

NATURA FORMATRIX

Ruína arquitectónica e paisagem em Georg Simmel¹

NATURA FORMATRIX
Architectural ruin and landscape in Georg Simmel

Adriana Veríssimo Serrão²

Resumo

“Die Ruine”, o ensaio publicado por Georg Simmel em 1911, é um dos exemplos mais notáveis do procedimento intelectual deste filósofo. Um fenómeno não é uma entidade compacta, mas um ponto de cruzamento entre múltiplas energias e camadas de realidade em constante movimento. O presente artigo procura evidenciar a originalidade desta interpretação da Ruína arquitectónica em contraste com outras, de cariz histórico e antropocêntrico, privilegiando: a) o novo entendimento da posição relativa entre o campo humano da arte e o domínio da Natureza; b) a concepção dinâmica, espacial e temporal da Natureza como verdadeiro agente do arruinamento; c) a dupla constituição, objectiva e subjectiva, da Ruína; d) as múltiplas articulações entre Ruína e Paisagem, que remetem, em última instância, para uma metafísica da Vida.

Palavras-chave: Simmel, ruína, paisagem, natureza.

Abstract

“Die Ruine”, the essay published by Georg Simmel in 1911, is one of the most notable examples of this philosopher’s intellectual procedure. A phenomenon is not a compact entity, but a crossing point between multiple energies and layers of reality in constant movement. This article seeks to highlight the originality of this interpretation of architectural Ruin in contrast to others, of a historical and anthropocentric nature, privileging: a) the new understanding of the relative position between the human field of art and the domain of Nature; b) the dynamic, spatial and temporal conception of Nature as a true agent of ruin; c) the dual constitution, objective and subjective, of the Ruin; d) the multiple articulations between Ruin and Landscape, which ultimately refer to a metaphysics of Life.

Keywords: Simmel, ruin, landscape, nature.

A arte como imitação da natureza

Para introduzir no problema levantado pelo ensaio de Georg Simmel “Die Ruine”, de 1911, será conveniente recuar até à metafísica grega clássica, mais precisamente à filosofia aristotélica, que estabeleceu com precisão a definição dos conceitos de natureza (*physis*) e arte (*technè*), decorrendo daí um critério seguro para a delimitação das respectivas esferas. Diz Aristóteles:

Com efeito, de entre as coisas que são, umas são por natureza (*physis*), outras por outras causas. São por natureza os animais e as suas partes, as plantas e os corpos simples, como a terra, o fogo, o ar e a água; de facto, dizemos que estas coisas, e outras como estas, são por natureza. [...] as coisas que são por natureza têm em si mesmas um princípio de movimento e de repouso, seja com respeito ao lugar ou ao aumento ou à diminuição ou à alteração.³

É “por natureza” (kata physin) tudo o que possui em si o princípio de movimento e do repouso: – quanto à alteração de lugar (por exemplo, a deslocação dos astros); – quanto à geração, crescimento e corrupção de tudo o que é vivo; – e quanto à mudança (à alteração de qualidades). Enquanto estar em repouso ou estar em mudança pertencem à essência da coisa natural, as coisas fabricadas são destituídas de princípio imanente; a actividade técnica implica a diferença entre o produtor, o produzir e o produzido, é uma operação transitiva. Arte/técnica contém a ideia de produção (*poièsis*) que traz à existência algo que antes não existia – e, diversamente do que surge por contingência (por acaso), é uma actividade regulada por preceitos e regras.

Distintos pela origem, os dois modos do ser não deixam de se articular. Segundo o paradigma naturalista de Aristóteles, a arte contém a natureza como sua causa material, sendo cada artefacto um composto de matéria e de forma; assim, a natureza, que é componente das coisas naturais, pertence ainda à obra enquanto sua matéria (os elementos que a compõem); “natureza” diz-se também nesta acepção como “elemento das coisas artificiais”: é a matéria-prima, o fundo primeiro de que é feito ou de onde provém qualquer obra ou artefacto:

diz-se, por exemplo, que o bronze é a natureza da estátua e dos utensílios de bronze, e a madeira dos de madeira. E o mesmo nos restantes casos. Cada coisa está constituída por eles, conservandose a matéria (natureza da mesa), porque em todos os produtos constituídos a partir destes elementos a matéria primeira persiste.⁴

