a coisa dos ídolos, a semente verde e pegajosa das estrelas, havia despertado” (Lovecraft, 1928, p. 18).

Figura 2 - “Ressurreição de R'lyeh”, ilustração de John Coulthart para o conto *The Call of Cthulhu* (Fonte: MITCHELL, D.M. *The Starry Wisdom: A Tribute to HP Lovecraft*. Creation Books, 1994).

Através de *Cthulhu*, de *R'lyeh* e da natureza lovecraftiana, podemos começar a identificar o que escorre para além do embate entre sujeito e objeto na constituição dessas paisagens em tempos profundos. Ainda que contornada por uma atmosfera unitária, paisagens são antes componentes em um coletivo que se espalha — um *continuum* (Simmel, 2009). Neste sentido, Collot (2013) afirma que a “paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptivo e/ou esteticamente organizado” (p. 50). A natureza e o espírito coabitam este *continuum* na construção de um horizonte paisagístico, representando, talvez, um processo essencialmente dialético. Ainda assim, enquanto *conjunto perceptivo*, não devemos fazer predominar a esfera objetiva nessa gestação, ou vice-versa. Paisagens, antes, tornam-se um fenômeno de “ocultação reversível” (Collot, 2013, p. 54) do ambiente através da qual forma e significação ganham atmosfera entre aquilo que é visto e o que se oculta.

É no oculto que o texto de Lovecraft se materializa e sua natureza, assim como o horror cósmico a ela atrelado, começa a florescer. Nem sujeito, nem objeto: para defini-lo, tomamos o conceito de *abjeto* conforme postula Julia Kristeva (1982): tudo aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras” (p. 4). Para a autora, o *abjeto* preserva algo de arcaico das relações anteriores à formação de qualquer sujeito ou objeto, manifesto em uma “violência imemorial com que um corpo se separa de outro corpo para ser” (Kristeva, 1982, p. 10). As paisagens de Lovecraft falam de um terror à erupção do real, mas este não está especificamente apegado à natureza objetiva: é *abjetivo*. Rompe redomas do sagrado e permite a vazão da morte e de toda a finitude, impregnando de desconhecido tudo o que é oculto ou visível. Em certo nível, o *continuum* das paisagens lovecraftianas são exatamente isso: uma erupção contaminadora gestada na psique e na natureza. Afinal, Johansen nunca teve absoluta certeza se *R'lyeh* existiu no mundo material ou nas mais profundas abstrações de seu inconsciente.

Resta-nos apontar que o abjeto na topografia de Lovecraft irrompe para muito além dos limites do seu texto: é substrato na própria subjetivação ideológica do autor. Lovecraft foi um notório intolerante; abominou tudo o que considerava *outro*; fez de suas obras plataforma de racialização, antissemitismo e xenofobia, através de personagens marcados por perversão e descritos enquanto *menos-que-humanos*. Segregou seus universos ficcionais para que reforçassem estereótipos de inferioridade — da pele negra, dos homens do sul, dos estrangeiros — e soberania — da pele branca, do Norte, do Ocidente. Associou ao exótico aquilo que haveria de mais perigoso, atribuindo a tais personagens a irracionalidade necessária para que o mal das profundezas fosse trazido de volta à superfície. Foi pelas mãos negras de comunidades no interior de Nova Orleans que a estatueta de *Cthulhu* pode dar vazão aos pesadelos que viriam a assolar a realidade. Nos textos de Lovecraft, o horror tanto habita o infinito das paisagens em tempos profundos quanto também é causa para sua ressurreição (Handerson, 2020). Em suma, o oculto lovecraftiano encontra-se em direta oposição a qualquer realidade relacional, impedindo a gestação de paisagens alinhadas ao *Chthuluceno* proposto por Haraway (2016).

