
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APAGUEM OS RASTROS: WALTER BENJAMIN, ARQUITETURA, HISTÓRIA E LITERATURA

Caio Yurgel (PUC-RS)
caio.yurgel@gmail.com

RESUMO: O artigo tem por objetivo recriar um itinerário crítico sobre o que se poderia chamar de *Estética do vestígio* em Walter Benjamin. Articulando arquitetura (Le Corbusier, Scheerbart, Loos), história (Adorno, Giedion) e literatura (Kafka, Brecht), visa demonstrar a transição ideológica do rastro à transparência – visa entrelaçar passado e presente, recolhimento e distração, e, com isso, discutir tanto o fazer literário quanto o papel da literatura na construção identitária do contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin; Arquitetura; História; Literatura.

Viver numa casa de vidro é uma virtude
revolucionária por excelência.
(Benjamin 1996: 24)

O IMPÉRIO DAS FORMIGAS

No dia 28 de junho de 1938, Benjamin tem um sonho:

Encontrava-me em um labirinto de escadas. Um labirinto que não era inteiramente coberto. Eu subia; as outras escadas conduziam para baixo. Em um pavimento da escada, percebi que alcançara um cume. Uma ampla vista da paisagem revelou-se diante de mim. Vi outras pessoas sobre outros cumes. Uma delas foi subitamente tomada por uma vertigem e despencou. A vertigem espalhou-se; outras pessoas despencaram de outros cumes em direção às profundezas. Quando também eu fui tomado por este sentimento, acordei. (Adorno et al 2007: 93)

Desorientado, Benjamin acorda. O quarto escuro, o corpo pesado contra o colchão – Benjamin respira. O sonho ainda queima no fundo da retina: as escadas labirínticas, a queda no vazio. Permanece deitado, permanece escuro. Talvez não saiba onde está, se preso no tecido do inconsciente ou se devolvido à crua realidade. Não sabe, não pode saber. Com uma mão hesitante, talvez tateie o infinito espaço ao redor. Busca o concreto: paredes, lençóis, os óculos sobre a mesa de cabeceira. Apesar de intransponível, o escuro torna-se aos poucos mais nítido, seus contornos ganham alguma densidade. Talvez ouça rumores distantes. Uma voz – Brecht? Senta-se na beirada da cama, apoia a cabeça nas mãos, ou quem sabe levante-se com cuidado, passos lentos em direção à porta, silêncio. Silêncio e a mesma voz, ao longe – Brecht. Sim, está na Dinamarca. Foge do exército de um homem, foge da tirania de uma nação. Está em Skovsbostrand, Dinamarca – ninguém mais pode saber. Abre a porta.

Aos pés da casa estende-se uma parcela do mar Báltico, e sobre ele deslizam em silenciosa diligência as distintas bandeiras de diversos navios de carga. Na casa ao lado, em uma diligência um pouco menos silenciosa, Berlolt Brecht aguarda o vizinho para o único compromisso fixo que a agenda de um exilado pode comportar: uma partida de xadrez (Benjamin 2003: 427). Mas nada tão simples, nada tão idílico: Benjamin aluga a casa de um oficial da polícia dinamarquesa (2003: 427), e, portador de um visto sempre às margens da revogação, sabe que navega por águas traiçoeiras. Cada passo, uma incerteza – como um sonho repleto de escadas descobertas, nas quais outros homens já haviam tropeçado e das quais outros homens já haviam despencado. Também Benjamin a qualquer momento poderia tropeçar: todo novo mês o oficial da polícia vinha cobrar-lhe aluguel, e todo novo mês havia um mês a menos no prazo de duração de seu visto. Não restava a Benjamin senão trancar-se no quarto – arriscar-se até a casa ao lado já poderia ser arriscar-se demais.