Não sendo natural por essência, uma obra continua a ser natural por acidente; os materiais persistem e continuam a actuar nela, não segundo o crescimento orgânico, mas em virtude da alteração, acidental e contingente, das suas qualidades:

Pelo contrário, uma cama, uma peça de vestuário e qualquer outra coisa de género semelhante, [...] e enquanto são produtos da arte, não têm em si mesmas nenhuma tendência natural para a alteração, mas [têmna] enquanto acidentalmente são feitas de pedra ou de terra ou de uma mistura delas, e só, sob este aspecto, a têm.⁵

¹ Este texto é uma versão elaborada do capítulo “Da essência da Ruína”, do livro *Filosofia da Paisagem*. Estudos, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 90-100.

² Professora associada com agregação (jubilada) no departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecionou entre 1980 e 2021. Investigadora do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Principais linhas de investigação no âmbito da filosofia contemporânea: Antropologia Filosófica, Estética, Filosofia da Sensibilidade e Filosofia da Paisagem.

³ Aristóteles, *Física*, II, 1.

⁴ Aristóteles, *Metafísica* V, 4.

⁵ Aristóteles, *Física*, II, 1.

A conexão da actividade poiética com o movimento natural é reforçada pelo princípio da mimêsis, modelo orgânico da arte poética (*technè poiètikè*), um princípio complexo que pode ser explicitado em múltiplos aspectos complementares:

a) Da precedência, na ordem do ser, da natureza sobre arte decorre que a produção humana não é autónoma: tem um começo e uma referência para além de si mesma.

b) Que a arte (em geral e as artes poéticas em particular) imitem a natureza não significa que copiem ou retratem os entes singulares enquanto entidades acabadas, mas que, por ser uma actividade, reproduz o movimento mesmo da *physis*, que faz surgir um ente trazendo o do não ser até à existência; imitar é reproduzir, fazer como a natureza faz, tendo o processo natural como seu modelo.

c) A poiêsis, que prolonga a processualidade natural, tem ainda a capacidade de a aperfeiçoar, completando processos que na natureza estão incompletos, conduzindo a acto finalizado o que se encontrava ainda em potência. A arte humana não rivaliza com a natureza, coopera com ela.

d) Daqui decorre a analogia entre a obra e o ser vivo que sustenta a avaliação da beleza e do acabamento artístico: belo é o per feito, o plenamente realizado, resultante da unidade, totalidade e extensão apropriada de um composto:

uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem, e, por isso, um animal belo não poderá ser demasiado pequeno (pois a visão confundese quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e assim a unidade e a totalidade escapa à observação de quem vê).⁶

O hilemorfismo é solidário do critério objectivo da beleza artística – a matéria contida nos limites da forma –, que será dominante até ao primeiro Renascimento e retomado por todas as concepções classicistas.

Ruína e Tempo: um acontecimento da História humana

O segundo ponto de vista que devemos introduzir para enquadrar a descrição de Simmel incide na própria noção de Ruína. Se atentarmos ao diversíssimo leque de abordagens – e à multiplicidade dos usos do termo, em sentido próprio ou figurado – que desde a Antiguidade a acompanham, concluiremos que ela escapa a uma teorização única, ocupando como que uma zona imprecisa e impossível de catalogar. Geralmente perspectivada como acção do Tempo, inserese primeiramente numa meditação sobre a relação entre Homem e História, como esquema privilegiado da tensão entre vida e morte que perpassa a condição humana.

A dimensão do Tempo assumiu ao longo das épocas dois eixos principais, contrastantes ou mesmo contraditórios: – ora como Tempo *revelador* das origens, memória de um passado primordial, arcaico, que assoma no presente como comparência do intemporal; – ora como tempo *devastador*, sob as imagens da destruição, da derrocada, da catástrofe, sinais da transitoriedade e finitude dos assuntos humanos.

O Tempo *revelador* é como que petrificado na figura da ruína imóvel, a pedra estática que desde um passado imemorial chega até ao aqui-agora; reveladora de eternidade, ela mesma incólume à alteração, a ruína é a placidez da Idade de Ouro, a harmonia perdida e almejada, a beleza absoluta da coluna ou do sepulcro. São exemplo, no classicismo do século XVII, as pinturas de Pierre Patel ou Nicolas Poussin.