A aproximação lexical entre o monstro de Lovecraft e a era defendida por Haraway é, em certa medida, inevitável, mas também nos convida a uma reflexão mais profunda sobre as implicações deste abjeto paisagístico que condiciona a experiência falida do antropoceno. Como descrevemos, o escritor associa o desenvolvimento urbano e industrial, marcas indiscutíveis da presença humana na Terra, com as obras monumentais de seres aterrorizantes. Enquanto deixamos nossas marcas

antropocêntricas, somos aterrorizados pelas marcas *ctônicas*⁴ de um passado oculto. Lovecraft atesta para a circularidade subjetiva do *antropos*: enquanto deseja e faz contra o mundo, teme que o mundo — na forma de *Cthulhu* — faça o mesmo contra si. Contradizendo tal entendimento, Haraway encontra esperança na presença do desconhecido, declarando que o *monstro lovecraftiano* “desempenha nenhum papel para mim” (2016, p. 174) e determinando que os seres *ctônicos* que habitam o seu *Chthuluceno* não existem para atender aos caprichos do homem.

Os tentaculares *ctônicos* têm que comer; estão à mesa, *cum panis*, espécies companheiras da terra. Eles são boas figuras para as precariedades atraentes, maravilhosas, finitas e perigosas do *Chthuluceno*. Este *Chthuluceno* não é sagrado nem secular; este mundo terreno é completamente terráqueo, confuso e mortal — e está em jogo agora (Haraway, 2016, p. 55).

Consideramos a possibilidade destes dois conceitos estarem tratando do mesmo fenômeno e apenas interpretando-o antagonicamente. Para Haraway, os seres da precariedade, da terra e do desconhecido são o meio por onde pensar e experimentar uma existência relacional; para Lovecraft, *Cthulhu* e *R'lyeh* representam a precariedade enquanto contaminação, algo exótico a ser evitado. Em ambos os lados, o *ctônico* é o que aterroriza a possibilidade antropocêntrica. Atendo-nos ao que apavora, regular o espaço na estabilidade do urbano — nos enclaves e nas fortalezas — seria a defesa primordial do antropoceno. O *ctônico* nestas paisagens do medo é aquilo que resiste à ordenação; o que não obedece a fronteiras: o *abjeto*.

Desejos de ruína: paisagens em um presente deserto

Retomando a imagem nas rachaduras dos muros que apresentamos na abertura deste texto, começamos agora a compreender o porquê ela pode tomar a forma de um abismo. Encontramos no desprezo do abjeto pela estabilidade das fronteiras a sua disposição à abertura, ao movimento e ao infinito. Contemplar aquilo que foge de uma ordem definida é ser tragado pelo receio de que isso nos invada e nos consuma; é como estar na beira de um precipício e sentir que ele te puxa silenciosamente para suas profundezas. Como vimos, as fortalezas que erguemos recusam paisagens em tempos profundos porque respondem a anseios provocados pela possibilidade de falência antropocêntrica. Levantamos muros como uma defesa temporal, estabilizando nossos valores e contendo qualquer desordenação. Nesse sentido, Tuan (1973) fala de uma paisagem total que engloba todas as nossas ações normalizadoras. Para o autor,

(...) toda construção humana — seja mental ou material — é um componente de uma paisagem do medo pois existe para conter o caos (...) uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos contra os elementos; é um lembrete constante da vulnerabilidade humana (Tuan, 1973, p. 6).

⁴ Tanto *Cthulhu* quanto o *Chthuluceno* derivam da expressão grega *khthonios*, *aqueles que habitam a terra* ou os *seres da terra*, traduzido para o português como *ctônicos*. Na mitologia grega, os seres *ctônicos* são aqueles que habitam o Íterim da superfície e o do Hades. Não são monstros do submundo, mas vivem nas sombras e na lama da terra. Por serem parte do substrato terrestre, não possuíam qualidades necessariamente sagradas nem seculares. São seres liminares, indeterminados (Haraway, 2016).

Fortalezas não podem ser apenas edifício: elas se espalham; são antes um desejo de controle. Simmel (2019) coloca a arquitetura como “o triunfo mais sublime do espírito sobre a natureza” (p. 59), espólio de uma eterna batalha que funda a humanidade enquanto isolada de qualquer contexto. Segurança é nos sentirmos *não-naturais*: estáveis, contínuos, perenes e progressivos (Pozzer, 2022). Estamos fascinados por imagens de eternidade e chocados com a evidência da finitude, mas delas dependemos para que uma afirmação de ordem seja possível. Projetamos o lado de dentro de nossas fronteiras sabendo que será diametralmente oposto às paisagens desoladas de um futuro radioativo — ou talvez seja exatamente o mesmo, o ânimo de obras arruinadas.

