



Joaquim Viana Neto *

ARQUITETURA E AS POÉTICAS DA ENUNCIÇÃO

“O Pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim.”¹

Começar pelo pensar em Schlegel, de uma certa forma, é uma tentativa de enxergar nas palavras e na feitura do discurso, a possibilidade de imersão numa trama densa e ao mesmo tempo provocante. A visão da poesia dos românticos de Iena traduzida na ótica de Walter Benjamin² mostra-se em fragmentos resgatados para a ação de exposição da crítica da arte em suas transformações. As variações são imensas, e as próprias palavras permitem-se entrar no jogo do sem fim. Mas é preciso se bastar, é preciso mostrar qual o conteúdo do objeto em questão e por isso mesmo, a teia deverá ser iniciada. Antes de tudo, é necessário colocar como “ambiência do texto” a relação que Benjamin encontra na tessitura do pensar, como um objeto crítico, capaz de reformular e descobrir assim, um amálgama de tradições interrompidas, permitindo que estilhaços do messiânico se infiltrem no “agora”, que soerguem os fenômenos históricos, traçando uma cadeia estruturante para a formação da Idéia. E é nesse posicionamento, que a filosofia de Benjamin servirá de estrutura para o en-

tendimento da Arquitetura, segundo a sua imagem, a sua idéia, a sua origem, a sua forma, a sua crítica, a sua história, conformando o seu teor lingüístico como modalidade de prefiguração, sendo reconstruído por um valor ideal. Pensar a Arquitetura por palavras, por metáforas, aproximá-la à alegoria, entendê-la no mundo da representação, é um desafio neste texto. Então, num primeiro momento, é interessante contemplar a Arquitetura como um objeto reflexionante, capaz de sofrer alterações, interrupções, deformações, na busca de uma ação libertatória dos preceitos já estabelecidos, colocando os projetos e os seus fragmentos como componente transcendental do espírito histórico. A própria filosofia benjaminiana se insere neste posto, tendo em vista que, é uma tarefa árdua, talvez impossível, afastar-se de si mesmo, fazendo com que esse pensar tencione sempre para um novo (“...naquilo que ele pode pensar sem fim”) alvo de reflexão. Aceita-se o risco nesta visão da Arquitetura de se construir a forma da forma, sugerindo assim a capacidade que a Arquitetura tem no seu devir histórico de ser objeto de reflexão, como já é, na condição de sua origem.

“E na verdade a reflexão é fundamentalmente a forma autóctone da posição in-

absoluta, na qual ela aparece em relação não com o lado material do conhecer, mas com lado puramente formal.”³

Entender esse resgate formal, é também possuir uma relação bastante centrada com a questão da valoração e a possibilidade do inacabado constitutivo da história. Se um objeto tem a capacidade de transformar-se segundo determinado pensamento reflexivo, é fundamental a compreensão desta relação dinâmica, que vai acabar instaurando a crítica desse objeto. Quando Benjamin oferece o significado da reflexão nos primeiros românticos, ele busca na realidade um entendimento da decomposição da forma originária, ou melhor, de como esse pensar pode variar do Eu-representante de tudo, a que tudo domina e transforma, e tender para um outro ponto da reflexão, que os românticos consideram como ponto central: a Arte. Como então buscar um não-Eu nessa formação, ou na egoidade infinita e aceitar a arte como totalizadora do objeto, que já pode ser visto agora como fenômeno, tendo em vista que a reflexão é, segundo Schlegel: “A faculdade da atividade que volta para si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensar não tem outro objeto que não nós mesmos.”⁴ A individualidade, ou a visão do Eu, nesse ponto de vista é capaz de formar um pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno, apropriando-se de tudo, instituindo, a partir da forma, um método para o pensar (a arte como determinação do medium-de-reflexão), dimensionando a reflexão como um processo absolutamente criador⁵. E, mais do que o método, a condição de pensar o objeto dentro da instância do Eu-totalizador, faz com que o posicionamento histórico seja visto também como objeto fluido, capaz de variar na relação da sua construção. O sentido da arte visto pelos românticos,

permite que o objeto histórico compactue com a sua totalidade histórica, e tome-se assim, um fenômeno de representação das camadas do tempo, imersos por uma “aspiração espiritual” que vai condicioná-lo a um conceito, voltando, novamente a um ato intencional de compreensão absoluta do sistema.