O Tempo *devastador* é como que acelerado na figura da ruína partida, desfeita pela acção de *Kronos*, incessante devorador dos seus filhos, que engole civilizações, abate impérios, derruba templos, edifícios; poder de forças imensas que tudo desgastam, a derrocada lembra a efemeridade das nossas obras, a decadência do corpo, a brevidade da vida. São exemplo, na literatura romântica do século XIX, *As Memórias de Além-Túmulo*, de Chateaubriand e o poema “Dans les ruines d’une abbaye”, de Victor Hugo. Acrescem, nos dias de hoje, os cenários de guerra e as catástrofes ambientais.

Na contraposição entre a imobilidade do eterno e a efemeridade do mortal situamse as interpretações sedimentadas em relatos literários e representações pictóricas, alternando entre os valores clássicos e os góticoromânticos, entre o belo e o trágico, na linhagem arcádica ou na linhagem do fim de todas as coisas. Idêntica alternância ocorre com o sentimento provocado: seja a melancolia serena e o culto do antigo na quietude de lugares sagrados (reino dos mortos, sepulcros, templos vazios...) que convidam à meditação, seja o sobressalto doloroso do medo e do horror em imponentes quadros de destruição.

Por uma via e pela outra – eternidade e caducidade –, no centro das figurações tradicionais da Ruína encontrase o Homem que nela se revê em imagens de si mesmo.

A alternância de papéis entre Natureza e Arte

Uma hermenêutica da Ruína

A leitura conduzida por Georg Simmel no ensaio “Die Ruine”, de 1911, soa como voz discordante ao aplicar uma abordagem de tipo fenomenológico, que descreve a essência de um fenómeno captando em estado nascente. Analogamente a tantos outros fragmentos de realidade que atraíram o interesse filosófico de Simmel, como Rosto, Paisagem, Ponte e Porta, Moldura, não se trata de acrescentar mais significados a conceitos já marcados por uma densa evolução histórica, mas de explicitar a essência desse fenómeno a partir do seu aparecer real no aqui e agora de uma experiência concreta. A leitura de Simmel é directa, destituída de peso simbólico, prescindindo do recurso à sedimentação de significados contidos nas representações pictóricas e criações literárias. Não descortina nela uma teoria estética prévia, nem a marca de um estilo, nem o espírito de uma época.

⁶ Aristóteles, *Poética* 7.

Uma ruína remete, numa abordagem inicial, para o campo da arte, porque é uma obra de arquitectura que resultou da modelação da matéria natural pelo desígnio humano. Mas já este ponto de partida merece uma explicitação. Se para o racionalismo estético, o fazer humano imita e aperfeiçoa o natural, isto é, na origem da arte encontra-se a colaboração, para a metafísica simmeliana, a arte (e toda a cultura) provém de uma inadequação, de uma discórdia originária: a luta de Espírito e Natureza, ou da ideia mental que procura conter o informe da matéria que lhe oferece resistência. Nesta inadequação reside a condição antropológica básica, aquela que opõe Homem e Mundo, sujeito e objecto, e faz de todo o andamento histórico-cultural da Humanidade, um “gradual processo de domínio do Espírito sobre a Natureza”⁷.

Uma obra nasce, como todo o operar, da contradição entre a necessidade natural que segue cegamente o seu curso e a vontade humana de suspender o contínuo vital em formas estáveis, contradição essa que é resolvida pela sobreposição destas sobre aquela, dando origem à obra objectivada em estado conclusivo. Mas diversamente de outros géneros em que o material é inteiramente assimilado pela forma, quer tornando-se imperceptível (como nos pigmentos da pintura), quer quando é burilado como meio expressivo da ideia (o mármore palpável, no caso da escultura), na ruína arquitectónica esta tensão continua latente, sem resolução efectiva: não só por usar elementos naturais que se mantêm visíveis, mas também por estes conservarem, na construção, ainda presença, vocação e dinâmica próprias.

Assim, mesmo no seu acabamento, a arquitectura nunca resolve definitivamente a tensão originária, que continua a subjazer-lhe, erguendo-se a obra construída sobre esse inacabamento prévio e permanecendo, para mais, implantada em terreno natural, no próprio solo dessa tensão. A ruína propriamente dita, enquanto tal, é aquela que se encontra *in loco* e *in situ*, em lugares abertos fora dos espaços interiores. É o edifício que irá tombar no mesmo espaço exterior em que outrora se ergueu.