Pensamos em ruínas como Simmel (2019) as definiu: uma unidade em eterno inserir-se na natureza; um novo todo entre aquilo que já não é mais obra, mas que ainda não se naturalizou; uma paisagem em processo, desmembrando a arquitetura, exposta àquela *exuberância desordenada de verdes*, destruindo “o caráter fechado da forma” (Simmel, 2019, p. 59). Mas não poderíamos deixar de lado que, na abjeção manifesta, a forma produzida é antes um deslizamento para um terceiro eixo — não apenas uma fluidez entre natureza e cultura. Edensor (2005) nos auxilia neste pensamento expandido: a “arruição produz uma paisagem desfamiliarizada na qual o que estava previamente oculto emerge” (p. 109). Aqui, o oculto de Collot retorna ao centro. Uma ruína só pode ser paisagem enquanto for indiscutivelmente identificável, mas ainda incompreensível. O *abjeto* torna-se a matéria destas paisagens arruinadas porque sua arruição não pode ser elaborada. Ao contrário do que coloca Simmel, a destruição de nossas obras não depende apenas de ações naturais: elas se arruinam também irrompendo de nós. Ainda assim, existe para o filósofo uma compreensão precisa desta ebulição conceitual, lembrando-nos que, em certa medida, contemplamos o arruinado com uma serenidade apenas possível porque este existe para além de qualquer compreensão específica. A isto, Simmel descreve:

A profunda paz, todavia, que cerca a ruína como um halo sagrado, assenta na seguinte constelação: que o sombrio antagonismo que determina a forma de toda a existência — às vezes ainda, agindo no seio das puras forças da natureza, outras vezes, dentro da vida anímica por si só (...) — que esse antagonismo aqui também não está conciliado e em equilíbrio, antes faz um dos lados superiorizar-se e o outro afundar-se no aniquilamento, oferecendo, apesar disso, uma imagem solidamente formada, numa constância tranquila (Simmel, 2019, p. 64).

O exercício aqui seria dimensionarmos a âni­ma desta imagem *solidamente formada* a partir do confronto entre sujeito e objeto e que produz o *abjeto* para, assim, compreendermos de quais maneiras ela expressa tanto horror quanto fascínio. Kristeva questiona essa suposta serenidade em face do *abjeto*, descrevendo-nos e a nossos desejos de controle a partir de um inexorável esgotamento. Nas palavras finais de seu *Ensaio Sobre o Horror*, a filósofa nos compartilha:

É a margem tranquila da contemplação que reservo para mim, ao desnudar, sob a superfície astuta e ordenada das civilizações, o horror nutridor que elas procuram afastar purificando, sistematizando e pensando; horror que elas aproveitam para se desenvolverem e funcionarem? Prefiro concebê-lo como um trabalho de decepção, de frustração e de esvaziamento — provavelmente o único contrapeso à abjeção. Enquanto todo o resto — a sua arqueologia e o seu esgotamento — é apenas literatura: o ponto sublime em que o *abjeto* desmorona numa explosão de beleza que nos arrebatava — e que cancela a nossa existência (Kristeva, 1982, p. 201).

O *abjeto* desmoronando em um ponto sublime. É agora que se torna possível identificarmos tal fascinação: dependemos do horror para darmos forma à segurança do tempo presente, criando-o enquanto *outro* e fazendo-o negação enquanto *eu*. O segredo desse pensamento encontra-se neste terceiro tempo que primeiro mencionamos: o presente. É no agora que delimitamos enclaves onde podemos viver em segurança. Dentro de fortalezas, percebemos o que está próximo. A distância é tanto forma de contemplação quanto afastamento em si, garantindo nossa proteção. O antagonismo que Simmel (2019) aponta existe porque habita o presente junto de nós e a obra arruinada nada mais faz do que criar “a forma presente de uma vida passada” (p. 64). O pavor de um passado não-humano manifesto em nosso mundo, como representa *R’lyeh*; a demarcação de nosso passado glorioso em um futuro distante, como tenta fazer a *Paisagem de Espinhos*: são simultaneamente esperança e receio pela preservação de algo humano, algum *lugar-mensagem* que mantenha nossa memória no futuro profundo. “É como se um pedaço da existência tivesse primeiro de colapsar para se tornar tão exposto a todas as correntes e forças vindas de todos os quadrantes da realidade” (SIMMEL, 2019, p. 65). Ruínas seriam, inicialmente, fenômenos perceptivos de um passado humano que desejamos manter vivo no futuro, mas que irrompem no presente.

