



Maria Clara Cavalcanti de Abreu

No redemoinho da história: um estudo sobre a relação entre a verdade e a linguagem em Walter Benjamin.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Kátia Rodrigues Muricy

Rio de Janeiro
Setembro de 2008



Maria Clara Cavalcanti de Abreu

“No redemoinho da história: um estudo sobre a relação entre a verdade e a linguagem em Walter Benjamin”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Kátia Rodrigues Muricy
Orientadora

Departamento de Filosofia da PUC-Rio

Prof. Eduardo Jardim de Moraes

Departamento de Filosofia da PUC-Rio

Profa. Rosa Maria Dias

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2008

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Clara Cavalcanti de Abreu
Graduou-se em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro em 2003.

Ficha Catalográfica

Abreu, Maria Clara Cavalcanti de

No redemoinho da história: um estudo sobre a relação entre a verdade e a linguagem em Walter Benjamin / Maria Clara Cavalcanti de Abreu ; orientadora: Kátia Rodrigues Muricy. – 2008.

138 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Benjamin, Walter. 3. Verdade. 4. Linguagem. I. Muricy, Kátia Rodrigues. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Agradecimentos

À Profª Kátia Muricy, pelo apoio constante e cuidadosa orientação.

À Maria Laura e Edmar e Carmen pelo carinho e incentivo.

A Ovídio, Patrícia e vó Júlia, pela amizade.

À Jô, Marieta e Manoela, minhas “três marias”!

À Clara, Noa, Cláudia, Bel, Júlia, Ciça, Katiu e Pedro, pela amizade.

À Luiza, Gabriel e Janaína, por sua alegria!

A Eduardo “BR”, por sua imensa companhia e amor.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Resumo

Abreu, Maria Clara Cavalcanti; Muricy, Kátia Rodrigues. **No redemoinho da história: um estudo sobre a relação entre a verdade e a linguagem em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, 2008. 138p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Walter Benjamin, ao longo de sua obra, preocupou-se em compreender a forma própria da contemplação filosófica e sua expressão. Ele atribuiu extrema importância ao exercício dessa forma na linguagem da filosofia, mais especificamente em sua escrita. O pensamento, segundo Benjamin, volta ao princípio e, assim, regressa com minúcia à própria coisa. O ímpeto da linguagem filosófica advém desse constante retorno ao "micrológico". Então, em sua renúncia à intenção e à disposição ao desvio, essa linguagem pode ter acesso à verdade. Esta dissertação estuda parte do desdobramento deste problema em Benjamin: qual a forma de expressão própria à filosofia, ou qual a relação entre a forma e o conteúdo na linguagem filosófica. Para tanto, tentamos expor os fundamentos de sua concepção de linguagem, sua valorização da compreensão da forma nos primeiros românticos a partir do estudo sobre o conceito de crítica destes e, por fim, chegamos à questão da relação entre a verdade e a história tendo como base os conceitos de *mônada* e de *origem*.

Palavras-chave

Walter Benjamin, linguagem, verdade.

Abstract

Abreu, Maria Clara Cavalcanti; Muricy, Kátia Rodrigues (Advisor). **In the whirlpool of history: a study on the relationship of truth and language in Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2008. 138p. MPhil. Dissertation Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Throughout his work, Walter Benjamin was concerned with understanding the proper form of philosophical thought and its expression. Thus, he attributed extreme importance to the exercise of this form in the language of philosophy, more specifically in its writing. Thought, according to Benjamin, returns to the beginning and, thus comes back with minutiae to the thing itself. The motivation of philosophical language starts from the constant return to 'micrologic'. This language can find access to truth by renouncing its intention and being willing to detour. This dissertation studies part of the unfolding of this problem in Benjamin: what is the form of expression proper to philosophy, or what is the relationship between form and content in philosophical language. With this purpose, we try to expose the foundations of Benjamin's conception of language; his emphasis on the comprehension of form in the first romantics from the perspective of his study on their concept of criticism; finally, we arrive at the question of the relationship between truth and history based on the concepts of 'monad' and 'origin'.

Keywords:

Walter Benjamin, language, truth

Sumário

1. Introdução	8
2. Sobre a linguagem	12
3. O estudo de Benjamin sobre o conceito de crítica de arte do Romantismo alemão	46
3.1. Os pressupostos gnosiológicos do conceito de crítica de arte	46
3.2. Teoria do Primeiro Romantismo do Conhecimento da Arte	56
3.3. O Conceito de Obra	65
3.4. A Idéia da Arte	75
3.5. Os românticos e Goethe: a delimitação do problema da filosofia da arte	86
4. Da relação da verdade com a história, uma tarefa para a filosofia	94
4.1. O tratado e a verdade	94
4.2. As idéias e os fenômenos	102
4.3. Goethe (a verdade e o microcosmos)	107
4.4. A origem e a mônada	119
4.5. A imagem dialética	125
5. Conclusão	131
6. Referências bibliográficas	137

1

Introdução

Walter Benjamin (1892-1940), ao longo de sua obra, preocupou-se em compreender a forma própria da contemplação filosófica e sua expressão. Ele atribuiu extrema importância ao exercício dessa forma na linguagem da filosofia, mais especificamente em sua escrita. Esta dissertação estuda parte do desdobramento deste problema em Benjamin. Não se trata da completa resposta de Benjamin a esta questão, nem mesmo da abordagem deste autor de todos os aspectos que a ela concernem, mas apenas um pouco do caminho percorrido pelo pensamento de Benjamin acerca do assunto.

Começamos pela exposição de sua teoria da linguagem; partimos de seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, produzido no ano de 1916, no qual há um primeiro e importante desenvolvimento de sua concepção de linguagem. Nele, Benjamin dá o tom e a intensidade do termo *expressão*, bastante usado em outros ensaios quase corriqueiramente, mas que carrega, no entanto, toda a amplitude de sua teoria lingüística. Assim, através deste ensaio, abrem-se para nós as bases de sua concepção de linguagem. Para Benjamin, a filosofia contemporânea tem a exigência de formular os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência, tarefa que apenas pode ser atingida se não se perder de vista que todo conhecimento filosófico encontra sua única expressão na linguagem. Logo, o conceito de conhecimento deve ser adquirido por meio de uma reflexão sobre sua essência lingüística, o que trará, de forma correlata, o conceito superior de experiência.

Ainda neste primeiro capítulo, abordamos o ensaio “A Tarefa do Tradutor”, publicado em 1923 como um prefácio de sua tradução para o alemão dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire. Sobre este ensaio Benjamin fala em seu *curriculum vitae*: ele “reconstituiu o primeiro resultado concreto das minhas reflexões no domínio da teoria da linguagem”. Nele é abordada a tarefa técnica do tradutor que, no entanto, não é um mero técnico, mas sim alguém capaz de acessar “filosoficamente” a forma e o conteúdo da obra, pois a tradução é uma forma para Benjamin. Trata-se então de

dar uma outra forma àquela original, sem perder o que nesta há de essencial. Assim, a tarefa da tradução é mostrar a afinidade entre duas línguas. A afinidade e a semelhança entre duas obras literárias são, no entanto, tratadas por Benjamin no âmbito da crítica do conhecimento. Tal preocupação com a epistemologia da arte aparece neste ensaio como uma retomada da teoria romântica da arte, na medida em que nela existe uma crítica a um determinado modelo de razão.

“A Tarefa do Tradutor” nos leva então ao segundo capítulo, que aborda a tese de doutorado de Benjamin feita em 1919, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Após uma leitura cuidadosa deste estudo, percebemos a marca que deixou em seus trabalhos tanto anteriores como posteriores a ele. Em muitos momentos, nos quais Benjamin expõe as concepções dos primeiros românticos, notam-se as indicações de questões que ele nos traria de modo mais forte tempos depois. Dessa forma, o prefácio crítico e epistemológico do livro *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1925) tornou-se freqüente em nosso pensamento; nele o autor apresenta os pressupostos epistemológicos de sua filosofia. De modo ainda mais marcante é possível dizer, por um lado, que seu ensaio de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, possui um sentido romântico profundo e, por outro, ao contrário, que a leitura de Benjamin dos românticos está completamente imbuída da sua concepção de linguagem apresentada neste artigo de 1916.

O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão aborda o conceito de crítica de arte do grupo de Iena, seguindo especialmente as formulações de Friedrich Schlegel e Novalis. Benjamin, como observa Márcio Seligmann-Silva, tradutor desta obra para o português, foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da “Reflexão”. Este conceito encontra-se no centro de sua tese, cujo ponto de partida é o afastamento dos românticos de Fichte. Schlegel e Novalis colocaram a arte e não o “Eu” – como o fez Fichte – no núcleo da reflexão. Benjamin procura então demonstrar como este afastamento possibilitou a elaboração da teoria do conhecimento da arte romântica, que possui em seu centro, por sua vez, os conceitos de obra e Idéia. Esta tese é um momento importante do desdobrar do problema da escrita filosófica, uma vez que os românticos, segundo Benjamin, conquistaram seus maiores méritos no âmbito da elaboração da crítica e no da elaboração das formas. Porém, em uma carta de 1918,

Benjamin escreveu a seguinte declaração sobre o seu aprendizado com este estudo: “O que eu aprendo através dela [tese], a saber: um olhar na relação de uma verdade com a história será percebido pelos leitores perspicazes”.¹ Somos então levados ao terceiro capítulo, dedicado a esta relação da verdade com a história, uma das tarefas reivindicadas por Benjamin para a filosofia e sua escrita.

No terceiro capítulo expomos alguns pontos do prefácio crítico e epistemológico de *A Origem do Drama Barroco Alemão* que, como dissemos, desenvolve conceitos fundamentais do pensamento deste autor. Nele, Benjamin anuncia o tratado, ou o ensaio – forma de escrita desqualificada pela filosofia moderna – como o único estilo de escrever digno da investigação filosófica. O ritmo do pensamento é descontínuo, intermitente. Assim, a cada frase é preciso parar e recomençar; por isso, também a escrita deve corresponder a esta característica se quisermos ter espaço para a apresentação da verdade enquanto ser. A escrita filosófica, por ser uma forma da apresentação da verdade, deve buscar nas obras de arte – também estas formas sensíveis da apresentação da verdade – a solução para a conciliação entre o fenômeno e a idéia.

Na perspectiva de uma filosofia da arte, esse problema encontra-se delimitado pela relação entre a forma e o conteúdo de uma obra arte. Em seu trabalho sobre o conceito de crítica dos românticos, Benjamin afirma que a questão sistemática fundamental da filosofia da arte pode ser formulada tendo em vista a relação entre a Idéia – como os românticos a entenderam, isto é, a Idéia de sua forma – e o Ideal – como Goethe o colocou, o Ideal de seu conteúdo. Partindo dessas formulações e de uma leitura de Georg Simmel, seguimos um pouco o pensamento de Goethe acerca da verdade e de seu conhecimento, a fim de compreendermos melhor a conciliação entre a dimensão do fenômeno e a das idéias em Benjamin. Tendo como base o conceito de origem – transposição rigorosa e concludente do conceito goethiano fundamental de fenômeno primário do domínio da natureza para o da história – adentramos, finalmente, este domínio da história na ótica de Benjamin.

¹ Márcio Seligmann-Silva, “A Redescoberta do Idealismo Mágico”. In: Walter Benjamin. *Sobre o Conceito de Crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.13.

A relação do objeto de arte, compreendido como origem, com a totalidade deve ser então considerada pelo crítico e filósofo que, em sua escrita, também se refere à totalidade do mesmo modo que o faz em relação ao objeto de arte, isto é, como mônada. Para Benjamin, a totalidade só pode ser alcançada na imersão do pormenor, pois apenas nos limites do singular o universal pode se desdobrar. A escrita está para Benjamin “onde as coisas se enredam”. Notaremos assim, a partir da noção de imagem dialética desenvolvida na seção N de seu trabalho sobre as *Passagens* parisienses² que, na escrita, a idéia é captada como imagem. Como veremos, é em uma autêntica experiência lingüística – que abarca em sua forma irreduzíveis elementos concretos – que Benjamin propõe redimir os fenômenos da fugacidade a que eles estão condenados. A partir da palavra as imagens são compostas. Nessas imagens, o lado simbólico da linguagem é abarcado. Em uma imagem cristalizada do encontro do fenômeno com a idéia – como extremos – está o verdadeiro tempo da história, tempo agora, o *jetztzeit*, aquele que aniquila a idéia de progresso. Este é o tempo que pode ser alcançado pela forma da escrita filosófica que, com sua intensidade, faz irromper a verdade que se revela como fulguração – autêntico e espaçoso experimento lingüístico, fundamento da filosofia de Benjamin. Devemos então iniciar a exposição sobre a sua concepção de linguagem e, assim também, partilhar o percurso feito por Benjamin acerca do problema da forma de apresentação própria à escrita filosófica.

² *Passagens* é um trabalho inacabado de Benjamin, que obteve publicação póstuma em 1982. Este projeto ocupou Benjamin por treze anos, de 1927 até 1940, ano de sua morte. A partir de Paris, a "capital do século XIX", especialmente suas galerias comerciais enquanto "arquipaisagem do consumo", Benjamin procura nos mostrar o século XIX: “Em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida”, nos diz o autor. Nesta obra de Benjamin encontramos uma grande quantidade de citações juntamente com inúmeras reflexões teóricas ou interpretativas, as quais tendem, como nos diz Tiedmann, a desaparecer diante do volume das citações. Trabalharemos aqui apenas a seção N deste livro, dedicada à teoria do conhecimento e à teoria do progresso, na qual Benjamin nos anuncia, pelas palavras de Rudolf Bochardt, ser o lado pedagógico deste projeto “educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”. Para tanto, este trabalho deve desenvolver ao máximo, diz Benjamin, a arte de citar sem aspas, pois a teoria ali adotada está intimamente ligada à da montagem: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. Walter Benjamin, “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.500, 502 (N1,8) e (N1a,8).

2

Sobre a linguagem

O ensaio “Sobre a linguagem em geral e a sobre linguagem humana” (1916) é, para nós, fundamental na compreensão da filosofia de Benjamin. Por isso mesmo, foi inevitável o começo de nossa exposição por ele. Benjamin apresenta neste ensaio seu entendimento da linguagem a partir de um ponto de vista metafísico. Gershom Sholem conta que escrevera uma carta a Benjamin falando sobre a relação entre a matemática e a linguagem, anexando uma série de perguntas sobre o assunto. A longa resposta de Benjamin a esta carta teria sido então interrompida no meio e dela se originou o ensaio em questão.³

Neste ensaio, Benjamin afirma que a linguagem não só está presente em todos os domínios da expressão humana, como ela se estende simplesmente a tudo. Assim, segundo ele, não há nada na natureza animada, ou mesmo na inanimada, que não comunique o seu conteúdo espiritual. Tal comunicação é para todos ou para tudo essencial, ele afirma. À manifestação essencial do conteúdo espiritual de algum acontecimento, de alguma coisa ou de alguém Benjamin nomeia de *expressão*. O autor explica: “Mas a palavra linguagem assim entendida não é de modo algum uma metáfora. De fato, é uma evidência plena de conteúdo a afirmação de que nada podemos imaginar que não comunique a sua essência espiritual, manifestando-a através da expressão”.⁴

A linguagem humana é uma linguagem designadora que nomeia, expressando assim a sua essência lingüística em palavras. Não deve ser confundida com a linguagem em geral pelo fato de ser a única que conhecemos com tal característica (por conta de sua essência lingüística): “[...] identificando a linguagem designadora com a linguagem em geral, a teoria lingüística despoja-se da sua compreensão mais profunda e íntima das coisas”,⁵ afirma o autor.

³ Gershom Schlem. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.43

⁴ Walter Benjamin. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água editores, 1992. p.179.

⁵ *Ibidem*, p.180.

No entanto, segundo Benjamin, a essência espiritual que se dá na linguagem em geral não é a língua em si. Portanto, a essência espiritual não é idêntica à essência lingüística. Esta é expressão imediata daquela, que pode se manifestar integralmente ou não na linguagem. Tal diferenciação é considerada de extrema importância em uma análise lingüística, a ponto de a identidade entre as duas, muitas vezes admitidas, originar um paradoxo profundo e incompreensível. A expressão de tal paradoxo se dá no duplo sentido da palavra *logos* que, ao longo da tradição da filosofia, recebeu algumas definições e interpretações e, na época moderna, teve acentuado o sentido de “realidade inteligível”, a razão “universal”. Mas há uma interpretação judaico-cristã⁶ dessa expressão – nela, o *logos* é uma realidade concreta; o *logos* é a Palavra e, ao mesmo tempo, o filho de Deus, tendo por isso simultaneamente uma relação de subordinação e consubstancialidade. Para a interpretação do *logos*, entendido como razão, princípio racional inteligível, coloca-se a questão de qual é a relação desse princípio com o que se apresenta, isto é, a experiência. De fato, este é um dos problemas filosóficos que perpassaram toda a história da filosofia.

Em Platão, a necessidade de filosofar nasce a partir da polaridade ambígua entre a violência e a palavra,⁷ pois o *logos*, enquanto palavra apenas, é algo declarativo, designa um objeto, sem preocupação com sua justeza. A subjetividade, então, exteriorizaria sua crença e, assim, determinaria o universo. No entanto, se alguma contestação surge, o *logos* torna-se discurso. A experiência, por outro lado, revela a diversidade dos interesses e o fato de que cada um deles, para si, é legítimo e, em si, errôneo. E dessas disputas ninguém sai convencido. Será preciso, então, deixar de falar e entregar-se à violência? O filósofo aposta que a necessidade do discurso – exigência da palavra – é capaz de suprimir ou canalizar a realidade da violência. É preciso encontrar uma maneira de esse poder da linguagem, que traz em si mesma a promessa de salvação, tornar-se mais convincente do que a paixão e a violência. O *logos*, portanto, transforma-se aqui em razão.

⁶ Ferrater Mora. “Logos”. In: *Dicionário de Filosofia*. Tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p.1794.

⁷ O trecho que se segue a respeito do significado de *logos* foi desenvolvido por François Châtelet em seu *Logos e Práxis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

O *logos* não mais seria considerado expressão imediata da crença nem de uma *tékne*, mas passa a constituir o domínio no qual se constrói o enunciado verdadeiro. Nele, a existência cotidiana consegue refletir-se e transformar-se, de modo que desaparecem os absurdos e as ambigüidades. Assim, a experiência do rigor, proporcionada pelo discurso que pretende ser realmente persuasivo, toma o lugar da experiência irrisória e incoerente da vida imediata. Trata-se de uma tentativa de dar à palavra tamanha consistência e solidez que não permita a ninguém entendê-la de outra maneira. Este é o significado da nascente empresa filosófica, que poderia ser também apresentado em categorias que foram posteriormente mais elaboradas. Assim, em perspectiva análoga, aquela tentativa seria a de opor a dúvida à reflexão, o sensível ao inteligível ou o empírico ao racional.

O mundo da experiência de que fala o homem vulgar e que se oferece à percepção não pode ser o mundo real, ou então não haveria saída para a desordem, a injustiça e a violência. O filósofo passa a ser então metafísico. Dessa forma, torna-se necessário supor a existência de um outro mundo, “situado por detrás”, mundo este que seria o objeto do discurso universal do filósofo. Essa realidade ordenada, estável e consistente dá consistência ao discurso filosófico. Logo, a universalidade que reivindica o discurso filosófico em seu nascimento é indício de que se rompeu com o mundo da percepção e da paixão, o qual passa a constituir um falso ser. Assim, se abre um mundo de consistência, estabilidade, transparência e harmonia que permite a enunciação de discursos claros e distintos, permanecendo válidos independentemente das circunstâncias. A razão é, portanto, na filosofia grega, *logos*, que significa em primeiro lugar a palavra e o conjunto de palavras agrupadas em um sentido, isto é, o discurso. Mas também significa razão, porque ninguém pode fazer um discurso digno do nome *logos* se não for capaz de apresentar a razão, de legitimar os seus enunciados.

Aristóteles – que define a humanidade como uma espécie que possui o *logos* – rompe com a doutrina platônica do outro mundo situado detrás e separado deste, um mundo transcendente. Na perspectiva de Aristóteles – para quem a legitimidade da decisão filosófica era evidente – a filosofia deve ser capaz de manifestar aqui e agora sua eficácia teórica e prática. É necessário que haja uma relação entre aquilo que

essencialmente é e aquilo que se apresenta – e que, em certa medida, o primeiro justifique o segundo. Dessa maneira, o mundo das essências não é apenas objeto do discurso universal. Ele tem também como função fornecer ao existente aquilo que cada um percebe e deseja imediatamente, uma inteligibilidade que, como tal, é ordenadora. A essência é a razão do existente, porém, ela também tem a necessidade do existente para se manifestar, para dar testemunho do seu ser essencial. É indispensável, então, restabelecer o elo entre a experiência fundamental que propõe a metafísica e a experiência a que cada um, segundo sua contingência, está sujeito.

Ao longo da história da filosofia, o peso das experiências tornou-se cada vez mais pesado. E, ao contrário da teologia que se integra mais facilmente à metafísica, a física introduziu um outro tipo de experiência que nada tem a ver com a da contemplação. A experiência da física, por um lado, assegura ao homem o seu poder e lhe concede maior força e domínio sobre a natureza – desde Galileu e Descartes ela encontra sua expressão na ciência (tal como hoje a entendemos); por outro lado, coloca em “cheque” os critérios do juízo filosófico. A experiência cotidiana e o testemunho do objeto impõem-se, e a inteligibilidade é encontrada apenas no plano teórico. Assim o prova a obra de Hume que, no entanto, se recusa a acreditar que tal inteligibilidade esteja lá completamente fechada em seu sistema.

Kant compreende a situação de crise em que a metafísica se encontra. Ele a explica e tenta ultrapassá-la. Apesar de o empirismo ter razão quanto ao fato de não haver saber absoluto no mundo no qual o homem possa reconhecer-se e realizar-se, isto não quer dizer que o Absoluto não tenha o seu lugar. Permanece em Kant a hipótese de o absoluto existir, porém não na ordem do conhecimento. Assim, a partir do momento em que se abandona o campo da experiência, não se pode considerar qualquer juízo verdadeiro, já que em nenhuma circunstância é possível verificá-lo. O homem é capaz de conhecer algo objetivamente, tal a perfeição alcançada pela matemática e pelo progresso da física, mas não podemos conhecer a “coisa em si”, apenas os fenômenos. Segundo a teoria de Kant, o sujeito determina as condições do conhecimento do objeto para estipular as possibilidades de seu conhecimento, ao invés de deixar que o objeto o determine:

Até hoje se admitia que nosso conhecimento devia se regular pelos objetos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceito, algo que

ampliasse o nosso conhecimento, malogravam com este pressuposto. Tentemos pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica se admitirmos que os objetos devam ser regulados pelo nosso conhecimento, o que assim já fica mais de acordo com o que desejamos, a saber, a possibilidade de um conhecimento *a priori* desses objetos que estabeleça algo sobre eles antes de nos serem dados. Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira idéia de Copérnico.⁸

O objeto para ser conhecido tem que ter sido “constituído” como objeto de conhecimento, ou seja, através dos sentidos ele é percebido pelo sujeito conhecedor, que possui princípios e leis *a priori*, unifica a diversidade provinda da experiência, gerando assim certos conhecimentos. Os princípios do entendimento constituem então o fundamento do juízo empírico que, dessa forma, adquire as condições de universalidade e necessidade, que representam, segundo Kant, a característica fundamental das proposições da matemática e da física. Todavia, esse saber universal é um saber de certo modo absoluto; o que apreende é apenas a existência do fenômeno e não a coisa-em-si com a qual a metafísica tantas vezes esperou apreender a essência.

Com efeito, a própria experiência é uma forma de conhecimento que exige concurso do entendimento, cuja regra devo pressupor em mim antes de me serem dados os objetos, em conseqüência, *a priori*, e essa regra é expressa em conceitos *a priori*, pelos quais têm de se regular necessariamente todos os objetos da experiência e com os quais devem concordar. No tocante aos objetos, na medida em que são simplesmente pensados pela razão – e necessariamente – mas sem poderem (pelo menos tais como a razão os pensa) ser dados na experiência, todas as tentativas para pensá-los (pois há de se poder pensá-los) serão, conseqüentemente, uma magnífica pedra de toque daquilo que consideramos ser a mudança de método na maneira de pensar, a saber, que a *priori* só conhecemos das coisas o que nós mesmos nelas pomos.⁹

Benjamin, no ensaio “Sobre o programa de uma filosofia futura” (1918), mostrava-se preocupado com um conceito de experiência – que servisse de base para uma teoria mais abrangente do conhecimento – que não fosse restrito às ciências exatas, como a física e a matemática que possuem suas bases em uma experiência mecânica. Segundo Benjamin, apenas uma das duas partes da teoria do conhecimento de Kant teve uma explicação válida: aquela que trata da certeza que permanece (a posse de um conhecimento). A outra, que trata da dignidade de uma experiência

⁸ Immanuel Kant. *Crítica da razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p.20.

⁹ *Ibidem*, p.21.

efêmera, fracassa quando Kant não a percebe na sua estrutura de conjunto (estrutura total) como uma experiência própria a um próprio a um momento singular. A exigência da filosofia contemporânea, diz Benjamin neste ensaio, é a de formular os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência.

Não há na epistemologia kantiana uma neutralidade na relação sujeito-objeto que seja considerada fundamental por Benjamin para a reflexão e a elaboração de uma teoria do conhecimento de outras áreas além da matemática e da física, como a história e a religião, com base em uma experiência superior:

Essa experiência envolve também a religião – a saber: a verdadeira religião – na qual nem Deus nem homem é objeto ou sujeito da experiência, mas sim em que essa experiência repousa no conhecimento puro a partir de cuja essência a filosofia pode e deve pensar Deus. É tarefa da epistemologia futura encontrar para o conhecimento um campo de total neutralidade com respeito aos conceitos "objeto" e "sujeito"; em outras palavras, alcançar a esfera autônoma e originária do conhecimento, na qual esse conceito não designe, de modo algum, uma relação entre dois entes metafísicos.¹⁰

Para fazer jus a um conceito de experiência superior, a filosofia vindoura deve formular um novo conceito de conhecimento que se relacione com ele conforme a relação entre eles descoberta por Kant. Porém, nem a experiência e nem o conhecimento devem referir-se à consciência empírica, pois só assim se iluminará o fato de que as condições do conhecimento são as da experiência. O novo conceito de conhecimento tornará possível não somente a experiência mecânica, como também a religiosa. Benjamin é claro: “não se pretende dizer com isto que o conhecimento torna Deus possível, mas apenas que ele torna possíveis a experiência e a doutrina de Deus (a teoria que a ele se refere)”.¹¹

Segundo Benjamin, Kant, ao ter a consciência de que o conhecimento filosófico é absolutamente certo e apriorístico e que a filosofia é, através deste prisma, igual à matemática, perdeu inteiramente de vista que todo conhecimento filosófico encontra sua única expressão na linguagem, e não em fórmulas e números. Nisto se dá a superioridade da filosofia sobre todas as formas de ciência, inclusive a matemática, afirma Benjamin. Portanto, o conceito de conhecimento adquirido por meio de uma

¹⁰ Walter Benjamin. “Sur le programme de la philosophie qui vient”. In: _____. *Oeuvres*. Tome I. Paris: Gallimard, 2000. p.187.

¹¹ *Ibidem*, p.188.

reflexão sobre sua essência lingüística trará em correlação um conceito de experiência, o qual englobará também outros domínios, como o da religião e o da história.

Ainda nesse ensaio, Benjamin enfatiza a tentativa de Hamman, contemporâneo de Kant, que já assinalava que o conhecimento só é possível se o colocamos em relação à linguagem. Hamman foi chamado de mago do norte por conta de sua tendência anti-racionalista, bem como por seu interesse por diversas tradições místicas, pela poesia e as linguagens “primitivas”. A razão tal como Kant a compreende é, segundo Hamman, simplesmente uma parte da personalidade total do homem, o qual é “falsificado” quando se esquece de que é um todo.¹² A divisão estabelecida por Kant na *Crítica da Razão Pura* entre as diversas faculdades é para Hamman artificial, assim como o proposto dualismo entre sensibilidade e entendimento interdita uma real compreensão da linguagem. Esta é sensível e intelectual ao mesmo tempo, e aí se encontra a afinidade entre sensibilidade e razão. Cláudia Castro explica que a crítica que Hamman endereçava a Kant indica que uma *razão pura*, elevada em nível de sujeito transcendental, é um contra-senso, pois a linguagem é imanente a todo o ato de pensamento, mesmo *a priori*.

Será preciso antes conceber uma metacrítica do purismo da razão pura, problema que já aparece formulado no duplo sentido da palavra *logos*, na afinidade entre a razão e a língua. Escreve Hamman: "A razão é língua: *logos*. Tal é o tutano que eu rôo e roerei até morrer". Trata-se antes de uma depuração da linguagem, e é este o caminho seguido por Benjamin em seu ensaio de 1916.¹³

Voltemos, portanto, ao nosso ensaio de 1916 sobre a linguagem, mas exatamente ao ponto em que Benjamin colocava a questão do paradoxo expresso na palavra *logos*. A afinidade entre razão e língua permanece em Benjamin, e o paradoxo do *logos* também. No entanto, como solução, ele deve situar-se no centro da teoria lingüística e não no seu início. A essência lingüística comunica a essência espiritual, ou seja, esta expressa aquela e, por isso, elas estão juntas na linguagem. No entanto, não se pode unificá-las de antemão. Então, se a linguagem comunica a

¹² Ferrater Mora. “Logos”. In: *Dicionário de Filosofia*. Tomo II. São Paulo: Edições Loyola, 2001. p.1270.

¹³ Cláudia Castro. “Na Magia da Linguagem”. In: _____. *O que nos faz Pensar*. n.6. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1992. p.49.

essência espiritual que a ela corresponde, tornando-se expressão dela, é porque esta se comunica na linguagem e não através dela. A linguagem não é, dessa forma, um instrumento, ao contrário, ela é expressão. Isto significa que há nela uma coincidência: o espiritual se dá, se manifesta, é. Não se trata de uma representação, mas sim, novamente, de uma expressão imediata de uma essência espiritual:

A essência espiritual comunica-se na língua e não através dela, ou seja, de fora não é idêntica à expressão lingüística. A essência espiritual é idêntica à lingüística só *na medida em que é comunicável*. O comunicável numa essência espiritual é a sua essência lingüística. A linguagem comunica, pois, a respectiva essência lingüística das coisas, mas a sua essência espiritual só a comunica na medida em que esta seja imediatamente contida na essência lingüística, na medida em que é comunicável.¹⁴

Benjamin dá o exemplo de um candeeiro. Afirma que a sua essência espiritual é, na medida em que é comunicável; não é o próprio candeeiro. O candeeiro se transmite na sua expressão, portanto, ele se expressa na linguagem. Essa transmissão acontece porque parte da sua essência espiritual coincide com a lingüística, e essa coincidência manifesta-se na linguagem. Dizendo de outro modo: a essência lingüística é aquilo que na essência espiritual está aberto à comunicação, isto é, a expressão do candeeiro é a sua essência lingüística, conseqüentemente, é também a sua essência espiritual. Aquilo que nela pode ser comunicável está imediatamente na sua expressão, na linguagem. O candeeiro, desse modo, comunica sua essência lingüística e espiritual ao homem (veremos mais à frente a justificativa de Benjamin para esta questão). Ele simplesmente se expressa, ou seja, ele comunica a sua essência espiritual na sua expressão. Sua essência espiritual, portanto, expressa-se na linguagem, porque ela é também lingüística, mas não toda ela.

A linguagem comunica a essência lingüística das coisas. A manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta: o que comunica a linguagem? é, pois, a seguinte: Todas as linguagens se comunicam consigo mesmas [...] Cada linguagem se transmite em si mesma, sendo, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação. A medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e se se quiser chamar de mágico esse imediatismo, então o problema original da linguagem é a sua magia.¹⁵

¹⁴ Walter Benjamin. “Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem Humana”, *opus cit.*, p.179.

¹⁵ Idem.