A essência objectiva da ruína

Coisas partidas, cacos, partes soltas ou arrumadas no espaço humano do armazém ou do museu são pedaços de arte que permanecem no domínio da arte.

a ruína devém um fenómeno mais intenso e mais significativo do que os fragmentos de outras obras de arte destruídas. Uma pintura de que se desvaneceram as partes coloridas, uma estátua com membros despedaçados, um antigo texto poético de que se perderam palavras e linhas – todos actuam apenas segundo o que da formação artística ainda está presente neles ou segundo o que a fantasia pode construir a partir destes restos: o aspecto imediato não é uma unidade estética, nada mais oferece do que uma obra de arte diminuída de certas partes. A ruína da arquitectura, porém, significa que no desaparecido e destruído da obra de arte voltaram a crescer outras forças e formas, as da natureza, e deste modo o que da arte ainda nela vive e o que da natureza já nela vive tornou-se um novo todo, uma unidade característica (*Ibid.*, 288).

⁷ Cf. o início de “O conceito e a tragédia da cultura”, publicado no mesmo ano de 1911; e “Die Ruine”, *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, vol. 14, p. 288. Com a sigla GSG, as citações subsequentes de “A Ruína” seguem esta edição; quando inseridas no corpo do texto são colocadas entre parênteses. Todas as traduções são da responsabilidade da Autora.

Uma nova unidade estética. Porque agora é a natureza que age contra a formação humana, modelando o edificado, tomando-o como substância do seu plasmar e produzindo um novo todo, na simbiose entre o “ainda arte” e o “já não arte”. Simmel introduz aqui a oposição entre os pólos da permanência e do devir, que caracterizam o duplo movimento da Vida; ela não é só o construído nem só o destruído, mas o *estando em devir*. A ruína é arte que vai saindo da esfera da arte para regressar à da natureza.

Simmel parece adoptar a simples inversão do paradigma mimético – a relação entre forma e matéria de Aristóteles –, através da troca de papéis, sendo que a natureza é dotada de formatividade como se fosse arte, um agente que toma o edificado como sua matéria: “A natureza fez da arte o material da sua actividade formadora, tal como antes a arte usara a natureza como seu material.” (*Ibid.*, 290).

Porém, segundo Aristóteles, a mesa envelhece por ser de madeira (não por ser mesa) e o manto desgastase por ser de lã (não por ser manto), mas tal alteração de qualidades não leva ao aparecimento de uma nova obra: a matéria, que é o informe receptivo à forma, perde a enformação, mas não gera (novas) formas; por ser natureza só acidentalmente, é material, não é génese nem processo. Só os materiais, mas não as formas, estão sujeitos à corrupção.

Estaremos também ainda longe de captar todo o alcance da descrição simmeliana se a limitarmos à reversibilidade, bem característica de concepções notáveis do Iluminismo e do Romantismo, sustentadas na ideia de uma Natureza-artista, para celebrar as harmonias entre Natureza e Cultura (ou Espírito). Ou à dupla analogia de beleza artística e beleza natural, como a encontramos em Kant: tendo consciência de que um produto é arte (intencional e dependente da vontade) e não natureza, “a conformidade a fins da sua forma deve aparecer livre de qualquer constrangimento de regras voluntárias, como se fosse um simples produto da natureza.” Que a obra de arte se pareça com o ser natural, e este se pareça com o resultado de um fazer, pressupõe que aquela suscita o sentimento de liberdade, e que neste se manifesta um acordo finalizado hipoteticamente semelhante à intenção humana. A analogia kantiana tem como tópico mediador a finalidade sem fim da beleza livre: “a natureza é bela quando tem a aparência da arte; e a arte, por sua vez, não pode ser chamada bela senão quando nós, embora estejamos conscientes de ser arte, a olhamos como natureza”.⁸

Mais próximo está Simmel de doutrinas não racionalistas, como é em Schopenhauer a Vontade como impulso cego e desejo de viver inconsciente. A vida manifesta-se em formações (organismos) que vêm à superfície, mas que não chegam a desprender-se nem a adquirir autosubsistência, para de novo serem absorvidas na corrente vital. Vida é esta a corrente de vida e morte, de exaltação e aniquilação, sem uma orientação definida. Não é informe, mas indiferente à forma; produtora, mas destituída de qualquer finalidade. Ora, quando a ruína se deve à acção humana – ao desígnio construtivo consciente, como foi sobejamente praticado com as falsas ruínas românticas – perde precisamente todo o interesse, já que são evidentes a intenção e os mecanismos desse artificialismo.