De volta ao nosso esforço de montagem, pensamos que o fascínio pelo arruinado se expõe emblematicamente na frieza com que o poeta Percy Shelley descreve os restos de uma escultura anciã do faraó Ramsés II, em seu tempo chamado *Ozymandias*, trazida à Inglaterra nas primeiras décadas do século XIX. A Londres georgiana é atravessada pela narrativa da descoberta de tal monumento, descrito em minúcias pelos tabloides da capital. A chegada da obra ao museu britânico e o frisson da população em contemplar as grandezas do antigo soberano deste império distante dominaram a atmosfera da cidade, mas Shelley encontrou na ironia do tempo seu motivo de escrita. Em *Ozymandias*, conta-nos sobre um viajante que descreve este cenário destroçado:

Encontrei um viajante vindo de uma antiga terra
Que me disse: — Duas imensas e destroncadas pernas de pedra
Erguem-se no deserto. Perto delas, sobre a areia
Meio enterrado, jaz um rosto despedaçado, cuja carranca
Com lábio enrugado e sorriso de frio comando
Dizem que seu escultor soube ler bem suas paixões
Que ainda sobrevivem, estampadas nessas coisas inertes,
A mão que os escarneceu e o coração que os alimentou
E no pedestal aparecem estas palavras:
“Meu nome é Ozymandias, rei dos reis:
Contemplai as minhas obras, ó poderosos e desesperai-vos!”
Nada mais resta: em redor a decadência
Daquele destroço colossal, sem limite e vazio
As areias solitárias e planas se espalham para longe.
 (“*Ozymandias*”, de Percy Bysshe Shelley, publicado originalmente em 1819. Tradução pelo projeto *Wikisource*).

A âni­ma desta paisagem onde jaz os restos de Ramsés tenta impregnar-se das vontades do artista *que ainda sobrevivem, estampadas nessas coisas inertes*, mas ocupa também a decadência ilimitada e vazia das areias. O horizonte deserto parece aproximar-se da paisagem que buscávamos: uma natureza que se espalha ao longe, em si mesma e em nós, voltando ao pó. É disso que se faz o abismo que juntos imaginamos: horizonte e profundezas de areia, infinitesimalmente imenso e minúsculo. Quando a própria natureza nos esqueceu, restando-nos no presente apenas o ponto sublime da abjeção em paisagens arruinadas — até que mesmo ele desapareça. É isso que nos contempla de volta: algo aquém do que colocou Nietzsche — quem “tão próximo



Figura 3 - "Ozymandias", ilustração de Nicolas Delort para o poema Ozymandias, 2023 (Fonte: <https://www.blackdragonpress.co.uk/blogs/news/ozymandias-br-by-nicolas-delort>).

mora das estrelas" também se encontra nas "distâncias apavorantes do abismo" (2008, p. 243). Tememos o desconhecido pois tememos sermos desconhecidos. A morte da memória, que dominamos com tanto prodígio, desabando sobre nós implacavelmente.