Na *expressão* de Benjamin está implícito o imediatismo no *medium*, já que a linguagem é, para ele, um *medium* de comunicação: um rio ininterrupto de expressão. Enunciar que a linguagem é um *medium* não quer dizer que algo se comunica através dela, mas sim que algo se dá nela. No imediatismo desse *medium* é ampliado o horizonte da linguagem que não pode, portanto, ser medida de fora, pois cabe a cada linguagem uma exclusiva infinidade. A cada uma delas é inerente a incomensurabilidade: “É a sua essência lingüística, e não os seus conteúdos verbais, que demarca seus limites”.¹⁶

Segundo Benjamin, no caso da linguagem humana, a essência espiritual é inteiramente comunicável. A essência espiritual e a essência lingüística são as mesmas, elas se confundem. O homem, por isso, não comunica nada através da linguagem, mas se comunica na linguagem, e o faz expressando sua essência espiritual. Especificamente no nome o homem se dirige a Deus que, na divisão dos graus hierárquicos das linguagens, está no topo como o mais expressivo. O homem, ao nomear, fala com Deus: “No nome a essência espiritual do homem transmite-se a Deus”.¹⁷ O homem nomeia as coisas. Nessa compreensão da linguagem de Benjamin, não há meio nem destinatário, ou mesmo objeto da comunicação. A esta concepção ele chama de burguesa e vazia, acusando-a de tomar “a língua como um mero instrumento em que o meio da comunicação é a palavra; o seu objeto, a coisa; o seu destinatário, um homem”.¹⁸

Comunica o homem a sua essência espiritual através dos nomes que dá às coisas? Ou neles? Na natureza paradoxal destas perguntas está a sua resposta. Quem pensa que o homem comunica a sua essência espiritual através dos nomes não aceitará que é a sua essência espiritual que ele comunica, pois isso não sucede através dos nomes das coisas, ou seja, por palavras com as quais ele designa uma coisa. E, por outro lado, apenas pode admitir que comunica uma coisa a outros homens, pois isso sucede através da palavra, por meio da qual eu designo uma coisa.¹⁹

A linguagem em geral é vista como um *medium* no qual a essência espiritual pode se expressar. Com isso, ela permite que, ao nomear algo que se manifeste ao homem, este faça com que aquela essência espiritual que lhe foi transmitida revele-se

¹⁶ Ibidem, p.180.

¹⁷ Ibidem, p.181.

¹⁸ Ibidem, p.180.

¹⁹ Ibidem, p.181.

de uma outra forma – que não aquela da própria linguagem da essência espiritual exteriorizada em algo que se fez notar (pois isto seria impossível, a não ser que o homem "se calasse"). Assim, no ato de nomear, ele eleva o grau da expressão – uma linguagem de grau inferior assume uma expressão superior:

O nome, como herança da linguagem humana, garante, pois, que a linguagem pura e simples seja a essência espiritual do homem; e só por essa razão é que de todos os seres espirituais apenas a essência espiritual do ser humano é integralmente comunicável. E esse fato fundamenta a diferença entre a linguagem humana e a linguagem das coisas.²⁰

Para Benjamin, a criação empreendida por Deus atinge a sua perfeição na medida em que as coisas recebem do homem o seu nome. E no nome, dado pelo homem, apenas a linguagem fala. Não há intenção na nomeação, o que há é a própria expressão da essência em uma linguagem mais elevada, um conhecimento puro – uma modificação na forma do ser que se dá na linguagem das coisas para a linguagem do homem – no *medium* da comunicação. Como já foi dito, “não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, ou na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem”.

As outras linguagens, que não a dos homens, são imperfeitas quanto à sua essência comunicante e, ainda, quanto à universalidade que emana das suas respectivas essências espirituais, pois estas não consistem unicamente em suas estruturas totais em línguas. Este é o ponto em que a linguagem humana se diferencia das demais: “Só o homem dispõe da linguagem perfeita em intensidade e universalidade”.²¹ É no nome, na capacidade da linguagem humana de denominar, que se firma a declaração acima, pois nele se manifesta, segundo Benjamin, “a lei essencial da linguagem segundo a qual é o mesmo exprimir-se e interpelar tudo o resto”.²² Acumulam-se portanto no nome a totalidade intensiva e a totalidade extensiva da linguagem. A primeira deve-se à sua essência espiritual, que é absolutamente comunicável; a segunda se dá porque ela é também enquanto essência comunicante universal capaz de denominar.

²⁰ Ibidem, p.182.

²¹ Ibidem, p.183.

²² Ibidem, p.184.

As linguagens das coisas são imperfeitas e mudas: “o princípio formal, o puramente lingüístico – o som – é recusado às coisas”. Como expusemos acima, nenhuma linguagem pode ser medida de fora, fazendo parte dela a sua incomensurabilidade. Desse modo, as coisas só podem se comunicar entre si, já que possuem, de acordo com Benjamin, uma comunidade imediata e infinita “mais ou menos” material, pois esta comunidade é mágica – “porque também existe magia na matéria”. O som é, na linguagem humana, símbolo da comunidade imaterial e puramente espiritual – também por isso mágica – entre a linguagem dos homens e a das coisas.

Benjamin então introduz uma pergunta que, segundo ele, é de extrema importância metafísica: a essência espiritual em geral – tanto a do homem quanto a das coisas – teria a qualidade de língua do ponto de vista da lingüística? Isto vale o mesmo que perguntar se a essência espiritual é idêntica à lingüística, do ponto de vista da lingüística. De um ponto de vista distanciado da linguagem, isto é, de fora da linguagem, a essência lingüística e a essência espiritual, como vimos, não estão sempre unidas.

Contudo, a linguagem do homem em nada muda; como já sabemos, a essência espiritual do homem é toda ela comunicável. Isto equivale a dizer que há uma equiparação entre ser e linguagem no homem. No entanto, não é o caso da linguagem das coisas, a qual não tem sua essência espiritual toda ela comunicável. Para Benjamin, se afirmamos que do ponto de vista da lingüística a essência espiritual é idêntica à essência lingüística, então, a própria “coisa, segundo a sua essência espiritual, é um *medium* da comunicação e aquilo que nela se transmite – segundo a relação medial – é exatamente esse próprio *medium* (a linguagem)”.²³ A partir desse ponto de vista, a linguagem é a essência espiritual das coisas e, de antemão, a essência espiritual é colocada na comunicabilidade. A resposta de Benjamin continua sendo: “A tese de que a essência lingüística das coisas é idêntica à sua essência espiritual, na medida em que a última é comunicável, torna-se, devido ao ‘na medida em que’, uma tautologia”.

²³ Ibidem, p.183.

Todo o raciocínio exposto por Benjamin sobre o ponto de vista da lingüística vem, ao que nos parece, explicar dois pontos fundamentais da sua concepção de linguagem. O primeiro ponto diz respeito tanto à distinção entre essência espiritual e essência lingüística, como à união das duas na linguagem, no *medium*, que conecta, numa relação medial, os diferentes graus de densidade das linguagens (o que veremos a seguir). Voltamos aqui, entretanto, à questão do “incompreensível paradoxo” cuja expressão foi encontrada, segundo Benjamin, no duplo sentido da palavra *logos*. Admitir de antemão e hipoteticamente esta precisa união das duas essências constitui um erro em que toda a teoria lingüística corre o risco de cair. A solução, como já dissemos acima, representa para este autor um paradoxo, porém, não no início da teoria lingüística, mas no centro, onde de fato elas são unidas, ou seja, são linguagem e, por isso mesmo, a linguagem é tomada como um *medium*.

A compreensão deste primeiro ponto traz o segundo. Se a união das duas essências é dada na linguagem, compreendida, portanto, como um *medium*, é porque na linguagem das coisas, e mesmo na dos homens, a essência espiritual que ali se expressa é comunicável; e ainda, a sua comunicabilidade é a própria linguagem. Dessa forma, na medida em que a essência espiritual é comunicável, a essência espiritual é linguagem. E se não existe coisa alguma nesse mundo que não expresse a sua essência espiritual é porque esta é necessariamente como que colocada na comunicabilidade, caso contrário, como a essência espiritual se expressaria? Apenas na esfera do pensamento? Como se este não fosse, de alguma maneira, também linguagem? Mesmo que o grau de comunicabilidade dessa essência seja baixo, a identidade entre espírito e linguagem ali permanece – não podemos perder de vista o “na medida em que”, já explicado acima!

Do ponto de vista de uma metafísica da linguagem, é possível afirmar que linguagem é espírito e espírito é linguagem, e que a diferença entre as linguagens se deve às suas respectivas densidades. A própria coisa, também a partir deste ponto de vista, no que se refere à sua linguagem, torna-se, ela mesma, um *medium* da comunicação, exprimindo, numa relação medial, nada mais do que a própria linguagem, o próprio *medium*. O candeeiro é, ele mesmo, também linguagem. Portanto, se o ser, a essência espiritual, se dá na linguagem, numa expressão, dessa

maneira, numa relação medial, pode se dizer que, tendo em vista o que foi até agora exposto, a linguagem expressa ela mesma e não um conteúdo: “Não existe um conteúdo na linguagem; enquanto comunicação, a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente uma comunicabilidade”.²⁴

As linguagens diferenciam-se segundo a sua densidade e o fazem de maneira gradual. Realizada no interior da própria essência espiritual, esta graduação não pode ser integrada em nenhuma categoria superior e, por isso, conduz à graduação de todas as essências, tanto espirituais como lingüísticas, segundo graus de existência, ou segundo graus do ser, como já acontecia na escolástica com os espirituais, explica Benjamin. E assim nos anuncia a sua tese:

Quanto mais profundo, ou seja, existente e real for o espírito, tanto mais ele é expresso e exprimível. E é precisamente o sentido desta equiparação tornar inequívoca a relação entre espírito e linguagem, de modo que a expressão lingüística mais existente, isto é, mais fixa, seja lingüisticamente mais expressiva e inamovível numa palavra, que o mais expresso seja, simultaneamente, o puro espiritual. É precisamente isso que o conceito de revelação significa quando considera a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente, e como caracterização do divino da essência espiritual, que nela se manifesta. O domínio espiritual mais elevado da religião (no conceito de revelação) é simultaneamente o único que o inexprimível não conhece. Porque é interpelado no nome e se manifesta como revelação. Mas aqui se anuncia que apenas a essência espiritual mais elevada, tal como se manifesta na religião, apóia-se só no homem e na linguagem, enquanto toda a arte, sem excluir a poesia, não assenta na derradeira sùmula do espírito da língua, mas sim no espírito material da língua, ainda que na sua beleza perfeita: “Linguagem, a mãe da razão e revelação, o seu A e Ω ”, diz Hamman.²⁵

O conceito de revelação, segundo Benjamin, sempre se destacou “como que por si próprio” no centro da filosofia da linguagem e constitui ainda a mais íntima relação com a filosofia da religião. Tal conceito foi alcançado na concepção de linguagem que aqui apresentamos a partir do momento em que a equiparação entre essência lingüística e espiritual foi fundamentada do ponto de vista da lingüística, abrindo assim, para Benjamin, uma grande amplitude metafísica, pois abarca o conflito entre o expresso e o exprimível e o não-expresso e o não-exprimível.

De acordo com Benjamin, o puro espiritual é o mais “expresso”, pois quanto mais existente e real for o espírito, mais ele é expresso e exprimível enquanto

²⁴ Ibidem, p.183.

²⁵ Ibidem, p.184, 185.

linguagem. Assim, a sua expressão lingüística, além de ser a mais expressiva, é também a mais fixa e inamovível. A palavra é para Benjamin – e voltamos aqui mais uma vez ao paradoxo do *logos* – unicamente aquilo que é necessário, “condição única e suficiente”, como afirmou o autor no fragmento acima, para caracterizar o divino que se manifesta na essência espiritual; a palavra, portanto, não é alcançada, isto é, não pode ser substituída sob esse aspecto por nada e por nenhum instrumento – “é precisamente isso que o conceito de revelação significa quando considera a intangibilidade da palavra [...]”. Dessa maneira, o inexprimível não conhece o domínio mais elevado da religião (no conceito de revelação), ao contrário, esse domínio é abarcado como o mais exprimível possível. Benjamin afirma ser este o domínio interpelado no nome. Assim, apenas a manifestação na religião da essência espiritual mais elevada se apóia unicamente no homem e na linguagem, enquanto a arte apóia-se no espírito material da língua.

Benjamin tece considerações, ainda neste ensaio, com base nos primeiros capítulos do Gênesis, sobre a essência da língua com o objetivo de entender os aspectos lingüísticos fundamentais que a Bíblia desenvolve na medida em que esta considera a si mesma revelação. Entretanto, explica ele, não se trata de uma interpretação bíblica e nem de apresentar a Bíblia como a verdade revelada à reflexão; ao contrário, trata-se da

descoberta do que, atendendo à natureza da própria língua, resulta o texto bíblico; e, relativamente a esta intenção, a Bíblia de início é insubstituível, devido apenas ao fato de, essencialmente, estes procedimentos lhe serem conformes, na medida em que se pressupõe a linguagem como realidade última, inexplicável, mística e só observável na sua evolução.²⁶

O ato da criação determina uma relação especial entre o homem e a língua, pois o ritmo diversificado dos atos de criação do primeiro capítulo, segundo Benjamin, admite uma forma fundamental, da qual apenas o ato da criação do homem diverge. O ritmo da criação da natureza aparece, então, da seguinte maneira: “Seja – Ele fez (criou) – Ele chamou”. Entre o “Seja” e o “Ele chamou”, “Ele fez (criou)”; a criação, portanto, está intimamente relacionada à língua: “Começa com a onipotência criadora da língua e, por fim, como que incorporando a criação, a língua denomina-a.

²⁶ Ibidem, p.185.

A linguagem é, pois, a criadora e a que completa, é palavra e nome”.²⁷ A relação absoluta do nome com o reconhecimento só existe em Deus, e o nome se constitui, nessa relação absoluta, o puro *medium* do reconhecimento. O nome, no mais íntimo, é idêntico à palavra criadora: “Em Deus o nome é criador porque é palavra, e a palavra de Deus é cognoscível porque é nome”.²⁸ Portanto, afirma Benjamin, Deus fez as coisas reconhecíveis pelo seu nome, mas o homem denomina-as de acordo com o seu reconhecimento.

O ritmo triplo da criação da natureza – “Seja, Ele fez (criou), Ele chamou” – toma outra forma na criação do homem, e a linguagem assume outro significado. O ato triplo é mantido, porém, explica o autor, “no paralelismo, a distância é manifestada de modo mais poderoso no triplo, “ele criou” do verso I,27: “E Criou Deus o homem à sua imagem; fê-lo à imagem de Deus e criou-os macho e fêmea”.²⁹ A força criadora despojada da atualidade divina torna-se conhecimento, diz Benjamin. O homem reconhece a língua da qual Deus é criador. E, por isso, a essência espiritual do homem é a língua, já que sua essência espiritual é a linguagem que foi criada. Na palavra foi criado o homem, pois esta é a essência lingüística de Deus e “toda linguagem humana é apenas reflexo da palavra nome. O nome atinge tão pouco a palavra como o ato do conhecimento, a criação”.³⁰ Assim, a essência limitada e analítica da linguagem humana marca a sua infinitude em relação à linguagem divina, a qual é criadora e ilimitada em absoluto. Tal é a diferença de grau e densidade existente entre a linguagem humana e a divina. O homem atinge uma íntima participação na infinitude da palavra divina pura e simples no nome próprio. Este constitui o reflexo mais profundo da palavra de Deus no homem: “[...] o ponto em que não pode se tornar palavra finita nem conhecimento – é este o nome humano. A teoria do nome próprio é a teoria da fronteira entre a linguagem finita e a infinita”.³¹

Somente o homem denomina seus semelhantes, assim como somente ele não foi denominado por Deus, explica Benjamin. O nome próprio é a comunidade do

²⁷ Ibidem, p.187.

²⁸ Ibidem, p.186.

²⁹ *Bíblia Sagrada*. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1964. p.2.

³⁰ Ibidem, p.187.

³¹ Idem.

homem com a palavra criadora de Deus. Assim, quando os pais nomeiam os filhos, eles estão consagrando-os a Deus: “Num espírito rigoroso, nenhum homem deveria corresponder ao nome (segundo o seu significado etimológico), porque o nome próprio é a palavra de Deus em sons humanos”.³² O nome próprio é a garantia a cada homem de que sua criação foi a de Deus, diz Benjamin.

Entretanto, o homem conhece outra comunidade lingüística, além da estabelecida pelo nome próprio, com a palavra de Deus: a comunidade estabelecida entre o homem e as coisas. Ele está ligado a elas pela palavra, sendo a palavra humana o nome das coisas. Nota-se claramente assim a hierarquia que Benjamin traça entre Deus, Homem, Coisa (Natureza) e, do mesmo modo que há esta diferença, há também a estreita conexão em que cada linguagem, à sua maneira, alcança a outra. A diferença das linguagens, portanto, não exclui as suas semelhanças.

A linguagem em geral é, então, a garantia da própria linguagem humana, “a palavra não se comporta de forma aleatória à coisa. A partir desse ponto de vista, a língua entendida como um mero signo transforma-se em língua infértil, de modo algum poderia ela ser oposta à coisa. A língua, afirma Benjamin, nunca dá meros signos. Apesar disto, a teoria mística que se opõe a esta teoria burguesa dos signos também está equivocada, pois a palavra não é pura e simplesmente a essência da coisa, como aquela teoria supõe, porque a coisa em si não tem palavra. No entanto, ela é criada a partir da palavra de Deus, e também ela é, no seu nome, conhecida pela palavra humana – “o nome que o homem dá à coisa assenta no modo como ela se lhe transmite”.³³

O homem, segundo Benjamin, cumpre a tarefa designada por Deus quando denomina as coisas, elevando uma linguagem inferior para o nível superior, trazendo som ao insonoro:

Tarefa que seria insolúvel não fossem afins em Deus, a linguagem humana dos nomes e a linguagem das coisas sem nomes, emanadas das mesmas palavras criadoras que, nas coisas, se teriam tornado comunicação da matéria em comunidade mágica e, no homem, linguagem do conhecimento e do nome no espírito bem-aventurado.³⁴

³² Ibidem, p.188.

³³ Ibidem, p.189.

³⁴ Ibidem, p.190.

Há, portanto, segundo Benjamin, uma tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana. No nome, a palavra de Deus criadora tornou-se em parte receptora. Esta recepção dirige-se à linguagem das coisas, que irradia na sua magia, silenciosamente, a palavra de Deus: “Para a recepção e a espontaneidade, as quais, simultaneamente, só no domínio lingüístico têm esta ligação única, a linguagem tem sua palavra própria, e esta palavra também é válida para a recepção do inominado no nome”.³⁵ Nisto consiste a tradução da linguagem das coisas para a humana, explica Benjamin, ao enfatizar ser necessário e de extrema importância fundamentar o conceito de tradução na camada mais profunda da teoria lingüística. Qualquer linguagem mais elevada deve então ser considerada como tradução das outras, a não ser a palavra de Deus, porque esta é a criadora.

Benjamin ainda diz ser a tradução uma “transposição de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de conversões”. Portanto, ele afirma que – e isto é de extrema importância para entendermos a semelhança como aparece no seu pensamento – a tradução não passa por domínios abstratos de igualdades ou semelhanças, e sim por um contínuo de conversão, pois as línguas possuem densidades dos *media* diferentes. Há um processo no interior da própria linguagem, um processo espiritual real, isto é, uma essência que se desdobra num contínuo de conversão. A tradução é um processo poderoso e demasiado amplo, enfatiza Benjamin e, dessa maneira, fundamenta-a na camada profunda da teoria lingüística a fim de salvaguardá-la de ser usada como um processo qualquer.

Assim, para ele, a “palavra muda” no ser das coisas se assenta infinitamente abaixo da palavra denominadora do conhecimento humano. Esta, por sua vez, está abaixo da palavra criadora de Deus e justifica a diversidade das línguas humanas, as quais podem oferecer tantas traduções quanto forem as línguas. A linguagem humana não é totalmente cognoscível; se ela o fosse, seria uma só, mas as diferentes línguas acusam a sua essência limitada e analítica, já mencionada acima: todo o conhecimento se diferencia na multiplicidade das linguagens. Apenas no Paraíso, diz Benjamin, a linguagem humana deve ter sido totalmente cognoscível: “nem a

³⁵ Idem.

existência da árvore do conhecimento consegue encobrir o fato de a linguagem do Paraíso ter sido totalmente cognoscível”.

Ele explica que o conhecimento ao qual a serpente conduz – saber o que é bom e o que é mau – é sem nome. Este saber do bem e do mal é um conhecimento que é uma imitação não-criadora da palavra criadora, afirma Benjamin. É um conhecimento de fora e não do próprio desdobramento de uma essência espiritual e, por isso mesmo, ele abandona o nome. Isto porque o nome, em um nível inferior ao da Palavra divina é por certo, enquanto criação, um conhecimento constituído no próprio interior do desdobramento da expressão de uma essência espiritual e, assim, alcança sua semelhança extra-sensível. Ou seja, alcança a própria Palavra Divina através da comunidade mágica entre a linguagem humana e a linguagem Divina e a das coisas, mesmo na sua essência limitada perante a infinitude da linguagem Divina. E este alcançar só é possível porque se trata, antes, da percepção e da recepção de um movimento interno, e não de algo que venha de fora. A serpente, ao contrário, conduz a outro tipo de conhecimento: aquele que abandona o nome, isto é, o nome sai de si próprio:

O pecado original é a hora do nascimento da palavra humana no qual o nome já não vivia incólume, palavra saída da linguagem humana do nome, do cognoscível, pode dizer-se: surge da magia própria imanente para, expressamente de fora, como que tornar-se mágica. A palavra deve comunicar *algo* (além de si mesma). Este é verdadeiramente o pecado original do espírito da língua.³⁶

Segundo Benjamin, o pecado original tem três significados para o contexto essencial da língua: o homem faz da língua um meio e, em parte, um mero signo; o surgimento da sentença que possui uma outra forma de imediatismo, uma restituição do imediatismo que fora pelo pecado original lesado no nome – “a magia da sentença não assenta ditosamente em si mesma”; a origem da abstração enquanto capacidade do espírito da linguagem.

No fundo, existe realmente uma identidade entre a palavra que, segundo a promessa da serpente, reconhece o bem e o mal, e a palavra exteriormente comunicante. O conhecimento das coisas assenta no nome, o conhecimento do bem e do mal é, no profundo sentido que Kierkegaard atribui à palavra *palavreado*, e só conhece uma purificação e elevação, sob as quais também foi colocado o homem loquaz, o pecador: o julgamento [...] Este imediatismo da

³⁶ Ibidem, p.191.

abstração manifestou-se sentenciador, quando no pecado original abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do mediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto meio da palavra vã, no precipício do palavreado. [...] Os signos têm que se confundir onde as coisas se enredam. À servidão da linguagem no palavreado junta-se, quase inevitavelmente, a servidão das coisas na loucura. Neste ignorar das coisas, que constitui a servidão, surgiu o plano de construção da torre e, com ele, a confusão das línguas.³⁷

Benjamin procura entender a linguagem humana, após seu momento totalmente cognoscível no Paraíso, a partir destes três significados expostos acima. Ela, entretanto, possui ainda o nome que lhe “oferece apenas o solo em que seus elementos concretos tomam raízes”. Porém, os elementos abstratos enraízam-se também, por sua vez, na palavra julgadora, isto é, na sentença. E por conta destes dois aspectos, a linguagem, após o pecado original, tornou-se em parte mero signo.

Mas também a linguagem muda da natureza se modificou, diz Benjamin. A mudez da natureza agora se deve à sua profunda tristeza. Antes, no entanto, de acordo com o segundo capítulo do Gênesis, essa mudez a ser denominada pelo homem tornou-se uma bem-aventurança de grau inferior: “Que toda a natureza começaria por lamentar-se, se lhe fosse concedida a linguagem, é uma grande verdade metafísica (considerando que conceder a linguagem é mais do que fazer com que possa falar)”.³⁸ Esta frase possui dois significados para Benjamin. O primeiro se deve ao fato de que a ausência de linguagem é o grande sofrimento da natureza e, por isso, existem para a sua redenção, a vida e a linguagem do homem na natureza. Ela mesma “queixar-se-ia da própria língua”. O lamento – outro significado da afirmação acima – é, entretanto, a mais indiferente e impotente expressão da natureza: “onde há plantas que rumorejam, soa sempre também um lamento”.³⁹ A natureza entristece porque é muda ou a tristeza da natureza a faz emudecer? Esta última oração nos aproxima da essência da natureza, diz Benjamin. Assim, ele afirma que em toda tristeza se situa a mais profunda tendência para a ausência de linguagem; o ser triste sente-se plenamente reconhecido pelo irreconhecível.

³⁷ Ibidem, p.193.

³⁸ Ibidem, p.194.

³⁹ Idem.

Neste contexto, Benjamin apresenta um outro fundamento lingüístico: a supradenominação. Trata-se justamente do fundamento de toda a tristeza e mudez (ou emudecimento). As coisas são, na linguagem dos homens, supradenominadas, isto é, elas não recebem o nome próprio, pois este elas receberam unicamente de Deus e apenas em Deus elas o possuem, porque as coisas foram destacadas pelo seu nome próprio na palavra criadora. Porém as coisas, mesmo no Paraíso, ao serem denominadas pelo semelhante a Deus e por um bem-aventurado espírito, já se sentiam conhecidas pelo não-conhecido e, por isso, tristes. Mais tristes são elas após o pecado original quando é um espírito não de bem-aventurado que as conhece em uma linguagem onde o nome já fenece. E, ainda, centenas de linguagens humanas as reconhecem, supradenominando-as.

Esta essência lingüística da supradenominação remete, segundo Benjamin, a uma posição da língua de sobredeterminação entre as linguagens do homem: linguagem plástica, linguagem da pintura, linguagem da poesia. Assim, apesar de ser dona de uma linguagem infinitamente superior à das coisas, a linguagem plástica encontra-se na mesma esfera que aquela (das coisas), pois são ambas linguagens não-acústicas e também sem nome, produzidas a partir do material. A linguagem da poesia, entretanto, assenta na linguagem dos nomes, porém não apenas nela, diz Benjamin.

Assim, para o reconhecimento das formas de arte é válida a tentativa de considerá-las como linguagens e procurar a sua conexão com as linguagens da natureza. Porém, também é certo, afirma Benjamin, que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações profundas com a teoria dos signos, já que sem esta teoria qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária. Isto se deve ao fato de que nas origens já existia a relação entre linguagem e signo. Desta maneira, a ligação entre a linguagem humana e a escrita representa neste contexto apenas um caso particular:

Pois, em todo caso, a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas simultaneamente símbolo do não-comunicável. Esta faceta da linguagem está ligada à sua relação com o signo, mas estende-se, por exemplo, de certa forma, também ao nome e à sentença. Estes têm uma função não apenas comunicante, mas também muito provavelmente uma função simbólica a ela

intimamente ligada, para a qual aqui, pelo menos explicitamente, não foi chamada a atenção.⁴⁰

Em “A tarefa do tradutor” (1923), Benjamin fala especificamente da linguagem humana e, mais ainda, sobre a tarefa da tradução de uma língua para outra, e também da diferença da tradução para o original. Subjaz às observações feitas por ele neste ensaio a concepção de linguagem apresentada acima. O ensaio, de 1916 termina com algumas observações sobre as formas de arte, indicando que devemos compreendê-las também como linguagem. Em “A tarefa do tradutor”, Benjamin é um tanto mais enfático, iniciando o texto com observações sobre as formas de arte e, sem dúvida, já admitindo a Arte, ou as formas de arte, como linguagem.

O autor inicia o ensaio afirmando que nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura possui seu limite em face do espectador, e nenhuma sinfonia se reduz ao seu ouvinte. Para um conhecimento frutífero de uma obra de arte não se deve levar em consideração a quem ela se dirige, pois a própria Arte, para Benjamin, pressupõe apenas o ser humano na sua natureza espiritual e corporal e não a atenção dispensada por ele às obras. Sendo assim, a teoria da arte deve apenas aceitar como pressuposto a existência e a essência do ser humano. Trata-se aqui também da exclusão do conceito de público ideal, o qual sempre prejudicou as discussões teóricas sobre a arte. Mais do que isso, trata-se de entender o desdobramento de uma essência e a existência de uma forma que se manifesta. De fora, este desdobrar jamais será alcançado; por isso, a importância da linguagem tal como Benjamin a compreende.

Benjamin apresenta a tradução como uma forma. Esta provém (é um desdobrar) de uma outra forma, a do original. Surge então o problema de entender e relacionar estas duas formas. Para compreender a tradução, devemos antes entender a sua relação com o original, ou melhor, “seu regresso” ao original, a fim de apreender a lei que nele se aloja e que “determina e contém a traduzibilidade da obra”.

É importante lembrar aqui o conceito de revelação que está em todo o desdobrar das formulações feitas neste ensaio de 1923, embora nem sempre de modo explícito. Tal conceito é de extrema importância em toda a filosofia de Benjamin. Por

⁴⁰ Ibidem, p.196.

certo, é ele também de grande importância para a compreensão da relação entre o original e a tradução, uma vez que tal conceito sempre se destacou como que por si próprio no centro da teoria lingüística.

Como vimos, para Benjamin, a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas simultaneamente símbolo do não-comunicável. O não-comunicável (aquilo que está para além da comunicação) de uma poesia é, por exemplo, “o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e poético”. Desta forma, aquelas traduções que escolhem para si o papel intermediário – “que em nome do outro transmite ou comunica” – ligando o original e o leitor, não transmitem senão o inessencial, a comunicação apenas, perdendo justamente o poético e preservando tão somente o depoimento:

Que nos diz então uma poesia? Que comunica ela? Muito pouco àqueles que a compreendem. O essencial nela não é a comunicação, não é o depoimento [...] A tradução só deve ir ao leitor no caso de também assim acontecer com o original. Mas se não for esta a finalidade do original, como se poderá compreender que a tradução assuma uma tal prerrogativa?⁴¹

No entanto, se a tradução procurar transmitir o “poético”, também ela escrevendo poesia, ela pode ainda assim incorrer em erro se continuar comprometida com o leitor, porque dessa maneira ela apenas comunica inexatamente o seu conteúdo não-essencial, o seu depoimento. Devemos nos perguntar, antes de tudo, segundo Benjamin, se a natureza da obra permite uma tradução, ou mesmo se o significado da forma da obra exige e reclama por uma tradução. Para compreender o alcance do significado da forma, precisamos primeiro retirar a obra do domínio humano, já que “certos conceitos de relação preservam seu bom sentido (deveríamos dizer seu melhor sentido) quando não se começa logo de antemão a referir as obras exclusivamente a pessoas”.⁴² Trata-se então do âmbito dos pensamentos de Deus, ao qual os homens não se podem elevar. Uma vida ou um momento inesquecível continua a ser inesquecível mesmo quando todos já o tenham esquecido. Aquilo que faz com que estes assim o sejam é a sua natureza – esta exige que não sejam esquecidos, afirma Benjamin. Portanto, a partir deste ponto de vista, deveria ser tomada em consideração

⁴¹ Walter Benjamin. “The Task of Translator”. In: _____. *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 1. London: Harvard University Press, 1996. p.253.

⁴² Idem

a traduzibilidade das idéias literárias, mesmo que estas sejam intraduzíveis para os seres humanos. O autor coloca mais uma questão:

Em face de tal análise põe-se o problema de saber se a tradução de certas idéias literárias deveria ou não ser fomentada, pois que passaria a ser válida a seguinte proposição: se é que a tradução é uma forma, então a traduzibilidade de determinadas obras é algo que se encontra e se localiza na sua própria essência.⁴³

Benjamin explica que se certas obras reclamam por tradução (“se a traduzibilidade é própria de certas obras”) não é porque esta lhes seja necessária, mas sim porque um determinado significado existente na essência do original expressa-se pela traduzibilidade das obras. A conexão que a tradução tem com o original é justamente a própria traduzibilidade. Por melhor que seja a tradução, ela jamais conseguirá afetar o original. Benjamin denomina tal conexão de relação vital, conexão esta que ele qualifica de estreita e íntima – trata-se de uma relação natural.

Do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com seres vivos, sem todavia afetá-los, a tradução nasce também do original, procedendo também neste caso não tanto da vida mas antes da sobrevivência da obra. Isto porque a tradução é posterior ao original, e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas.⁴⁴

Esta relação vital da conexão estreita e íntima entre a tradução e o original realçada neste trecho acima vem ampliar o alcance do conceito de Vida. Aquilo que determina o decurso e o âmbito da Vida é, segundo Benjamin, a História e não a Natureza. A Vida deve ter sua existência reconhecida em tudo aquilo que dá origem à História, não se limitando a ser o palco em que ela é representada. O autor afirma, portanto, não ser uma metáfora a vida e a sobrevivência de uma obra de arte:

A história das grandes obras de arte mostra-nos como descenderam das suas fontes, deixa-nos ver como adquiriram a sua forma durante a vida do artista, e revela-nos o período fundamentalmente eterno da sua sobrevivência através das gerações vindouras, dando-se a esta última fase, quando ela de fato se verifica, o nome de glória.⁴⁵

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibidem, p.254.

⁴⁵ Ibidem, p.255.

A vida de uma obra pode ser vislumbrada na sua transformação e na sua sobrevivência na História. Como já foi dito acima, o original não se modifica, mas a tradução certamente é outra forma que não a mesma dele, forma esta que se conecta com aquela pela traduzibilidade, a característica contida na essência do original, e que desperta quando uma época a encontra e a reconhece como Vida. Por isso, Benjamin fala em sobrevivência das obras. É claro que o tradutor tem um papel importante; é ele que acessa a traduzibilidade de uma obra (trata-se do encontro de duas linguagens distintas, mas que possuem também suas semelhanças), tarefa um tanto poderosa nesta perspectiva de Benjamin, pois se trata de um acesso à linguagem em geral, tal como compreendida no ensaio de 1916.