“A arte, criando a partir do impulso da aspiração da espiritualidade, conecta esta em formas sempre novas com o acontecer do conjunto da vida do presente e do passado. A arte liga-se não a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, ela abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os.”⁶

É interessante que no decorrer da filosofia benjaminiana, ele volta a se debater (evidentemente com o olhar crítico) com esse conceito de arte e totalidade, oferecendo, muito pela visão da representação da Idéia, que pode ser vista mais claramente na “Origem do Drama Barroco Alemão”, como também na obscuridade dos textos dedicados a Asja Lacis⁷, que retomam a sua infância, uma comunhão intensa entre o resgate dos fenômenos históricos e o aspecto divinatório no corpo de qualquer construção. E é, na figura do mosaico (numa tentativa alegórica de mostrar as relações históricas), como eixo de ligação para o conceito de tratado⁸, que Benjamin conserva o Ideal absoluto, estabelecendo pelo valor dos fragmentos, a leitura do todo absoluto. Novamente se vê a fragmentação constituindo o todo, por uma representação contemplativa, que, segundo Benjamin, assemelha-se à escrita, no intuito de que o leitor sagre-se à reflexão. O mosaico se oferece aqui muito próximo ao sentido dado às idéias como constelações intemporais, que buscam dividir e salvar os fenômenos. Está claro até agora que, no que concerne a filosofia benjaminiana, esses traços estão intrinsecamente

voltados ao pensamento barroco, ainda mais se tratando da obra fragmentada, decomposta, e colocada em voga ao depercimento, porém esse trabalho se permite, como fato importante para a Arquitetura e para o entendimento de sua origem, uma aproximação à crítica poética, colocando-se como desejo de *"formar ainda uma vez o já formado..."*; preenchendo as possíveis lacunas e oferecendo outras para o complemento de uma história.

Nesse sentido, numa tentativa de aproximar e estabelecer relações da filosofia benjaminiana com o pensamento da arquitetura, pode-se perceber em Aldo Rossi, como um dos exemplos, um retoque, bastante refinado, da dialética dos fragmentos que, na busca de uma atitude projetual, transcende o tempo e possibilita a aspiração dos fenômenos históricos. Não existe uma escala provável e real, os objetos são dados como fonte de inspiração, como idéias capazes de formar a arquitetura e contemplar não somente o tempo presente (na definição de Rossi: a correspondência entre o tempo atmosférico e cronológico), como o lugar e a sua história. Em Rossi, há evidentemente uma cadeia mnemônica na busca do seu processo analógico de construção. Processo esse que entende, com clareza, e com bastante intenção, a cidade como um artefato, capaz de desmanchar-se em uma teia de relações que determinam novos significados. *"Come guardando un rudere anche nella città i contorni delle cose si sfumavano e si confondevano. Nel silenzio esagerato di un'estate in città coglievo la deformazione, non solo nostra, me degli oggetti e delle cose. Forse vi era un certo stordimento nel guardare le cose e tanto più erano precise tanto più si offuscavano. Così si poteva tentare questo progetto: per esempio, una casa."*⁹

E a origem desses novos significados está numa trama da natureza das Idéias, como na analogia de Benjamin em que cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si¹⁰. Diante de todo o discurso, a visão da arquitetura mostra-se como uma realidade linguística, se formando não

simplesmente por uma consciência reflexiva. A Idéia tem como uma necessidade, se estabelecer pela função dos extremos, liquidando a noção de história com uma perspectiva evolucionista. Este faz com que se possa estabelecer assim, uma relação significativa da passagem dos fenômenos (fragmentos para os românticos) sobre os quais a obra se mostra na sua forma transcendental vivente, capaz de se constituir a partir da Idéia e da crítica da obra – perdendo o seu contexto originário e sendo salva¹¹. Isso, notadamente compartilha com a estratégia de exposição tratadística da filosofia de Benjamin, visando a preservação das idéias e dos seus elementos fenomênicos, que se estruturam através do conceito. *"As Idéias só existem através dos conceitos – assim como os conceitos só existem imbricados nos fenômenos. Pode-se dizer que devemos ler os conceitos nos fenômenos."*¹²