O policial, o visto, a guerra iminente. Na porta ao lado, pouco conforto: além do xadrez de todo dia, não há nada que o também exilado Brecht possa oferecer. “Apesar de minha amizade com Brecht,” escreve Benjamin, “devo prosseguir com meu trabalho na mais estrita seclusão. Há no meu trabalho alguns elementos muito distintos e que são inassimiláveis por ele” (2003: 428). Os encontros com Brecht tornam-se sobretudo exercícios de reclusão – um exercício praticado a quatro mãos, um silêncio pronunciado a duas vozes. Pois o isolamento é a escuridão da boca, da mesma forma que a escuridão é o silêncio dos olhos, e não resta aos dois vizinhos senão o ligeiro consolo da presença física um do outro – não resta senão intercalar breves conversas com circulares passeios pelos mesmos cômodos da casa.

“Em uma das vigas que sustenta o teto do escritório de Brecht, estão pintadas as seguintes palavras: ‘A verdade é concreta’” (Adorno et al 2007: 89). De volta à casa que coube ser sua, sentado à escrivaninha, Benjamin anota estas palavras e talvez olhe através da janela, para os navios mais adiante, ou simplesmente continue a encarar a folha de papel. Não há muito mais onde descansar o olhar – os espartanos móveis que decoram o escritório pouco lhe dizem respeito, e em sua presença física nada há a que ele possa se agarrar. O escritório assemelha-se à “cela de um monge”

(Benjamin 2003: 428): todos os rastros foram apagados do ambiente, e não há vestígio algum de moradores passados. Escrever torna-se a única maneira de afirmar-se ali, presente, a única maneira de agarrar-se a alguma coisa, alguma viga, alguma verdade.

Concreta como uma cadeira, a verdade, porém – e talvez nisso resida a desavença intelectual entre Benjamin e Brecht – elusiva como um labirinto. A verdade é um discurso que o poder valida – a verdade tangível da folha de um passaporte só o é plenamente quando acrescida da força labiríntica do carimbo de um visto. A verdade concreta de uma obra de arte não é apenas sua beleza abstrata, mas sim a crua potência de tudo o que ela poderia ter sido e não foi. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin 1996: 225), diz a famosa fórmula benjaminiana. A verdade é a um só tempo concreta – o que se diz – e labiríntica – o que se poderia ter dito, o intangível. Acordar de um pesadelo representa apenas metade da equação.

No dia 28 de junho Benjamin acorda de um sonho, mas o sonho não lhe pertence totalmente. Pertencia a Franz Kafka, porém Kafka não acordou a tempo – desnorreado, deu o passo a mais, o passo em falso, e foi engolido pela escuridão. Kafka fracassou porque “nunca encontrou uma solução, nunca acordou do pesadelo” (Adorno et al 2007: 88). Kafka fracassou porque esqueceu por completo do concreto, perdeu-se inteiramente no labirinto. Tampouco os móveis de Kafka já lhe representavam presenças físicas, senão apenas monstros, senão apenas ausências. O exílio, em Kafka, passara de um estado temporário de suspensão para uma constante intransponível. E não é surpreendente que, vizinhos de isolamento, companheiros de exílio, Benjamin e Brecht façam de Kafka um dos principais e recorrentes tópicos de discussão: “Kafka tinha um e apenas um problema:” – diz Brecht, em anotação de Benjamin – “o problema da organização. Ele apavorava-se diante da ideia do império das formigas: a ideia de um homem alienado de si mesmo devido às formas de organização da vida em sociedade” (Adorno et al 2007: 88) e ainda:

Acima de qualquer coisa, [Kafka] crê, está o temor do crescimento interminável e desenfreado das grandes cidades. Ele diz conhecer o pesadelo que esta ideia representa a partir de sua própria experiência pessoal. Tais cidades seriam a representação do infinito labirinto dos relacionamentos indiretos, das complexas dependências mútuas, das compartimentalizações impostas aos seres humanos pelas formas modernas de viver. Estes seres humanos que, por sua vez, buscariam consolo na figura de um ‘líder’. (Adorno et al 2007: 90-91)

O policial, o visto, a guerra iminente. O exílio, o labirinto, o maquinário burocrático. O anonimato, a massa, o império das formigas. A passagem do 19 ao 20 – a conversão de um século noutra – apresenta uma nova geografia urbana: vertiginosa, labiríntica, em *loop*. Isoladas em seus respectivos anonimatos, fustigadas pelo sempre presente fantasma da burocracia, as formigas perdem o sentido de comunidade que um dia

as confortou e definiu, e sentem-se subitamente atraídas pela ideia de um líder, pela ideia de um discurso que outra vez as una, que faça ressoar suas antenas de formiga em uníssono. Do líder, todavia, pode advir o canto, mas este será apenas o início – depois do canto: o policial, o visto, a guerra iminente.