A tradução nos revela o que há de eterno numa obra, isto é, são as traduções que, mais do que meras intermediárias, surgem quando uma obra atinge a época da sua glória, diz Benjamin. E não são as grandes e as boas traduções que engrandecem a época em que são feitas. Ao contrário, elas assim o são porque se beneficiam da época em que são feitas, ou seja, assumem então a sua nova forma, devendo a sua existência, portanto, a essa época de glória: “[...] pois que a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente”.⁴⁶

Benjamin procura então explicar que este “desenvolvimento cada vez mais amplo e recente” é determinado por uma elevada e característica finalidade por ser ele de uma vida elevada. Trata-se ainda aqui de uma hierarquia da linguagem, no entanto, percebemos mais claramente a ênfase no movimento que gera uma atualização: “um desenvolvimento mais amplo e recente”. A correlação entre Vida e Finalidade não pode ser procurada na esfera em que percebemos as finalidades particulares e isoladas da vida, não sendo possível apreendê-la facilmente em um simples conhecimento. Esta correlação encontra-se em uma esfera mais elevada, na qual pode ser procurado o objetivo final de tais finalidades. Benjamin explica que todos os fenômenos vitais e suas respectivas finalidades particulares não surgem para serem úteis à vida, mas para darem expressão à sua natureza e assim apresentarem o seu significado. Para este

⁴⁶ Idem.

autor, a tradução nasce com a finalidade de expressar a relação mais íntima entre as línguas. No entanto, na tradução essa relação permanece oculta:

A tradução, na verdade, nunca consegue revelar, nunca consegue estabelecer essa relação oculta; pode, todavia, apresentá-la na medida em que, de modo incoativo, intensifica ou fecunda a sua essência embrionária. Este modo de representar um significado por meio de uma tentativa e através da essência embrionária da sua fatura criadora é, sem dúvida, absolutamente original e característico, não podendo ser encontrado para além do domínio da vida que se associa à linguagem pois, sob a forma de analogias e sinais e símbolos, a vida tem também outros tipos de alusão e representação que aquele de uma atualização intensa e de caráter visionário e insinuante. Em relação íntima e oculta que podemos perceber entre as línguas constitui uma convergência e união muito particular que nos deixa ver que as línguas não são estranhas umas às outras, e isto não apenas quanto às possíveis relações e parentescos históricos, mas *a priori* sendo aparentadas e análogas naquilo que elas podem exprimir.⁴⁷

Porém, não se trata de um regresso à tradicional teoria da tradução, segundo a qual o parentesco entre as línguas deve ser preservado, tendo a tradução que transmitir com exatidão – tão exato quanto possível – o sentido e a forma do original. No entanto, esta teoria não se ocupa do conceito de exatidão que ela mesma reivindica e, por isso, para Benjamin, ela não tem condições de afirmar o que é essencial numa tradução. Para apreender devidamente esta conexão estreita e íntima entre a tradução e o original deve ser empregado, nos diz este autor, o mesmo critério cuja finalidade é análoga aos processos do pensamento, em que a crítica do conhecimento mostra a nulidade de uma teoria de cópia do real: “Será então demonstrado que nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real, e do mesmo modo também nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original”.⁴⁸ A sobrevivência do original significa sua metamorfose e, se algo com vida se renova, ele se modifica essencialmente. O original modifica-se essencialmente na sua sobrevivência, afirma Benjamin: “Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo”.⁴⁹

⁴⁷ Ibidem, p.255, 256.

⁴⁸ Ibidem, p.256.

⁴⁹ Idem.

A sobrevivência de uma obra abriga um poderoso e frutífero processo histórico. A essência das metamorfoses e a constância dos significados no processo de traduzibilidade encontram-se na vida da língua ou das suas obras, e não na subjetividade “recém-nascida”, afirma Benjamin, ampliando, mais uma vez, a questão para além do domínio do homem. Existe um amadurecimento posterior da palavra artística que serve de base para as traduções, pois o significado e a camada sonora de uma poesia modificam-se completamente com o correr dos séculos, assim como também se modifica a própria língua materna do tradutor. Portanto, as traduções estão longe de constituir equações estereis entre duas línguas diferentes cabendo a elas, de maneira singular, notar a dor e a vida da sua própria língua: “Enquanto a palavra do poeta sobrevive na sua própria língua, as traduções de grande valor também estão destinadas, por um lado, a contribuir para o crescimento e o engrandecimento da sua língua e, por outro, a afundarem-se entre as renovações que surgem”.⁵⁰

A afinidade e o parentesco das línguas – a do original e a da tradução – não são encontrados em vagas semelhanças entre as duas, como se a tradução consistisse em uma imitação. Para Benjamin, a afinidade das línguas situa-se para além dos laços históricos. Ela depende do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra. Mas o que elas pretendem, as suas intenções, só pode ser alcançado em conjunto, pois as línguas complementam-se umas às outras. A totalidade das suas intenções apenas poderia ser atingida pela língua pura.

Enquanto por um lado todos os elementos particulares das línguas estrangeiras – as palavras, as frases e as relações – se excluem reciprocamente, por outro lado as próprias línguas se complementam nas intenções comuns que pretendem alvejar. Apreender esta lei, que é um dos princípios básicos da filosofia das línguas, equivale a reconhecer, em termos da intenção, a diferença que separa o conteúdo e o modo de querer dizer.⁵¹

As diferentes línguas consideradas de maneira isolada são incompletas. Nelas, os significados estão em constante metamorfose, até que da harmonia de todos os “modos de querer ver” consegue irromper, como *Língua pura e perfeita*, o que estava até então latente nas línguas isoladas.

⁵⁰ Ibidem, p.257.

⁵¹ Idem.

Se eles [os significados] conseguem porém crescer a ponto de culminarem no próprio fim messiânico da sua história, então é na tradução que se acende a eterna flama da sobrevivência da obra original e no fogo infinito do renascer das línguas, pondo assim sempre de novo à prova esse sagrado crescimento das línguas, isto por muito longe que o mistério das verdades ocultas se encontre da sua revelação e por muito presente que seja em nós a consciência dessa distância.⁵²

Benjamin reconhece então que a tradução não só busca as afinidades das línguas, como também é uma maneira provisória de se ocupar a fundo com as suas disparidades. A tradução é o alcance do homem à *Língua perfeita e pura* e, por isso, este tem que se contentar com sua provisória maneira. Ao homem é negada a possibilidade de resolver essa disparidade de uma maneira “eterna”, de uma vez para sempre. Nem mesmo pode ele aspirar diretamente à superação de tal disparidade, pois apenas “o desenvolvimento das religiões – e mesmo este apenas indiretamente – dá à semente oculta nas línguas um amadurecimento superior”.⁵³ Entretanto, na tradução, o original tem a condição de ascender ao mesmo espaçoso círculo da Língua pura e elevada. Porém, segundo Benjamin, ela não conseguirá manter-se por muito tempo neste círculo. Apesar de a tradução também não conseguir alcançar o original em todos os aspectos da sua forma, ela pode ser capaz de apontá-los “duma maneira maravilhosamente penetrante como domínio predestinado e inacessível onde as línguas se reconciliam e atingem toda a sua plenitude”.⁵⁴ Tal alcance ao domínio da língua pura e a penetração nele não devem acontecer de maneira forçada e violenta. Existe no original um núcleo central que é o próprio intraduzível, explica Benjamin. Este núcleo é uma zona intacta e intocável. É para esta zona que converge o trabalho genuíno do tradutor, que faz da tradução mais que uma comunicação.

A tradução, para este autor, transplanta o original pelo menos para uma zona ou um domínio mais válido e definitivo do que qualquer transmissão. O original consegue então renascer sempre e em diferentes aspectos, afirma Benjamin. A relação entre o conteúdo e a linguagem na tradução não é a mesma que no original, portanto, não pode ser transmitida do mesmo modo que o original o faz:

⁵² Idem.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

Enquanto no texto original estas relações constituem certa unidade semelhante à que existe entre o fruto e a pele de que se reveste, na língua da tradução o conteúdo desta é envolvido por manto real com dobras e pregas muito amplas, pois a tradução implica uma linguagem mais elevada que ela própria, permanecendo deste modo um tanto ou quanto forçada, estranha mesmo, e até desproporcionada em relação ao seu conteúdo.⁵⁵

Benjamin recorre à palavra ironia, no sentido que os românticos deram a ela, para caracterizar esse processo de transplantação. Os românticos, diz ele, dedicaram toda a sua atenção à crítica – que também representa mais um breve instante na sobrevivência da obra – foram os primeiros a apreender a vida que existe numa obra: “[...] vida esta que a Arte de traduzir nos dá um elevado e convincente testemunho”.⁵⁶ Apesar de os românticos não a terem reconhecido como tal, e nem terem dedicado os seus estudos teóricos à arte de traduzir, os tradutores dessa época nos deixaram verdadeiras obras-primas, diz Benjamin. Ele afirma que tais obras são acompanhadas por uma “inegável intuição da natureza e uma bem formulada consciência daquilo que deve ser dignidade da tradução como forma”.⁵⁷ Se, por estarem então preocupados com o conceito de crítica, os românticos não se deram conta desse aspecto da tradução, eles abriram, no entanto, o campo para tal perspectiva:

Tudo nos leva a crer que esta consciência intuitiva não seja necessariamente mais acentuada no poeta, e talvez nele, como poeta, tenha até menos razão de existir, pois a história não confirma aquele convencional preconceito pelo qual o tradutor de importância é por necessidade um grande poeta, e o poeta insignificante um mau tradutor. Entre os grandes, Lutero, Voss, Schlegel são, sem dúvida, muito mais importantes como tradutores do que como poetas; e entre os maiores, como Hölderlin e George, o conceito de poeta de maneira alguma se revela suficiente para abranger toda a amplitude da sua obra de tradutores.⁵⁸

A tradução, então, constitui por si mesma uma forma distinta, apesar de a tarefa do tradutor ser intrinsecamente a que é própria do poeta. Sua tarefa consiste, segundo Benjamin, em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção pela qual o eco do original pode ser ressuscitado. Porém, afirma ele, ao contrário do que acontece com a poesia original, a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas fora dela. A tradução, de fora da floresta, sem adentrá-la,

⁵⁵ Ibidem, p.258.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

invoca-a para “aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha”:⁵⁹

A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes, mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de idéias abstratas. O motivo principal de uma tal integração das diferentes línguas numa língua única dá razão de ser à sua tarefa. [...] Se em todo o caso existe uma língua da verdade, em que sejam conservados silenciosamente sem tensões nem conflitos os mais antigos e profundos mistérios de que o pensamento se ocupa, então esta é a língua única e verdadeira a que nos temos referido. É precisamente esta língua, cuja perfeição o filósofo deve aspirar a pressentir e a descrever, que se encontra oculta no âmago das traduções [...] No entanto, ao contrário do que querem supor os artistas sentimentalistas, estas atividades não são de maneira alguma banalidades, e existe mesmo um tipo de gênio da filosofia cujo anseio mais íntimo se constitui pela procura dessa Língua superior que se manifesta através da tradução.⁶⁰

A integração entre as diferentes línguas numa tradução é também uma reconciliação dos seus diferentes “modos-de-querer-dizer”. Se tomarmos numa tradução poemas, frases e sentenças isoladamente numa integração entre línguas, não conseguiremos a harmonia, mesmo que encontremos ainda ali, de alguma maneira, a reconciliação dos “modos-de-querer-dizer”. A fidelidade em relação às próprias palavras e a liberdade na restituição do significado são, segundo Benjamin, velhos conceitos que parecem não ter mais utilidade para uma teoria que não visa reproduzir o significado. A tarefa do tradutor, porém, é fazer amadurecer na tradução o germe embrionário da *Língua pura*. Tal tarefa, no entanto, parece problemática porque jamais terá uma resolução definitiva.

Uma vez que não está em jogo a reprodução do significado do original, Benjamin pergunta-se se a tarefa da tradução não tem suas bases retiradas e negadas. No entanto, ele explica que o significado poético não é restringido e tampouco é esgotado pela intenção do original; por isso mesmo, a fidelidade da tradução das palavras isoladas raramente consegue restituir por inteiro o significado que estas têm no original. A intenção do original está ligada aos “modos-de-querer-dizer” existentes numa determinada palavra que dinamiza o significado poético. As palavras

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem, p.259.

comportam uma tonalidade afetiva. Benjamin afirma que “a literalidade no que respeita à sintaxe violenta qualquer tentativa de reprodução do significado e, por vezes, ameaça mesmo conduzir-nos para o mais intolerável dos absurdos”.⁶¹

Assim, embora a sua razão de ser seja evidente, e por os seus fundamentos estarem profundamente ocultos, esta exigência de literalidade tem de ser compreendida em função de relações adequadas: do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes têm de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do querer dizer original, como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma Língua mais ampla que as abranja ambas.⁶²

O original não é ocultado pela tradução. Ela não lhe rouba a luz. O original é essencial a esta porque ele já existe, porém, numa outra língua, num outro “modo-de-querer-dizer”. Como pode a tradução não renunciar comunicar algo se o “modo-de-querer-dizer” de sua língua já difere daquela do original? Como pode a tradução apenas comunicar aquele querer-dizer?

A tradução renuncia ao simples propósito da comunicação e, assim, segundo Benjamin, o tradutor é dispensado da fadiga do sistema ou da ordem daquilo que é comunicado. Ou seja, não há como juntar os cacos de um vaso e ter o mesmo vaso de volta, não há que se ocupar em restabelecer um todo, um sistema ou uma mesma ordem daquele que agora é outro. O original permanece o original. Mas a linguagem da tradução deve “descorar” o significado para que “sua intenção (*intentio*) não ressoe como reprodução, mas sim como harmonia e como complemento feito à língua em que se comunica a simples reprodução”,⁶³ porque assim se faz ouvir, justifica Benjamin, outro modo particular da sua *intentio*.

A partir da obra ouve-se a ânsia nostálgica pelo complemento que aperfeiçoa e torna única a Língua, diz Benjamin. Aí está o sentido de fidelidade. O tradutor deve sua fidelidade a essa ânsia da língua que pode, muitas vezes, ser ocultada pela literalidade na tradução, se esta não for compreendida conforme as relações adequadas expostas acima. Não se deve, portanto, restringir uma língua à outra como

⁶¹ Idem.

⁶² Ibidem, p.260.

⁶³ Idem.

se elas fossem idênticas em suas particularidades. Mas, ao contrário, reconhecendo as diferenças entre as línguas, é possível, numa tradução, chegar a uma língua mais ampla, que alcança em seu domínio (ou mesmo tem seu domínio ampliado) tanto a língua do original quanto a da tradução:

A verdadeira tradução é transparente. Ela não oculta o original, nem lhe rouba luz. Pelo contrário, ela faz com que a Língua pura, como que reforçada pelo seu próprio *medium*, incida com ainda maior plenitude sobre o original. Isso é conseguido em primeiro lugar pela literalidade na transmissão da sintaxe, que nos demonstra precisamente ser a palavra e não a proposição o elemento primário do tradutor, pois a proposição é a muralha que se coloca entre nós e a língua do original, e a literalidade é o arco de ponte que nos serve de acesso.⁶⁴

Benjamin procura retirar a contradição colocada a respeito das duas tendências da arte de traduzir: a fidelidade e a liberdade. A liberdade, segundo ele, refere-se à reprodução do significado, o qual deve deixar de servir de padrão. Mesmo se encontrarmos no significado de uma imagem lingüística uma formulação idêntica à sua comunicação, permanecerá ainda assim algo de decisivo acima e para além da comunicação, mesmo que este algo fique mais claro e menos escondido após tal formulação.

Em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que se pode comunicar existirá algo não comunicável, algo que, de acordo com a contextura em que se encontra, será ou um *Simbolizante* ou um *Simbolizado*: Simbolizante no caso das imagens já acabadas nas línguas; Simbolizado no advir das próprias línguas. E aquilo que se representa ou procura representar no advir das línguas será a própria essência da língua pura.⁶⁵

Segundo Benjamin, mesmo sendo a Língua pura oculta e fragmentária, ela pode estar presente na vida como o próprio *Simbolizado*. Ela será simbolizada nas imagens, explica o autor. Se esta essência, que se procura representar no advir das línguas, é de alguma maneira a própria língua pura, e se ela existir nas línguas numa conexão com apenas o que nela há de lingüístico, então, essa essência da Língua pura é prejudicada por um significado que lhe é estranho. O poder do tradutor consiste justamente na libertação dessa essência do significado que lhe é estranho e também difícil:

Libertá-la desse significado, e tornar o Simbolizante o próprio Simbolizado, restaurando a Língua pura que é formada no próprio movimento da língua, constitui o único mas possante poder do tradutor. Nesta Língua pura – que já

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Ibidem, p.261.

nada pretende exprimir e que já nada exprime – reúne-se finalmente toda a comunicação, todo o significado, e toda a intenção num nível em que já não se diferenciam ou distinguem uns dos outros.⁶⁶

O fundamento da tradução não está, portanto, no significado da comunicação, pois destacar a essência da língua desse próprio significado é a tarefa da tradução. A sua fidelidade consiste justamente, explica Benjamin, em emancipá-la desse significado. E, a liberdade, por sua vez, consiste em libertar na sua própria língua a Língua pura que está “desterrada no estrangeiro”. O tradutor deve “descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma”, afirma Benjamin, alargando a sua própria língua a partir da brecha que é dada pela oculta e fragmentária Língua Pura: “Por causa dessa *Língua Pura* ele demole e remove as velharias obsoletas da sua língua e alarga-lhe as fronteiras: foi assim que Lutero, Voss, Hölderlin e George alargaram os domínios da língua alemã”.⁶⁷

A traduzibilidade do original determina, para Benjamin, o alcance da tradução quanto à essência desta forma. Assim, quanto mais elevada for a forma, mais ela permanecerá traduzível, pois o contato com o significado do original será sempre fugidio. Do mesmo modo, a tradução pouco alcança o mesmo se a linguagem de uma obra tiver apenas comunicação. Assim, menos ela terá valor e dignidade, e a tradução acabará por malograr, diz Benjamin.

Do mesmo modo que uma tangente só toca levemente num único ponto da circunferência, e do mesmo modo que a lei geométrica apenas fixa e prevê este contato, mas não o ponto em que ele tem de se verificar, continuando a tangente depois disso o seu caminho reto em direção ao infinito, também a tradução toca apenas de leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua, continuar e seguir seu próprio caminho.⁶⁸

Assim, as traduções alcançam e fixam o significado apenas ligeiramente. E, por conta disso, são intraduzíveis. Sobre as traduções de Hölderlin das duas tragédias de Sófocles, diz Benjamin: “a harmonia das duas línguas é tão profunda que a língua toca no significado tão ligeiramente como o vento passando por uma harpa eóloa”.⁶⁹ Ele ainda afirma que estas traduções de Hölderlin são verdadeiros arquétipos de sua

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Ibidem, p.262.

⁶⁹ Idem.

forma; elas estão para as mais perfeitas traduções de seus textos como o arquétipo para o protótipo:

É por essa razão que podemos encontrar nelas o tremendo e fundamental erro de todas as traduções: que os portões de uma língua tão alargada e tão bem dominada acabem por se fechar encerrando consigo no silêncio o tradutor. As últimas obras de Hölderlin foram de fato as suas traduções de Sófocles. Nelas o significado precipita-se de abismo em abismo até ameaçar perder-se nas insondáveis profundezas da língua. Há todavia um ponto em que é possível parar. Mas mesmo assim ele não nos é concedido em nenhum texto, senão nas sagradas escrituras em que o significado deixa de ser a linha divisória para as águas torrentosas da Língua e para as líquidas torrentes da revelação.⁷⁰

O silêncio é o risco e, ao mesmo tempo, a condição da linguagem, pois ele é o lugar do sentido, mas também domínio do inexpressivo. Arrancar as palavras do silêncio é expressar-se, e é esse o esforço da linguagem. As traduções de Hölderlin em questão parecem demonstrar o limite máximo que consegue alcançar uma tradução na sua relação com esse elemento fundamental da linguagem, o silêncio. Na visão de Benjamin, mesmo com tamanho poder, elas fracassam.

A versão interlinear do texto sagrado é então o arquétipo ou o ideal de toda a tradução. Nas sagradas escrituras, o texto, na sua literalidade, pertence de modo imediato e sem um significado intermediário à Língua verdadeira: “o significado deixa de ser a linha divisória para as águas torrentosas da Língua e para as líquidas torrentes da revelação”. E, ainda, o texto das sagradas escrituras é simplesmente traduzível por uma exigência das línguas, porque diante dele, explica Benjamin, é reclamada uma confiança ilimitada nas capacidades de tradução. Na versão interlinear, a liberdade e a literalidade unem-se como a Língua e a revelação. Benjamin afirma que todos os grandes escritos, principalmente os textos sagrados, contêm nas suas entrelinhas (em diversos graus) a sua tradução virtual.

Como mostra Kátia Muricy, diversas são as interpretações para esse método-modelo proposto por Benjamin para a tradução.⁷¹ Ele estaria visando a um respeito literal por um texto profano como se fosse o texto sagrado da revelação; ou Benjamin estaria se opondo a qualquer adaptação do original (no sentido que dava Schleiermacher à versão interlinear do texto sagrado). Seria uma insistência, explica a

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Katia Muricy. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999. p. 118.

autora, da “palavra por palavra”, um total literalismo gramatical, uma alusão à paráfrase da língua primitiva, o hebreu, nas línguas profanas dos judeus, como o ladino e ídiche. A autora sugere a interpretação de Robert Kahn como a mais interessante. Feita a partir dos estudos exegéticos da Bíblia, esta interpretação refere-se ao *targoum* – cujo significado é anunciar, explicar e traduzir – um tipo especial da tradução bíblica. Uma tradução para a língua vernáculo aramaica escrita, em menores caracteres, junto ao texto hebreu. Não é ela uma tradução literal do hebreu, mas sim tradução livre, que interpreta o que se lia nas entrelinhas do original, ou mesmo os comentários, verdadeiras recriações do original. Nesta interpretação de Kahn, Benjamin estaria, portanto, aludindo ao *targoum* na sua proposta de uma versão interlinear do texto sagrado: “Para Kahn, a versão interlinear, como alusão crítica ao *targoum*, reconcilia os termos antinômicos literalidade e liberdade em uma concepção de tradução que a concebe como interpretação, comentário e crítica”.

Seguimos, então, para o próximo capítulo, que foi dedicado ao estudo de Benjamin sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão, a fim de que possamos compreender “a formulada consciência do que deve ser a tradução como forma”, legado que nos foi deixado pelos românticos,⁷² que foram os primeiros a reconhecer a vida de uma obra – como nos disse ele neste ensaio sobre a tarefa do tradutor.

⁷² Ibidem, p.119.

3

O estudo de Benjamin sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão

3.1

Os pressupostos gnosiológicos do conceito de crítica de arte

Justamente na fronteira em que os primeiros românticos se separam de Fichte aparece aquilo que, segundo Benjamin, constitui de fato o direcionamento mais original do pensamento deles. A teoria da arte dos românticos fixa-se filosoficamente nesse afastamento de Fichte. O pensamento, que em sua autoconsciência reflete a si mesmo, é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e Novalis. Assim, esclarecer “o dar-se na interpretação mútua do pensamento reflexionante e do conhecimento imediato”,⁷³ que Fichte já mostra de forma acentuada na primeira versão da *Doutrina-da-Ciência*,⁷⁴ é de grande importância para o conceito romântico de reflexão.

Na *Doutrina-da-Ciência*, Fichte determina a reflexão como reflexão da forma, mostrando a imediatez do conhecimento que nela se encontra. A doutrina-da-ciência possui não apenas conteúdo, mas também uma forma, pois ela é a ciência de algo e não este algo mesmo, afirma Benjamin. Fichte quer fundar um conhecimento imediato através da conexão de duas formas de consciência: a forma e a forma da forma. Exatamente o sujeito absoluto (um sujeito abstrato e formal) é aquele que é reconhecido de imediato. É para esse sujeito que a ação livre da consciência se direciona, constituindo o eu absoluto o centro de tal processo de reflexão. A “ação da inteligência” é a forma pura do espírito, a qual é anterior a tudo que nele se objetiva. Porém, para que a ciência se concretize como ciência necessária, essa forma pura do espírito torna-se matéria de si mesmo, isto é, eleva-se à consciência o seu modo-de-ação em geral. Este movimento constitui uma ação livre: “algo que já é em si forma é

⁷³ Walter Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.30.

⁷⁴ *Sobre o Conceito de Doutrina da Ciência ou da assim chamada filosofia*, 1794.

acolhido como conteúdo de uma nova forma, a forma do saber ou da consciência e, por isso, aquela ação é uma ação de reflexão”.⁷⁵ “Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma”.⁷⁶

Segundo Benjamin, a teoria do conhecimento de Fichte possui um formalismo místico radical, e ele pretende mostrar que há nisso uma profunda afinidade com a teoria dos românticos. Fichte, no entanto, vê no caráter da infinitude da ação do eu um problema, e tenta transportar tal aspecto da filosofia teórica para a prática. Ele desenvolve, assim, duas maneiras de ação infinitas do Eu: a reflexão e o pôr.⁷⁷

Pode se considerar formalmente a ação fichtiana como uma combinação destas duas maneiras-de-ação infinitas do Eu, na qual elas procuram preencher e determinar mutuamente a sua natureza puramente formal, o seu vazio: a ação é uma reflexão que põe, ou um pôr refletido.⁷⁸

O pôr, de acordo com Benjamin, contém uma peculiaridade que consiste justamente no bloqueio de um pôr infinito. Seu bloqueio está na representação. A representação põe – ou mesmo é – um não-Eu através da contraposição. Assim, “com base nas contraposições determinadas, a ação em si infinita do pôr é finalmente reconduzida ao Eu absoluto, e aí, onde coincide com a reflexão, é fixada na representação do representante”.⁷⁹ Nisto consiste a *posição* em Fichte. É “através da representação e, afinal de contas, através de sua mais elevada representação, a do representante, que o Eu é teoricamente perfeito e realizado”.⁸⁰ Desse modo, o pôr não segue ao infinito na esfera teórica. As representações são representações do não-Eu que possui, segundo Benjamin, uma dupla função: no conhecimento, reconduz à unidade do Eu; na ação, conduz ao infinito. Assim, a condição da possibilidade da reflexão encontra-se na limitação imposta à atividade do pôr infinito pela representação.

⁷⁵ Fichte *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.31.

⁷⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.31.

⁷⁷ Benjamin procura também explicitar a grande importância para a filosofia dos termos reflexão e pôr: “enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do Primeiro Romantismo, o conceito do pôr aparece – não sem relação com o precedente – de maneira acabada na dialética hegeliana. Talvez não seja demais afirmar que o caráter dialético do pôr em Fichte, exatamente devido à sua combinação com o conceito de reflexão, não atinge ainda a mesma expressão completa e característica em Hegel.” (Ibidem, p.33).

⁷⁸ Benjamin, *opus cit.*, p.32.

⁷⁹ Ibidem, p.34.

⁸⁰ Ibidem, p.33.

E na verdade a reflexão é fundamentalmente a forma autóctone da posição infinita: reflexão é a posição infinita: reflexão é a posição, na tese *absoluta*, na qual ela aparece em relação não ao lado material do conhecer, mas ao lado puramente formal. Quando o Eu põe a si mesmo na tese absoluta, nasce a reflexão.⁸¹

O esforço de Fichte para transformar a reflexão em um órgão filosófico, destruindo a sua infinitude, aparece em *Tentativa de uma nova exposição da doutrina da ciência*, de 1797. Fichte afirma que jamais se chegará à consciência efetiva através do caráter infinito da reflexão, no qual precisamos, para cada consciência, de uma nova consciência cujo objeto é a primeira. Para não se perder nesta infinitude, “Fichte procurou e então encontrou uma atitude de espírito em que a consciência de si é dada imediatamente e que não precisa, para produzi-la, de uma reflexão a princípio infinita. Esta atitude do espírito, é o pensar”⁸², nos conta Benjamin, que cita Fichte: “A consciência do meu pensar não é eventualmente algo contingente ao meu pensar, só acrescentada a ele posteriormente e vinculada com ele, mas é inseparável dele”.⁸³ Então, a consciência imediata do pensar é idêntica ao estar consciente de si e, “devido à sua imediatez, ela é denominada intuição”.⁸⁴ Assim, sujeito e objeto coincidem nesse estar-consciente-de-si. A reflexão não é eliminada, porém ela é “banida, aprisionada e despida de sua infinitude”.

A infinidade presente no conceito de reflexão – que faz com que cada reflexão anterior se torne objeto de uma nova reflexão, ou seja, o caráter transformador desse conceito – com seu caráter inacabável constitui um significado especialmente sistemático para os primeiros românticos. Estes, contrariamente a Fichte, não viam no caráter infinito da reflexão um problema, mas justamente a garantia de alcance do absoluto. O interesse de Fichte pela imediatez do conhecimento mais elevado é compartilhado pelos primeiros românticos. Porém, eles divergem quanto à infinitude da reflexão. Segundo Benjamin, o culto ao infinito na teoria do conhecimento de Schlegel e Novalis os separam de Fichte que, como dissemos, na parte teórica de seu sistema, não tolera nenhuma infinitude.

⁸¹ Idem.

⁸² Ibidem. p.35.

⁸³ Fichte *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.35.

⁸⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.35.

Os românticos viram na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo, pois a impossibilidade de se extrair uma intuição intelectual do campo da experiência afirmada por Kant, que apenas a garantiu como algo que poderia ser pensado, porém sem a certeza de sua existência concreta, trouxe à tona o empenho de alguns filósofos – como Fichte, Schlegel⁸⁵, Novalis e Schelling (cada qual à sua maneira) – para “reconquistar esse conceito (de intuição) para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões”⁸⁶.

Nos primeiros românticos o caráter da reflexão diz respeito não à sua continuidade, mas sim ao movimento da conexão. A infinitude caracteriza-se por ser uma infinitude das conexões da reflexão. Este aspecto é para Benjamin decisivo, porque não se trata de uma progressão vazia. Schlegel fala de “uma passagem que deve ser um salto”.⁸⁷ Benjamin nos traz Hölderlin.⁸⁸ “conectar infinitamente (exatamente)”,⁸⁹ e define esta expressão como um ponto em que Hölderlin quis expressar uma conexão, a mais acertada e interna:

Schlegel e Novalis tinham em mente o mesmo quando compreenderam a infinitude da reflexão como infinitude realizada do conectar; nela tudo deveria se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente, como nós diríamos hoje em dia, “exatamente”, como diz Hölderlin com mais simplicidade.⁹⁰

Tal infinitude da reflexão mostra-se através de uma multiplicidade infinita de maneiras que podem se conectar. Existe uma graduação de níveis da reflexão que, por sua vez, são infinitos. Tais níveis constituem um lugar de mediação das reflexões, as quais mantêm o seu caráter imediato. “Trata-se então de uma mediação por imediatez”,⁹¹ explica Benjamin. Nesta imediatez assenta-se a vitalidade do conectar.

O *sentido* em Schlegel é dado da seguinte maneira: o simples pensar de algo pensado que lhe é correlato constitui matéria da reflexão, tornando-se, dessa maneira, uma forma, ou seja, um pensar de algo. Em Fichte, tal processo constitui o primeiro

⁸⁵ Entenda-se com este sobrenome sempre Friedrich Schlegel.

⁸⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.35

⁸⁷ *Ibidem*, p.36.

⁸⁸ Hölderlin, apesar de não ter tido contato com muitas das idéias do Primeiro Romantismo, proclamou, segundo Benjamin, esta última e incomparavelmente profunda palavra.

⁸⁹ Hölderlin *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.36.

⁹⁰ Benjamin, *opus cit.*, p.36.

⁹¹ *Ibidem*, p.37.

grau de reflexão. Contudo, a reflexão propriamente dita surge no segundo grau de reflexão – em Schlegel, denominado *razão* – que é constituído pelo *pensar-o-primeiro-pensar*. Assim, segundo Benjamin, a relação das duas formas de consciência em Schlegel deve ser compreendida exatamente como a relação que Fichte descobriu entre elas: o segundo grau resulta imediatamente do primeiro em função de uma reflexão autêntica, ou seja, na *razão* (o segundo pensar), o *sentido* (o primeiro pensar) regressa, e este regresso, ao regressar, transforma-se num grau mais elevado: “em outras palavras, o pensar do segundo grau surge, nasce por si e auto-ativamente do primeiro, como o seu autoconhecimento”,⁹² o mesmo sendo percebido na afirmação de Schlegel, na *Athenäum*: “O Sentido que vê a si mesmo torna-se espírito”.⁹³

De acordo com Benjamin, o *pensar-do-pensar* é a forma normativa da teoria do conhecimento do Primeiro Romantismo, e a lógica desta teoria pertenceria mais ao âmbito do pensar material que diz respeito ao primeiro grau do pensar, o qual constitui a forma básica de todo o conhecer intuitivo. Assim, por ter sua origem na imediatez presente no primeiro pensar, assegura a sua dignidade enquanto método. Então, o *pensar-do-pensar*, como o conhecer do pensar, forma um método, porque ele abarca qualquer outro conhecimento inferior.