E por isso mesmo, é interessante trazer esse pensar filosófico para um desmanche da leitura da Arquitetura e, conseqüentemente, da luta da sua forma e do tempo. Conteúdo que, certamente, fazem parte de uma reflexão mais apurada, com o gosto do tratamento histórico e com o saber de sua atualidade. *"Ero ammirato dall'ostinazione dell'Alberti, a Rimini e a Mantova, nel ripetere la forme e gli spazi di Roma, come se non esistesse una storia contemporanea; in realtà egli lavorava scientificamente con il solo materiale possibile e disponibile per un architetto. Proprio stando nel Sant'Andrea di Mantova ho avuto questa prima impressione del rapporto tra il tempo, nel doppio significato atmosferico e cronologico, e l'architettura; vedevo la nebbia entrare nella basilica, come spesso amo osservarla nella galleria milanese, come l'elemento imprevedibile che modifica e altera, come la luce e lo ombre, come le pietre ridotte e lisciate dai piedi e dalle mani di generazioni di uomini."*¹³

Mas, como é possível posicionar a arquitetura nessa composição, se a esta não for oferecida a possibilidade de sua construção crítica? Sabendo que a obra crítica, por mais alta que se

considere sua validade, não pode ser conclusiva¹⁴. E é nesse sentido que, se para os românticos de Iena “ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade”, para Benjamin veremos, no decorrer de sua história, e mais precisamente na “Origem...”, que há uma discordância clara com relação a esse posicionamento romântico: “Crítica é mortificação da obra[...]. Mortificação das obras: por consequência, não – romanticamente – um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas [...]. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é, justamente, converter em teores de verdade os teores históricos de coisa, que estão na raiz de toda obra significativa. Essa transformação dos teores de coisa num teor de verdade faz do declínio do efeito, no qual, década após década, os atrativos iniciais vão embotando, o fundamento de um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na construção alegórica do drama barroco estas formas arruinadas da obra de arte salva se destacam com nitidez desde sempre.”

Então, a arquitetura, entendida como alegoria (allo, outro e agorein, dizer), busca a salvação por uma continuidade, sempre renovada dos seus fragmentos históricos, capaz de se distanciar da sua qualidade harmonizante, da sua clareza puramente formal (enquanto matéria constituída, viva) e entra num emaranhado de significações que demonstram cada vez mais, a imersão no mundo dos extremos, para formá-la histórica e renovada, na busca de sua redenção. E é na sua qualidade histórica, que a Arquitetura baila entre a destruição e reconstrução do passado, cuja matéria não pode ser admitida em íntegro retorno, mas sim pela possibilidade da representação. Talvez por uma “ação legítima”, como mostra Brandi na sua Teoria da Restauro:

“La restauración, para representar una operación legítima, no deberá concebir el tiempo como algo reversible, ni la abolición de la historia. La acción de la restauración, además, y por la misma exigencia que impone el respecto a la historicidad compleja que compete a la obra de arte, no deberá plantearse como secreta y casi fuera del tiempo, sino ofrecer los medios para ser delimitada como evento histórico que es, por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte hacia el futuro. En la actuación práctica, esta exigencia histórica deberá traducirse no sólo en la diferenciación de las zonas reintegradas, ya explicitada en razón del restablecimiento de la unidad potencial, sino también en el respeto a la pátina, que puede concebirse como la propia sedimentación del tiempo sobre la obra (...)”¹⁵

Essa ação legítima assume a atualidade da obra, faz com o tempo seja dissimulado por uma presente relação de desejo, de afirmar-se histórico, aceitando a sua ação presente como eixo de ligação entre tempos distintos. Nesta ótica, pode-se variar desde a noção de modernidade em Baudelaire (entre o eterno e o efêmero), como também na visão benjaminiana¹⁶ da Roma Antiga citada por Robespierre, colocando a história fora de um *continuum* cronológico, como um Tigersprung, como um passado carregado de “agoras”.