A urbe, portanto: ponto de confluência, delta crítico da experiência de vida do homem moderno. Em Kafka, Benjamin enxerga não apenas a potência da inserção de ruptura narrativa em cotidianos automatizados – enxerga em especial a discussão dos labirintos da burocracia, da arquitetura da cidade, da redução ao medo e ao anonimato. O comentário sobre a viga que sustenta o teto do escritório de Brecht ('A verdade é concreta') não é gratuito: a filosofia de Benjamin depende da observação bem concreta de alicerces bem labirínticos.

PLACE DE LA CONCORDE: OBELISCO

A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem 'o papel do subconsciente'. Os primeiros momentos da Revolução Industrial – construções em ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como as precursoras das lojas de departamento – repercutem fortemente no imaginário coletivo. (Benjamin 2006: 65)

Os trabalhos arquitetônicos da segunda metade do século 19 convertem-se em lugares de massa, a ela se adaptam e a ela dão passagem – e, como ela, tornam-se *lugares de passagem*. Uma passagem que não deixa rastros, à maneira dos pássaros na fábula de João e Maria – “a multidão apaga todos os traços do indivíduo” (Benjamin 1994: 556). Não há como voltar: as portas já estão fechadas. Não há como voltar: não há vestígios de outros caminhos. A multidão, “o mais denso labirinto dentro do labirinto da cidade” (Benjamin 1994: 557), está condenada a seguir sempre adiante. Cada vez mais fundo no coração de um intrincado labirinto. Como formigas em um pesadelo de Kafka.

Kafka tentou avisar, tentou ser historiador dos pesadelos de uma multidão anônima. Pois ser historiador é também tarefa do artista benjaminiano: desnudar a cidade, revelar o passado no presente, a modernidade na antiguidade, e assim dar forma ao contemporâneo (Benjamin 1994: 556-557). Uma história que, para Benjamin, é sobretudo redentora: mantém constantemente aberta a possibilidade da arte, da crítica, da ação. Uma história não-determinista, ambígua como a própria cidade e sua sobreposição de edifícios, estilos, materiais:

Assim como todas as coisas que estão em um irresistível processo de mistura e impurificação perdem sua expressão de essência, e o ambíguo se põe no lugar do autêntico, assim também a cidade. Grandes cidades, cuja potência

incomparavelmente tranqüilizadora e corroborante encerra o criador em uma paz de castelo fortificado e é capaz de tirar dele, juntamente com a visão do horizonte, também a consciência das forças elementares sempre vigilantes, mostram-se por toda parte vazadas pelo campo que penetra. Não pela paisagem, mas por aquilo que a livre natureza tem de mais amargo, pela terra arável, por estradas, pelo eu noturno que nenhuma camada vibrante de vermelho esconde mais. A insegurança mesma das regiões animadas acaba reduzindo o cidadão àquela situação opaco e cruel no mais alto grau, em que ele tem de acolher em si, sob as inclemências da planície desolada, os produtos da arquitetura urbana. (Benjamin 2004: 25)

Ao mesmo tempo perturbar o significado corrente do que seja uma cidade, do que seja uma vida na cidade, e recuperar, renovar este próprio significado. Renová-lo de dentro, subvertê-lo. Buscar passado no presente e presente no passado como um meio de se alcançar uma síntese, criar uma narrativa. A 'arquitetônica urbana' só passa a compor uma narrativa quando o habitante de suas ruas é capaz de extrair dela experiências que rompam com o hábito, com uma vivência automática e mecânica do cotidiano:

O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu, como a fachada de uma casa quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se. [...] Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. (Benjamin 2004: 43; 73)

O habitante da cidade moderna requer instrução, do contrário a floresta se converte em labirinto; a experiência de mundo em passagem sem rastros. Saber perder-se requer instrução; saber instruir-se requer perder-se. É estando perdido que o indivíduo se descobre, mais do que nunca, entranhado na cidade. Que se confronta, no labirinto, com solidão e anonimato.