O pensamento romântico supera ser e reflexão na *posição*, pois ambos partem, segundo Benjamin, de um simples pensar-se como fenômeno. Não há para os românticos a determinação ontológica singular na *posição* como em Fichte. Ao suprimirem a *posição*, os românticos suprimem também o “EU” que nela se fixa, sendo a reflexão para eles, como foi dito acima, um simples pensar-se como fenômeno, o que então pode ser dito a respeito de tudo, pois tudo é em si mesmo, explica Benjamin. Em Fichte, apenas o “EU” é em si mesmo, e a reflexão não aparece como o método da filosofia, já que este se encontra naquele pôr dialético. A reflexão, em Fichte, assenta-se na tese absoluta e existe enquanto correlata a uma posição. A consciência é consciência de si mesmo, um sujeito absoluto, o “EU”; fora desta determinação subjetiva, a reflexão é um vazio. Benjamin conclui:

logo ele conhece apenas um caso de utilização frutífera da reflexão: aquele da intuição intelectual. O que nasce da intuição intelectual da função da reflexão é

⁹² Ibidem, p.37.

⁹³ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*,p.37

o EU absoluto, uma ação e, por conseguinte, o pensar da intuição intelectual é um pensar relativamente objetivo.⁹⁴

Em Fichte, a intuição intelectual é pensamento que engendra o seu objeto e é nela que “[se] assenta a possibilidade de se incorporar e fixar a reflexão na tese absoluta”⁹⁵. Benjamin afirma que, para Schlegel, em clara oposição a Fichte, “a reflexão não é um intuir, mas um pensar absolutamente sistemático, um conceber”⁹⁶ e, segundo Schlegel, não é possível intuímos a nós mesmos porque, neste ponto, o Eu sempre nos escapa: “Podemos, no entanto, certamente pensar em nós mesmos. Para nosso espanto, percebemos a nós mesmos, então, infinitos, posto que na vida cotidiana sentimo-nos tão inteiramente finitos”.⁹⁷ Mas a imediatez do conhecimento permanece na teoria romântica do conhecimento e, para tanto, é necessário que haja um rompimento com a teoria de Kant, segundo a qual apenas e unicamente a intuição permite o conhecimento imediato. Diz Schlegel:

Tomar o pensamento [...] apenas como mediato e apenas a intuição como imediata é um procedimento totalmente arbitrário daqueles filósofos que propõem uma intuição intelectual. O propriamente imediato é na verdade o sentimento, mas também existe evidentemente um pensar imediato.⁹⁸

A plena amplitude da diferença existente entre as teorias de Fichte e Schlegel encontra-se na análise daquilo que constitui o terceiro grau da reflexão: o *pensar-do-pensar-do-pensar*. Assim Benjamin mostra que o *pensar-do-pensar-do-pensar* pode ser entendido de duas maneiras. Na primeira, a expressão “pensar do pensar” é objeto pensado: pensar (do pensar do pensar) e, na segunda, a mesma expressão é sujeito pensante: (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária (forma canônica) da reflexão do segundo grau é abalada no terceiro grau e acometida pela ambigüidade. O desdobramento dos demais elevados níveis de reflexão teriam, portanto, múltiplas possibilidades de interpretação. Dessa forma, Benjamin nos fala sobre a segunda interpretação, aquela que é a base da oposição de Schlegel a Fichte:

Nesta constelação material assenta-se o peculiar da infinitude da reflexão a que os românticos recorrem: a dissolução da forma própria da reflexão diante do

⁹⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.39.

⁹⁵ *Ibidem*, p.41.

⁹⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.41.

⁹⁷ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.41.

⁹⁸ *Idem*.

absoluto. A reflexão estende-se sem limites e o pensamento formado na reflexão torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige para o absoluto.⁹⁹

A dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto consiste na diminuição da sua imediatez, pois o absoluto compreende a si mesmo de maneira reflexiva, fechada e imediata. As reflexões que são o caminho para o absoluto, isto é, as reflexões que são inferiores ao absoluto só podem realizar tal caminho até ele numa graduação de conexões reflexivas. Portanto, a cada grau superior de reflexão, aumenta-se a mediação por reflexões e diminui-se a imediatez, pois na mediação por imediatez acontece a renúncia a uma imediatez completa, quando tais níveis inferiores de reflexão atingem uma reflexão absoluta. Ou seja, os níveis de reflexão sofrem uma mudança quando, através do método do conectar e de uma mediação por imediatez, atingem o absoluto. Ao assim fazerem, os níveis inferiores de reflexão renunciam à sua imediatez completa.

Benjamin explica que o primeiro pressuposto para essa cadeia de pensamentos é axiomático: a infinitude na qual a reflexão vagueia não é vazia, ao contrário, ela é substancial e completa em si mesma, de modo que a simples reflexão absoluta se diferencia de seu pólo oposto, a reflexão originária. Dessa forma, o pólo da reflexão absoluta – que abarca o máximo da realidade nos sentidos – e o pólo da reflexão originária – que abarca o mínimo da realidade nos sentidos – são puramente simples e encerram todo o conteúdo da realidade. Este conteúdo é mais claro no primeiro pólo e estagnado e obscuro no segundo. Todos os demais pólos de reflexão são puramente simples apenas quando observados a partir deles mesmos, porém tal simplicidade passa a ser relativa quando são vistos a partir do absoluto. Sobre a teoria de Schlegel, apresentada nas *Lições de Windschmann* contra Fichte, Benjamin nos diz:

Em oposição à teoria da reflexão realizada, esta diferenciação de graus de clareza é apenas uma construção heurística para tornar lógica uma cadeia de pensamentos trabalhada de maneira não completamente clara pelos românticos. Assim como Fichte acomodou o real nas posições – decerto apenas através de um *telos* que ele colocou nelas – Schlegel vê, imediatamente e sem que ele considere necessário apoiar-se numa prova, desdobrar-se na reflexão o todo real na completude de seu conteúdo com crescente evidência, até atingir a mais elevada clareza no absoluto.¹⁰⁰

⁹⁹ Benjamin, *opus cit.*, p.40.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.41.

Os primeiros românticos, através de seu método, dissolvem inteiramente esta imagem do mundo no absoluto, buscando nesse mundo um conteúdo que não é aquele buscado pela ciência. O pólo da reflexão originária constitui a essência da reflexão infinitamente realizada: este pólo pode ser também chamado de um Eu originário. Através de seu pólo originário, a reflexão conecta-se com o conceito de mundo, não conduzindo assim a “um eterno espelhar-se-a-si-mesmo”, como “uma série de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo”, mas abarcando o novo:

O Eu originário, o todo abarcado pelo Eu originário é o todo; fora dele não há nada; não podemos receber nada, a não ser a egoidade. A limitação não é um simples reflexo baço do Eu, mas um Eu real; nenhum não-Eu, mas um contra-Eu, um Tu. Tudo é apenas uma parte da egoidade infinita.¹⁰¹

Através de tais passagens, Benjamin procura nos mostrar que os românticos não podiam compartilhar a visão de Fichte de que a limitação acontece de forma inconsciente, pois o Eu, segundo este, não pode se autolimitar, ele é o absoluto, como já foi demonstrado. Para os românticos só pode haver limitação por meio da consciência que, enquanto tal, se depara com um Tu, admitindo um outro eu real que é um *si mesmo* e, dessa maneira, estabelece sua conexão com o conceito de mundo no qual *si mesmos* se relacionam com *si*.

Com o que precede, o conceito schlegeliano de absoluto está suficientemente determinado em contraposição a Fichte. Em si mesmo, se designaria este absoluto como um medium-de-reflexão. Com este termo é designado de maneira resumida o todo da filosofia teórica de Schlegel que, a partir daqui, não raramente será citada com esta expressão. [...] A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um *medium*. Schlegel, em suas exposições, por mais que não tenha usado a própria expressão "*medium*", depositou uma grande importância na conexão uniforme e constante no absoluto ou no sistema, ambos interpretados conforme a conexão do real não na sua substância (que é em toda a parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto.¹⁰²

Portanto, Benjamin elege o termo *medium* como aquele capaz de melhor expressar o absoluto do sistema de Schlegel e mostra como é de grande importância nomear a conexão, tentando expressar o modo uniforme e constante que percorre os graus de manifestação da essência do real. A vontade “é a faculdade do Eu de

¹⁰¹ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.45.

¹⁰² Benjamin, *opus cit.*, p.45.

multiplicar-se ou de reduzir-se a si mesmo até o máximo ou o mínimo absolutos”;¹⁰³ ela detém e direciona para onde quiser, de modo consciente, a reflexão, sendo ela para Schlegel livre e sem limites. Parece então que a vontade é capaz de se movimentar para os múltiplos lugares que podem ser alcançados pela consciência, pela reflexão. De acordo com Benjamin, podemos dizer que o *medium-de-reflexão* é esse livre movimentar das diversas camadas de consciência possíveis, as quais possuem, como colocamos anteriormente, aqueles dois extremos: o originário e o absoluto, formando assim um sistema. Benjamin indica as expressões “romantizar” e “autopenetração”, utilizadas por Novalis, para explicar o movimento do *medium-de-reflexão*:

Romantizar não é nada mais que uma potenciação qualitativa. Nesta operação o si mesmo inferior é identificado a um si mesmo melhor. Assim como nós mesmos somos uma série qualitativa de potências [...]. A Filosofia romântica [...], elevação e abaixamentos alternados.¹⁰⁴
 A possibilidade de toda filosofia [...] que a inteligência, através do autocontato, dê a si um movimento auto-regulado, isto é, uma forma própria de atividade.¹⁰⁵
 A reflexão é o início de uma verdadeira autopenetração que nunca acaba.¹⁰⁶

Benjamin encontrou no sistema apresentado nas *Lições*,¹⁰⁷ explicado acima, a única fonte para as conexões das concepções filosóficas apresentadas na *Athenäum*¹⁰⁸ que, juntamente com o *Lyceum*,¹⁰⁹ constituem o seu ponto de interesse. Seis anos separam o primeiro volume da *Athenäum* das *Lições*, e justamente tal distância permitiu a Benjamin em sua tese procurar quais momentos gnosiológicos apresentados em torno de 1800 permaneceram empregados anos mais tarde nas *Lições*. Nestas, Schlegel faz questão de expor mais explicitamente suas concepções gnosiológicas, portanto, quais elementos são novos e, enquanto tais, não devem ser ligados na tese de Benjamin aos apontamentos de Schlegel feitos em torno de 1800:

A separação do novo a partir do antigo não é difícil de ser realizada. A consideração que se abre sobre o sistema das *Lições* deve tanto provar o que foi exposto acerca do significado metodológico do conceito de reflexão, como também expor algumas particularidades importantes deste sistema para sua

¹⁰³ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.45, 46.

¹⁰⁴ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.46.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ *Lições de Windschmann*, 1804.

¹⁰⁸ 1798-1800.

¹⁰⁹ 1797.

época juvenil, assim como, finalmente, indicar o característico de sua visão anterior em relação ao de seus anos intermediários.¹¹⁰

Benjamin aponta que as determinações fundamentais do sistema apresentado nas *Lições*, como o sistema do Eu absoluto, tinham na linha do pensamento anterior o seu objeto na arte: “a intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre do Eu é uma reflexão no absoluto da arte”.¹¹¹ Assim, a concepção de crítica de Schlegel possui seu fundamento no *pensar-do-pensar* como esquema originário de toda reflexão. De acordo com Benjamin, para Schlegel, por volta de 1800, a forma estética era a crítica enquanto célula originária da arte.

A arte é, então, uma determinação do medium-de-reflexão e a crítica de arte é o conhecimento do objeto neste medium-de-reflexão. Tal determinação é, segundo Benjamin, um credo metafísico:

Evidentemente seria incorrer em um erro grave buscar nos românticos uma razão particular pela qual eles observavam a arte como um *medium-de-reflexão*. Para eles, esta interpretação do todo real e, logo, também da arte, era um credo metafísico [...] Seu significado metafísico, ao contrário, não será propriamente abarcado neste trabalho, mas apenas aludido na teoria romântica da arte que, decerto, atinge imediatamente e com uma precisão sem par a profundidade metafísica do pensamento romântico.¹¹²

Segundo Benjamin, Schlegel não tinha desenvolvido ainda na época da *Athenäum* “aquele moderantismo no conceito de reflexão”.¹¹³ Nas *Lições*, ele contrapõe a reflexão à vontade, que a limita. Antes, diz Benjamin, ele apenas conhecia uma limitação relativa que acontece através da própria reflexão. Esta autolimitação desempenha um papel importante na teoria da arte dos primeiros românticos: “A fraqueza e a moderação da obra tardia assentam-se na limitação da onipotência criativa da reflexão, que outrora havia se manifestado em Schlegel de maneira mais clara na arte”.¹¹⁴ O fragmento 116 da *Athenäum* é, para Benjamin, o único no qual Schlegel expressa de modo claro a arte como medium-de-reflexão e através do qual Benjamin concede fazer a conexão com algumas idéias expostas nas

¹¹⁰ Benjamin, *opus cit.*, p.45.

¹¹¹ *Ibidem*, p.48.

¹¹² *Ibidem*, p.71.

¹¹³ *Ibidem*, p.72.

¹¹⁴ *Idem*.

Lições. Nele se lê que a poesia romântica pode “melhor flutuar pelas asas da reflexão poética no intermédio, entre o exposto e o expositor, livre de todo [...] interesse, e potenciar sempre, novamente, esta reflexão, e multiplicá-la como numa série infindável de espelhos”.¹¹⁵

3.2

Teoria do Primeiro Romantismo do Conhecimento da Arte

A crítica de arte aparece então como a tarefa do conhecimento do medium-de-reflexão da arte. Ela é “diante da obra de arte o mesmo que a observação é diante do objeto natural, são as mesmas leis que se amoldam diversamente em objetos diferentes”. Para entender melhor a sua colocação é preciso previamente considerar, de acordo com Benjamin, a teoria do conhecimento da natureza de Novalis, pois se a teoria do conhecimento da arte do Primeiro Romantismo foi desenvolvida em Friedrich Schlegel, sobretudo sob o título de crítica, em Novalis ela se desenvolveu sob o título de conhecimento da Natureza.

Tanto a teoria do conhecimento da natureza quanto o conceito de crítica de arte dependem dos pressupostos sistemáticos gerais e, segundo Benjamin, eles estão de acordo com estes pressupostos enquanto conseqüências deles, assim como estão de acordo entre si: “A crítica inclui o conhecimento de seu objeto”¹¹⁶ e, por isso, para expor o conceito primeiro romântico de crítica de arte é preciso também caracterizar teoria do conhecimento do objeto que está em sua base. Portanto, esta não trata da teoria do conhecimento do sistema ou do absoluto, mas é uma derivação dela: “ela concerne os objetos da natureza e as obras de arte, cuja problemática gnosiológica ocupou os primeiros românticos mais do que as demais formações”¹¹⁷.

O desdobramento do conceito de reflexão em seu significado determina a teoria do conhecimento do objeto. É no medium-de-reflexão que repousa tanto o objeto como tudo o que é efetivo, explica Benjamin. De um ponto de vista

¹¹⁵ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.72.

¹¹⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.61.

¹¹⁷ Idem.

metodológico ou gnosiológico, este *medium*, que é formado segundo o esquema da reflexão do pensar, é um *medium* do pensar. A reflexão do pensar que forma este *medium* do pensar é uma reflexão canônica, porque nela estão evidentes a auto-atividade e o conhecimento – os dois momentos básicos de toda reflexão: “Pois nela é refletido, pensado, aquilo que com certeza é a única coisa que pode refletir: o pensar. Ele é pensado como auto-ativo”.¹¹⁸ A auto-atividade, este refletir a si mesmo, faz com que esta reflexão e seu pensar sejam pensados como se se conhecesse de imediato a si mesmo. No *medium-da-reflexão*, o pensar é pensado desta forma. Neste conhecimento do pensar através de si mesmo está encerrado todo o conhecimento.

Segundo Benjamin, aquela simples reflexão (o *pensar-do-pensar*) pode ser compreendida *a priori* pelos românticos como um conhecimento do pensar apenas porque eles pressupuseram aquele pensar primeiro (o *sentido*), originário e material, como realizado:

Com base neste axioma, o *medium-de-reflexão* se torna sistema e o absoluto metódico se torna ontológico. Este pode ser pensado de múltiplas maneiras: como natureza, como arte, como religião etc. Nunca, no entanto, ele perde o caráter de *medium-do-pensamento*, de nexos de uma relação pensante. Em todas as suas determinações o absoluto permanece um absoluto que pensa e tudo o que ele realiza é uma essência pensante. Tudo o que está no absoluto, toda efetividade pensa; e porque este pensar é o da reflexão, ele só pode pensar a si mesmo, ou melhor dizendo, seu próprio pensar; e porque este pensar próprio é realizado e substancial, então ele se conhece a si mesmo na medida em que pensa.¹¹⁹

Do ponto de vista metodológico, portanto, o *medium-de-reflexão* constitui-se como sistema, nele se firma tudo aquilo que é a sua essência. Benjamin explica que a célula germinal de todo conhecimento é um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Então, todo ser conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento. Entretanto, apenas de um ponto de vista muito particular pode ser indicado como Eu este absoluto, assim como o que nele está contido: “As *Lições de Windischmann*, mas não os fragmentos da *Athenäum*, vêem-no assim; mesmo Novalis parece freqüentemente deixar para trás essa maneira de ver”.¹²⁰ Então, de acordo com Benjamin, a essência pensante que é

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Ibidem, p.62.

¹²⁰ Idem.

conhecida nesse processo de autoconhecimento que se dá neste absoluto metódico e ontológico não precisa ser um Eu. Por exemplo, “o todo do Eu fichtiano, que é oposto ao não-Eu, à natureza, significa para Schlegel e para Novalis apenas uma forma inferior entre as infinitas formas do si-mesmo”.¹²¹ Dessa maneira, do ponto de vista do absoluto, não existe para os românticos um não-Eu, nenhuma natureza no sentido de uma essência que não se torne si-mesmo. É segundo esta ótica que afirma Novalis: “A si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento”¹²². Todo conhecimento parte apenas de si-mesmo e ele se estende apenas sobre este, explica Benjamin.

Segundo a concepção romântica, a relação entre sujeito e objeto do conhecimento não desempenha nenhum papel em relação ao autoconhecimento. Novalis não se cansou de afirmar a dependência de todo conhecimento do objeto (objetal) em relação a um autoconhecimento do objeto. Para Benjamin, na curta proposição de Novalis que se segue está expressa esta relação: “a perceptibilidade uma atenção”. E ainda em outra passagem: “Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê”.¹²³ Assim se coloca a questão: Como é possível conhecimento fora do autoconhecimento, isto é, como é possível conhecimento do objeto? Segundo os princípios do pensamento romântico, responde Benjamin, ele de fato não é possível, pois se há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, existe um sujeito sem objeto correlato; e se não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer.

Entretanto, diz Benjamin, a “realidade não forma um agregado de mônadas fechadas em si que não podem ter nenhuma relação real com as outras. Muito pelo contrário, todas as unidades no real, fora o absoluto, são apenas relativas”.¹²⁴ Estas unidades podem, via intensificação de sua reflexão, incorporar ao seu próprio conhecimento outras essências, cada vez mais. É assim que outros centros de reflexão são alcançados. Portanto, as unidades não são fechadas nelas mesmas e nem privadas de ligação. Não são apenas os seres humanos que podem estender seu conhecimento

¹²¹ Idem.

¹²² Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.63.

¹²³ Idem. Benjamin ainda afirma que não importa para a causa em questão se na primeira proposição, para além da atenção do objeto sobre si mesmo, se queira ainda indicar aquela sobre quem percebe. Na segunda proposição, esta atenção sobre o observador pode ser entendida apenas como um sintoma da capacidade das coisas de verem a si mesmas.

¹²⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.64.

através da intensificação do autoconhecimento na reflexão, mas as “coisas da natureza” também o podem.

Segundo Benjamin, nas coisas da natureza esse processo de intensificação por meio do autoconhecimento tem uma ligação essencial com o que é geralmente denominado seu “ser conhecido”. Assim, a coisa irradia sobre outras essências seu autoconhecimento originário na medida em que aumenta a reflexão em si mesma. Desse modo, “a coisa da natureza” abrange em seu autoconhecimento outras essências. Para ele, também desta forma o homem participa do autoconhecimento de outras essências, pois “tudo aquilo que se apresenta ao homem como seu conhecer de uma essência é o reflexo nele do autoconhecimento do pensar nesta mesma essência”.¹²⁵ Benjamin afirma que “não existe um mero ser conhecido de uma coisa, tampouco, no entanto, a coisa ou a essência está limitada a um mero ser-conhecido apenas através de si”.¹²⁶ Há, na intensificação da reflexão que acontece no medium-de-reflexão, uma interpenetração entre a coisa ou a sua essência e a essência cognoscente, o que supera na coisa, segundo Benjamin, os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro:

Ambos são apenas unidades relativas da reflexão. Não há, de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito. Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto, ou se se quiser, no sujeito. O termo “objeto” não designa uma relação no conhecimento, mas uma carência de ligação, e perde seu sentido sempre quando uma relação de conhecimento vem à luz. Como os fragmentos de Novalis insinuam, o conhecimento está ancorado por todos os lados na reflexão: o ser-conhecido de uma essência através de uma outra coincide com o autoconhecimento do que se conhece, com o do que conhece e com o ser-conhecido do que conhece através da essência que ele conhece. Esta é a forma mais exata do princípio da teoria romântica do objeto. Seu alcance para a teoria do conhecimento da natureza repousa sobretudo nas proposições dependentes dela, tanto sobre a percepção, como sobre a observação.¹²⁷

Benjamin assinala que esta teoria do conhecimento não pode levar a uma diferenciação entre percepção e conhecimento, pois as marcas distintivas da percepção são essencialmente atribuídas ao conhecimento. Segundo esta teoria, o conhecimento imediato, em sua intensidade, é igual ao que a percepção pode ser. Assim, diz Benjamin: “a fundação mais indicada da imediatez da percepção parte

¹²⁵ Ibidem, p.64.

¹²⁶ Ibidem, p.65.

¹²⁷ Idem.

igualmente de um *medium* comum ao que percebe e ao percebido, como a história da filosofia mostra em Demócrito, que deriva a percepção de uma penetração parcialmente material de sujeito-objeto”.¹²⁸ Isto é apenas o que Benjamin desenvolve acerca da noção de percepção – a qual não tem influência sobre a teoria da crítica, a não ser pelo fato de que esta doutrina do conhecimento do *medium* e da percepção está relacionada à da observação, cujo significado é imediato para a compreensão do conceito de crítica do Primeiro Romantismo.

O conceito de observação é muitas vezes sinônimo de experimento e é também vocábulo da terminologia mística. Nele, explica Benjamin, culmina o que o Romantismo tinha a esclarecer e a ocultar acerca do conhecimento da natureza. Segundo esta teoria, como já vimos, o observador sabe que não é possível conhecimento sem autoconhecimento. Este, por sua vez, só pode ser evocado por um centro de reflexão em um outro. O observador, como tal, observa a coisa e, assim, o primeiro centro de reflexão – ele próprio, o observador – se eleva através de reflexões repetidas, até a compreensão do segundo centro de reflexão. De acordo com Benjamin, Fichte foi o primeiro a proclamar esta teoria de modo significativo para a filosofia pura. Assim se manifesta Fichte em oposição às demais filosofias:

Aquilo que ela faz objeto de seu pensar não é um conceito morto, que se relaciona com a sua pesquisa apenas de maneira passiva, [...] mas trata-se de um conceito vivo e ativo, que produz conhecimento a partir e através de si mesmo e o qual o filósofo simplesmente contempla. Seu papel, no caso, nada mais é que colocar esse vivente em uma atividade conforme os fins, contemplar essa sua atividade, captá-la e concebê-la em sua unidade. Ele põe um experimento para funcionar [...] como o objeto se exterioriza, é [...] assunto [...] do objeto mesmo [...]. Nas filosofias opostas [...] existe apenas uma série do pensar, a dos pensamentos do filósofo, uma vez que sua matéria mesma não é introduzida como pensante.¹²⁹

Isto indicaria para Benjamin o quão profundamente esta teoria da observação está vinculada aos motivos puramente gnosiológicos do pensamento dos primeiros românticos. Assim, em Novalis, há um deslocamento para o objeto da natureza daquilo que em Fichte vale para o Eu. O experimento, como então foi designado este

¹²⁸ Idem. Em Novalis, Benjamin exemplifica com a seguinte passagem: diz-se que “as estrelas aparecem no telescópio e penetram o mesmo [...] A estrela [...] é um ser luminoso espontâneo, o telescópio ou o olho, receptivos”.

¹²⁹ Fichte *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.66.

método da observação em relação ao objeto da natureza, consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Portanto, observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento. A natureza “revela-se tanto mais perfeitamente através dele quanto mais a sua constituição é harmônica com ela”,¹³⁰ diz Novalis. “Se o sujeito do experimento está em condições de, via aumento da própria consciência, via observação mágica, como se poderia dizer, aproximar-se do objeto, e finalmente incluí-lo em si”,¹³¹ o experimento terá sucesso, explica Benjamin. Então, o termo observação alude à identidade do *medium*-de-reflexão do conhecer e do perceber nos românticos:

o que normalmente no experimento está separado como percepção e organização planejada do percurso da pesquisa está unificado na observação mágica, a qual, aliás, constitui ela mesma um experimento e, segundo esta teoria, o único experimento possível.¹³²

Assim, esta observação mágica é para Benjamin irônica, no sentido romântico do termo:

Ela não observa, na verdade, em seu objeto nada em particular, nada determinado. Este experimento não tem em seu fundamento nenhuma questão quanto à natureza. Antes, a observação abarca com os olhos o autoconhecimento em germe no objeto ou, antes ainda, ela, a observação, é a consciência mesma do objeto em germe. Logo, com razão, ela pode ser chamada de irônica, porque no não-saber – no olhar – ela sabe melhor, é idêntica ao objeto.¹³³

Há, de acordo com Benjamin, na teoria do conhecimento da natureza do Primeiro Romantismo uma coincidência entre os lados objetivo e subjetivo do conhecimento. Escreve Novalis:

O processo de observação é ao mesmo tempo um processo subjetivo e objetivo, um experimento ao mesmo tempo ideal e real. Se ele está concluído, proposição e produto devem ser acabados ao mesmo tempo. Se o objeto observado já é uma proposição e o processo está totalmente no pensamento, então o resultado será [...] a mesma proposição, apenas em grau mais elevado.¹³⁴

¹³⁰ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.67.

¹³¹ Benjamin, *opus cit.*, p.67.

¹³² Idem.

¹³³ Idem..

¹³⁴ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.68.

Segundo este princípio do conhecimento do objeto, o conhecimento é um processo que faz do objeto por se conhecer apenas aquilo que é conhecido. Assim, todo conhecimento de um objeto é simultaneamente o próprio tornar-se deste mesmo objeto. Benjamin observa que Novalis se movimenta, nesta passagem citada acima, da teoria da observação da natureza para a teoria da observação de formações espirituais: “a ‘proposição’, em seu sentido, pode ser uma obra de arte”.¹³⁵

A crítica é então como um experimento na obra de arte, explica Benjamin. Nele, a reflexão da própria obra é despertada. Isto significa que a obra toma consciência de si: “ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”.¹³⁶ A conformação artística é, dessa forma, o próprio sujeito da reflexão, portanto, o experimento da crítica “consiste não na reflexão sobre uma conformação que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, em uma conformação”.¹³⁷ Assim, para ser conhecimento da obra, a crítica da teoria romântica deve antes ser autoconhecimento dela. Mas se a crítica julga, é apenas porque este julgamento é inerente à própria obra de arte:

Na medida em que a crítica é o conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação, a crítica ultrapassa a observação; revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural, que não admite julgamento algum.¹³⁸

Benjamin observa que, apenas de modo inexato, podemos chamar o autojulgamento na reflexão de julgamento: “nele, um momento necessário de todo julgamento, o negativo, está totalmente atrofiado”.¹³⁹ Então, o momento positivo desse movimento do elevar-se da reflexão naqueles diferentes graus, já por nós aqui explicados, supera o negativo – que consiste justamente no negar os graus anteriores. Tal preponderância do momento positivo, Benjamin encontra de modo claro na seguinte passagem de Novalis:

¹³⁵ Benjamin, *opus cit.*, p.68.

¹³⁶ *Ibidem*, p.74.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p.75.

O ato de saltar por cima de si mesmo é por toda a parte o mais elevado, o ponto originário, a gênese da vida [...] Assim, toda a filosofia inicia-se onde o filosofante filosofa a si mesmo, isto é, consome-se (...) e se renova ao mesmo tempo [...] Assim, toda a moralidade viva inicia-se do fato de que eu aja por virtude contra a virtude; assim, inicia-se a vida da virtude, através da qual talvez a capacidade aumente ao infinito.¹⁴⁰

A negação possível na reflexão – momento da autodestruição – não dificulta o caminho do crescente elevar-se da consciência na obra. Ao contrário, o momento negativo permite e propicia a preponderância do positivo desse movimento de autojulgamento e autoconhecimento. O processo de intensificação da consciência na crítica é infinito e espontâneo: a “crítica é, então, o *medium* no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da obra e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto *medium* de reflexão”.¹⁴¹ Nesse sentido escreve Novalis: “Na medida em que eu [...] dou ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo”.¹⁴²

Benjamin encontra no conceito romântico de crítica de arte uma total positividade da atividade crítica. É sob este aspecto que ela se diferencia radicalmente de seu conceito moderno, que vê nela uma instância negativa. A obra de arte singular deve, segundo a concepção romântica, ser dissolvida no *medium-de-reflexão* da arte. No trecho que se segue o autor explica exatamente:

[...] este processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se estes forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados. É evidente que a potenciação da reflexão na obra também pode ser designada desta maneira em sua crítica, a qual, é certo, possui por sua vez infinitos graus. Neste sentido, é dito em Schlegel: ‘Toda recensão filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das recensões’. Nunca este procedimento crítico pode entrar em conflito com a apreensão originária, puramente sentimental da obra de arte, pois ele é tanto intensificação da mesma como também de seu compreender e receber.¹⁴³

A crítica de arte para os românticos é o método do acabamento da obra e não o seu julgamento. Então, o crítico desvenda os planos ocultos da obra e, através da reflexão, a obra “deve ir além dela mesma”. A obra de arte apresenta o caminho para

¹⁴⁰ Novalis, *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.75.

¹⁴¹ Benjamin, *opus cit.*, p.76.

¹⁴² Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.76.

¹⁴³ Benjamin, *opus cit.*, p.76.

o todo na sua incompletude. Numa observação de Novalis sobre a natureza, Benjamin encontra o modo como a arte se relaciona com a verdade para os românticos: “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”.¹⁴⁴ Benjamin afirma: “o mesmo vale para a obra de arte, não como ficção, mas como verdade”.¹⁴⁵ Assim, diante de sua própria Idéia absoluta, toda obra de arte é necessariamente incompleta.

A teoria do conhecimento da arte romântica, com sua vitalidade espiritual, “proscreeu as leis do espírito para dentro da própria arte”, afirma Benjamin. Foi desse modo que os românticos romperam definitivamente com autores modernos que faziam da arte “um simples subproduto da subjetividade”. Benjamin valoriza este rompimento e escreve sua defesa dos românticos:

Deve-se avaliar [...] a vitalidade espiritual e, evidentemente, também a resistência que foram necessárias para assegurar esse ponto de vista que, em parte, como dominação do dogmatismo, tornou-se a herança fácil da crítica moderna. De sua perspectiva, que é determinada não por uma teoria, mas por uma prática deteriorada, certamente não se pode medir a enormidade de pressupostos positivos que estão relacionados com a negação dos dogmas racionalistas. Ela não se dá conta que esses pressupostos, ao lado de sua obra libertadora, asseguram um conceito fundamental que, com certeza, não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra. Pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade em relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isto apenas pelo fato de ter posto um critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. Ele o fez não com os conceitos gerais de harmonia e organização, que em Herder ou Moritz não puderam levar à fundação de uma crítica de arte, mas antes com uma – ainda que absorvida em conceitos – própria teoria da arte: como um medium-de-reflexão. Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.¹⁴⁶

Na atitude romântica, Benjamin encontra extrema coragem em reivindicar para a esfera do conhecimento uma neutralidade – ou mesmo uma superação desta dicotomia – entre o sujeito e o objeto. O deslocamento da esfera do conhecimento para a esfera da arte é essencial nesta atitude romântica. Foi desse modo que os românticos fomentaram a crítica poética e superaram a diferença entre a crítica e a poesia:

¹⁴⁴ Novalis *apud* Benjamin *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.78.

¹⁴⁵ Benjamin, *opus cit.*, p.78.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.79, 80.