A circularidade ocorre entre duas ordens heterogéneas e não congruentes – humana e não humana –, cujas forças não são equiparáveis nem podem ser reconduzidas a uma explicação intencional. Mas esta troca de papéis não seria, por sua vez possível, sem ter por condição uma base onde a produção natural – como constante sucessão de forças em movimento sem orientação conhecida – e o operar criativo, que visa uma forma limitada, partem de uma raiz comum. A todo o existir subjaz um fundo indefinível,

⁸ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, § 45.

o eterno devir, o curso ininterrupto e indivisível, que numa imagem aproximada oscila entre duas tendências concorrentes: a tendência para o contínuo (o ilimitado) e a tendência para o descontínuo (o limitado) –, fundo esse que assoma tanto no mundo natural como no mundo espiritual.

A ruína, tal como a paisagem, não será uma parte de um todo, algo partido (de que são exemplo as monótonas pedras amontoadas no *Forum* romano), mas um fragmento, uma forma vivente em que persiste a centelha da Vida.

A essência subjectiva: o sentimento da nova unidade

Em contraste com as visões tradicionais – na alternativa entre eternidade (permanência) e destruição (mudança) –, nuclear é a recomposição dinâmica da forma, o erigir de uma nova formação que condensa em si a unidade dos opostos e o antagonismo profundo da Vida. Não o que o homem estraga ou o que o tempo estraga da obra humana, ambas visões negativas, mas a positividade da afirmação modeladora por parte da natureza: “o encanto da ruína é o facto de aqui uma obra humana ser finalmente sentida como um produto natural” (*Ibid.*, 289).

Inapreensível, mas sempre presente, o fluxo vital vem à consciência apenas por breves momentos, quando para além do carácter fragmentário da nossa existência e da multiplicidade dos nossos esquemas mentais que apenas acedem a parcelas do mundo, se dão intuições de unidade; noutros termos, quando a tensão interna se reflecte na unidade de uma imagem externa, o que acontece unicamente na experiência estética. Da ordem do vivido, a estética da ruína, como a estética simmeliana em geral, recusa a conceptualização, não é a aplicação de uma qualquer categoria idêntica e independente dos conteúdos. É a união da vida (do sujeito) e da vida (do objecto) num sentimento anímico (a *Stimmung*) sempre diferenciado por se moldar à especificidade característica de cada tipo de fenómeno.

O sentimento peculiar perante a ruína distingue-se daquelas impressões fugidias da tristeza, da melancolia ou do inquietante, que decorrem do objecto quebrado, trancado, do desfazer-se em partes desgarradas, onde predomina o espacial, falho de regeneração, ou o declínio irremediável, como ao dizer que alguém “é uma ruína”: “a ruína actua tão frequentemente de modo trágico – não porém triste – porque aqui a destruição não é qualquer coisa destituída de sentido proveniente de fora, mas a realização de uma orientação disposta na camada mais profunda do destruído” (*Ibid.*, 291).

Impossível seria, na visão de Simmel, determinar uma relação de causalidade entre sujeito e objecto, ou o primado de um ou outro pólo no desencadear da vivência unitiva, essa sintonia que alia o subjectivo e o objectivo, a interioridade e as imagens do mundo exterior. Para além da percepção corrente que apreende o mundo em fracções, a experiência vivida (*Erlebnis*) é uma fruição unitiva, um estado da alma que intui forças contrapostas (a essência da Vida) num relativo equilíbrio. Ambos, o trágico – a destruição imanente (não extrínseca) à existência do destruído – e o encantamento – o captar em uníssono a existência no seu mais intenso contraste – reúnem-se na *Stimmung* característica do arruinamento: a conjugação das forças elevatórias e gravitacionais da existência, direcções contrastantes num mesmo eixo de verticalidade.