Experiências-limite, o anonimato e a solidão – experiências fundadoras do artista e destruidoras do habitante. Submersos nas entranhas da urbe, integrados à paisagem da cidade, anonimato e solidão são conduzidos às últimas consequências: ao mesmo tempo provocam e impedem a narrativa. Ao habitante, impedem – cada vez menor é o número de vizinhos que se conhece, e cada vez menor, por conseguinte, é o número de narrativas que se tem em comum. Ao artista, provocam – “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar

conselhos a ninguém” (Benjamin 1996: 54) e “O romancista segrega-se. [...] Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (Benjamin 1996: 201).

O exercício de perder-se é o risco de não encontrar-se, é o medo de sair da rotina – um hábito é sobretudo um conforto. Manter à risca e ao fio dos anos um hábito é uma espécie de arte da negação. Dizer não para a ruptura; não para a narrativa. É apenas quando o habitante *perde-se* em seu hábito que ele percebe como são frios os seus dias: “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (Benjamin 1996: 214) O recurso do habitante à literatura costuma ser precedido do exercício de perder-se no labirinto, do duplo fazer historiográfico de encontrar e apagar os rastros. O caminho do habitante à literatura é o caminho para fora da zona de conforto, o desvio da rota mecânica do cotidiano. E é este mover-se de si que mune de *recolhimento* o habitante convertido em leitor. A ele, a recompensa é uma renovada capacidade de concentração (uma cujo hábito tratará de minar um pouco mais a cada dia – retornar a ela significará um exercício constante; perder-se é obra de uma vida inteira).

A literatura em estado de recolhimento. Só isto já seria vitória bastante: garantir um (ainda que tímido) reduto para a literatura, uma fortificação narrativa. E contudo não é o suficiente – para Benjamin, também a cidade, a arquitetura, devem ser vistas em estado de recolhimento; também elas podem oferecer possibilidades narrativas, redutos críticos. Basta saber perder-se; saber olhar:

Afirma-se que as massas procuraram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério de dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas. (Benjamin 1996: 192-193)

Na distração do olhar: a ruína. O olhar distraído é indiferente aos vestígios. Ele passeia pela paisagem sem nunca ater-se a nada, sem nunca oferecer nada em retribuição – está sempre e apenas de passagem. O olhar distraído destitui o lugar de sua aura: elimina sua autenticidade e sua localização espaço-temporal específica (Benjamin 1996: 165-170). E, ao fazê-lo, converte o lugar em um amontoado de linhas e cores e formas, surrupia-lhe qualquer possibilidade de redenção, de narrativa. Um tal olhar não preserva mistério – acende todas as luzes e dá nome para todas as coisas. E no

entanto a ninguém se dirige, e a ninguém diz respeito – são nomes que não interessam a pessoa alguma:

Place de la Concorde: obelisco. Aquilo que há quatro mil anos foi sepultado ali está hoje no centro da maior de todas as praças. Se isso lhe fosse profetizado – que triunfo para o faraó! O primeiro império cultural do Ocidente trará um dia em seu centro o monumento comemorativo de seu reinado. Que aspecto tem, na verdade, essa glória? Nenhum dentre dez mil que se detêm pode ler a inscrição. Assim toda glória cumpre o prometido, e nenhum oráculo a iguala em astúcia. Pois o imortal está ali como esse obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém a inscrição que está sepultada ali é de utilidade. (Benjamin 2004: 36)

A morte da narrativa prenuncia o nascimento do não-lugar, e o nascimento do não-lugar prenuncia a morte de Benjamin.

APAGUEM OS RASTROS!

“Hoje o lema não é enredamento, mas transparência. (Corbusier!)” (2004: 189). Tudo o que foi dito até agora foi dito de maneira quase desnecessária – teria bastado esta única anotação de Benjamin. Nela encontramos o arcabouço de sua reflexão sobre cidade e arquitetura. Todo o resto foi adorno – mas algum adorno se faz por vezes necessário.