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte. [...] Essa crítica poética exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...], irá completar a obra, rejuvenescê-la configurá-la novamente.¹⁴⁷

3.3

O Conceito de Obra

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. A natureza limitadora desta forma foi identificada pelos românticos à limitação de toda a reflexão finita. Benjamin observa que, através desta única consideração, eles determinaram o conceito de obra de arte no interior de seu próprio mundo intuitivo e, assim, fundamentaram a validade das formas independente do Ideal das conformações.¹⁴⁸

Schlegel defendeu, juntamente com Novalis (isto no período anterior a 1800) – “lá onde as doutrinas anteriores ainda permaneciam ativas”¹⁴⁹ – em nome da escola romântica uma nova aquisição: um conceito rigoroso de obra ligado a um conceito de forma que se baseava na filosofia da reflexão. Assim escreve Schlegel: “O que vocês encontram dito sobre a arte nos livros filosóficos serve aproximadamente para explicar a arte do relojoeiro. Da arte e da forma num sentido superior vocês não

¹⁴⁷ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.77.

¹⁴⁸ O alcance filosófico desta independência, segundo seu aspecto positivo e seu aspecto negativo, é uma das principais tarefas desta tese de Benjamin. Assim, não há na tese em questão, como nos indica o próprio autor, uma pesquisa dos hábitos de crítica dos românticos e nem há “uma compilação daquilo que, num determinado sentido ou em outro, pode se encontrar neles sobre a crítica de arte”.

¹⁴⁹ De acordo com Benjamin, Friedrich Schlegel, especialmente em torno de 1800, fornece também determinações sobre o teor da verdadeira obra de arte, porém, elas se baseiam naquelas sobreposições e opacidades do princípio do *medium*-de-reflexão, nas quais ele perde sua força metodológica. A partir desse período, Schlegel determina o *medium* absoluto não mais como arte, mas como religião e, assim, a obra de arte aparece apenas de modo obscuro no que concerne ao seu teor, não conseguindo, apesar de todo o esforço, esclarecer seu pressentimento de um teor digno, diz Benjamin. Schlegel pretendia, então, reencontrar neste *medium* os traços característicos de seu cosmos religioso. Porém, enquanto isso, explica Benjamin, sua Idéia da forma, como índice daquela obscuridade, não ganha nada. Por isso mesmo perdeu sua força metodológica.

encontram, nem ao mesmo tempo, uma pálida indicação”.¹⁵⁰ Então, Schlegel exige que o modo de se pensar sobre os objetos artísticos contenha “a liberalidade absoluta unida ao rigor absoluto”, e ele estende ainda esta exigência à própria obra de arte. Logo, é a forma desta que garante a ela tal liberalidade e rigor.

A Idéia da arte como um *medium* produz então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo liberal, afirma Benjamin. O empenho romântico quanto à pureza e à universalidade do uso das formas, diz ele, baseia-se na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no *medium*, na dissolução crítica da sua expressividade e da sua pluralidade, isto é, na absolutização da reflexão conectada a elas. Toda forma, como tal, vale como uma modificação particular da autolimitação da reflexão. Não há outra justificativa para a forma, pois não se trata de um meio para a exposição de um conteúdo.

Este esforço do Primeiro Romantismo em aperfeiçoar e purificar as formas era um esforço consciente. Para Benjamin, a relação destes com elas era evidente e completamente diversa das gerações anteriores. A forma, então, não era vista como uma regra de beleza da arte de modo que sua observância fosse uma condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. Mas aquilo que os românticos reconheciam na aparição puramente formal da obra de arte era o anúncio da pura essência da reflexão:

A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve então *a priori* de fundamento dela mesma como um princípio de existência: através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.¹⁵¹

Como vimos, na arte compreendida como o medium-de-reflexão, formam-se sempre novos centros de reflexão. Assim, de acordo com seu germe espiritual, estes centros abarcam na reflexão conexões maiores ou menores. Na forma de exposição da obra de arte singular assenta-se a possibilidade de uma relativa unidade e integridade da obra no *medium* da arte. Primeiramente, a infinitude da arte atinge a reflexão apenas em tal centro como em um valor limite, o que corresponde, de acordo com

¹⁵⁰ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.78.

¹⁵¹ Benjamin, *opus cit.*, p.80.

Benjamin, a que ela atinja a autocompreensão e, deste modo, a compreensão em geral. A forma de exposição da obra singular é este valor limite.

Segundo Benjamin, Schlegel indica o significado da reflexão para a obra e para a forma com as seguintes palavras: “Uma obra está formada quando ela está rigorosamente delimitada em toda a sua extensão, mas no interior dos limites, ilimitada [...] quando [...] ela permanece fiel a si mesma e em toda a sua extensão igual e, no entanto, superior a si mesma”.¹⁵² Dessa maneira, graças à sua forma, a obra de arte é um momento do *medium*-de-reflexão absoluto, e era para esta estrutura da obra que os românticos exigiam uma crítica imanente. Nesse sentido, de acordo com Benjamin, a proposição de Novalis a seguir não possui em si nada de obscuro: “Toda obra de arte possui um Ideal *a priori*, uma necessidade nela de estar aí”.¹⁵³

A relação da obra com o *medium* da arte é casual, porque nela a reflexão é ainda particular e, nesse sentido, isolada; a unidade da obra quando comparada à da arte é, então, apenas relativa, pois a obra permanece conectada a um momento de casualidade. Benjamin afirma ser a função da forma precisamente permitir como necessária e inevitável esta casualidade e o seu reconhecimento através da rígida autolimitação da reflexão:

A reflexão prática, ou seja, determinada, e a autolimitação constituem a individualidade e a forma da obra de arte. Pois para que a crítica, como foi colocado acima, possa ser limitação de toda a superação, a obra deve repousar nesta limitação. A crítica preenche sua tarefa na medida em que quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduzirá para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante.¹⁵⁴

Este trabalho da crítica apóia-se nas células germinais da reflexão, que são momentos positivamente formais da obra. Ao dissolvê-los em momentos universalmente formais, a crítica expõe a ligação da obra única com a Idéia da arte e, assim, a Idéia mesma da obra singular. Benjamin, então, analisa aquilo que chama de um paradoxo particular existente na estrutura da obra apresentada acima, uma vez que ela exige uma crítica imanente: “não se pode ver como uma obra poderia ser criticada

¹⁵² Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.83.

¹⁵³ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.81.

¹⁵⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.81.

quanto às suas próprias tendências, uma vez que estas tendências, na medida em que podem ser estabelecidas sem objeção, são realizadas e, na medida em que elas não são realizadas, não são estabelecidas sem objeção”¹⁵⁵. De acordo com Benjamin, esta última possibilidade deve assumir a figura segundo a qual, enquanto não existirem em geral tendências internas, a crítica imanente seria impossível. Porém, o conceito romântico de crítica de arte possibilita a solução deste paradoxo:

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma. Esta reflexão, no entanto, na verdade, não é tanto critério do julgamento, mas antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimativa da obra singular, mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Idéia da arte. Friedrich Schlegel designa-a como a tendência de sua obra crítica, “apesar de uma freqüentemente penosa diligência quanto ao particular [...], não obstante, no conjunto, não se trate tanto de apreciar de modo judicativo quanto de compreender e de esclarecer. A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, sua dissolução no absoluto. Em última análise, como ainda se mostrará, ambos os processos coincidem. O problema da crítica imanente perde seu caráter paradoxal na definição romântica deste conceito, em que ele não implica um julgamento da obra para o qual seria contraditório atribuir um critério imanente. A crítica da obra é muito mais sua reflexão que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma.”¹⁵⁶

Dessa forma, apesar de não se tratar de um julgamento – mas sim de um desdobramento da própria reflexão da obra com conexões cada vez “maiores”, a ponto de chegar a uma dissolução de sua unidade no absoluto – esta teoria da crítica estende suas conseqüências também à teoria do julgamento das obras. Tais conseqüências podem ser expressas, segundo Benjamin, em três proposições fundamentais:¹⁵⁷ o princípio da mediatez do julgamento; o da impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não-criticabilidade do que é ruim.

O primeiro princípio diz que o julgamento de uma obra deve ser sempre implícito no *factum* mesmo de sua reflexão, de modo que o valor da obra dependa única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica

¹⁵⁵ Ibidem, p.84.

¹⁵⁶ Ibidem, p.85.

¹⁵⁷ Benjamin assinala que os primeiros românticos não forneceram estas determinações objetivas sobre a crítica de arte de modo coeso, e que nenhum dos três princípios foi seguido de maneira estrita na prática de cada um deles: “com certeza, as formulações expostas com agudeza sistemática estavam, em parte, distantes deles”, afirma o autor.

imane. Isto porque a simples criticabilidade de uma obra, de acordo com a exposição de Benjamin, representa sobre a obra um juízo de valor positivo, o qual não pode ser exterior, como que proclamado por uma pesquisa à parte. Segundo Benjamin, não há outro critério para a existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica, ou seja, apenas pelo *factum* da crítica mesmo. Assim, “se ela [a crítica] é possível, se existe portanto na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no *medium* da arte, então ela é uma obra de arte”.¹⁵⁸

Assim, há um julgamento implícito da obra de arte na crítica romântica. A dignidade deste julgamento consiste no fato de ele não possuir escala de valores à sua disposição. Logo, se uma obra é criticável, ela é uma obra de arte e, se uma obra não é criticável, ela não é uma obra de arte. Um meio-termo entre estes dois aspectos é impensável, explica Benjamin. Inencontrável é também um critério de diferenciação de valores entre as verdadeiras obras de arte. É nesse sentido que escreve Novalis: “Crítica da poesia é um absurdo. Já é difícil decidir, a única decisão possível, se algo é ou não poesia”.¹⁵⁹

Para Benjamin, repousa no terceiro princípio – o da não-criticabilidade do que é ruim – uma das expressões mais características da concepção romântica da arte e de sua crítica:

O *terminus technicus* romântico que corresponde ao princípio da não-criticabilidade não apenas na arte, mas antes em todo o âmbito da vida espiritual, é “aniquilar” (*annihilieren*). Ele indica refutação indireta do nulo via silêncio, via sua exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom. A mediatez da ironia é, no sentido de Schlegel, o único modo com que a crítica se permite confrontar diretamente com o nulo.¹⁶⁰

De acordo com Benjamin, a crítica era para os românticos o regulador de a toda subjetividade, casualidade e arbitrariedade no surgimento da obra: “o elemento distintivo do conceito romântico de crítica consiste em não reconhecer uma estimativa subjetiva particular da obra no juízo do gosto”. Não se trata, portanto, de compor a crítica a partir do conhecimento objetivo e da valoração da obra: a valoração é

¹⁵⁸ Benjamin, *opus cit.*, p.86.

¹⁵⁹ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.87.

¹⁶⁰ Benjamin, *opus cit.*, p.87.

imane à pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra. Portanto, “não é o crítico que pronuncia este juízo sobre ela, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no *medium* da crítica ou a recusa e, precisamente por isso, avalia-a como abaixo de toda a crítica”.¹⁶¹

Para Benjamin, esta crítica deveria estabelecer a seleção entre as obras. Esta sua intenção objetiva não foi expressa apenas em sua teoria:

Ao menos, se no âmbito da estética a duração histórica da validade das avaliações fornece um índice daquilo que sensatamente só pode ser denominado de sua objetividade, a validade dos juízos críticos dos românticos foi confirmada. Eles determinaram até o presente a valorização básica das obras de Dante, de Boccaccio, de Shakespeare, de Cervantes, de Calderón, assim como a da aparição contemporânea de Goethe.¹⁶²

A teoria da ironia deve ser também explicitada porque, de acordo com Benjamin, é sob o seu nome “que são formuladas objeções de princípio contra a acentuação dos momentos objetivos” do pensamento de Schlegel. Para Benjamin, esta teoria está longe de contradizer tais momentos objetivos, ao contrário, ela está estreitamente conectada a eles. O conceito de ironia,¹⁶³ para Schlegel, teria recebido seu significado central como se fosse um mero alinhamento intencional: “como tal, este alinhamento não visava a um fato, mas antes está posto como exteriorização de uma oposição sempre viva contra as idéias dominantes, e amiúde como máscara de seu desamparo em relação a elas”.¹⁶⁴

No entanto, para Benjamin, na literatura sobre o Romantismo, a ironia foi abordada em apenas um dos dois significados que ela tem para a teoria da arte: a ironia como expressão de puro subjetivismo. Devido a esta consideração unilateral, o conceito de ironia foi sobrevalorizado como testemunho do subjetivismo em Schlegel.

Esta ironia subjetivista é por Benjamin analisada a partir de algumas passagens de Schlegel. Em uma delas, ele afirma “de modo aparentemente inequívoco”, segundo Benjamin, que a poesia romântica reconhece “como sua primeira lei [...] que

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Ibidem, p.87, 88.

¹⁶³ Benjamin assinala que é possível diferenciar numerosos elementos nas diversas declarações sobre a ironia e que, em parte, seria certamente impossível reunir sem contradição estes elementos diversos em um conceito.

¹⁶⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.89.

a arbitrariedade do poeta não sofre nenhuma lei sobre si”.¹⁶⁵ A partir de um exame mais exato desta frase, surge então a seguinte questão: “com esta frase deve vir estabelecida uma declaração positiva sobre a esfera de competência do artista que cria, ou apenas uma formulação exaltada da exigência que a poesia romântica faz a seus poetas?”¹⁶⁶. Para Benjamin, em ambos os casos deve se tentar tornar a frase plena de sentido e compreensível através de uma interpretação. Assim, no segundo caso, “ter-se-ia que compreender que o poeta romântico deve ser ‘de parte a parte poesia’, como Schlegel, cético, estabelece em outra parte como Ideal paradoxal”¹⁶⁷. Desse modo, o artista não é outra coisa senão uma esqualida metáfora da autonomia da arte, porque o arbítrio não tolera nenhuma lei acima de si se o artista é a própria poesia. Dessa maneira, a frase permanece vazia.

No primeiro caso, no entanto, a frase será compreendida como um juízo sobre o âmbito do poder do artista se “se decidir entender por poeta alguma outra coisa que não uma essência que faz algo que ele mesmo chama de poema”.¹⁶⁸ O poeta deve então ser compreendido como o poeta arquetípico, o verdadeiro poeta, afirma Benjamin. E, portanto, o arbítrio da frase acima é entendido imediatamente como o arbítrio do verdadeiro poeta. Este arbítrio seria limitado, pois “o autor de obras de arte autênticas vê seus limites naquelas relações em que a obra de arte está submetida a uma legalidade objetiva da arte”,¹⁶⁹ isto é, ele vê seus limites na forma de sua obra. O âmbito de ação do verdadeiro artista está restrito à matéria e “na medida em que ele reine consciente e ludicamente, torna-se ironia”. Esta é, então, a ironia subjetivista: “Seu espírito é o do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza”. De resto, diz Benjamin, fica assinalada a idéia de que a matéria, ela mesma, pode ser “poetizada” e enobrecida em tais procedimentos, ainda que para tanto, segundo a visão de Schlegel, sejam requeridos outros momentos positivos das idéias da arte de viver, as quais são expressas na matéria.

¹⁶⁵ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.89.

¹⁶⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.89.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Ibidem, p.90.

No entanto, existe uma ironia que não só afeta a matéria como também não se importa com a unidade da forma poética:

Esta ironia é aquela que favoreceu a opinião de um subjetivismo romântico *sans phrase*, porque a diferença total entre esta ironização da forma da arte e aquele da matéria não foi reconhecida com suficiente clareza. Esta depende da conduta do sujeito; aquela expõe um momento objetivo na obra. Como na maioria das nebulosidades que envolvem suas doutrinas, os românticos também contribuem aqui com sua cota. Eles mesmos nunca expressaram esta diferença com objetiva clareza.¹⁷⁰

Assim, a “ironização” da forma, que consiste em sua destruição voluntária, o que foi demonstrado em sua forma mais extrema nas comédias de Tieck. Nelas, a forma dramática deixa-se ironizar em maior medida do que as demais, pois de acordo com Benjamin ela abarca em maior medida a força ilusória. Neste “abarcado” da força ilusória ela consegue não se dissolver por completo, suportando a ironia em maior escala. Sobre a destruição da ilusão na comédia de Aristófanes, Schlegel diz:

Esta violação não é falta de jeito, mas petulância consciente, plenitude de vida transbordante e, freqüentemente, não gera em absoluto efeito maligno algum; antes, ela eleva, pois não pode decerto aniquilar a ilusão. A mais elevada movimentação da vida [...] viola [...] para estimular sem destruir.¹⁷¹

Portanto, “ironização” da forma ataca a própria forma, sem destruí-la, no entanto. A irritação deste movimento de ataque visa perturbar a ilusão na comédia. Esta relação indica “um parentesco patente com a crítica que dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la”.¹⁷² Benjamin procura demonstrar este parentesco entre a crítica e a ironia a partir de duas declarações de Schlegel:

Sim também a obra, comprada cara, permaneça valiosa para ti;
Mas tu a amas tanto, dá-lhe tu mesmo a morte,
Fixando no olho a obra que mortal algum finalizará:
Pois é da morte do individual que brota a imagem do todo.¹⁷³
Nós devemos nos elevar acima de nosso próprio amor e poder aniquilar em pensamentos aquilo que nós adoramos, senão falta-nos [...] o sentido para o infinito.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.91.

¹⁷² Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.91.

¹⁷³ Idem,

¹⁷⁴ Idem.

Esta destruição da forma é tarefa da instância objetiva da crítica na arte, afirma Benjamin. Não se trata, portanto, de expressar uma veleidade subjetiva do autor. Porém, Schlegel faz exatamente disto a essência da manifestação irônica do poeta, quando ele descreve a ironia como uma disposição “que plana acima de tudo e eleva-se infinitamente acima de todo o condicionado, mesmo acima da arte, da virtude ou da genialidade”.¹⁷⁵ Não se trata de um subjetivismo ou de uma artimanha de um jogo, mas nesta ironia que promove tal ligação com o incondicionado há, na verdade, uma “assimilação da obra ao absoluto”, sua “completa objetivação que paga com sua eliminação”. Esta forma de ironia provém do espírito da arte e não da vontade do poeta:

É evidente que ela, assim como a crítica, só pode ser exposta na reflexão. Reflexivo é também a ironização da matéria que, não obstante, repousa numa reflexão subjetiva, jocosa, do autor. A ironia da matéria aniquila esta; ela é negativa e subjetiva; em contrapartida, a da forma é positiva e objetiva. A positividade característica desta ironia é ao mesmo tempo sua marca distintiva em relação à crítica, direcionada de modo igualmente objetivo.¹⁷⁶

Assim, a positividade desta ironia da forma realça ainda mais a sua relação com a crítica, pois esta sacrifica a obra em nome coerência da unidade. Já a ironia não destrói a obra que ela atinge, ao contrário, aproxima-a da indestrutibilidade. A ironia formal é justamente aquele procedimento que garante a conservação mesma da obra e, nesse conservar, intui sua total correlação com a Idéia da arte. De acordo com Benjamin, através da destruição pela ironia da forma determinada de exposição da obra, a unidade relativa da obra singular é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal. Ela se torna, sem se perder, totalmente correlata a esta. Para Benjamin, os românticos não poderiam ter sentido a ironia como artística se tivessem notado nela a desagregação absoluta da obra. Por isso, a acentuação da indestrutibilidade da obra na observação de Schlegel citada acima.

De acordo com Benjamin, existe a forma determinada da obra singular, que é designada como forma-de-exposição, e a forma eterna ou a forma absoluta, a qual atesta a sobrevida da obra empírica, a sobrevida daquela forma-de-exposição. Esta é a

¹⁷⁵ Ibidem, p.92.

¹⁷⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.92.

forma que se torna vítima da destruição irônica. É sobre ela que “a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta”.¹⁷⁷ Esta forma absoluta – a Idéia das formas – faz com que a obra extraia desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica – a forma-de-exposição em que se expressa sua reflexão isolada – tiver sido consumida por ela. Para Benjamin, a ironia formal tenta “na obra mesma demonstrar sua ligação com a Idéia”. Portanto, a ironia formal não pode ser compreendida como índice de uma ausência subjetiva de limites, diz ele. Ela é, ao contrário, um momento objetivo na própria obra.

Trata-se de uma tentativa paradoxal de construir as conformações através da demolição:

A ironização da forma-de-exposição é semelhante à tempestade que levanta a cortina diante da ordem transcendental da arte, descobrindo-a juntamente com a existência imediata da obra nela, como um mistério. A obra não é, como Herder considerava, essencialmente uma revelação e um mistério da genialidade criativa, que se poderia até mesmo denominar de um mistério da substância; ela é um mistério da ordem, revelação de sua absoluta dependência em relação à Idéia da arte, de seu eterno e indestrutível ser-superado na mesma. Neste sentido, Schlegel conhece “limites da obra visível” além dos quais se abre o âmbito da obra invisível, da Idéia da arte. A crença na indestrutibilidade da obra, tal como se exprime nos dramas irônicos de Tieck e nos romances esfarrapados de Jean-Paul, era uma convicção mística fundamental do Primeiro Romantismo. Apenas a partir dela torna-se compreensível por que os românticos não se contentaram com a exigência da ironia como uma disposição do artista, mas antes desejavam vê-la exposta na obra. Ela tem uma outra função que não as disposições do espírito que, por mais desejáveis que possam ser, exatamente porque só podem ser requeridas com relação ao artista, não devem se elevar de modo autônomo na obra.¹⁷⁸

Esta tentativa paradoxal de construir através da demolição procura demonstrar na própria obra a sua ligação com a Idéia.

¹⁷⁷ Ibidem, p.92.

¹⁷⁸ Ibidem, p.93.

3.4

A Idéia da Arte

Segundo Benjamin, do ponto de vista do método, a Idéia da arte pode ser compreendida como o *medium-de-reflexão* no qual repousa o conjunto da teoria da arte romântica. Assim, também a Idéia da arte é o *medium* de reflexão das formas, uma vez que o órgão da reflexão artística é a forma. Neste *medium*, como já vimos, todas as formas de exposição estão em constante relação, e nela transformam-se umas nas outras, de modo que vão se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Idéia da arte. Assim, é na Idéia de um *continuum* das formas que se assenta a Idéia romântica da unidade da arte. Não se trata de um procedimento subjetivo reflexivo, como no conceito kantiano de juízo, mas sim da reflexão compreendida na forma-de-exposição da arte, que então se desdobra na crítica e assim se realiza no *continuum* das formas, na Idéia da arte.

De acordo com Benjamin, a poesia romântica é a Idéia mesma de poesia, ela é o *continuum* das formas artísticas. Schlegel indica a unidade da arte como poesia, ou tipo de poesia, romântica, ambicionando conferir a ela uma característica determinada e objetiva:

Mais pormenorizadamente, no fragmento 116 da *Athenäum* indica-se como caráter determinante da poesia romântica "reunir novamente todos os gêneros separados da poesia [...]. Ela abarca tudo o que é poético, dos maiores sistemas da arte, que por sua vez englobam em si outros sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança-poeta exala no canto sem arte [...]. O tipo romântico de poesia é o único que é mais do que tipo, é como a própria arte de poetar".¹⁷⁹

Nestas passagens de Schlegel, fica claro para Benjamin o seu esforço em expressar a individualidade da unidade da arte:

Se os Ideais não possuem para o pensador tanta individualidade quanto os deuses da Antiguidade tinham para o artista, então toda a ocupação com Idéias não passa de um penoso e enfadonho jogo de dados com fórmulas vazias.¹⁸⁰
Possui sentido para a poesia [...] apenas aquele que a vê como um indivíduo.¹⁸¹
Não existem indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?¹⁸²

¹⁷⁹ Schlegel *apud* Benjamin *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.95.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Idem.

No entanto, ao tentar expressar tal individualidade da unidade da arte, Schlegel estendeu demais os seus conceitos e, então, construiu um paradoxo. De outro modo “teria permanecido irrealizável a idéia de expressar a mais elevada universalidade como individualidade”.¹⁸³ Mas esta idéia não é absurda, e não possui um único erro, assinala Benjamin. Porém, Schlegel interpretou nela um motivo importante e válido de maneira errada. Sua intenção foi “preservar o conceito de Idéia da arte do mal-entendido segundo o qual ele seria uma abstração das obras de arte empiricamente dadas”. E, ao tentar determinar este conceito como uma Idéia no sentido platônico – como uma base real de todas as obras empíricas – Schlegel “iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal, quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual”.¹⁸⁴ Com este propósito, ele indicou repetidas vezes o *continuum* das formas como uma obra, dando ênfase à unidade da arte.

Benjamin procura mostrar que, para Schlegel, a Idéia e a obra não são contrários absolutos na arte. Mas a Idéia é obra, assim como a obra é Idéia, se ela ultrapassa a limitação de sua forma-de-exposição. Schlegel conhece os “limites da obra visível”, além dos quais pode se abrir o âmbito da obra invisível, ou seja, o âmbito da Idéia da arte:

A exposição da Idéia da obra na obra total, eis a tarefa que Schlegel atribuiu à filosofia universal progressiva; a seguinte caracterização da poesia não aponta para nenhuma outra tarefa senão esta. "A poesia romântica é uma poesia universal progressiva [...]. O tipo romântico de arte está ainda em devir; esta é sua única essência; ele eternamente só pode tornar-se e nunca ser de modo perfeito". Dele diz-se: "[...] uma Idéia é uma série infinita de proposições, uma grandeza irracional, não pode ser posta, [é] incomensurável [...]. A lei de seu desenvolvimento deixa-se, no entanto, estabelecer".¹⁸⁵

A tarefa da poesia romântica universal progressiva é dada, para Benjamin, de uma maneira determinada no *medium* das formas. Neste seu elo com o medium-das-formas –o medium-de-reflexão – há o essencial da característica universal e progressiva da poesia romântica. Desse modo, Benjamin a resguarda do que denomina de um equívoco modernizante:

Isto consistiria em compreender a progressão infinita como uma simples função, por um lado, da infinidade indeterminada da tarefa e, por outro, da

¹⁸³ Benjamin, *opus cit.*, p. 96.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Ibidem, p.97.

infinidade vazia do tempo. Mas já indicamos o quanto Schlegel lutou pela determinidade e pela individualidade da Idéia que coloca à poesia universal progressiva a sua tarefa. Assim, a infinidade da progressão não deve perder de vista a determinidade de sua tarefa, e, se é verdade que não existem limites nesta determinidade, então a formulação “esta poesia em devir [...] não fornece [...] nenhum limite de progresso, de desenvolvimento ulterior” poderia levar ao erro, pois ela não acentua o essencial.¹⁸⁶

Portanto, de acordo com Benjamin, não se trata de um progredir no vazio, “de um vago sempre-poetar-melhor”, mas sim de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas, uma característica medial qualitativa que está na infinidade temporal desse processo de desdobramento. Não se pode compreender nesta expressão de progressividade aquilo que se entende da expressão moderna “progresso”. Não é “certa relação”, apenas relativa aos graus de cultura entre si: “Ela é, assim como a vida inteira da humanidade, um processo infinito de realização e não um simples processo de devir”.¹⁸⁷ Daí a ênfase de Benjamin no caráter de ordenação que tem o medium-das-formas. A beleza, escreve Schlegel, “não é simplesmente o pensamento vazio de algo que se deveria produzir, [...] mas também um *factum*, a saber, um *factum* transcendental eterno”.¹⁸⁸

Assim como o conceito de poesia universal progressiva, o conceito de poesia transcendental é uma determinação da Idéia da arte. “Se aquele expõe, numa concentração conceitual, a relação da Idéia da arte com o tempo, logo o conceito de poesia transcendental remete ao centro sistemático do qual a filosofia romântica da arte brotou”.¹⁸⁹ A poesia romântica é uma reflexão poética absoluta e este é o centro sistemático do qual Benjamin fala, pois a reflexão transcende os correspondentes graus espirituais para passar ao mais alto. Benjamin nota que, em toda parte, o conceito de poesia transcendental conduz ao conceito de reflexão e, assim, nos traz duas passagens de Schlegel:

Assim Schlegel diz sobre o humor: "Sua essência própria é a reflexão. Daí sua afinidade com [...] tudo o que é transcendental". "A suprema tarefa da formação

¹⁸⁶ Ibidem, p.97, 98.

¹⁸⁷ Ibidem, p.98

¹⁸⁸ Schlegel *apud* Benjamin *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.98.

¹⁸⁹ Benjamin, *opus cit.*, p. 99.

é apoderar-se de seu si mesmo transcendental, ser ao mesmo tempo o Eu de seu Eu", isto é, comportar-se reflexivamente.¹⁹⁰

Segue ainda outro fragmento em que se percebe a origem da poesia superior na reflexão:

Existem determinados poemas em nós que parecem ter um caráter inteiramente outro do que os demais, pois eles são acompanhados do sentimento de necessidade, ainda que simplesmente não haja nenhum fundamento externo para eles existirem. O homem tem a impressão de se encontrar em uma conversa e de que qualquer ser espiritual desconhecido o leva de um modo prodigioso ao desenvolvimento dos pensamentos mais evidentes. Este ser deve ser um ser superior, porque ele se coloca num tipo de relação com ele mesmo, que não é possível a nenhum ser ligado aos fenômenos. Deve ser um ser homogêneo, porque ele trata o homem como um ser espiritual e exorta-o apenas a mais rara auto-atividade. Este Eu tipo superior relaciona-se com o homem do mesmo modo que o homem com a natureza ou o sábio com a criança.¹⁹¹

Segundo Benjamin, a caracterização dos “membros” desta poesia transcendental, que são os poemas frutos da atividade do Eu-superior, coincide com a Idéia da arte impressa na obra absoluta. Assim, o autor procura nos mostrar que, em Novalis, “poesia transcendental” significa a reflexão absoluta da poesia, pois a poesia da obra inteira, de acordo com esta visão, depende do conhecimento da essência da unidade absoluta da arte. Entretanto, Schlegel, no fragmento que se segue abaixo, fez uma distinção do termo em questão com outro, “poesia da poesia”:

Existe uma filosofia cujo um e todo é a relação do Ideal e do real e que, portanto, segundo a analogia com a linguagem técnica, deveria chamar-se poesia transcendental. [...] Como, porém, se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, que não expusesse também o produtor com o produto e que não contivesse no sistema dos pensamentos transcendentais igualmente uma caracterização do pensar transcendental, assim também decerto aquela poesia deveria unificar os materiais e os exercícios transcendentais, não raros nos poetas modernos, com a reflexão artística e com a bela auto-reflexão para uma teoria poética da faculdade do poema, [...] e em cada uma de suas exposições expor-se a si mesma e ser em toda parte e ao mesmo tempo poesia e poesia da poesia.¹⁹²

Deste modo, a intelecção do sentido claro e simples do termo “poesia transcendental” foi extraordinariamente dificultada devido a esta circunstância particular, pois este termo que deveria, segundo seu uso lingüístico, ser equivalente

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p. 100.

¹⁹² *Ibidem*, p.101.

em Schlegel e em Novalis, aparece neste importante fragmento definido de maneira distinta.¹⁹³ Entretanto, Benjamin afirma que, em última análise, concordam o uso lingüístico do termo “poesia da poesia” de Schlegel e o que Novalis denomina de poesia transcendental.

Pois bem, a “poesia da poesia” é a expressão condensada da natureza reflexiva do absoluto. Para Schlegel, a poesia superior “é ela mesma natureza e vida [...]; mas ela é a natureza, a vida da vida, o homem no homem; e eu penso que esta diferença é, para aqueles que a percebem em geral, verdadeiramente clara e suficientemente decisiva”.¹⁹⁴ Benjamin nota que estas formulações não são uma intensificação retórica, mas sim uma indicação da natureza reflexiva da poesia. A consciência é, para a doutrina romântica, uma forma espiritual intensificada daquilo em que ela própria é consciência, então, a consciência de uma poesia é ela mesma poesia.

Assim, o órgão da poesia da poesia, da poesia superior e também transcendental é a forma simbólica, aquela que dura no absoluto após a destruição das formas profanas. De acordo com Benjamin, a expressão “forma simbólica” significa duas coisas distintas. Primeiramente, ela é a ligação com os vários conceitos que recobrem o absoluto poético, sobretudo com a mitologia, assim, por exemplo, o arabesco é uma forma simbólica que alude a um conteúdo mitológico. Este primeiro sentido da forma simbólica¹⁹⁵ não pertence ao presente contexto. É o segundo sentido que convém a este contexto, e nele a forma simbólica é expressão do puro absoluto poético na forma. Benjamin cita uma passagem de Schlegel sobre a suprema tarefa da poesia, em

¹⁹³ Nele estão idéias fundamentais do pensamento de Schlegel, e isto deve ser levado em consideração. No entanto, Benjamin considera que no fragmento acima a expressão “poesia transcendental” visa a um questionamento antigo de Schlegel sobre a relação da poesia grega com a moderna, portanto, ela não está relacionada com o momento reflexivo da poesia. Então, para Benjamin, disto advém “toda a dificuldade que o conceito de poesia transcendental oferece à exposição da filosofia romântica” e “a obscuridade que parece acompanhá-lo”, já que Schlegel caracterizou a poesia grega como real e a poesia moderna como Ideal. Assim, “ele cunhou o termo poesia transcendental, neste fragmento acima, numa alusão mistificadora ao debate filosófico totalmente diverso entre o idealismo e o realismo metafísicos, e sua solução através do método transcendental de Kant”.

¹⁹⁴ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.102.