Sabendo que qualquer sonho de ordem e continuidade não possuem lugar na realidade material do planeta — na qual toda a coisa humana tem lugar — e que o arruinar será um processo inevitável para fazermos reencontrar espírito e natureza, como poderiam as ruínas serem resgatadas deste abismo desértico? Teriam elas lugar em uma outra forma paisagística que sirva, como colocou Kristeva, de *contrapeso à abjeção*? Edensor (2005), ao investigar ruínas nas margens industriais do Reino Unido, propõe uma interpretação transcendental para experiência dessas paisagens. Antes de espaços vazios ou terras devastadas, ruínas comporiam memórias de fluidez e outras temporalidades espacializadas, urbanas ou rurais, culturais ou naturais (Edensor, 2005). Contrariando o "aparato maquínico" de policiamento, zoneamento, investimento de capital e regulação de fluxos que alicerça a criação da "cidade ocidental moderna", ruínas recuperam e devolvem agências às paisagens do real (Edensor, 2005, p.54). Para o autor, toda a cidade é

(...) continuamente reconstituída como uma concatenação de processos heterogêneos, temporalidades e lugares em um estado de devir e fluidez. Esse fluxo urbano sem fim frustra as tentativas de ordenar o espaço e fixá-lo em uma matriz de redes previsíveis, apesar dos esforços para capturar fluxos e definir uma essência urbana (Edensor, p.61).

As topografias irregulares dos espaços arruinados frequentemente nutrem "retratos distópicos de um futuro urbano sombrio" (Edensor, p.14). Esqueletos de construções abandonadas emulam um romantismo macabro, onde a sobrevivência do corpo dependeria de seu constante alerta aos movimentos da natureza. Gradualmente, nossas estratégias para a ordem são derrotadas pela agência dinâmica do mofo e da umidade; uma miscelânea irregular de plantas vagarosamente cobre as construções abandonadas, rastejando entre brechas no concreto descascado, borrando impiedosamente os limites entre dentro e fora. Edensor defende que espaços em ruínas simbolizam "o colapso das fronteiras" (2005, p. 15) pois permitem que olhemos para dentro da própria estrutura de valores que funda a modernidade antropocêntrica. Antes de estarem "fora de lugar", ruínas seriam "excesso de matéria" (Edensor, p.62), uma permanente lembrança de que o real escorre entre as fissuras da modernidade. Enquanto espaço emaranhado à malha urbana, o degradado permite a expansão de performances, significados e políticas. O espaço arruinado estaria repleto de potências transgressoras e transcendentais, imersas em incertezas materiais e fronteiriças, livres dos "constrangimentos quotidianos" que regulam o espaço urbano (Edensor, 2005, p.4). Em certa medida, Edensor nos oferece instrumentos para imaginar uma experiência que transcenda à repulsa abjetiva, convidando-nos a habitar a precariedade do abismo.

É desta superação à repulsa do abjeto, dimensionando a precariedade enquanto forma de sobrevivência, que podemos recuperar as ruínas e removê-las do abismo — expulsar delas o *Cthulhu* e devolvê-las ao *Chthuluceno*. Para Tsing (2015), arruição é o subproduto inevitável do sistema capitalista moderno. Na formação de cadeias de consumo, o capital projeta para longe de seus limites as consequências de seus processos de acumulação (Tsing, 2015). Bolsões devastados nas margens do território antropológico constituem ruínas sociais que exigem de seus habitantes habilidades de sobrevivência na precariedade, aproximando-os antes dos seres ctonicos de Haraway do que do monstro de Lovecraft. Tsing também defende que foi através de sua própria participação no forrageamento de cogumelos *matsutake* nas florestas do Oregon que ela pode identificar relações profundas entre sobrevivência e liberdade para além dos limites do espírito humano. Sobre isso, aponta que a "liberdade é a negociação de fantasmas em uma paisagem assombrada; não exorciza a assombração, mas trabalha para sobreviver e negociá-la com talento" (Tsing, 2015, p. 76). O contrapeso à abjeção, portanto, é habitar paisagens gestadas pelas correspondências daquilo que escorre entre as frestas dos muros, trazendo do passado a memória da finitude e projetando para o futuro os desejos pelas ruínas.

Um final no horizonte: paisagens em um presente espesso

Ao longo desta leitura, usamos de distintas representações temporais de medo e desejo para montarmos narrativas para a paisagem desértica que é o abismo nas rachaduras das fortalezas. A nebulosidade do argumento é proposital, buscando exatamente, como coloca Didi-Huberman (2012, p. 65), um "conhecimento por estranheza". Ainda que este estudo venha incentivado pela influência do medo na produção de enclaves fortificados e do próprio espaço urbano, é na subjetivação, composição, aproximação e decomposição de imagens e palavras que algo de sentido pode ser montado. Longe de uma empiria descritiva, podemos definir essa montagem como uma topografia de afetos produtores de paisagens sobrepostas. Começamos por muros, mas passamos por espinhos, monstros e ruínas para, no final, reencontrarmos algo de urbano.