Teria bastado, em realidade, dizer (Corbusier!) como quem diz Coca-Cola®, como quem diz uma marca que dispensa adendos, e que desperta paixões antagônicas. Teria bastado dizer que o não-lugar significa o limite da reflexão urbana engendrada por Benjamin, o limite de sua vida. Benjamin morreu na fronteira, no limiar, no não-lugar: começou a morrer em um posto aduaneiro entre França e Espanha, e terminou em um quarto de hotel. Não houve tempo para que resolvesse plenamente o embate, por ele criado, entre antiguidade e modernidade, entre enredamento e transparência. Porque se trata bem de um embate, um pelo qual o próprio Benjamin deu a vida – a maleta contendo as mais de mil páginas manuscritas do que viria a ser suas *Passagens* é disso um contundente exemplo.

Também a filosofia pode ser um campo de batalha.

De um lado do ringue, pesando aproximadamente 150 anos, “solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado” (Benjamin 1996: 116): o enredamento. De outro lado do ringue, “nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (Benjamin 1996: 116): a transparência. Em um primeiro momento, o embate pode parecer covarde, e o juiz, Benjamin, tendencioso. É preciso, todavia, partir da ambiguidade postulada pelo conceito de história benjaminiano. E, mais ainda, lembrar que o resultado de um combate, assim como o da arquitetura, está intimamente

ligado a uma questão de tempo, de sincronia, de ritmo. A força pode causar seu estrago, mas é o tempo que terá a última palavra:

O ferro era evitado nas moradias, mas usado em galerias, salões de exposição, estações ferroviárias e edifícios com finalidades transitórias. Simultaneamente, as áreas arquitetônicas em que o vidro era empregado, ampliavam-se. Mas as condições sociais para a sua maior utilização como material de construção só surgiram cem anos depois. Na *Glasmarchitektur* de [Paul] Scheerbart (1914), ele ainda aparecia no contexto de uma utopia. (Benjamin 2006: 40)

O vidro é a grande arma da transparência, sua melhor estratégia. Sua aceitação, todavia, não é imediata – há resistência crítica. No que depende da multidão, a transparência vence por nocaute: as clarabóias coloridas dos salões de exposição, os tetos envidraçados das galerias comerciais – banaliza-se, do interior, o exterior, e a multidão não tem do que reclamar: o mundo está devidamente compartimentado para que ela possa tranquilamente desfilhar por ele. Para alguns críticos, contudo, a reação imediata é de desdém. O próprio Benjamin não está convencido – na melhor das hipóteses, o vidro parece tão-somente fazer parte das “utopias bem ventiladas de um Scheerbart” (Benjamin 1996: 28). O vidro é um material descriterioso: deixa atravessar toda a luz que sobre ele se insinua. Um objeto por demais iluminado morre por ser incapaz de preservar um mínimo de mistério: “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” (Benjamin 1996: 116).

Inimigo do mistério, inimigo do enredamento. Benjamin concorda com André Breton quando este afirma que o vidro torna o mundo opaco (1996: 116), pois o vidro é uma maneira de se possuir o mundo de forma pobre. Tudo dado, tudo dito – o que resta ao observador? O que resta além de uma “pobreza de experiência”? A “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (Benjamin 1996: 117).

Para isso, contribuíram “Scheerbart com seu vidro” e o “Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (1996: 117). Isto é: transparência, anonimato coletivo, ausência de vestígios.