¹⁹⁵ Benjamin exemplifica com a seguinte passagem de Schlegel em 1803, na retrospectiva literária com a qual ele abriu a *Europa*, falando sobre os cadernos da *Athenäum*: “No início dos mesmos a crítica e a universalidade são o objetivo predominante; nas partes posteriores o essencial é o espírito do misticismo. Não temamos esta palavra, ela indica a anunciação dos mistérios da arte e da ciência que não mereceriam seus nomes sem tais mistérios; sobretudo, no entanto, indica a defesa enérgica das formas simbólicas e da necessidade delas contra o sentido profano” (Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.102).

que para a expressão genérica “símbolo” devemos entender “forma simbólica” como a expressão do puro absoluto poético:

[a suprema tarefa da poesia] já foi freqüentemente atingida através daquilo com que por toda a parte a aparência do finito foi colocada em contato com a verdade do eterno e justamente deste modo foi dissolvida nela: [...] por meio de símbolos através dos quais no lugar da ilusão penetra o significado, o único elemento efetivo na existência.¹⁹⁶

Na obra, através do processo de reflexão, a forma simbólica traz o significado – que é a ligação mesma com a Idéia da arte. Segundo Benjamin, as qualidades fundamentais da forma simbólica consistem na pureza da forma-de-exposição e na ironia (formal). Nesta, a reflexão eleva-se até o absoluto: “A ‘forma simbólica’ é a fórmula na qual é resumido o alcance da reflexão para a obra de arte”.¹⁹⁷ Então, neste caminho de depuração está também a tarefa da crítica, que expõe esta forma simbólica em sua pureza, desligando-a de todos os momentos estranhos à sua essência. Na obra acontece de fato esta ligação com tais momentos estranhos, porém, na dissolução da obra pela ironia formal, há a depuração que deve ser expressa na crítica.¹⁹⁸

Existe, então, para os românticos uma forma simbólica suprema, o romance. Neste, entre todas as formas de exposição, tanto a autolimitação reflexiva como a auto-expansão estão desenvolvidas de modo decisivo e nele elas penetram e tornam-se indistinguíveis uma da outra. Dessa maneira, o romance “alcança, a partir da natureza de sua forma, aquilo que para as demais só é possível através do ato de violência da ironia”,¹⁹⁹ e assim a ironia é nele neutralizada:

O romance pode de fato refletir sobre si a seu bel-prazer e refletir regressivamente, a partir de um ponto mais elevado, em considerações sempre novas, cada nível dado de consciência. Mas justamente porque o romance nunca excede sua forma, cada uma de suas reflexões pode ser vista, por outro lado, como limitada por si mesma, pois elas não são limitadas por nenhuma

¹⁹⁶ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.102.

¹⁹⁷ Benjamin, *opus cit.*, p.103.

¹⁹⁸ Cabe ainda notar uma consideração feita por Benjamin acerca de tais conceitos. Segundo o autor, nunca se atingiu uma clareza completa na diferenciação entre a forma profana e a forma simbólica, entre forma simbólica e crítica. Assim, “apenas ao preço de tais delimitações imprecisas” é possível recolher todos os conceitos da teoria da arte “como os românticos por fim o desejaram, no domínio do absoluto”.

¹⁹⁹ Benjamin, *opus cit.*, p.104.

forma-de-exposição regrada. É o que neutraliza nele a forma-de-exposição, que nele atua apenas em sua pureza, e não em seu rigor.²⁰⁰

A expressão da reflexão que é própria a esta forma está no caráter retardador, explica Benjamin. Assim, a liberdade “exterior” e a ausência de regras que primeiramente nos saltam à vista nesta forma não são acentuadas pelos românticos como a característica da regularidade, justamente por serem tão evidentes. Benjamin exemplifica com a declaração de Schlegel sobre *Wilhelm Meister*: “o espírito da meditação e a volta sobre si mesmo [...] são qualidades comuns a toda poesia muito espiritual”.²⁰¹ E esta poesia muito espiritual é o romance. Não se trata de uma escrita contínua, não é um *continuum*, mas sim uma construção articulada de pequenas peças, é algo “segmentado, limitado, um todo próprio”. De acordo com Benjamin, Schlegel percebe em *Wilhelm Meister* este tipo de escrita e, assim, da exposição da reflexão neste romance, Schlegel faz a suprema legitimação da maestria goethiana:

Através [...] da diferença das massas singulares [...], cada uma das partes necessárias do romance único e indivisível torna-se um sistema em si.²⁰²

A exposição de uma natureza sempre novamente contemplando a si mesma, como ao infinito, era a mais bela prova que um artista podia dar da profundidade insondável de sua potência.²⁰³

Querer julgar este livro [...] a partir de um conceito de gênero saído do hábito e da crença, de experiências casuais e de demandas arbitrárias é como se uma criança quisesse pegar a lua e as estrelas com a mão e guardá-las em seu bauzinho.²⁰⁴

Segundo Benjamin, para a teoria da arte schlegiana, o romance é a mais alta entre todas as formas simbólicas, pois ele é a designação do sumo poético, é a poesia romântica, a Idéia mesma de poesia. Nesse sentido, afirma Benjamin com as palavras de Schlegel: “Uma filosofia do romance [...] seria a pedra angular’ de uma filosofia da poesia em geral”.²⁰⁵ O Primeiro Romantismo encontrou no romance “a mais extraordinária confirmação transcendental desta teoria, na medida em que o colocou numa ligação mais ampla e imediata com sua concepção fundamental da Idéia da

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.104.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.105.

²⁰⁵ Benjamin, *opus cit.*, p.104.

arte”,²⁰⁶ pois para os primeiros românticos a arte é o *continuum* das formas, e o romance é a aparição apreensível deste *continuum* e, esta apreensão se dá pela prosa. Aquela individualidade buscada por Schlegel e, sobre a qual expusemos acima, foi então encontrada na prosa; sendo assim, esta profunda intuição é apenas aparentemente paradoxal. Foi justamente nela que os românticos encontraram um fundamento completamente novo para a filosofia da arte.

A Idéia da poesia é prosa, esta é a individualidade do absoluto poético. O conjunto da filosofia da arte repousa sobre este fundamento, assim como o seu conceito de crítica. Esta é, de acordo com Benjamin, “a determinação conclusiva da Idéia da arte e também o sentido exato da teoria do romance que, apenas assim, é compreendida em sua profunda intenção e é liberada da ligação exclusivamente empírica com o *Wilhelm Meister*”.²⁰⁷ A prosa pode ser denominada de Idéia da poesia porque nela aparece o medium-de-reflexão das formas poéticas. Ela é o fundo criador destas formas e nela interpenetram-se todos os ritmos conectados; eles se ligam numa nova unidade, prosaica, aquilo que em Novalis constitui o "ritmo romântico".

A este ponto, Benjamin faz algumas observações das conseqüências da determinação desta concepção da Idéia da poesia como prosa:

Ela não só se estendeu com o espírito da crítica moderna, sem ser reconhecida em seus pressupostos e em sua essência própria, mas antes ela, numa figura mais ou menos expressa, introduziu-se nos princípios filosóficos de escolas artísticas posteriores, como no final do Romantismo francês e no Neo-romantismo alemão. No entanto, esta concepção filosófica fundamental estabelece, sobretudo, uma relação singular no interior de um círculo romântico mais amplo, cujo elemento comum, tanto quanto o da escola mais restrita, como geralmente se admite, permanece inencontrável, na medida em que só é procurado na poesia e não de modo igual na filosofia.²⁰⁸

Benjamin procura explicitar a unidade filosófica existente entre a escola romântica e Hölderlin, a fim de não deixar passar despercebida a relação destes no nível das histórias das idéias. No centro deste âmbito mais amplo do qual fala Benjamin na passagem acima, esta unidade aparece. A tese que funda esta unidade é a proposição da sobriedade da arte. “A talvez maior época da filosofia ocidental da

²⁰⁶ Ibidem, p.105.

²⁰⁷ Ibidem, p.106.

²⁰⁸ Ibidem, p.108.

arte”, afirma Benjamin, é marcada por este pensamento fundamental. Por ser “em essência totalmente novo”, este pensamento é ainda “incalculavelmente ativo”.

Então, a proposição sobre a sobriedade da arte está vinculada à reflexão – procedimento metodológico da filosofia romântica – e é expressa de modo supremo no prosaico – designação metafórica do sóbrio. A reflexão é uma atitude pensante e clarificadora da consciência. Em uma imagem muito própria e bela, Novalis exprime a natureza sóbria da reflexão: “Não é a reflexão sobre si mesmo [...] de natureza consoante? [...] Canto para dentro: mundo interno. Discurso-prosa-crítica”.²⁰⁹ Para Benjamin, nestas palavras, “o contexto inteiro da filosofia da arte romântica, tal como ela ainda resta em parte por ser desenvolvida, está indicado esquematicamente em seu grau mais elevado”.²¹⁰

Benjamin cita uma passagem de Hölderlin, a fim de compará-la com outras passagens, segundo ele menos claras, de Schlegel e Novalis:

Será bom para assegurar aos poetas uma existência burguesa também entre nós, levando em conta a diferença das épocas e das constituições, se a poesia, também entre nós, for elevada em nível da *mecané* dos antigos. Também às outras obras de arte falta, comparadas às gregas, seriedade; ao menos elas têm sido julgadas mais segundo as impressões que elas suscitam do que segundo seus cálculos conforme as leis e os demais modos de proceder, através dos quais o belo é produzido. A poesia moderna carece particularmente de escola e ofício, de que justamente seu modo de proceder seja calculado e ensinado e que, uma vez aprendido, possa sempre ser repetido de modo sério no exercício. Em todas as coisas entre os homens deve-se antes de tudo ver que algo é, isto é, que algo é cognoscível no meio (*moyen*) de sua aparição, que o modo como ele é dependente pode ser determinado e ensinado. Por isso, e por motivos mais elevados, a poesia carece particularmente de princípios e limites seguros e característicos. Aí se encontra justamente aquele cálculo conforme as leis.²¹¹

Seguem trechos de Novalis:

A poesia artística autêntica é autêntica.²¹²

A arte [...] é mecânica.²¹³

O lugar da arte propriamente dita é meramente no entendimento.²¹⁴

²⁰⁹ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.108.

²¹⁰ Benjamin, *opus cit.*, p.109.

²¹¹ Hölderlin *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.109.

²¹² Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.110.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem.

A natureza engendra, o espírito faz. *Il est beaucoup plus commode d'être fait que se faire lui (sic!) même.*²¹⁵

E alguns outros textos de Schlegel citados por Benjamin:

Testemunhos desta atividade consciente na obra são, antes de tudo, as "intenções secretas [...], as quais no gênio [...] nunca poderíamos pressupor demais", como afirma Schlegel. A "deliberada [...] elaboração lateral do [...] mais diminuto" é testemunho de maestria poética. De modo radical, certa obscuridade é o fundamento deste radicalismo – diz-se na *Athenäum*: "Acredita-se freqüentemente difamar autores através de comparações com elementos fabris. Mas o verdadeiro autor não deve também ser um fabricante? Não deve consagrar sua vida inteira ao negócio de transformar a matéria literária em formas que sejam, em maior escala, apropriadas e úteis?". "Enquanto o artista [...] estiver entusiasmado, ele se encontra, para a comunicação, num estado no mínimo iliberal"²¹⁶.

Nesses trechos expressa-se a proposição da sobriedade da arte – unidade filosófica existente entre Hölderlin e os românticos – que constitui o próprio princípio da arte nos românticos. Assim, sob o raio da ironia, desmorona apenas a ilusão, afirma Benjamin, pois “indestrutível permanece, no entanto, o núcleo da obra”. Este núcleo “não repousa no êxtase, que pode ser destruído, mas antes na inatingível, sóbria figura prosaica”. Por isso, pensavam os românticos nas obras realizadas com espírito prosaico e, nisto repousava a indestrutibilidade de configurações artísticas autênticas. Desse modo, a forma é expressão da Idéia, e não da beleza. A essência da arte romântica, uma vez que é determinada por esta rigorosa sobriedade, exclui o conceito de beleza entendido como “objeto de prazer”, de agrado e de gosto:

Uma autêntica doutrina artística da poesia iniciaria com a diferença absoluta, com a separação irreduzível da arte e da beleza bruta [...]. Uma tal poética deveria parecer aos diletantes descuidados, sem entusiasmo e sem erudição, [...] como a uma criança um livro de trigonometria que ela gostaria de colorir.²¹⁷
As obras de arte superiores são pura e simplesmente desagradáveis; são Ideais que podem e devem agradar apenas *aproximando*, imperativos estéticos.²¹⁸

Esta doutrina – segundo a qual a arte e suas obras são um *medium*-das-formas e não são essencialmente nem aparições da beleza nem manifestações de comoção

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.110.

²¹⁷ Ibidem, p.111.

²¹⁸ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.111.

entusiástica imediata – não foi mais esquecida pelo espírito mesmo do desenvolvimento da arte desde o Romantismo, afirma Benjamin.²¹⁹

O conceito romântico de crítica de arte encontra sua base nestas colocações feitas acerca do conceito de Idéia. Não se trata mais de sua estrutura metodológica, mas sim da determinação de seu conteúdo. A crítica, como já foi exposto, tem como tarefa o acabamento da obra, logo, ela não pode ser uma tarefa pedagógica e nem de julgamento acerca de uma obra através da exteriorização de uma opinião. Ela é, portanto, uma conformação cuja procedência é a obra que, no entanto, perdura independente dela. Para Benjamin, a crítica não pode, por princípio, ser diferenciada da obra de arte. Seguem abaixo duas passagens da *Athenäum* e uma terceira encontrada em *Conversa sobre Poesia*:

A poesia romântica [...] quer e deve também [...] amalgamar [...] genialidade e crítica.²²⁰

Uma dita pesquisa é um experimento histórico. O objeto e o resultado do mesmo são um *factum*. O que deve ser um *factum* tem de possuir uma individualidade rigorosa, ser ao mesmo tempo um mistério e um experimento, a saber, um experimento da natureza formadora.²²¹

Um juízo artístico, [...] uma visão elaborada e totalmente pronta de uma obra é sempre um *factum* crítico, se assim posso dizer. Mas também apenas um *factum*, e justamente devido a isto constitui um trabalho; vão querer motivá-lo, o motivo mesmo teria então de conter um *factum* novo ou uma determinação mais precisa do primeiro.²²²

Através do conceito de *factum* devem ser diferenciados do modo mais preciso crítica e julgamento (enquanto uma simples opinião). A crítica é um experimento na obra que não necessita de uma motivação exterior; é um desdobramento da própria reflexão da obra de arte na medida em que nesta é empreendido este experimento. Logo, “um julgamento imotivado seria decerto um disparate”. A suprema positividade de toda crítica defendida pelos críticos românticos firma ainda mais esta diferenciação entre crítica e julgamento. Trata-se, segundo Benjamin, de uma convicção teórica que não teve apenas como intuito “iniciar uma pequena guerra

²¹⁹ Benjamin chega a afirmar que se se quisesse reconduzir a seus princípios a teoria da arte de um mestre tão eminentemente consciente como Flaubert, a dos parnasianos, ou aquela do círculo de Georg, encontraríamos entre eles os princípios aqui expostos.

²²⁰ Schlegel *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.113.

²²¹ Idem.

²²² Idem.

contra o ruim”. Seu intuito era principalmente perfazer o bom e, através disto, aniquilar o que era sem valor. Em última análise, a crítica repousa na valorização completamente positiva de seu *medium*, a prosa.

Dessa forma, a natureza prosaica da crítica legitima-a e sua tarefa é justamente a exposição do núcleo prosaico em cada obra. Para Benjamin, este é abarcado pela crítica em seu significado próprio e também no impróprio. Em seu significado próprio, a crítica acontece via forma de expressão do prosaico, ou seja, em como este “se exprime no discurso livre”. No seu sentido impróprio, ela acontece via seu objeto, “o eterno elemento sóbrio da obra”. Esta crítica, como processo e como conformação, conclui Benjamin, é uma função necessária da obra clássica.

3.5

Os Românticos e Goethe: a delimitação do problema da filosofia da arte

Neste último item de sua tese, Benjamin confronta a teoria da arte dos primeiros românticos com a de Goethe, a fim de trazer à luz, em sua pureza, o problema da crítica de arte. A oposição destas duas teorias na história dos problemas alarga, de modo singular, o conhecimento da história do problema da crítica de arte. No centro deste, o conceito mesmo de crítica de arte permanece numa dependência inequívoca do centro da filosofia da arte: se criticabilidade da obra “é negada, se ela é afirmada, depende inteiramente dos conceitos filosóficos básicos que fundam a teoria da arte”.

Os românticos formularam conceitos da filosofia da arte que possibilitam a crítica da obra de arte. Goethe elaborou uma teoria da arte em que a crítica não é nem possível nem necessária²²³ e, assim, não resolveu o problema da forma, apenas reconheceu-o “de forma velada”, exprimindo a sua dimensão. O problema da crítica, então, parece ser negado, afirma Benjamin. Um esforço contrário há na arte romântica; nela, “a crítica não apenas é possível e necessária” como também “[se]

²²³ Benjamin assinala que Goethe não acentuou este ponto de vista mais do que ocasionalmente. Ele próprio compôs críticas. Entretanto, nelas pode ser encontrada uma reserva irônica em relação tanto à obra quanto à própria atividade. Segundo Benjamin, Goethe não estava interessado na apresentação conceitual dessa intuição.

encontra de modo inevitável o paradoxo de uma valorização superior da crítica à obra".²²⁴ Entretanto, este risco da supervalorização da crítica em relação à obra parece não constituir um problema nesta filosofia da arte para Benjamin, já que ele considera a "elaboração da crítica e das formas os âmbitos em que os românticos conquistaram os maiores méritos, [os quais] se instalaram como tendências profundas em suas teorias".²²⁵ Assim, estes foram os âmbitos em que os românticos atingiram uma "unanimidade completa na ação e nos pensamentos e realizaram justamente aquilo que lhes valia como o mais elevado, de acordo com suas convicções".²²⁶

Benjamin ainda defende Schlegel quanto à falta de sua produtividade poética, pois esta não é, como pode parecer, um problema na sua teoria da arte. Não se trata de uma ausência de modelos, mas sim de uma indicação de que a sua atividade principal estava no procedimento crítico. Benjamin conclui sua tese da seguinte maneira:

A falta de produtividade poética, com a qual particularmente tem se caracterizado por vezes Friedrich Schlegel, a rigor não se encaixa em sua imagem. Pois ele, antes de tudo, não queria ser poeta, no sentido de um criador de obras. A absolutização das obras feitas, o procedimento crítico, era para ele o que havia de mais elevado. Isto se deixa simbolizar, numa imagem, como a produção do ofuscamento na obra. Este ofuscamento – a luz sóbria – faz com que a pluralidade das obras se extinga. É a Idéia.²²⁷

A Idéia é a categoria na qual os românticos abarcaram a arte; ela é a expressão da infinidade da arte e de sua unidade. Então, a unidade romântica é uma infinidade. A forma, através da autolimitação e da auto-elevação, conduz à expressão dessa dialética da unidade e da infinidade na Idéia. A Idéia pode ser entendida, neste contexto, como o *a priori* de um método. Desse modo, a ela corresponde o *a priori* de um conteúdo agregado, o Ideal, explica Benjamin. Os românticos, segundo ele, não conheciam um Ideal da arte: "eles atingem meramente uma aparência dele via aquelas denominações do absoluto poético, como a moralidade e a religião".²²⁸

Goethe, de maneira um tanto diferente, construiu uma teoria da arte que parte de um *a priori* do conteúdo, constituindo o Ideal o motivo central de sua filosofia da

²²⁴ Benjamin, *opus cit.*, p.123.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Idem.

²²⁷ Ibidem, p.123.

²²⁸ Ibidem, p.115.

arte. Este *a priori* do conteúdo é uma espécie de medida da arte, explica Benjamin. Não se trata de um *medium* que abriga em si a conexão das formas e as conforma a partir de si. Ele se manifesta num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos. Trata-se de uma unidade de outro tipo, diz Benjamin: “Como a estrutura interna do Ideal é contrária à Idéia, inconstante, logo, também a conexão deste Ideal com a arte não é dada em um *medium*, mas antes marcada por refração”.²²⁹

Os puros conteúdos não são encontrados puros em nenhuma obra de arte, mas são arquétipos – é assim que Goethe os denomina. A obra de arte só se aproxima deles pela sua semelhança que com eles tem: “as obras não podem atingir aqueles arquétipos invisíveis – mas capazes de serem intuídos – cujos guardiões os gregos conheciam sob o nome de musas; elas podem apenas em maior ou em menor grau assemelhar-se a eles”.²³⁰ De acordo com Benjamin, este “assemelhar” não pode, em princípio, conduzir à similitude, assim como também não pode ser atingido por meio da imitação. Ele deve ser então preservado de um pernicioso mal-entendido materialista, afirma Benjamin:

Os arquétipos são invisíveis, e o "assemelhar" indica exatamente a ligação do perceptível em mais alto grau com o, em princípio, apenas 'intuível'. Portanto, é objeto da intuição a necessidade do conteúdo, que se anuncia no sentimento como puro, de tornar-se completamente perceptível. Notar esta necessidade significa intuir.²³¹

Os arquétipos são anteriores a toda obra criada, a arte mesma não os faz. Os arquétipos estão, explica Benjamin, “naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas antes natureza”.²³² Logo, o Ideal da arte não aparece de modo puro na obra de arte, mas nela ele aparece como objeto da intuição, uma perceptibilidade que se faz necessária nela.

Abarcar a Idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte [para ser puro conteúdo], este era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários. A proposição, a obra de arte imita a natureza, pode portanto ser correta num sentido mais profundo, desde

²²⁹ Ibidem, p.115, 116.

²³⁰ Ibidem, p.116. Segundo Benjamin, a concepção de Goethe em que o Ideal se manifesta num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos encontra-se com os gregos. A partir da filosofia da arte, a idéia das musas sob a suserania de Apolo é interpretada como a dos puros conteúdos. Os gregos contavam nove destes e a soma de tais conteúdos era designada como musal.

²³¹ Benjamin, *opus cit.*, p.116..

²³² Idem.

que se compreenda como conteúdo da obra de arte a natureza mesma e não a verdade natural.

De acordo com Benjamin, a obra de arte imita a natureza, e o conteúdo desta é a própria natureza. Abre-se então um conceito correlato ao de conteúdo: o conceito do “exposto”, e o exposto também é a natureza. Pois bem, este conceito do “exposto” possui, como assinala Benjamin, um duplo sentido. No presente contexto, ele não possui o significado de “a exposição”, pois isto equivaleria ao conteúdo, e o conteúdo e o exposto, apesar de correlatos, não são a mesma coisa; ambos, no entanto, abarcam a natureza. O âmbito do “exposto” abrange, dessa forma, o conceito de natureza verdadeira; ele é “idêntico ao âmbito dos arquétipos ou fenômenos originários ou Ideais, sem se preocupar com o conceito da natureza como fenômeno da ciência”.²³³ O exposto só é visível na obra, fora dela só pode ser intuído: “Um conteúdo verdadeiramente natural da obra de arte pressuporia que esta fosse o padrão no qual ele seria medido; no entanto, este conteúdo mesmo deve ser a natureza visível”.²³⁴ Ora, o conteúdo é a natureza que pode ser vista, e o exposto é aquela natureza verdadeira apenas passível de ser intuída. A obra abre um momento de visibilidade desta natureza verdadeira, que traz para este âmbito do “material” a esfera do Ideal. Eis então o problema:

Na verdade, tudo dependeria aqui de uma definição mais precisa do conceito de “natureza verdadeira”, na medida em que esta “natureza verdadeira” visível, que deve constituir o conteúdo da obra de arte, não deve apenas ser identificada sem mais com a natureza aparente e visível do mundo, mas sim deve ser até mesmo diferenciada dela de modo rigorosamente conceitual. Pois, decerto, depois então se colocaria o problema de uma identidade mais profunda e essencial entre a natureza “verdadeira” e visível na obra de arte e a natureza (talvez invisível, apenas com possibilidade de ser intuída, como um fenômeno originário) presente nas aparições da natureza visível.²³⁵

Assim, este problema pode ser resolvido somente de modo paradoxal, tal como já foi colocado acima: apenas na arte a natureza verdadeira, como fenômeno originário, seria visível imageticamente. Já na natureza do mundo, ela estaria escondida, isto é, dissolvida na aparição, explica Benjamin. Diante do Ideal da arte,

²³³ Ibidem, p.117.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Ibidem, p.117.

cada obra singular perdura casualmente, de acordo com este modo de ver. Segundo a sua determinação gnosiológica, o Ideal não é produto, mas sim Idéia no sentido platônico, explica Benjamin. Na esfera do Ideal estão “encerradas a unidade e a ausência de início, aquilo que na arte é eleaticamente imóvel”.

Desta forma, as obras singulares participam dos arquétipos. No entanto, não existe uma passagem deste domínio para as obras como acontece no *medium-da-arte* entre a forma absoluta e as singulares. Em Goethe, a obra singular permanece como um torso diante do Ideal. Nesta relação da obra singular há “um esforço isolado para expor o arquétipo”, afirma Benjamin. Então, a obra (o torso) pode perdurar apenas enquanto modelo ao lado de outras obras (outros torsos), os quais “nunca podem crescer juntos de um modo vivo em direção à unidade do Ideal mesmo”.²³⁶ A relação das obras entre si e a relação delas – ou mesmo a relação de uma obra singular – com o incondicionado não tiveram espaço nesta teoria de Goethe. Sobre isso, afirma Benjamin, ele pensou de modo resignado. De modo contrário, no pensamento romântico tudo se rebelava contra tal solução:

A arte era aquele âmbito no qual o Romantismo esforçou-se para efetivar do modo mais puro a reconciliação imediata do condicionado com o incondicionado [...] Com relação ao Ideal, o torso é uma configuração legítima, no *medium-das-formas* ele não tem lugar.²³⁷

Segundo Benjamin, a intenção do conceito de forma de Schlegel é a superação da casualidade, do caráter de torso das obras. Entretanto, ao designar a arte grega como aquela “cuja história particular seria a história natural universal da arte”, Friedrich Schlegel, em seu primeiro período, ficou próximo da concepção de Goethe. Segue uma passagem de Schlegel:

[...] o pensador [...] precisa [...] de uma intuição completa. Em parte como exemplo e prova para seu conceito, em parte como fato e documento em sua pesquisa [...]. A lei pura é vazia. Para que ela seja preenchida [...], ela necessita [...] [de] um arquétipo estético supremo [...]; nenhuma outra palavra senão imitação para o ato daquele [...] que se apropria da legitimidade deste arquétipo.²³⁸

²³⁶ Ibidem, p.118.

²³⁷ Ibidem, 118.

²³⁸ Schlegel apud Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p. 118.

Porém, “quanto mais ele se tornava ele mesmo”, Schlegel percebia que esta solução conduzia a uma estimacão altamente condicionada da obra particular. Deste modo, ele efetua uma contraposição entre necessidade, infinidade e Idéia com imitação, perfeição e Ideal:

"Os fins do homem são em parte infinitos e necessários, em parte limitados e casuais. A arte é, portanto, [...] uma livre arte das Idéias". De modo mais decisivo, na virada do século, afirma sobre a arte: "Cada membro nesta suprema conformação do espírito humano [...] quer ser ao mesmo tempo o todo e, se este desejo fosse realmente inatingível, como os sofistas querem [...] nos fazer crer, então nós preferiríamos abandonar inteiramente este início nulo e errado". "Cada poema, cada obra deve significar o todo, significar efetivamente e de fato, e através desta significação [...] também o ser efetivamente e de fato".²³⁹

Portanto, para os românticos, a obra de arte não pode ser torso, mas ela deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente, explica Benjamin. Logo, “na medida em que ela se limita em sua forma, se faz transitória numa configuração casual, numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna via crítica”.²⁴⁰ Os românticos, explica Benjamin, queriam tornar absoluta a regularidade da obra de arte e, para tanto, foi preciso dissolver a obra, pois assim também dissolvido foi o momento casual da obra,²⁴¹ ou melhor, diz Benjamin, esse momento casual foi transformado numa regularidade.

A questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide, para Benjamin, com a questão da relação do puro conteúdo com a forma pura, logo, rigorosa:

Os românticos determinam a relação das obras de arte com a arte como uma infinidade na totalidade, ou seja, na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte; Goethe a determina como unidade na pluralidade, ou seja, na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte. Aquela infinidade é a da forma pura, esta unidade é a do puro conteúdo.²⁴²

Goethe viu no estilo o princípio formal da obra de arte. No entanto, ele apenas “abarcou um estilo mais ou menos determinado historicamente: a exposição

²³⁹ Benjamin, *opus cit.*, p.118.

²⁴⁰ *Ibidem*, p.119.

²⁴¹ Por isso, afirma Benjamin, os românticos tiveram de levar a cabo uma polêmica radical contra a doutrina goethiana acerca do valor canônico das obras gregas. Eles não podiam reconhecer modelos, obras autônomas fechadas em si, configurações cunhadas de modo definitivo e subtraídas à progressão eterna.

²⁴² Benjamin, *opus cit.*, p.121

tipificadora”. Assim, os gregos representavam esta exposição tipificadora para as artes plásticas e, segundo Benjamin, Goethe ambicionou erigir o modelo para a poesia. Porém, apesar de o conteúdo das obras constituir o arquétipo, o tipo não precisa determinar de modo algum sua forma. Isto leva Benjamin a afirmar que, no conceito de estilo, Goethe não esclareceu filosoficamente o problema da forma, mas sim trouxe apenas uma indicação da normatividade de certos modelos.

Benjamin nota que a intenção que transportou para Goethe a profundidade do problema do conteúdo da arte tornou-se a fonte de um naturalismo sublime diante do problema da forma:

na medida em que também diante da forma deveria justificar-se um arquétipo, uma natureza, deveria produzir-se como arquétipo da forma; uma natureza em si não poderia sê-lo – como que uma natureza da arte – pois, neste sentido, o estilo constitui justamente isto.²⁴³

Segundo Benjamin, Novalis viu isto de modo preciso: “os antigos são de um outro mundo, eles como que caíram do céu”.²⁴⁴ Condenando, ele designa “goethiano” a essência desta natureza-arte, que Goethe representava como arquétipo no estilo. Para Benjamin, o conceito de arquétipo, uma vez pensado como solução, perde o seu sentido para o problema da forma.²⁴⁵

Forma e conteúdo são diferenciações puras e necessárias da filosofia da arte e não substratos da conformação empírica, afirma Benjamin. Logo, a Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo. “A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte”. Para este autor, nem os românticos nem tampouco Goethe solucionaram tal questão. Nem ao menos a colocaram, afirma ele. Porém, em conjunto, eles atuaram no sentido de representá-la no pensamento que trata da história dos problemas. É dessa forma que Benjamin

²⁴³ Ibidem, p.122.

²⁴⁴ Novalis *apud* Benjamin. *Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão. opus cit.*, p.122.

²⁴⁵ Benjamin chega a afirmar que o conceito goethiano de estilo conta um mito, explicando que a circunscrição de toda a extensão do problema da arte, segundo sua forma e conteúdo, através do conceito de arquétipo, constitui uma prerrogativa dos pensadores antigos que, por vezes, colocaram as questões mais profundas da filosofia na figura de soluções míticas.

delimita e apresenta este problema em sua tese de doutorado – “ainda hoje [isto é, em 1919] este estado da filosofia da arte alemã em torno de 1800 é legítimo”.²⁴⁶

²⁴⁶ Benjamin, *opus cit.*, p.120.

4

Da relação da verdade com a história, uma tarefa para a filosofia

4.1

O tratado e a verdade

O conceito de tratado é apresentado por Benjamin no prefácio crítico e epistemológico de seu livro *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), em que estão desenvolvidas questões epistemológicas fundamentais para a compreensão de sua filosofia. Assim, com a finalidade de expor uma escrita filosófica que permita espaço para a apresentação da verdade compreendida como ser, outros importantes conceitos são também nele apresentados, entre eles, Idéia, Mônada e Origem.

A linguagem, por estar diretamente ligada à esfera da verdade, mais uma vez aparece como fundamental para a filosofia – como Benjamin já procurara demonstrar em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana”, de 1916. Também as preocupações expostas no ensaio “Sobre o programa de uma filosofia futura”, de 1918, são retomadas neste prefácio de 1925. Nele, Benjamin reafirma que uma ciência não pode protestar contra a linguagem de suas investigações, assim, junto com os signos, as palavras são os únicos instrumentos para a sua apresentação. Enquanto as matemáticas demonstram que a total eliminação do problema da representação é o sinal do conhecimento genuíno, a filosofia deve reivindicar uma teoria que, voltada platonicamente para a apresentação das essências, salve a linguagem dessa exposição científica vigente.

Dessa maneira, tal é a proposta de Benjamin: uma apresentação das essências na linguagem numa perspectiva platônica. Porém, esta linguagem é aquela “purificada”, que Benjamin se esforçou por desenvolver no ensaio de 1916, isto é, uma linguagem “não burguesa”, que não seja um meio entre o sujeito e o objeto, mas sim um *medium* de comunicação em que os diversos graus de comunicabilidade das essências se relacionam intensamente. Nela, o universo do pensamento filosófico

pode se expressar, pois este não se desenvolve pela seqüência ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das idéias.