O sentimento específico é aqui o da paz. O espírito activo abandonase à quietude da passividade receptiva em que as energias da alma concordam e voltam a ligarse:

Mas a paz profunda que circunda a ruína como uma zona sagrada, traz esta constelação: que o antagonismo obscuro que condiciona a forma de toda a existência – ora actuando no interior das simples forças naturais, ora no interior da vida anímica, ora ainda jogando entre natureza e matéria, – este antagonismo não se encontra aqui como que reconciliado até à paridade, mas ao prevalecer de um lado, é deixado, do outro, afundar até à aniquilação e no entanto oferece uma imagem nítida, que permanece tranquila (*Ibid.*, 293).

Paz significa, para o ser humano, estar liberto do imperativo de agir, da consecutiva cadeia de deliberações que determinam o nosso quotidiano nos diversos contextos e esferas sociais. O ético decorre na constante tensão das motivações e das escolhas voluntárias que solicitam o agir. O estético busca o equilíbrio, duradouro ou momentâneo, a suspensão da tensão.

O poder da vontade não é agora determinante; o homem sentese envolvido pelo Todo que pressagia a pertença à terra, promessa de retorno ao originário, o regresso goetheano à “mãe boa”, lugar de passagem entre o que já não é (*nichtmehr*) e o que ainda não é (*nochnicht*).

Aquele carácter do retorno à terra natal (*Heimkehr*) é somente uma espécie de presságio da paz cuja *Stimmung* reside na ruína – e que está a par do outro: que ambas as potências do mundo, as que tendem para cima e as que se afundam, cooperam nela com vista a uma imagem tranquila da existência puramente natural (*Ibid.*, 292).⁹

Quietude que é simples pressentimento, nunca a garantia, de um compromisso: sob a tranquilidade o conflito incessante dos impulsos mantém-se.¹⁰

As ruínas fazem parte da paisagem

Tranquilidade reforçada pela fácil integração das ruínas na paisagem envolvente. Os volumes solidamente erigidos vão declinando e as linhas bem desenhadas vão esbatendo de cores e contrastes, perdendo a imponência das formas culturais que exibem a marca da autoria; pertencem agora à paisagem circundante, fundindo-se nela e emprestando-lhe também um timbre pacificador. Tal como tecidos, papéis e objectos antigos perdem com o tempo a vivacidade original numa tonalidade esmaecida, os volumes e perfis dos edifícios vão se afeiçoando ao terreno, adquirindo os mesmos tons do chão e a sensação de lhe pertencer.

⁹ Numa formulação análoga: “Nela sentimos assim a vivacidade daquelas direcções de energias diferentes e, acima de tudo o que é estéticoformal, simpatizando em nós mesmos instintivamente com essas contradições, sentimos a relevância da figura em cuja unidade tranquila elas se reuniram” (*Ibid.*, 290).

¹⁰ A mesma ideia no excerto seguinte: “No outro pólo da existência [...] ela vive inteiramente no interior da alma humana, esse terreno de luta entre a natureza, que ela mesma é, e o espírito, que ela mesma é. Na nossa alma operam forças que apenas podemos designar espacialmente por analogia com o tender para cima, constantemente interrompidas, desviadas, reprimidas pelas outras que actuam em nós como o nosso surdo e comum e, no mau sentido, “apenas natural” (*Ibid.*, 293).

Exprimindo esta paz, a ruína inserese uniformemente na paisagem envolvente e, tal como árvore e pedra, crescem em conjunto com ela, ao passo que o palácio, a *villa*, e mesmo a casa do camponês, mesmo onde se integram da melhor maneira na *Stimmung* da sua paisagem, provêm sempre de uma outra ordem das coisas e só se juntam à ordem da natureza como que posteriormente (*Ibid.*, 292).

A temporalidade é certamente determinante, mas não a queda súbita, antes a lentidão do desgaste que se exerce na superfície. Tal é a acção da patina, que paulatinamente depõe sobre as paredes uma pele que vai cobrindo a construção primitiva. Os seus agentes são potências exclusivamente naturais: as mecânicas, externas, os factores físicos, ambientais e climáticos (calor, frio, sol, chuvas, ventos...), e as orgânicas, os factores de corrosão química, o crescimento das massas vegetais devido à humidade.