Na realidade, esse exercício crítico pode constituir a relação da busca da *origem* da obra segundo os preceitos benjamininos, e por isso mesmo abrigar também a precariedade do regresso dos fenômenos desejados e oferecer a possibilidade da sua restauração, despertando a sua pré e pós-história. É na busca de uma estruturalidade primogênita, vinculadas à celebração das leis romanas, que Piranesi (nas séries “Vedute di Roma” e “Antichità Romane”) consegue refazer Roma (“Natureza e inteligência

da natureza surgem ao mesmo tempo, assim como a Antiguidade e o conhecimento da Antiguidade; pois erra-se muito quando se acredita que existe a Antiguidade. Apenas agora a Antiguidade começa surgir [...] Com a literatura clássica se passa como a Antiguidade; ela não é propriamente dada a nós – ela não é existente – mas, antes, ela deve ser produzida apenas agora por nós. Através do estudo assíduo e espiroso dos antigos surge apenas agora uma literatura clássica para nós – a qual os antigos mesmos não possuíam.”¹⁷, ou ao menos, reduzi-la ao choque de formas, por colagens inéditas, submetidas a uma contínua alusão a um passado que nada mais é do que uma restauração e uma incompletude do espaço representado a partir de precedentes históricos. A origem da arquitetura serve como um potencial de liberação e leitura temporal. É o referencial monumento que faz com que se perceba que a cidade criada por Piranesi é Roma, ou, ao menos, a sua versão. E é nesse sentido que pode-se perceber o significado ideológico dessa arquitetura metafórica, utilizando da invenção para propor uma realidade meta-histórica. A arquitetura de Piranesi transforma-se em valor de antecipação diante de uma não realidade que permite-se histórica, dimensionando um passado que é revigorado a partir de fragmentos de arquitetura. Fragmentos estes que foram vistos também na relação alegórica do torso de Winckelmann¹⁸, como uma ambiguidade dos sentidos, remontando uma história, num posicionamento anticlássico que fundamenta a leitura não por sua totalidade condicionante (mesmo que momentânea), mas novamente pela riqueza de significações na unidade, buscando sempre uma progressão, uma sequência de momentos. A estátuária fragmentada, corroída pelo tempo e que permite, como o olhar crítico das chamas da fogueira benjaminiana, estender-se num todo original (“(...) o originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro

lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”)¹⁹, desmembrando a concepção autárquica da histórica.

“Se se comparar a obra crescente a uma fogueira em chamas, então o comentador está frente a ela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto para aquele madeira e cinzas permanecem os únicos objetos de sua análise, para este a chama mesma guarda um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade cuja chama viva continua queimando por cima das achas pesadas daquilo que foi e das cinzas leves do vivido.”²⁰

É necessário alertar que essa visão a cada passo se assemelha (como as chamas que nos mostram formas variadas) com o olhar fundamentalmente alegórico, na transitoriedade da história que experimenta a fragmentação e a completude. Cabe então, à obra, assegurar a possibilidade do desvio como meta, aproximando-se de uma construção labiríntica da escrita, possibilitando que a leitura da arquitetura seja compreendida além de sua matéria e que esta alcance uma apresentação crítica das suas origens. Concentrados na arquitetura, encontram-se história e temporalidade. A arquitetura se comporta como um fenômeno de relação no tempo, capaz de reconstruí-lo num valor ideal, trazendo o selo de sua essência. O monumento arquitetônico sofre com essa mutação, formando uma camada de significações capaz de transformá-lo em referencial histórico. Esse caráter narrativo da arquitetura que a traduz como uma não matéria, como uma linguagem capaz de “evadir-se no interior de uma metáfora”, que demonstra que a arquitetura está fadada à construção no tempo, e que sua forma tanto é capaz de expressar o seu conteúdo interior, em jogos múltiplos, como o seu conteúdo interior expressa os desejos de formas.

NOTAS

¹SCHLEGEL, Friedrich. *“Lucinde, Ein Roman”*. [Philipp Reclams]. Universal-Bibliothek. Leipzig, s.d. Apud BENJAMIN, Walter. *“O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão”*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999, p. 29.

²Fala-se aqui da tese de doutorado de Benjamin, escrita entre 1917-1919: *“O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão”*, sob a qual Benjamin busca nas “sementes literárias”, fragmentadas pelo sistema romântico um objeto de estudo para o conceito da crítica da obra de arte. Porém, como veremos, o exercício crítico de Benjamin sobre a obra dos românticos de Iena, perpassa/se infiltra também nos seus trabalhos subsequentes.

³BENJAMIN, Walter. *“O conceito...”* op. Cit., p.34

⁴SCHLEGEL, Friedrich. *“Philosophische Vorlesung”*. Ed. C. J. H. Windischmann. Apud BENJAMIN, W. *“O conceito...”* op. cit., p.45.