Habitar sem vestígios. Quando se entra num aposento burguês dos anos [18]80, a impressão mais forte, em meio de todo o ‘aconchego’ que talvez irradie, é: – Aqui nada tens a procurar. – E isto porque não há canto no qual o morador já não tenha deixado seu vestígio [...]. Aqui, no aposento burguês, o comportamento oposto se tornou costume. E vice-versa, o interior obriga seus moradores a adquirir a quantidade maior possível de hábitos. Eles estão reunidos na imagem do ‘senhor mobiliado’ tal como o têm presente as donas-de-casa. Habitar esses aposentos forrados de pelúcia não era mais que seguir

um vestígio estabelecido pelos hábitos. E até mesmo a irritação que, ao menor dano, tomava conta dos lesados, era talvez apenas a reação do homem ao qual apagavam ‘o vestígio de seus dias na Terra’. O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram nas fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses aposentos tão superpovoados como os columbários. Pois os novos arquitetos obtiveram isso com o seu aço e vidro: criaram espaços onde não é fácil deixar vestígios. “Depois do que foi dito” – escreveu Scheerbart já há vinte anos – “pode-se muito bem falar de uma ‘cultura de vidro’. O novo ambiente de vidro transformará completamente o ser humano. E agora só resta desejar que a nova cultura de vidro não encontre oponentes em demasia.” (Benjamin 2004: 266-267)

O que preocupa Benjamin é a riqueza de experiência que pode ser perdida em ambientes excessivamente transparentes. A opacidade, a solidão de um vizinho vista pelo outro através de lâminas de vidro. Quase um sadismo da proximidade: à vista, mas intocável; diante do mundo, porém distante. Afinal de contas, como imaginar uma vida em um ambiente desprovido de rastros, um ambiente opaco e excessivamente iluminado? “Como representar uma existência que se desdobra inteiramente [...] nos espaços de Le Corbusier?” (Benjamin 1996: 32) Na busca por respostas, Benjamin recorre ao crítico suíço Sigfried Giedion: ““Os prédios de Corbusier não são nem espaçosos nem plásticos: o ar sopra através deles! O ar se torna fator constituinte! Para tal, não conta nem espaço nem plástica, apenas relação e penetração. Existe apenas um único e indivisível espaço. Caem as cascas entre o interior e o exterior” (Benjamin 2004: 194).

O questionamento perturba Benjamin, pois simplesmente negar a arquitetura transparente seria a saída por demais cômoda – e é justamente o comodismo que deve ser evitado, pois nele reside a falência da crítica. Dizer não significaria negar todo o arcabouço dialético que, de forma fragmentária, Benjamin construiu. Significaria negar o imbricamento entre antiguidade e modernidade. Significaria, em última análise, contradizer uma visão de história calcada na possibilidade de redenção. Seria perder a batalha. E a batalha não estaria perdida conquanto houvesse a possibilidade de encontrar nela poesia.

“Para levar nossa cultura a um nível mais alto somos forçados, gostemos ou não, a mudar nossa arquitetura”, afirma Scheerbart em seu *Glasmarchitektur*, e complementa:

E isso só será possível se livrarmos as dependências em que vivemos de seu caráter fechado. Isso, por sua vez, só será possível pela introdução de uma arquitetura de vidro que deixe entrar a luz do sol, da lua e das estrelas, não só por algumas janelas, mas pelo maior número possível de paredes, que devem ser inteiramente de vidro... (Frampton 2003: 139)

Uma poesia utópica, talvez, mas o germe de uma síntese ambígua e sugestiva, bem ao gosto benjaminiano. Um eco desta possível mudança nos rumos do embate

entre enredamento e transparência encontra-se nas palavras do arquiteto Adolf Behne, em comentário à afirmação de Scheerbart:

A afirmação de que a arquitetura de vidro fará surgir uma nova cultura não é o capricho louco de um poeta. É um fato. As novas organizações de bem-estar social, os hospitais, as invenções ou inovações e aperfeiçoamentos técnicos não darão origem a uma nova cultura –, mas a arquitetura e vidro cumprirá esse papel. [...] Portanto, o europeu está certo quando teme que a arquitetura de vidro possa tornar-se incômoda. Ela o será, sem dúvida. E este não constitui sua menor vantagem, pois, em primeiro lugar, é preciso arrancar os europeus de seu comodismo. (Frampton 2003: 140)

Arrancar os europeus de seu comodismo. Já podemos enxergar Benjamin movimentando-se ao redor das cordas, observando a movimentação no ringue a partir de outros – e novos – ângulos. Ele vê, agora, o ringue em sua totalidade – as marcas de sangue e de suor, o encardido dos passos sobre a lona. Ele vê – e isto é decisivo, o movimento crucial – o rastro de sujeira que fica para trás: “Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como [Adolf] Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (Benjamin 1996: 116).