Ao trazermos o relatório do Sandia (Trauth, Hora, Guzowski, 1993), pudemos contemplar como gostaríamos de ser lembrados, mas também como definimos hostilidade e ameaça. Abrimos essa reflexão porque o debate sobre o mundo que pretendemos deixar para o futuro tem influência profunda nas formas que damos para o presente

— se não mais do que para qualquer utopia. Projetamos cidades como bastiões do avanço tecnológico e da segurança à entropia natural, mas não deixamos de descrever em nossas ficções a descrença na permanência deste modelo de vida. *A Paisagem de Espinhos* pode ser entendida como um monumento ao poder civilizacional humano, mas expõe antes a certeza de nossa falência. É como uma fortaleza feita paisagem a partir de sua mensagem de afastamento; um enclave apavorante. Desta montagem, lembraremos que a imagem do espinho, tão presente nos muros de nossas cidades modernas hoje, atesta para a hostilidade do afastamento manifesto em segregação.

O horror foi expandido junto de *R'lyeh*, como posto por Lovecraft (1928), algo entre *urbano* e *santuário*; entre *secularidade* e *sagrado*. O abandono da cidade-templo não a faz ruína nem monumento exatamente por não se mostrar decifrável — não poderíamos determinar que não viva se não temos pistas de como é viver nela. *Cthulhu*, adormecido por éons em seus salões, confunde-se com os próprios limites de *R'lyeh*, manifestando-se apenas ao invadir o inconsciente humano na forma de pesadelos, reforçando sua imaterialidade. É a vida nessa paisagem difusa, nessa *exuberância desordenada de verdes* que se espalha entre monstro e edificação, que nos permite encontrar a gestação do antropoceno enquanto produto da colisão urbana com a natureza. Tememos *Cthulhu* e *R'lyeh* pois juntos atestam para as consequências da ganância humana ao tentar domar o natural, escorrendo o desconhecido.

Ao tratarmos das ruínas e da arruinação, por fim, percebemos que a defesa civilizacional é apenas uma de duas perspectivas pelas quais enxergamos o abismo: de um lado, ruínas podem ser monumentos ao futuro e resquícios do passado; de outro, podem despertar algo de vida e relacionalidade, rompendo fronteiras entre natureza e espírito, entre obra e matéria, gestando um presente espesso. Ao contrário da contenção sacra à curiosidade humana, arruinar coloca-se como processo inevitável do reencontro humano com seu estado relacional. A mensagem-memória deixa de ser a dos grandes feitos faraônicos e passa assumir o lugar de movimento e transição; o documento deixa de ser a palavra e passa ser as relações entre corpo, tempo, matéria e inconsciente.

Habitar fronteiras é expulsar qualquer desejo de defesa, de preservação do *antropos* e do *capital*, redirecionando passado e futuro para existirmos em emaranhamento no presente espesso do *Chthuluceno*. Daqui, percebemos que as paisagens desta era ctônica inevitavelmente carregarão a memória de cada tentativa de representar e controlar o abjeto. É através dessa sinceridade incoerente que podemos tentar conter o antropoceno: deixamos de negar sua realidade e passamos a nos corresponder ativamente junto de suas consequências; junto do medo. É a partir de uma realidade terrena e flexível que esse estado se torna possível. O antropoceno nada mais é que uma rigidez forçada sobre os fluxos do planeta, pondo em risco sua sobrevivência pela operacionalização abjetiva do desejo e do medo. Na busca por caminhos para sobrevivermos às segmentações do sistema moderno, devemos negar essa rigidez, como Anzaldúa coloca:

As fronteiras e muros que deveriam manter as ideias indesejáveis fora são hábitos e padrões de comportamento arraigados; esses hábitos e padrões são o inimigo interno. Rigidez significa morte. Somente permanecendo flexível ela é capaz de esticar a psique horizontal e verticalmente (Anzaldúa, 1987, p. 79).