O texto filosófico caracteriza-se para Benjamin pelo seu constante confronto com a questão da apresentação. O pensamento, diz ele, começa sempre de novo, voltando com constância, minuciosamente, às coisas. Portanto, diferente do que ele havia indicado em seu ensaio de 1918, “Sobre o programa de uma filosofia futura”, não é determinada pelo conceito de sistema que a filosofia encontrará espaço para este fôlego infatigável do pensamento. Benjamin reconhece assim que o conceito oitocentista de sistema ignorou a alternativa da forma filosófica colocada pelos conceitos da doutrina e do tratado:

Enquanto a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí. Mas o universalismo assim adquirido por essa filosofia não consegue alcançar a autoridade didática da doutrina. Se a filosofia quiser conservar a lei de sua forma, não como uma propedêutica mediadora do conhecimento, mas como apresentação da verdade, então, aquilo que mais importa deve ser o exercício dessa forma, e não sua antecipação num sistema.²⁴⁷

Para Benjamin, a forma filosófica deve ser, portanto, aquela designada pelo termo escolástico de tratado. Sua forma moderna é o ensaio. Assim, “o exercício do tratado impôs-se sempre que os filósofos tiveram consciência do Ser indefinível da verdade”,²⁴⁸ pois ele também alude, mesmo que apenas de forma latente, aos objetos da teologia sem os quais não é possível pensar a verdade.

No entanto, além de renunciar aos meios coercitivos da demonstração matemática, os tratados também têm excluídos de si um rigor didático que permite à doutrina, por exemplo, afirmar-se por sua própria autoridade. Sua profunda índole exclui este rigor didático e, assim, seu ensino autoritário. Há apenas um elemento doutrinal de intenção no tratado – que, segundo Benjamin é mais uma intenção educativa do que doutrinária – a citação autorizada. Seu método é caminho não-direto, é desvio e, assim, nele (tratado) a apresentação se dá como “a quinta-essência

²⁴⁷ Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.14.

²⁴⁸ Idem.

de seu método”. Sobre o desvio, em um trecho da seção N de *Passagens*, Benjamin afirma:

Comparação das tentativas dos outros com empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Pólo Norte magnético. Encontrar *esse* Pólo Norte. O que são desvios para os outros são para mim os dados que determinam minha rota. Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo que, para os outros, perturbam as “grandes linhas” da pesquisa.²⁴⁹

O único extrínseco recurso do tratado é a citação, cuja intenção educativa está unida a uma crítica aos limites da razão clássica. Assim, ela é um obstáculo – desvia e transporta o pensamento para outro, que não permite que se estabeleça nessa forma de expressão uma construção argumentativa na soberania do sujeito lógico.

Logo, a primeira e natural característica do tratado é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. A autêntica forma de ser da contemplação, com seu fôlego infatigável e em função da sua ausência de intenção, encontra no tratado espaço e interrupções: “de fato, seguindo na observação de um único objeto e seus vários níveis de sentido, ela recebe daí quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo”.²⁵⁰ Assim, no tratado, o pensamento pode começar a descrição do mundo das idéias, sempre de novo, com cada idéia, como se ela fosse primordial, diz Benjamin. Então, o pensamento encontra na escrita o seu tempo necessário.

Uma breve volta ao ensaio de 1933 de Benjamin, chamado “A doutrina das semelhanças”, será feita a fim de trazer mais dados sobre a importância que toma a escrita em Benjamin. Neste ensaio, ele afirma que a natureza engendra semelhanças que estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem.²⁵¹

mesmo para os homens de nossos dias, pode se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos que os determinam, sem que eles tenham disso consciência.²⁵²

²⁴⁹ Walter Benjamin. “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.495.

²⁵⁰ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão, opus cit, loc. cit.*

²⁵¹ É importante assinalar que a palavra mimésis neste ensaio não possui seu significado de cópia ou imitação, trata-se mais da capacidade de assimilação e transformação das diferentes linguagens, tal como Benjamin trabalhou no ensaio de 1916.

²⁵² Walter Benjamin. “A doutrina das semelhanças”. In _____. *Obras escolhidas*. vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.109.

Há, segundo Benjamin, uma energia mimética e um dom da apreensão mimética que abandonaram certos espaços e ocuparam outros ao longo da história. Esse dom mimético teria então migrado gradativamente para a linguagem e, especificamente, para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Essas semelhanças – que Benjamin também chama de correspondências naturais – constituem a ligação entre o falado e o intencionado, entre o escrito e o intencionado, portanto, entre o falado e o escrito. Ele chama a atenção para o fato de que essa ligação se faz “de modo sempre novo, originário e irreduzível”.²⁵³

O filósofo deve ler as semelhanças supra-sensíveis e também, segundo Benjamin, encontrar "um ler mais antigo" como potência na linguagem. A materialidade do texto é necessária e fundamental, pois só assim pode vir à luz o mimético: “o texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode se formar o quebra-cabeça”.²⁵⁴ O texto é então o lugar onde essas semelhanças perpassam velozes. Os elementos miméticos da linguagem só podem aparecer a partir de um fundamento que lhes é estranho. Por isso, a dimensão mágica da linguagem, isto é, a das semelhanças supra-sensíveis – das comunidades de que Benjamin falou no texto de 1916 – que não podem se desenvolver isoladamente. Para isso, é necessária a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem, estranha aos elementos miméticos.

Nessa ligação entre o escrito e o intencionado, o escrito e o falado, as coisas recobram seu sentido. O sentido é produzido, portanto, nessa relação do homem com o mundo através de sua faculdade mimética. Encontrar esse "ler mais antigo" exige, segundo Benjamin, um esforço ou um dom, que assenta no ritmo da leitura ou da escrita a possibilidade de o espírito participar de um fragmento, singularmente temporal, em que “as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida”.²⁵⁵ O leitor que, mesmo numa leitura profana, não

²⁵³ Ibidem, p.111.

²⁵⁴ Ibidem, p.112.

²⁵⁵ Ibidem, p.113.

quiser sair de mãos vazias, tem que se submeter a um "tempo necessário", um momento crítico, no qual as coisas recobram seu sentido.

Dessa maneira, o tratado, como Benjamin o expôs no prefácio de 1925, possibilita por sua forma este tempo necessário e o aparecimento de tal momento crítico. Apesar das interrupções ocasionadas por esta participação do espírito em um fragmento singularmente temporal, o tratado não perde seu ímpeto. Benjamin faz então sua famosa comparação entre as formas do tratado e do mosaico, as quais tiveram na Idade Média, ele observa, o seu período áureo. Ambos se compõem de elementos singulares e nada, afirma o autor, poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade:

O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com sua concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor (o brilho) da apresentação na mesma medida em que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser capturado pela mais alta das imersões nos pormenores do conteúdo material.²⁵⁶

Trata-se, portanto, de uma forma autenticamente prosaica. O próprio da escrita é parar e recomeçar a cada frase. Nisso deve se firmar a apresentação “contemplativa”, ou seja, ela deve seguir este princípio, pois ela apenas está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em “estações” para refletir. A sobriedade prosaica está muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, constituindo, segundo Benjamin, o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica, cujo objeto são as idéias. O tratado com sua prosaica sobriedade apresenta as idéias: “a verdade presentificada no bailado das idéias apresentadas furta-se a toda e qualquer projeção no domínio do conhecimento”. A tese da sobriedade da arte – a unidade filosófica entre Hölderlin e os românticos que assegura nestes a indestrutibilidade da obra – é, de certa maneira, reivindicada também em Benjamin a fim de afirmar, no tratado, a indestrutibilidade desta autêntica configuração das idéias com o seu modo de ser. Lembramos novamente uma passagem de Hölderlin:

²⁵⁶ Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1988), p. 53.

Em todas as coisas entre os homens deve-se antes de tudo ver que algo é, isto é, que algo é cognoscível no meio (*moyen*) de sua aparição, que o modo como ele é dependente pode ser determinado e ensinado. Por isso, e por motivos mais elevados, a poesia carece particularmente de princípios e limites seguros e característicos.²⁵⁷

Segue-se, então, a distinção feita por Benjamin entre a esfera do conhecimento e a da verdade. O conhecimento é "um possuir" e seu objeto é determinado pela sua necessidade de ser apropriado pela consciência, mesmo que seja a consciência transcendental. Assim, a apresentação torna-se secundária para o conhecimento diante do caráter de posse do objeto por ele reivindicado. A preexistência de uma idéia e de sua verdade não tem lugar no conhecimento, pois ela se autodetermina e se auto-apresenta juntamente com sua forma. Esta forma não é inerente a uma conexão estrutural da consciência transcendental, mas ela é um ser. Enquanto Ser, ela só pode se apresentar na linguagem. Assim, para Benjamin, uma das mais profundas intuições da filosofia original, a doutrina platônica das idéias, será sempre a do postulado segundo o qual o objeto do saber não coincide com a verdade.

A verdade não pode ser questionada, pois sua determinação é direta e imediata, e assim é ela por ser a verdade uma unidade no ser e não uma unidade no conceito. Benjamin aproxima-a da idéia e, então, afasta-a do conceito:

Enquanto o conceito advém da espontaneidade do entendimento, as idéias oferecem-se à contemplação. As idéias são algo de já dado. Assim, a distinção entre a verdade e o âmbito do conhecimento define a idéia como ser. É este o alcance da doutrina das idéias para o conceito de verdade. Enquanto ser, a verdade e a idéia alcançam aquele supremo significado metafísico que lhes foi atribuído pelo sistema platônico.²⁵⁸

Benjamin recorre ao *Banquete*, documento que, segundo ele, é o mais significativo a esse respeito e que contém duas decisivas afirmações: a verdade, o reino das idéias, é o conteúdo essencial da beleza, e a verdade é bela. Estas duas afirmações constituem o domínio em que melhor se evidencia o modo de ser das idéias. Assim, para Benjamin, a compreensão do ponto de vista platônico da relação entre verdade e beleza não é apenas um propósito fundamental de toda a filosofia da

²⁵⁷ Hölderlin *apud* Walter Benjamin. *Sobre o Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, *opus cit.*, p.109.

²⁵⁸ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, *opus cit.*, p.16.

arte, mas é antes um pressuposto insubstituível para a determinação do conceito de verdade: “Uma concepção lógico-sistemática que quisesse ver nestes postulados apenas o velho e venerável esboço de um panegírico da filosofia afastar-se-ia irremediavelmente da esfera da doutrina das idéias”.²⁵⁹

A tese de que a verdade é bela é compreendida por Benjamin dentro do contexto em que se descrevem os vários graus do desejo erótico. Aqui seguiremos de perto a explicação de Benjamin. A verdade é bela e, por isso, Eros não trai o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade. Ela é bela não somente em si, mas também para o próprio Eros. Essa mesma relação determina o amor humano, pois o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si. O mesmo também acontece com a verdade, que não é bela em si, mas para aquele que a busca:

Poderá haver nisto uma pontinha de relativismo, mas nem por isso a beleza, que deve ser inerente à verdade, se torna um epíteto metafórico. Pelo contrário, a essência da verdade como essência do mundo das idéias que se apresenta garante que o discurso sobre a beleza da verdade jamais poderá ser afetado. De fato, aquele momento da apresentação é por excelência o refúgio da beleza.²⁶⁰

O belo permanece na esfera palpável da aparência, e enquanto não quiser ser mais do que a aparência, ele, na sua manifestação, seduz e atrai assim a perseguição do entendimento. Deste modo, sua inocência é percebida apenas no momento em que ele (o belo) se refugia no altar da verdade. De acordo com Benjamin, Eros, como um amante, também o segue nesta sua fuga. Logo, para manter-se aparência, a beleza foge dos dois. Por temor, ela foge do entendimento e, por angústia, ela foge do amante. Assim, apenas o amante pode testemunhar que a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas sim uma revelação que lhe faz justiça. Coloca-se então, segundo Benjamin, a questão mais profunda do *Banquete*: saber se a verdade poderá alguma vez fazer justiça ao belo.

A resposta de Platão está na atribuição por ele feita à capacidade da verdade de garantir o ser do belo. Para Benjamin, é nesse sentido que a verdade é apresentada por Platão como conteúdo do belo. Assim, tal conteúdo não pode ser desvelado, pois ele se manifesta em um outro processo, descrito por uma expressão metafórica “como o momento que se incendeia o invólucro que entra no círculo das idéias, como o

²⁵⁹ Ibidem, p.17.

²⁶⁰ Ibidem, p.17.

incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa”.²⁶¹ Benjamin aqui reivindica a tarefa do crítico para a filosofia. No ensaio sobre *As afinidades eletivas de Goethe*, em que ele desenvolve sua própria teoria da crítica de arte, há uma comparação entre as obras de arte em seu desenvolvimento temporal na história com uma fogueira. O crítico estaria então diante dela como o alquimista, pois o que lhe importa é a chama que guarda o enigma da verdade.²⁶²

Esta relação entre a verdade e a beleza mostra de forma evidente, mais uma vez, o modo como a verdade se distingue do conhecimento com o qual nos habituamos a identificá-la. De acordo com Benjamin, nesta relação está a chave para o simples, porém impopular fato que sustenta a atualidade da qual desfrutam também alguns sistemas filosóficos, cujo conteúdo cognitivo perdeu há muito tempo a relação com a ciência.

Segundo Benjamin, o cientista organiza o mundo com vistas à sua dispersão no domínio das idéias, subdividindo, a partir de dentro, este domínio em conceitos. Então, a ligação entre essa atividade e a do filósofo é o interesse na extinção da mera empiria, e o que liga a atividade científica àquela do artista é a tarefa da apresentação. Existe um ponto de vista que aproxima demasiadamente o filósofo do cientista – “muitas vezes daquele de menor calibre” – porém, para o autor, nunca parece ter sido contemplada a tarefa da apresentação como se coubesse também ao filósofo.

O problema da escrita filosófica – um esforço crítico – está, dessa maneira, em como apresentar a verdade em sua unidade e singularidade. Logo, como já expusemos acima, não é a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas – única forma pela qual a lógica do sistema se relaciona com a verdade – que ajudará o filósofo. O sistema apenas tem validade quando a sua estrutura se inspira na própria constituição do mundo das idéias:

As grandes articulações que determinam não somente as estruturas dos sistemas, mas também a terminologia filosófica – como a lógica, a ética e a estética, para referir as mais gerais – não são significativas apenas como nomes de disciplinas

²⁶¹ Ibidem, p.18.

²⁶² Esta metáfora é feita por Benjamin a fim de distinguir o trabalho do crítico daquele do comentador. Este, por sua vez, estaria diante da fogueira como um químico, a ele importariam apenas a madeira e as cinzas.

especializadas, mas como monumentos de uma estrutura descontínua do mundo das idéias.²⁶³

Segundo Benjamin, o quadro conceitual em que as grandes filosofias apresentam o mundo na ordem das idéias há muito começou a desmoronar. No entanto, tais sistemas, assinala o autor, mantêm a sua validade enquanto esboços de uma descrição do mundo. Aconteceu assim com a doutrina das idéias de Platão, a monadologia de Leibniz e a dialética de Hegel:

De fato, é próprio de todas essas tentativas preservarem o seu sentido, muitas vezes mesmo desenvolveram-no de forma potenciada, quando a sua referência deixa de ser o mundo empírico para ser o das descrições das idéias. Pois essas construções do espírito tiveram sua origem com a descrição de uma ordem das idéias. Quanto mais intensamente os pensadores procuram delinear com elas a imagem do real, tanto mais rica se torna a ordem conceitual desenvolvida, uma ordem que o futuro intérprete da apresentação primordial do mundo das idéias necessariamente veria como adequada. Se a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo no mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico seja absorvido naquele, nele se dissolvendo, então ele ocupa um lugar mediador entre o cientista e o artista.²⁶⁴

4.2

As idéias e os fenômenos

Para Benjamin, o reino das idéias, mesmo na sua mais rude configuração empírica aparente, não assimila integralmente os fenômenos. Destes, apenas os elementos básicos são salvos. É necessário então que os fenômenos se desfaçam de sua falsa unidade para participar da unidade autêntica da verdade. Neste prefácio de 1925, o conceito aparece como o mediador entre os fenômenos e as idéias. No entanto, Benjamin posteriormente excluirá por completo esse papel do conceito de sua teoria, valorizando apenas os extremos – idéia e fenômeno – como fundamentais para a auto-apresentação da verdade em sua forma escrita e filosófica. Mesmo no prefácio, estes extremos são valorizados em face das distinções conceituais que só estão livres de suspeita de serem sofismas destrutivos se o seu objetivo for o de salvar

²⁶³ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, opus cit., p.19.

²⁶⁴ Ibidem, p.18.

os fenômenos nas idéias. As idéias, então, precisam dos elementos “coisais”, isto é, apenas na materialidade, no caso da escrita (mas poderia ser também a da obra de arte), eles podem aparecer. No prefácio, as idéias surgem através da organização desses elementos “coisais” em conceitos. Depois, de forma mais decisiva, elas aparecem na configuração da imagem dialética, como é possível notar na seção N de seu trabalho sobre as Passagens parisienses.

As idéias são, portanto, a disposição virtual objetiva dos fenômenos ou, dito de modo parecido, elas são a interpretação objetiva dos fenômenos. Vale, neste ponto, lembrar o ensaio de Benjamin sobre a tarefa do tradutor, no qual ele reivindicou a versão interlinear do texto sagrado como arquétipo de toda tradução. Benjamin, de alguma maneira, reclama para o âmbito da escrita filosófica também esta versão interlinear que garante à tradução liberdade e literalidade. Como já dissemos no final do primeiro capítulo, nas sagradas escrituras, o texto, na sua literalidade, pertence de modo imediato e sem um significado intermediário à Língua verdadeira: “o significado deixa de ser a linha divisória para as águas torrentosas da Língua e para as líquidas torrentes da revelação”.²⁶⁵ A escrita do tratado faz provavelmente uma alusão a esta versão interlinear. Porém, não se trata de restaurar a linguagem filosófica visando à linguagem primordial, mas antes de encontrar nela uma percepção primordial.

As idéias, segundo Benjamin, relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. O fenômeno não serve de critério para a existência delas, mas também as idéias não servem para o conhecimento dos fenômenos. O significado dos fenômenos para as idéias é esgotado em seus elementos conceituais. O fenômeno no processo do seu encontro com a idéia, ambos como extremos, despe-se de seu significado:

Enquanto os fenômenos pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as idéias é inversa, na medida em que é a idéia que, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos – ou melhor, dos seus elementos – determina as formas da sua recíproca interação. As idéias são como constelações eternas, e se os elementos podem ser concebidos como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos [...] A idéia é definível como a configuração daquele nexos em que o único

²⁶⁵ Walter Benjamin. “The Task of Translator”, *opus cit.*, p.263.

extremo se encontra com o que lhe é semelhante [...] É errado pretender apresentar o universal como uma média estatística. O universal é a idéia. Já o empírico será tanto mais profundamente apreendido quanto mais claramente for visto como algo extremo.²⁶⁶

Para Benjamin, as idéias são, na formulação de Goethe, os Ideais. Elas se comportam, diz ele, como as Mães fáusticas: “permanecem obscuras se os fenômenos não se reconhecerem nela e não se juntarem à sua volta”. É importante lembrar que, como vimos, o Ideal não é um *medium* que abriga em si a conexão das formas (tal como os românticos compreenderam a Idéia da arte), conformando-as a partir de si. A unidade do Ideal só é alcançada em uma multiplicidade de conteúdos puros nos quais se decompõe. O Ideal manifesta-se num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos, atesta Benjamin.

A descrição do mundo das idéias acontece, de fato, no texto filosófico – no qual estas aparecem como disposição virtual objetiva dos fenômenos, e onde estes, por sua vez, são salvos como extremos (e assim iluminam a mãe fáustica) – e apenas se houver uma conexão com a Língua verdadeira. Tal conexão só pode acontecer no *medium* da linguagem, no caso, na escrita filosófica, numa tradução de uma linguagem para outra. Então, pela materialidade do texto, isto é, no *medium*, o filósofo, em sua interpretação objetiva dos fenômenos nas idéias, não apenas as descreve, mas antes deixa-as se estruturarem, se apresentarem nessa sua nova forma. O ser das idéias e o ser da verdade revelam-se ao amante filósofo como o ser do nome.

Apesar de as idéias não serem dadas no mundo dos fenômenos, elas também não podem ser invocadas por uma intuição intelectual. Se assim o fosse, tratar-se-ia da “visão” prescrita como procedimento filosófico aos adeptos das doutrinas do paganismo neoplatônico – domínio em que, segundo Benjamin, o esoterismo sempre contamina de modo fraco a filosofia. Então, a idéia é algo de lingüístico e seu ser não pode ser pensado enquanto objeto de uma intuição, nem mesmo a intelectual:

De fato, nem na sua versão mais paradoxal, a de *intellectus archetypus*, ela pode aceder à forma de se dar, que é própria da verdade, um dar-se desprovido de todas as formas de intenção – para além de que a própria verdade nunca pode aparecer como intenção. A verdade nunca se manifesta em relação, e muito

²⁶⁶ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, opus cit., p.21.

menos numa relação intencional. O objeto de conhecimento determinado pela intencionalidade do conceito não é a verdade. A verdade é um ser inintencional formado por idéias. O procedimento que lhe é adequado não será, assim, de ordem intencional cognitiva, mas passa sim pela imersão e pelo desaparecimento total nela. A verdade é a morte da intenção. É o que parece querer dizer da imagem velada de Saïs, cujo desvelamento era fatal para quem, com esse gesto, quisesse descobrir a verdade. Isto se deve não a uma enigmática crueldade da situação, mas à própria natureza da verdade, perante a qual mesmo o mais puro fogo da busca se apaga como se estivesse debaixo d'água.²⁶⁷

A verdade é aquela força, segundo Benjamin, que marca a própria essência da empiria. No entanto, seu ser é livre de qualquer fenomenalidade, apesar de estar próximo ao modo de ser simples das coisas. O ser da verdade é superior pela sua consistência e permanência. O encontro do fenômeno com a idéia como extremos em uma configuração só é possível por serem estes de algum modo semelhantes. O ser da verdade emerge desta semelhança, livre de toda a fenomenalidade, porém como detentor da força inerente a ela. Este ser é o ser do nome. Assim, também a idéia é da ordem da linguagem, precisamente da ordem da essência da palavra, quando esta é símbolo:

Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos escondida, um explícito significado profano. Cabe ao filósofo restituir pela apresentação o primado do caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega ao seu autoconhecimento, que é o oposto a qualquer comunicação orientada para o exterior. Como a filosofia não pode pretender falar em tom de revelação, isso só pode acontecer por meio de uma rememoração que recupere antes de mais nada a percepção primordial.²⁶⁸

A idéia enquanto palavra solta-se do âmago da realidade e reclama novamente os seus direitos de nomeação. A origem desta atitude do rememorar não se encontra em Platão – nele, o processo da anamnese se dava por uma presentificação de imagens por via intuitiva – mas sim em Adão, “o pai dos homens no papel de pai da filosofia”. Benjamin vê no ato da nomeação adamítica a dimensão paradisíaca da linguagem, na qual não era preciso lutar com o significado comunicativo das palavras. Na nomeação, as idéias se dão destituídas de intenção. A contemplação

²⁶⁷ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, opus cit., p.22.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.23.

filosófica apresenta-se então como o lugar para a renovação das idéias que, deste modo, podem reconstituir a percepção original das palavras:

E é por isso que, no curso de sua história, tantas vezes objeto de zombaria, a filosofia tem sido, com toda a razão, uma luta pela apresentação de algumas palavras, sempre as mesmas – as idéias. A introdução de novas terminologias, na medida em que não se limitam rigorosamente à esfera conceitual, mas visam aos objetos últimos da contemplação, é por esse motivo filosoficamente discutível. Essas terminologias – tentativas mal-sucedidas de nomeação, em que a intenção tem maior peso que a linguagem – não têm a objetividade que a história conferiu às principais correntes da reflexão filosófica. Tais correntes mantêm-se íntegras, em sua perfeição solitária, o que é impossível às meras palavras. E assim as idéias confirmam a lei segundo a qual todas as essências existem em estado de perfeita auto-suficiência, intocadas não só pelos fenômenos, como umas pelas outras. Assim como a harmonia das esferas depende das órbitas de astros que não se tocam, a existência do *mundus intelligibilis* depende da distância intransponível entre as essências puras. Cada idéia é um sol, e se relaciona com outras idéias como os sóis se relacionam entre si. A verdade é o equilíbrio tonal dessas essências.²⁶⁹

Essas essências limitadas (em sua quantidade) e descontínuas nesse “isolamento solar” formam, na intransponibilidade de tal isolamento, a morada da verdade. A verdade emerge como equilíbrio tonal dessas essências finitas e descontínuas. As idéias são, portanto, finitas e descontínuas. Goethe, como mostramos brevemente no capítulo anterior, percebeu tal finitude e descontinuidade. Os românticos, ao contrário, consideraram a idéia como infinita. A verdade foi tomada, desse modo, por uma forma de consciência reflexiva, ao invés de assumir o caráter de linguagem. Para Benjamin, foi justamente a ignorância desta finitude descontínua da Idéia que fez fracassar a tentativa dos primeiros românticos de renovarem a doutrina das idéias de Platão.

O item que se segue é dedicado a Goethe e, em especial, ao estudo de Simmel sobre Goethe, na medida em que nos ajuda a compreender alguns aspectos importantes desta determinação da esfera da verdade. Em Goethe, tal determinação não se dá na distinção que Benjamin faz entre a esfera da verdade e a do conhecimento. O próprio conhecer em Goethe, como veremos, recebe do ser da verdade sua determinação. Também o conceito de origem de Benjamin tem sua

²⁶⁹ Walter Benjamin. *A origem do drama barroco alemão, opus cit.*, p.53.

relação com o de fenômeno primário de Goethe, como ele mesmo nos indicou em *Passagens*:

Ao estudar em Simmel a apresentação do conceito de verdade em Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem, no livro sobre o drama barroco alemão, é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goethiano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da Origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreensão nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade, ou seja, como causas, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas.²⁷⁰

4.3

Goethe (a verdade e o microcosmos)

A respeito das possíveis semelhanças entre a ciência, a arte e a filosofia, Benjamin trouxe, como epígrafe deste prefácio crítico e epistemológico de 1925, uma passagem de Goethe dos *Materiais para a História da Doutrina das Cores*:

Posto que nem no saber nem na reflexão poderemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, e à segunda a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta como um todo em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado.²⁷¹

Trata-se aqui de uma preocupação de Goethe, observada por Benjamin já na parte final de sua tese de doutorado quando expõe acerca do conceito de natureza verdadeira. Benjamin explica ali que Goethe não deslocava simplesmente, de modo ingênuo, o conceito de natureza para a teoria da arte, não se preocupando com o conceito de natureza como objeto da ciência. Ao contrário, esta é uma questão urgente: a compreensão de como a natureza aparece para a ciência.

²⁷⁰ Walter Benjamin. “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.504 (N2a,4).

²⁷¹ Goethe *apud* Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, *opus cit.*, p.19.

De fato, as preocupações de Goethe eram muito pertinentes para Benjamin, pois ele tentava trazer esta perspectiva do conhecimento provindo do ser da verdade para dentro da própria investigação científica, como é possível notar em *A Doutrina das Cores*. Numa divergência com o sistema newtoniano, Goethe reivindica uma outra relação com os fenômenos da natureza. Assim, ele decerto desenvolveu em sua obra um importante caminho para Benjamin, que também lutava por uma filosofia distante dos preceitos desta perspectiva científica que impregnou a filosofia racionalista. Goethe escreve no prefácio de *A Doutrina das Cores*:

Se afirmamos acima que o homem é caracterizado por sua história, da mesma forma podemos afirmar que a história da ciência é a própria ciência. Não se pode ter um conhecimento claro daquilo que se possui sem saber reconhecer o que outros adquiriram antes de nós. Também pouco se pode aproveitar verdadeira e dignamente as vantagens de uma época sem entender e valorizar as vantagens do passado. No entanto, não era possível escrever ou preparar uma História da Doutrina das Cores enquanto perdurasse a doutrina de Newton. Pois, em sua presunção aristocrática e insuportável arrogância, a escola newtoniana não se dignava a olhar para aqueles que não pertenciam à corporação: depreciava tanto aquilo que havia sido anteriormente realizado, quanto o que era feito em sua época. [...] E, além disso, desdenhava os antigos e medievais, que percorreram serenamente o caminho certo e nos legaram, em observações e pensamentos isolados, aquilo que não podemos nem fazer nem conceber melhor.²⁷²

Segundo Goethe, o homem é levado ao desejo de conhecer somente se fenômenos notáveis chamarem a sua atenção. Para que essa atenção a um fenômeno perdure, é preciso haver um interesse mais profundo, fazendo com que nos aproximemos mais e mais dos objetos. Notamos, assim, uma grande diversidade diante de nós, e somos então levados a “separá-la, distingui-la e recompô-la, daí resultando uma ordenação que pode ser notada como maior ou menor satisfação”. Porém, para que isto se realize em qualquer disciplina, é necessário um trabalho rigoroso e assíduo: “É por isso que os homens, em virtude de um ponto de vista teórico geral, de um tipo de explicação qualquer, preferem deixar de lado os fenômenos a se darem ao trabalho de conhecer o singular e construir uma totalidade”.²⁷³

²⁷² J.W. Goethe. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p.39, 40.

²⁷³ *Ibidem*, p.43.

Segundo Simmel, Goethe estava certo de que as convicções teóricas do indivíduo se encontram em absoluta dependência da condição e da direção de seu ser. Neste caso, a antiga hipótese de que o homem age de acordo com seu ser se ampliaria no sentido de que também o conhecer recebe precisamente daí a sua determinação. Goethe estava assim na contracorrente da opinião científica vigente, que reconhece diante de todo objeto uma verdade única que cada um deve descobrir. A atividade do conhecer individual, de cada um em particular, seria para esta opinião apenas uma energia anímica, uma função através da qual o conteúdo de verdade pode se revelar para a consciência.

Assim, para Simmel, a gnosiologia e a metafísica apresentaram das mais diversas maneiras essa relação do conteúdo do verdadeiro, ora como a sua criação, ora como o mero descobrimento do mesmo. Mas o comum a todas essas maneiras seria a unicidade da verdade em face de cada objeto e de sua independência das diferenciações dos sujeitos. O processo psíquico é então compreendido como o único e o dinâmico da representação cognitiva, que apenas pode sustentar esta representação, mas não modificá-la. Logo, essa verdade, quando conhecida de fato, não possui relação alguma com a condição peculiar de tal ou qual sujeito cognoscente, e nem se relaciona com o próprio conteúdo objetivo. A partir dessa perspectiva, na medida em que conhecemos o verdadeiro, todos somos iguais, e somente nos possíveis e ilimitados erros se expressa e se efetua a disparidade das individualidades, explica Simmel. Esta típica representação do conhecimento exclui o processo cognitivo como coisa viva da alma individual, pois apenas é verdade o conteúdo determinado por sua qualidade objetiva, representação que é o verdadeiro conhecimento.

Simmel procura nos mostrar que o pensamento de Goethe parte do oposto deste princípio. O conceito goethiano de conhecimento, ele diz, está virtualmente contemplado no conhecido verso: “somente o fecundo é verdadeiro”. Goethe contrapõe, assim, à verdade do ideal do saber universalmente aceito – centrada em si

e existente nas meras relações de conteúdos reais ou ideais – um outro conceito de verdade: verdadeira é para o homem aquela idéia que lhe é proveitosa.²⁷⁴

Faz-se observar que tenho por verdadeiro o pensamento que é fecundo para mim, e que se une com o resto do meu pensar e ao mesmo tempo me estimula. Pois bem, não só é possível, senão natural, que um pensamento dessa índole não se entrelace com o sentido do outro, não o fomenta; é possível ainda que crie obstáculos a este, que então o tenha como falso.²⁷⁵

Em Goethe, há tantas verdades distintas como possibilidades individualmente diferentes de se ser estimulado pelo pensar das coisas:

Feliz limitação aquela da juventude e até do homem em geral que, em qualquer momento de sua existência, podem considerar ser perfeitos e não perguntam pelo verdadeiro e nem pelo falso, pelo elevado e nem pelo baixo, senão somente pelo que lhes é adequado.²⁷⁶

Para Simmel, através de tais passagens é possível compreender perfeitamente o verdadeiro, que só o é unicamente se for fecundo. Goethe, então, não alude à fecundidade existente na esfera do mero conhecimento – em que um conhecimento é qualificado de fecundo quando seu conteúdo permite obter outros conteúdos, estimulando assim a formação de outros lógico-reais. Esta fecundidade, trazida por Goethe, é por Simmel denominada de fecundidade dinâmica, pois com ela representações consideradas como vida atuam na vida de seu sujeito. Estas seriam as verdadeiras representações no sentido vital goethiano. De modo algum podem ser falsas, apesar de seus conteúdos como tais, e considerados a partir do objeto, poderem ser verdadeiros ou falsos.