Para alguém que famosamente afirmou que “A tarefa mais urgente do escritor moderno é de chegar à consciência do quão pobre ele é, e de quanto precisa ser pobre para começar de novo” (1996: 131), Benjamin não pode ignorar que não existe nada de mais pobre do que estar nu, deitado como um recém-nascido em fraldas sujas. Não existe nada de mais incômodo – e portanto não existe melhor maneira de se começar de novo.

‘Aqui nada tens a procurar’, disse Benjamin em relação à arquitetura do enredamento, e em um primeiro momento tal declaração pareceu crucificar a transparência. Porém a ele não escapou o que há de mais perturbador na imagem tipicamente enredada do ‘apartamento burguês’: o excesso de vestígios. Existe, indiscutivelmente, um grande perigo na experiência que primordialmente *apaga* os vestígios – porém o mesmo pode ser dito do processo inverso: ‘Habitar esses apartamentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos’. Porque o vestígio é um hábito, é como uma trilha escavada à força dos passos em meio a um gramado. Em ambientes ‘forrados de pelúcia’, pouco espaço sobra para o habitante construir-se livremente. A poltrona favorita do pai, o porta-retrato exibindo a fotografia da mãe, a prataria herdada da avó, a coleção de selos do avô – vestígios, vestígios, vestígios, vestígios. E o que é um vestígio senão um ‘como fazer’, senão a transmissão implícita de um conjunto de instruções, de regras de um jogo já jogado antes por outro, outros. Cada rastro representa uma expectativa, um marco obsoleto. O presente pode ser permeado por rastros do passado, contudo jamais medido a partir deles – da mesma forma como o passado não pode ser medido pelos rastros do presente. A antiguidade está na modernidade, e a modernidade na antiguidade –

mas a cada uma seu próprio labirinto. A cada uma, e a cada tempo, suas respectivas possibilidades de redenção.

A arquitetura da transparência postula um recomeço – o vidro é o precursor do botão de reset. O vidro é ambíguo, seus usos devem estar sob constante análise crítica: expõe-nos, anônimos e só em nossos poucos metros quadrados de área privativa, ao mesmo tempo em que nos lembra da existência do outro, anônimo e só a apenas alguns metros de distância. E, ao fazê-lo, insinua que anonimato e solidão possam ser alternativas, possam resultar de decisões conscientes. A transparência não dita o jogo – apenas coloca as cartas sobre a mesa. Cria um espaço neutro, um espaço de recolhimento crítico diante do espetáculo e da rotina. Expõe as entranhas do mundo, edifica um observatório da própria cidade. “No meu caso,” escreve Benjamin, “esta carta significa justamente que eu enfim encontrei tempo para pensar – tem apenas algumas horas que estou em um cômodo que não interfere com minha reflexão” (Benjamin 1994: 153).

A arquitetura da transparência irrompe como uma impostura infantil, como um grito para que se apaguem os rastros – e se comece tudo novamente.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor et al. 2007. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- BENJAMIN, Walter. 1996. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- . 2004. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense.
- . 2006. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- . 2003. *Selected Writings, 1938-1940*. Cambridge: Harvard U P, 2003.
- . 1994. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The U of Chicago P.
- FRAMPTON, Kenneth. 2003. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

WITHOUT A TRACE: WALTER BENJAMIN, ARCHITECTURE, HISTORY AND LITERATURE

ABSTRACT: The article aims at recreating a critical itinerary concerning what one could call *Estética do vestígio* in the work of Walter Benjamin. By interweaving architecture (Le Corbusier, Scheerbart, Loos), history (Adorno, Giedion), and literature (Kafka, Brecht), it seeks to demonstrate the ideological transition from *trace* to *transparence* – seeks to entwine past and present, withdrawal and distraction, and thus discuss both the literary thing and the construction of identities in the contemporary world.

KEYWORDS: Walter Benjamin. Architecture. History. Literature.

Recebido em 23 de abril de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.