As possibilidades de existência no futuro dependeram de paisagens fronteiriças e transitivas, de corpos plurais — dos seres ctônicos —, pois dependem do esgotamento de paradigmas para produzir algo novo. Ao imaginarmos uma outra forma de experimentar a realidade a partir de paisagens fronteiriças e arruinadas, que não devam nada a regulação antropocêntrica, poderemos gestar uma nova consciência temporal.

É aí que reside a conclusão do presente artigo: na importância de compreendermos os fluxos de valor que cultivam os espaços da modernidade de modo a começarmos a identificar seu potencial transgressor e transcendental. Levantar muros faz emergir paisagens construídas que simultaneamente se destroem e nos destroem, que renascem e permanecem, que se emaranham e se esfarrapam, que mingam e que temem. Enxergá-las em tempos profundos é uma forma de abarcar todo este alcance e ficcionar um novo mundo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Foundation, 1987.

ASSUNTO, R. A paisagem e a estética, IN: SERRÃO, A. (Ed.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 341 – 375.

BENJAMIN, W. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (publicado originalmente em 1928).

BITTENCOURT, Lucas Boeira. *A imagem aberta da cidade: ou o duplo regime das imagens rasgando as categorias de síntese em Kevin Lynch*. 2021. [dissertação de mestrado], Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional.

CALDEIRA, T. *Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. EDENSOR, T. *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford & Nova York: Berg, 2005, p. 109.

GHERTNER, D. A.; MCFANN, H. e GOLDSTEIN, D. M. (editores). *Futureproof: security aesthetics and the management of life*. Durham; Londres: Duke University Press, 2020.

HAMILTON-PATERSON, J. *Mummies: Death and Life in Ancient Egypt*. Londres: Collins for British Museum Publications, 1978.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, Londres: Duke University Press, 2016.

HENDERSON, D. *Providence Lost: Natural and Urban Landscapes in H. P. Lovecraft's Fiction*. 2020, dissertação (Mestrado em Inglês) – Departamento de Inglês, University of Arkansas.

KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulhu*. IN: JOSHI, S.T. *Collected Fiction: A Variorum Edition*, vol. 1, New York: Hippocampus Press. 1905-1925, 2015 (publicado originalmente em 1928).

LOVECRAFT, H. P. The Picture in the House. IN: JOSHI, S.T. *Collected Fiction: A Variorum Edition*, Nova York: Hippocampus Press, 2015 (publicado originalmente em 1920).

LOVECRAFT, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. Nova York: Dover Publications, 1927.

NIETZSCHE, F. Além do bem e do mal. Porto Alegre: L&PM, 2008. NIETZSCHE, F. 2008.

POZZER, C. H.; RIBEIRO, V. G.; Materialidades do medo: compreendendo a estética da segurança pela antropologia dos materiais, p. 2372-2385. In: *Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, 2022. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/ped2022-3737845.

POZZER, C. *Medo, Muro, Material: estética da segurança nas correspondências materiais de um muro de vidro no bairro Menino Deus*. 2022. Dissertação (Mestrado em Design). Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço*. ed. 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

SILVA, A. A. As noções de Stimmung em uma série histórica: entre disposição e atmosfera. *Trans/Form/Ação*, v. 39, p.53-74, 2016, Edição Especial.

SIMMEL, G. *A Ruína*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019 (publicado originalmente em 1911).

SIMMEL, G. Filosofia da paisagem. IN: SERRÃO, A. (Ed.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 39 – 51.

TRAUTH, HORA, GUZOWSKI. *Expert Judgment on Markers to Deter Inadvertent Human Intrusion into the Waste Isolation Pilot Plant*. Sandia National Laboratories report SAND92-1382/UC-721, USDOE: Washington, DC, 1993. DOI: <https://doi.org/10.2172/10117359>.

TSING, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Landscapes of Fear*. (2 ed.) Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2013 (Publicado originalmente em 1973).

WIKANDER, O. Language, Nuclear Waste and Society: The Preservation of Knowledge over Vast Periods of Time and its Relevance for Linguistics. *Lychnos*, Lund University, p. 7-25, 2015.