É esta coincidência que subjaz aos laços mais profundos entre ruína e paisagem; o ponto de ligação não está só no facto de a transfiguração da ruína ser subjectivamente sentida como um produto da natureza, mas de serem precisamente as mesmas potências objectivas, casuais, inconscientes e sem orientação definida que esculpiram as montanhas e as ruínas. “Aqui agiram sobre as paredes as mesmas forças que, através da corrosão pelas condições atmosféricas, a passagem da água, os desmoronamentos, as fixações de vegetação conferem à montanha a sua forma” (*ibid.*, 289).

A constituição da orologia da montanha deve-se à combinação antitética de tendências geológicas, ambas construtivas: o levantamento eruptivo do vulcânico e o assentamento por desmoronamentos, deslizamentos e estratificação. A erosão desenhou as silhuetas e as encostas, e nos interstícios, com a chuva e a dissolução por reacções químicas, germinou a vegetação que se entretece nos orifícios.

Acontece que essa identidade indiferenciada das energias do mundo que Simmel agora designa de cósmicas conduz, não obstante, a resultados diferenciados. Na montanha os contrários convergem numa formação sólida, exclusivamente natural, mas nas ruínas os contrários provêm de duas ordens diferentes: “estão distribuídos em partes ainda mais distantes da existência. O que elevou foram as forças humanas, o que derruba são as forças da natureza” (*ibid.*, 290).¹¹

Na ruína é como se a Natureza se vingasse de uma usurpação e a autonomia do mundo vencesse a luta contra a liberdade da vontade.

Vida e morte das ruínas

Jogo de forças em movimento condensado numa imagem definida, a Ruína vale também como imagem antropológica da condição humana, no trágico que se instala entre a segmentação da vida finita e a vida psíquica isenta de hiatos, cujas energias e capacidades, activas e passivas, se reúnem e mesclam sem nunca alcançarem

¹¹ Os laços entre ruína e paisagem são de ordem metafísica. Será interessante encontrar esta mesma homologia no ensaio sobre os Alpes (“Die Alpen”, de 1911), a propósito da incapacidade da pintura em representar a gravidade das montanhas rochosas, bem como a altura absoluta dos mais altos picos cobertos de neve. “A Ruína” e “Os Alpes” destacam-se, para além da esfera da cultura, como dois ensaios que abordam fenómenos em que a natureza suplanta os esquemas do fazer humano.

Em outro escrito sobre paisagem – as telas do pintor simbolista Arnold Böcklin – as reflexões introdutórias postulam a compenetração entre sujeito e objecto como manifestação da “unidade originária das coisas, apenas a partir da qual se desenvolveram o Espírito consciente e a Natureza inconsciente”. Com ressonâncias schellinguianas e referências a Nicolau de Cusa, Espinosa e Schopenhauer, nas cenas meridionais de Böcklin dar-se-ia a *coincidentia oppositorum*, como se nelas a alma viesse a entrelaçar-se na trama do ser natural. “Böcklins Landschaften”, GSG 5, 9697.

um estado final. O homem pertence ao mesmo tempo a dois mundos: é o *entre* vida exterior e conteúdos espirituais.

A “misteriosa tranquilidade” que emana da destruição lenta está, no entanto, longe de consagrar a reposição de uma posição paritária entre Homem e a Natureza. Reconduzindo à base vital, Simmel supera as visões antropocêntricas cujo foco se detém no curso e destino das coisas humanas. O tempo natural não é o tempo mítico imemorial, nem o histórico da inexorável decadência. À sentença arcádica “a morte viveu aqui”, a ruína, “plenitude da forma presente da vida passada” replica: “a vida viveu aqui” (*Ibid.*, 294).

Se as ruínas confirmam que a presença da vida, acabarão também por morrer, quando só a direcção descendente se fizer sentir, tal como um corpo exausto que esgotou as capacidades regeneradoras. Porque emergem da continuidade temporal, também para elas há um final. O seu termo, e com ele o do fascínio estético, sobrevém quando nada mais resta de suficiente para que a tendência ascendente se faça sentir. As ruínas acabam realmente por morrer.

Ao deixar arruinar, o homem colabora na queda daquilo que ergueu, é coculpado. Na serenidade com que enfrenta aquilo que cai, pela sua “passividade positiva”, “faz-se cúmplice da natureza e agente da actuação desta” (*Ibid.*, 297).

A morte da vida da ruína é, em última instância, metafísica: a absorção do trágico humano pelo trágico cósmico.