⁵“*Existe [...] um tipo de pensar que produz algo e que, portanto, possui uma grande semelhança formal com a faculdade criativa que nós atribuímos ao Eu da natureza e ao Eu-do-mundo. A saber, op poetizar, que de certo modo cria sua própria matéria.*” Nesta passagem, este pensamento não possui nenhum significado. Ele é, no entanto, a expressão clara do antigo ponto de vista de Schlegel segundo o qual justamente a reflexão, que ele concebia antes como arte, era absolutamente criadora, completa quanto ao seu conteúdo.” In BENJAMIN, W. *“O conceito...”* op cit, p.72

⁶PINGOUD, Charlotte. *“Grundlinien der ästhetischen Doktrin Fr. Schleges”*. Stuttgart, 1914. Apud BENJAMIN, W. *“O conceito...”* op. Cit., p. 53.

⁷Me refiro aqui aos ensaios que em nossa tradução portuguesa fora recolhidos e intitulado: *“Rua de Mão Única”*. Atenção maior para: *“O corcundinha”* e *“A caixa de costura”*

⁸Este conceito está nas *“Questões introdutórias de crítica de conhecimento”*, prefácio da *“Origem...”*, e será visto com olhos mais direcionados no decorrer do texto.

⁹ROSSI, Aldo. *“Autobiografia Scientifica”*. Parma: Pratiche Editrice, 1993, p.27

¹⁰BENJAMIN, Walter. *“Origem...”*, op cit, p.59/60

¹¹E é nessa atitude do “salvar”, que pode-se fazer uma analogia ao pensamento de Bernini, ou de Argan sobre Bernini: *“(...) uma imaginação de “quimeras” inteiramente liberta do limite da verossimilhança(...)”* e mais ainda, da relação projetual berniniana, que permite atualizar Roma por uma

confirmação do ideal da época e por aspiração de um turvo, por não ser claro, evidente, palpável, passado. O que sugere o comentário de Argan: *“Da Roma antiga também só existiam fragmentos, que permitiam apenas imaginar o conjunto desaparecido. Contudo, o estímulo para a imaginação era poderoso, como provindo de um tempo e de um espaço remotos e perdidos – o esqueleto da cidade antiga influenciava, do subsolo, a formada cidade moderna.”* In ARGAN, G. C. *“História da Arte como História da Cidade”*, op cit, p.176.

¹²SELIGMANN-SILVA, Márcio. *“Ler o Livro do Mundo- Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária”*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1999, p.133

¹³ROSSI, A. op cit, p.09

¹⁴BENJAMIN, Walter. *“Origem...”* op cit, p.59

¹⁵BRANDI, Cesare. *“Teoría de la restauración.”*. Trad. María Roger. Madrid: Ed. Alianza Forma, 1988, p.33

¹⁶Falo aqui da Tese XIV do ensaio de Benjamin *“Sobre o conceito de História”*

¹⁷NOVALIS. Schrifften. Edição crítica com base no espólio manuscrito de Ernst Heilborn. Berlim, 1901. In BENJAMIN, W. *“O conceito...”* op. cit. 119/120. Vale ressaltar as palavras de Benjamin a respeito: *“A Antiguidade surge apenas onde um espírito criador a reconhece (...)”*

¹⁸O aprofundamento desta relação alegórica na obra de Winckelmann pode ser visto com mais clareza quando Benjamin discute em *“Origem...”* as antinomias do alegorês, colocando a imagem da *“Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma, como um fragmento, inserindo-o assim na esfera da intenção alegórica. (...) Não é por acaso o objeto desse exame é um torso. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho de sua totalidade se extingue(...)”*

¹⁹BENJAMIN, W. *“Origem...”* op cit, p.68

²⁰BENJAMIN, Walter. *“Goethes Wahlverwandtschaften”* (As infinitudes eletivas de Goethe) Apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. *“História e narração em W. Benjamin”*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994, p.53. (Trad. J. M. G.)

* Joaquim Viana Neto é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFBA / Università Degli Studi di Roma “La Sapienza” e membro do grupo RETINA (Recherches Esthétiques & Théorétiques des Images Nouvelles & Anciennes). joaquimviana@yahoo.com