Em certa ocasião, nos conta Simmel, Goethe encontrou uma expressão especial para esse critério de vida que não coincide com o critério teórico sobre a verdade e o erro. Assim, partindo da verdade e do erro, poderia ser acrescentada uma terceira palavra com sentido mais sutil, a saber: peculiaridades:

Pois existem certos fenômenos da humanidade que assim melhor se poderiam designar; são errôneos por fora e verdadeiros por dentro; são o que constitui indivíduo; graças a eles se especifica o universal e no mais extravagante se vislumbra sempre algo de entendimento, razão e benevolência, o que nos atrai.

²⁷⁴ Simmel afirma que com isso as mais rudes formas do pragmatismo puderam invocar Goethe em seu favor. Contudo, explica ele, é de antemão muito improvável tal uso em vista da intenção fundamental de Goethe.

²⁷⁵ J.W. Goethe *apud* Georg Simmel. *Goethe*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. p.36 (Tradução Livre).

²⁷⁶ J.W. Goethe *apud* Georg Simmel. *Goethe. opus cit.*, p.39 (Tradução Livre).

Cabe imaginá-los como formas da existência viva e do agir dos seres isolados, fechados, limitados, indivíduos como que nações. Uma peculiaridade pode ser em si, senão louvável, pelo menos tolerável, uma vez que expressa um modo de ser que, sem dúvida, se deveria aceitar como designação de parte do diverso.²⁷⁷

É possível notar então como se agitava diante de Goethe um conceito de verdade situado acima da antítese teórica da verdade e do erro. A verdade encontra sua expressão no modo do homem, do ser em geral, no modo de ser no modo de ser de cada homem. Ela não é a causa de seu conteúdo lógico, e apenas logicamente comprovável. Para Goethe, a verdade é até certo ponto a relação entre a vida do homem e a totalidade do mundo em que este se encontra. Assim, o pensamento é aquele de nossa condição fisiológica ou mesmo aquele de nosso sentimento; é um ser do homem que possui sua exatidão ou não-exatidão como real qualidade, causa ou consequência de sua total posição no mundo. É nesse sentido que Goethe afirma:

Se conheço minha relação comigo mesmo e com o mundo exterior, chamo a isso de verdade. Por isso mesmo, não pode haver dúvida de que o sujeito que suporta e determina a verdade assim entendida é sobretudo um homem e não uma capacidade isolada de entendimento, mas sua totalidade, mediante a qual se acha entremeadada a totalidade da existência.²⁷⁸

O fundamento da visão goethiana do mundo está no fato de que apenas quando o homem se unifica em si, isto é, quando está “de acordo consigo mesmo”, ele apresenta a réplica espiritual do mundo também unitário em si. O conhecer é então compreendido como uma postura total do homem: “aquela fecundação e estímulos do conjunto por um pensamento, aquele aderir-se e juntar-se entre representações anteriores e novas”.²⁷⁹ “Estando de acordo consigo mesmo se está também de acordo com os demais”. Esta proposição, considerada central por Simmel em Goethe, é por ele bem discutida a fim de garantir a ela sua compreensão correta. Cabe aqui apenas frisar que estar de acordo consigo mesmo não é uma união lógica e nem sistemática de conteúdos, mas sim uma função vital do homem, uma visão que o aproxima do sentido de sua existência e, dessa forma, manifesta-se a relação do homem “como um conjunto” com a existência “como um conjunto”.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Ibidem, p.40.

²⁷⁹ Georg Simmel. *Goethe*, opus cit., p.49 (Tradução Livre).

A partir da afirmação de Goethe de que “todo indivíduo tem mediante suas inclinações um direito a princípios que não o eliminem como indivíduo”, Simmel nos explica como nele fica excluída a possibilidade de se atribuir ao sujeito um direito que não se justifique a partir ordem objetiva das coisas. As “inclinações” mesmas são fatos objetivos, que microcosmicamente se encaixam no todo individual, não se tratando de volúveis caprichos, mas sim das tendências orgânicas do núcleo essencial. Uma vez que o sujeito “concorda consigo mesmo”, por meio de sua igualdade de forma em relação ao mesmo mundo "unitário", prepara em si uma réplica harmônica deste mundo. Todos esses indivíduos têm que se harmonizar de algum modo entre si, por distintos que sejam quanto ao conteúdo os pontos ao redor dos quais se opera a unificação de cada um deles. Assim, os indivíduos se comportam conforme a metáfora de Leibniz sobre as mônadas infinitamente distintas, cada uma das quais representando o mundo de um modo singular e que, sem dúvida, estão em absoluta harmonia – como espelhos colocados ao redor de uma praça de mercados: cada um deles devolvendo uma imagem diversa daquela do outro, mas jamais podendo se contradizer, pois com elas reproduzem um só objeto.

Essa convicção metafísica da relação objetiva entre o indivíduo e o mundo garante a objetividade da existência do homem que assim se forma e, desta maneira, a sua harmonia com os demais. Dela parte a explicação da afirmação de Goethe de que o homem que está de acordo consigo mesmo também está de acordo com os demais, o que excluiria a possibilidade de uma disputa de “conhecimentos”. Assim, para Goethe, cada um tem que começar por si, criando sua própria felicidade, da qual decorre infalivelmente a felicidade do todo. No entanto, de acordo com Simmel, isto não se funde na trivial-liberal “harmonia de interesses”, que apenas se refere aos fenômenos singulares da superfície. Com isso, Goethe apenas pode aludir à “felicidade” do indivíduo que, em perfeita correspondência com suas inclinações, tem então suas raízes em uma determinada relação harmônica com o ser do mundo.

Dessa maneira, Goethe, ao falar da felicidade num sentido sistemático – explica Simmel – nunca se refere à contingência atomística de um bem-pensar solitário, mas sim, sempre, à entonação total da personalidade, a qual é apenas possível na sua relação com a totalidade da existência objetiva. Esta referência ao mundo em relação

a todas as personalidades individuais que estão realmente “de acordo consigo mesmas” – e que seguem, assim, as suas verdadeiras inclinações e fazem a sua real felicidade – estabelece o vínculo entre todos os indivíduos e revela como unidade e totalidade as convicções, por mais diferentes que sejam enquanto conteúdo, diante do objeto singular, mesmo que as aspirações se combatam de forma violenta.

Simmel afirma ser possível, de acordo com o exposto acima, preservar Goethe do ponto de vista que faz com que esta individualização do conhecer se degenera em um subjetivismo irresponsável ou mesmo numa atitude desesperadora diante de uma possibilidade do conhecimento:

Portanto, o enlace do conhecer com a vida, com o qual o conhecimento foi assegurado aos distintos sujeitos desta vida, com suas características e necessidades especiais (peculiares), serviu a Goethe precisamente como meio para unir, a um só tempo, de modo mais amplo e mais estreito, à existência objetiva – com sua totalidade e com sua unidade – a diversidade de opiniões que não pode ser eliminada pela negação.²⁸⁰

Assim, o ponto de partida dessas investigações – a dependência do conhecer do ser do homem – está vinculado a uma outra “tendência” característica de Goethe, que pode ser considerada como uma infra-estrutura daquilo que aponta para um fundamento espiritual comum e de grande profundidade. Trata-se de que todo o compreender é possível unicamente tendo como base a igualdade de essência com o compreendido. Nesse sentido, na introdução à *Doutrina das Cores*, Goethe afirma que o olho deve sua existência à luz: “de órgãos animais a ela indiferentes, a luz produz um órgão que se torna seu semelhante”.²⁸¹ Goethe assinala a gravidade com que a escola jônica sempre repetiu que “O igual só é conhecido pelo igual”, e traz para nós os versos de um antigo místico:

Se o olho não tivesse sol,
Como veríamos a luz?
Sem a força de Deus vivendo em nós,
Como o Divino nos seduz?²⁸²

Portanto, na medida em que há um idêntico conteúdo de ser no sujeito e no objeto, nosso conhecimento percorre um caminho duplo, não apenas do sujeito ao objeto, mas também do objeto ao sujeito. Ao se conhecer o objeto, conhece-se

²⁸⁰ Ibidem, p.51.

²⁸¹ J.W. Goethe. *Doutrina das Cores, opus cit.*, p.44.

²⁸² Plotino *apud* J. W. Goethe. *Doutrina das Cores, opus cit.*, p.45.

também o sujeito, e vice-versa. A felicidade do descobrir e do inventar para Goethe consistiria em que “com a motivação de um fenômeno externo nos damos conta do nosso próprio interior”.²⁸³ É nesse sentido que ele afirma: “O homem adquire a certeza de sua própria essência reconhecendo como semelhante seu, como verídico, o ser situado fora de si”.²⁸⁴ Então, de acordo com Simmel, isto é possível porque o ser individual determina o conhecimento da realidade exterior, encontrando resposta e apoio em outro. A realidade exterior, dessa forma, determina o autoconhecimento do indivíduo. Revela-se, assim, como a mais profunda justificativa do conhecimento que sujeito e objeto tenham sua raiz em comum num ser “mais definitivo”, em uma veracidade última. Uma vez que também o ser individual é levado por este ser “mais definitivo” e está também com ele entrelaçado, compreendemos por que ele pode determinar totalmente o conhecimento, pois com ele, sem dúvida, o objeto é guardado com plena fidelidade. Nisto se evidencia para Simmel uma última interseção de todos os caminhos do espírito em Goethe, e toda a sua imagem da verdade é concentrada neste aspecto.

O conhecimento humano não é para Goethe um produto ideal que flutua livremente sem seu *habitat* ou, mais ainda, que ele não tenha morada alguma. Ao contrário, ele é realidade mesmo, cresce do conjunto do ser e segue morando em sua esfera, explica Simmel. A noção de que o conhecimento como processo – como parte de todo o acontecer em geral – está conectado à existência fortalece-se pela qualidade de verdade de seus conteúdos, ainda que naturalmente também torne possível, sob esse aspecto, o erro, porque mais de um fragmento da realidade do conhecimento não se nutre da fonte central do todo, mas divaga e periclita no periférico. Também é possível que mais de uma coisa, errônea, atendendo a critérios unilaterais, seja, no entanto, uma verdade de sentido superior partindo do critério central. O fato de que a individualidade do espírito cognoscente determine o momentaneamente verdadeiro quer dizer somente que se trata da forma especial do ser em geral, precisamente aquela que está na teia do juízo porque, de acordo com Simmel, o ser vive de ampliações singulares e nas ampliações singulares. O conhecer não é, portanto,

²⁸³ J. W. Goethe *apud* Georg Simmel. *Goethe, opus cit.*, p.52 (Livre Tradução).

²⁸⁴ *Idem.*

aquele desenraizado que vagueia sem *habitat*, mas é algo ancorado ao ser e unido à natureza e, por isso, ele é algo individual. Este fato não o separa da verdade sobre o ser, mas o une a ela. Deixa de ser algo sobre a verdade e se torna a própria verdade.

A unidade do todo compreendida por Goethe não é de modo algum uma igualdade total, mas ela se encontra na dinâmica da vida, que percorre todos os membros por diversos que sejam, de modo que esta unidade os mantém unidos funcionalmente em diversas medidas e em variados modos. Esta unidade pode ser alcançada por sua riqueza, e não por uma resignação filosófica. Dessa forma, tanto a realidade do sujeito como a do objeto são sustentadas por uma só corrente do ser "tão natural como divino" e, apenas assim, é possível, segundo Simmel, a existência do compreender e do perceber para Goethe.

A unidade goethiana do mundo se fundaria neste caráter de vitalidade, pois Goethe repudia a unidade abstrata, indistinta do panteísmo racional e nos aconselha a não abandonar o princípio divino, "uma unidade que se oculte aos nossos sentidos exterior e interior". Simmel, em sua leitura de Goethe, reivindica o compreender como "fenômeno primário" pois, ocorrendo apenas sobre a base da identidade de ser, para Goethe, o encadeamento universal das coisas encontra no ser a sua mais exata expressão, e a relação funcional encontra nele a mais pura evidência, já que, neste caso, avança até a igualdade. Porém, esta igualdade não significa um coincidir matemático, mas sim o enriquecimento espiritual de um pelo outro, a incorporação ao processo da vida: "Certamente que a unidade da existência não traz sempre juntamente com ela esse incorporar-se e compreender; mas quando estes ocorrem, remetem àquela unidade como seu fundamento metafísico, e é talvez o fenômeno mais forte e decisivo dela".²⁸⁵ Como tentaremos mostrar em seguida, aqui se encontra a base do fenômeno de origem de Benjamin.

A dependência de todo o conhecer, formulada por Goethe no verso sobre o olhar, diz que, de algum modo, o conteúdo do compreendido deve também ser encontrado em quem compreende. Essa dependência é desenvolvida também em outra passagem: "Se não trouxesse já em mim, por antecipação, o mundo, teria seguido

²⁸⁵ Georg Simmel. *Goethe, opus cit.*, p. 54 (Tradução Livre).

sendo cego com os olhos que me foram dados, e toda a investigação e a experiência não seriam mais do que um esforço totalmente morto e vão”.²⁸⁶ Para Simmel, do ponto de vista ético, tal afirmação orienta-se para a seguinte proposição: “Temos em nós o germe dos méritos que sabemos apreciar”.²⁸⁷ Assim, de um modo geral, Goethe estima que o inato no homem constitui propriamente o que há de essencial e determinante, pois “o homem é não apenas o inato, mas também o adquirido”.²⁸⁸

No entanto, o inato, neste caso, não apenas é decisivo para o pessoal e o subjetivo ao longo do curso da vida, mas sendo algo existente e real, ele encerra em si a outra existência em forma ideal. Segundo Simmel, este conceito move-se em uma linha sumamente original entre a teoria das idéias inatas e o *a priori* kantiano. A primeira situa no espírito determinados conteúdos de saber que surgem na pura evolução dele mesmo, com independência de toda a experiência, isto é, de todo o saber adquirido. Para o “apriorismo”, por sua vez, é preciso que todo o material do saber seja dado ao espírito que é, em si, desprovido de conteúdo, posto que o espírito não é mais do que a forma funcional que configura aquele material em conhecimento empírico – o único válido.

Na convicção de Goethe, nos diz Simmel, também o material do saber é inerente de antemão à nossa existência, de modo que – embora o próprio Goethe não tenha explicado mais concretamente – somente mediante “investigação e experiência” ele se converte em saber. Assim, tudo aquilo que o indivíduo pode saber do mundo, tudo quanto se transforma em mundo é nele inato. Porém, ele tem que receber primeiro o mundo, tem que experimentar primeiro, para que este pré-saber se converta em saber.

Simmel nos conta que Goethe, em certa ocasião, fez a seguinte observação sobre “homens especialmente dotados”: eles “ainda buscam no mundo exterior as imagens que dêem a réplica-resposta ao que a natureza pôs neles e, com isso, elevam o plenamente interior ao total e certo”.²⁸⁹ Isto evidencia ainda mais o fato de que, para Goethe, a dependência do conhecer em relação ao ser do homem tem sua origem na

²⁸⁶ J.W. Goethe *apud* Georg Simmel. *Goethe, opus cit.*, p.54 (Livre Tradução).

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ J.W. Goethe *apud* Georg Simmel. *Goethe, opus cit.*, p.55 (Livre Tradução).

unidade fundamental e absoluta que existe entre espírito e mundo. Então, o espírito encerra em si tudo quanto pode ser “mundo” para ele: é microcosmos. No entanto, de acordo com Simmel, isto não se transforma em uma solipsística carência de relação e independência diante do mundo, pois este deve ser investigado e experimentado para que aquela presunção adquira a forma da realidade: o “mundo” contesta, ou seja, dá ao espírito apenas o conteúdo de si que vem ao seu encontro desde o espírito mesmo. Escreveu Goethe:

Nesta folha como nas anteriores [da morfologia] persegui o propósito de formular como eu vejo a natureza mas, ao mesmo tempo, manifestar-me, o quanto possível, a mim mesmo, ao meu interior, ao meu modo de ser. A missão conhece-te a ti mesmo me pareceu sempre suspeita de desviar o homem da sua atividade em relação ao mundo exterior para uma falsa contemplação interior. O homem apenas conhece a si mesmo na medida em que conhece o mundo o qual apenas percebe em si, e apenas no mundo percebe a si mesmo.²⁹⁰

Por esse motivo mais profundo e metafísico, Goethe repudia toda a ocupação que tenha por objeto o pensar como tal. Desse modo, o pensar se converteria em algo flutuante, que formaria um círculo fechado e se afastaria, isolado, do ser vivo do homem. Precisamente por esta razão, este pensar se isolaria também do ser do mundo. Daí, segundo Simmel, o pensar em Goethe ter uma origem orgânica, ao invés de uma lógica:

Se, o verdadeiro caminho é
não saber o que se pensa quando se pensa:
tudo é como presenteado.²⁹¹

No entanto, coloca-se a seguinte questão:

O problema é que nenhum pensar serve de nada para pensar; é preciso ser justo por natureza, de sorte que as boas ocorrências estejam sempre perante nós como livres filhos de Deus e nos exclamem: aqui estamos.²⁹²

Entretanto, o decisivo para Goethe é que o pensamento não se produza sobre a base de si mesmo e na reflexão sobre si mesmo, mas que seus conteúdos tenham que ser apresentados mediante o processo natural da vida. Uma vez que o pensar venha do

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Idem.

²⁹² Ibidem, p.55.

ser do homem, ele também adquire sua significação lógico-real, porque desta maneira ele se estabelece propriamente unido ao ser:

Até certo ponto é apenas uma intensificação emotiva desta relação genética de nosso conhecer com nosso ser o que escreve já sendo muito jovem: "Não se adquire o conhecimento senão daquele que se ama, e quanto mais profundo e perfeito seja o conhecimento, tanto mais intenso e vigoroso e vivo tem que ser o amor, e ainda a paixão". Todo entender é, em efeito, um criar (a propósito do conceito de "força criadora", disse: "o homem inativo, incapaz, não observará o bom, o nobre, o belo, nem em si nem nos demais") e, em consequência, apenas se pode obter o conhecimento segundo as qualidades daquele que cria, apenas se conseguirá quando também o objeto seja adequado a essas qualidades. [...] E porque as normas e as condutas do conhecer são para ele uma atividade vital, esse requerido paralelismo de ser entre sujeito que cria com vida e seu "objeto" no sentido mais amplo se propaga também a toda façanha artística. Sendo todavia muito jovem, afirma sobre a incapacidade da maioria dos arquitetos de construir palácios e monumentos: "todo camponês dá ao marceneiro a idéia para a criação de sua cabana. Quem vai erguer às nuvens a morada de Júpiter? Como não ser Vulcano, um deus como ele. O artista deve ter uma alma grande como o rei para quem levanta as salas".²⁹³

Com isto se conclui, nesta exposição de Simmel, a questão da verdade e sua relação com o conhecer. Todo conhecer e ainda todo o criar espiritual que se entrelaça com um conteúdo dado revelam-se, em última instância, associados a uma identidade de essência existente entre o sujeito e a réplica real de seu agir espiritual. Logo, afirma Simmel, assegura-se pela primeira vez, no centro de todo círculo de visão, a imersão do conhecer no ser. Compreendemos agora já não psicologicamente, mas metafisicamente, que a verdade depende do ser do sujeito. Por isso, tão freqüentemente Goethe proclamou estarmos excluídos de tantos e tantos conhecimentos pela individualidade que temos em um dado momento. O isolamento e o fechamento que parecem sobrevir dessa individualidade diferencial rompem-se agora ao lado da verdade:

Se antes de mais nada pude mostrar que é o encadeamento da vida o que elimina toda ambigüidade subjetiva do individualismo da verdade – porque um supremo sentido da vida põe por cima da verdade lógica uma verdade vital, porque as particularidades dos espíritos se completam reciprocamente dentro da idéia de humanidade, porque a unidade interior do indivíduo o torna igual à forma objetiva do mundo – este encadeamento interior da vida resulta agora amparado e até certo ponto justificado por seu encadeamento real com os objetos de sua verdade. Pois sob a harmonia do espírito, e dos espíritos, e sob a 'solariedade' do olho vive a natureza-deus; apenas a modo do raio de sua unidade pode Goethe

²⁹³ Ibidem, p. 56.

compreender a possibilidade do conhecer que se movimenta entre sujeito e objeto.²⁹⁴

A verdade, então, em Goethe provém de uma reconciliação entre a dimensão sensível da objetividade do conhecimento com a dimensão subjetiva da reflexão. Assim, o fenômeno primário em Goethe – explicação da vida natural a partir de um fenômeno arcaico e primitivo que apenas pode ser apreendido pela intuição – é deslocado por Benjamin para a dimensão da história. Não é intuitivamente que se alcança essa dimensão da origem, mas sim na forma de observação da obra de arte, isto é, da experiência que se constitui do encontro com a origem, como veremos a seguir. Como categoria histórica, ela vem garantir a mediação entre os extremos de tal modo que, nos limites do singular, o universal pode se desdobrar de uma maneira específica. Portanto, na origem há a dimensão sensível da idéia e, assim, também a dimensão temporal da verdade. Enquanto ser, a idéia e a verdade manifestam-se na linguagem.

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma idéia.²⁹⁵

4.4

A origem e a mônada

Em “A tarefa do tradutor”, o autor afirma que a história, e não a natureza, determina o decurso e o âmbito da vida, reivindicando vida em tudo aquilo que dá origem à história. Uma obra de arte, dessa forma, possui vida, é linguagem. Com isso, estabelece uma conexão também essencial entre a própria natureza e a história e amplia os limites da vida: não há nada na natureza animada, ou mesmo na inanimada, que não comunique o seu conteúdo espiritual, disse Benjamin no ensaio de 1916. A natureza não é o palco onde a história é representada. “Cabe ao filósofo a tarefa de

²⁹⁴ Georg Simmel. *Goethe, opus cit.*, p. 56, 57. (Tradução Livre).

²⁹⁵ Walter Benjamin. “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.505 - (N 3,2).

compreender toda a vida natural no enquadramento mais vasto da História”.²⁹⁶ Trata-se de uma mudança da perspectiva de Goethe, que está voltada, como vimos, para a vitalidade como provinda unicamente da natureza.

O conceito de origem, apresentado por Benjamin no prefácio de 1925, é fundamental para a compreensão do deslocamento de uma perspectiva "natural" para uma perspectiva "histórica" da vida e da verdade. A origem é, pois, um movimento que provém da respiração do pensamento que, após tomar seu fôlego, pode se perder sem pressa e sem inibição no exame minucioso dos pormenores. O problema da origem pode ser encontrado na forma de observação da obra de arte, pois a observação se detém nos pormenores quando mergulha na obra e na forma da arte para avaliar o seu conteúdo:

Teremos, aliás, de falar sempre dos pormenores, quando a observação mergulha na obra e na forma da arte para avaliar seu conteúdo substancial (*Gehalt*). A pressa com que alguns deles se apropriam, como se de propriedade alheia se tratasse, é própria do trabalho crítico rotineiro, em nada melhor que a bonomia pequeno-burguesa. A verdadeira contemplação combina então a rejeição do método dedutivo com um recurso cada vez mais amplo e intenso aos fenômenos, que nunca correm o risco de se tornarem objetos de um nebuloso espanto, enquanto a sua apresentação for ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso salva-se a singularidade.²⁹⁷

A idéia em sua singularidade é na linguagem ser do nome. Apesar de ser uma categoria histórica, dada no tempo, a origem não se confunde com a gênese, uma designação de devir de algo que nasceu. Aquilo que é próprio da origem, nos diz Benjamin, não se nota no plano do manifesto, do factual, do cru. Ela emerge do processo de nascer e desaparecer; ela está inserida “no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese”.²⁹⁸ Este movimento é justamente o de unir, a um só tempo, este plano àquele simbólico das idéias: “Em todo fenômeno originário tem lugar uma determinação da figura através da qual uma idéia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história”.²⁹⁹ A origem, dessa maneira, não pode ser destacada dos fatos, mas ela pode ser relacionada com a sua

²⁹⁶ Walter Benjamin. “The Task of Translator”. In: _____. *Walter Benjamin: Selected Writings, opus cit.*, p. 255.

²⁹⁷ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão, opus cit.*, p.31.

²⁹⁸ Ibidem, p.32

²⁹⁹ Ibidem, p.32.

pré e pós-história, comportando em si um duplo aspecto: restauração e reconstituição e, também, inacabamento e incompletude.

Segundo Benjamin, as diretrizes da contemplação filosófica estão presentes nesta dialética imanente à origem, na qual tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem como se se condicionassem mutuamente. O filósofo percebe também o caráter não-eterno da verdade e a reconhece em sua fugacidade. A entrega ao objeto é uma característica do pensamento de Benjamin que, como observa Tiedmann, é indiferente da ruidosa maquinaria da filosofia acadêmica, suas tábuas de leis e proibições transcendentais.³⁰⁰ Desse modo, Benjamin teria se contentado, sem modéstia, com uma espécie de “delicado empirismo”. Como Goethe, Benjamin imaginava a essência não por detrás ou acima das coisas, mas ele sabia que ela se encontrava nas próprias coisas, nos diz Tiedmman.

Cabe aqui retomar o que disse Simmel acerca do fenômeno originário em Goethe como fundamento metafísico de seu pensamento. Em Goethe, o encadeamento universal das coisas encontra no ser sua mais exata expressão, e a relação funcional encontra nele a mais pura evidência, pois avança até a igualdade. Esta, então, não é um coincidir matemático, mas sim o enriquecimento espiritual de um pelo outro, uma incorporação ao processo da vida. Em Benjamin, esta relação funcional torna-se uma relação histórica e construtiva, mas também um enriquecimento espiritual e um processo de incorporação à vida. Assim, o encadeamento universal das coisas encontra igualmente no ser a sua mais alta expressão, mas esta expressão é manifestada na linguagem.

Na linguagem o ser avança até a igualdade, porque antes há de se ter aquele encontro das essências lingüísticas para que ele possa obter uma outra expressão, uma tradução, ela mesma, vida. Essa mudança de forma advém de uma “afinidade eletiva” entre dois seres ou elementos espirituais, no sentido de Goethe: “buscam-se um ao outro, atraem-se, ligam-se um ao outro e, a seguir, ressurgem dessa união íntima numa forma renovada e imprevista”.³⁰¹

³⁰⁰ Rolf Tiedmann. “Introdução à Edição Alemã”. In: Walter Benjamin. *Passagens, opus cit.*, p.16.

³⁰¹ J. W. Goethe *apud* Michel Löwy. *Redenção e Utopia. O Judaísmo Libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.15.

Há um encontro entre a linguagem e o tempo, e abre-se assim a dimensão da história. É desse modo que a obra de arte detém a sua própria historicidade e não se inscreve em uma anterior a ela. Este tempo não é o tempo do desenrolar cronológico, um tempo considerado por Benjamin como vazio, mas é qualitativo – se dá num processo de intensificação no *medium* da linguagem, intensificação esta que Benjamin reconheceu já no *medium*-de-reflexão da arte de Schlegel e Novalis.³⁰² O fenômeno de origem com sua imanente dialética entre os extremos – idéia e fenômeno – remete à unicidade e à totalidade por ser inacabamento. É dessa forma que também a linguagem filosófica remete à unicidade e à totalidade quando consegue expressar o lado simbólico, mais ou menos oculto, de sua linguagem, preservando a singularidade do fenômeno. A origem é uma nuance dialética, expressa-se num pormenor.

Não é tarefa do filósofo, portanto, estabelecer as conexões entre as essências que permaneceriam inalteradas, mesmo que no mundo dos fatos elas não se manifestassem na sua forma pura. Para Benjamin, esta foi a intenção de Hegel quando afirmou em sua conhecida fórmula: “Tanto pior para os fatos”. O preço desta atitude tipicamente idealista é o abandono do cerne da idéia de origem que, como categoria histórica, não é puramente lógica. A origem é da ordem do ser; sua mais íntima estrutura aparece como essencialidade. Um fenômeno de origem, então, deve ter provada a sua autenticidade, caso contrário, ela não terá direito a este título que ostenta. O filósofo tem que preparar essa prova para demonstrar a autenticidade daquilo que se quer demonstrar:

[...] o trabalho do investigador começa aqui porque ele só pode considerar um tal fato como seguro quando a mais íntima estrutura aparecer com uma essencialidade tal que o fato se revele como um fenômeno de origem. O autêntico – esse selo de origem dos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se liga de forma única com o ato de reconhecimento. A

³⁰² Löwy observa que Benjamin insistira na introdução de sua tese de doutorado, *O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, no fato de que a essência histórica do Romantismo deveria ser buscada no messianismo romântico. Este autor afirma que a questão metafísica da temporalidade histórica se encontra já na passagem que Benjamin traz do jovem Schlegel: “O desejo revolucionário de realizar o desejo de Deus é [...] começo da história”. Logo, aqui já haveria uma concepção qualitativa de tempo que decorre no messianismo romântico, de acordo com o qual a humanidade é um processo de realização e não simplesmente de devir. Assim, de acordo com Löwy, não há como não constatar o evidente parentesco entre esta passagem e o que foi feito por Benjamin nas teses “Sobre o conceito de História” (Michel Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, 1940). Peter Szondi, no artigo “Hope in the Past”, também faz menção a esta semelhança.

descoberta é capaz de trazê-lo à luz no mais singular e intrincado fenômeno, nas experiências mais vulneráveis e toscas, mas também nas manifestações mais requintadas de uma época de decadência. A idéia absorve uma série de formas históricas, não para construir a partir delas uma unidade, menos ainda para delas derivar algo de comum. Não há qualquer analogia entre a relação do fenômeno singular com a idéia ou com o conceito: neste último contexto, o singular é subsumido no conceito, e permanece o que era – singularidade; no primeiro, está na idéia e torna-se aquilo que não era – totalidade. Nisso consiste sua salvação.³⁰³

A filosofia, em sua escrita descontínua, deve mostrar as idéias como configurações em que essa dialética da origem esteja presente, caso contrário, para Benjamin, sua contemplação não será autêntica:

A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes.³⁰⁴

A apresentação de uma idéia só pode ser alcançada quando forem virtualmente percorridos todos os extremos nela possíveis. A história emerge então como conteúdo substancial dessa configuração apreendida pela origem, de modo que esse caminho dos extremos de uma idéia percorrida pelo filósofo permanece na origem virtual. Limitado na sua relação com sua pré e pós-história, o fenômeno de origem conhece a história por dentro e não mais como algo sem limites. Ele está relacionado com o ser essencial que permite a caracterização da sua pré e pós-história:

Testemunho de sua salvação ou reunião na coutada do mundo das idéias, não é história pura, mas natural. A vida da obra e das formas, que só adentro deste recinto protetor se desenvolve de forma límpida e não contaminada pela humana, é uma vida natural. Uma vez constatado na idéia esse ser salvo, a presença da história natural inautêntica – a pré e a pós-história – é virtual.³⁰⁵

A partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão, é possível erguer as grandes construções. Aprender a construção da história a partir da descoberta do cristal do acontecimento total na análise do pequeno momento

³⁰³ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, opus cit., p.33.

³⁰⁴ Walter Benjamin. *A origem do drama barroco alemão*, opus cit., p.69.

³⁰⁵ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, opus cit., p.34.

individual é, “portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar como tal. Na estrutura do comentário”.³⁰⁶

O filósofo pode ler essa história natural em sua essencialidade – no ser salvo na idéia – em estado de perfeição e quietude, de modo que seu discurso, como um discurso da história natural, perca a eficácia pragmática. A tendência de toda a formação dos conceitos filosóficos determina-se novamente no antigo sentido: “constatar o devir dos fenômenos no ser”, afirma Benjamin. Assim, o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas antes precisa absorver toda a sua história. Esta absorção é de tal modo que o aprofundamento da perspectiva histórica em tais investigações não possui limites, tanto no que diz respeito ao passado quanto ao futuro. A dimensão alcançada por essa investigação é a da totalidade. A idéia é uma mônada para Benjamin. A sua estrutura é marcada pela totalidade e o seu isolamento é inalienável:

O ser que nela penetra com sua pré e pós-história mostra, oculta na sua própria, a figura abreviada e ensombrada do restante dos mundos das idéias, tal como nas mônadas do *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686: em cada uma delas estão indistintamente presentes as demais.³⁰⁷

A apresentação dos fenômenos como interpretação objetiva da idéia já repousa preestabelecida nela mesma. Assim, quanto mais alta for a ordem das idéias, tanto mais perfeita será a apresentação que nela está contida. Disso resulta a seguinte conclusão de Benjamin:

E assim o mundo real poderia ser visto como um problema, no sentido de que ele nos pede para penetrarmos de tal modo em tudo o que é real que daí resultasse uma interpretação objetiva do mundo. Se pensarmos nesse problema e nesse mergulho, em nada nos surpreende que o autor da *Monadologia* tenha sido também o criador do cálculo infinitesimal. A idéia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua apresentação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo.³⁰⁸

³⁰⁶ Walter Benjamin. “N:Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.503 - (N2,6).

³⁰⁷ Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, *opus cit.*, p.34.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.35.

4.5

Imagem dialética

Para cumprir tamanha tarefa – a do esboço dessa imagem abreviada do mundo – o historiador deve, portanto, aproximar-se do objeto histórico enquanto mônada. Nessa aproximação, muitos fatores mostram-se decisivos. A presença de espírito do historiador é fundamental, pois a história é considerada por Benjamin como uma constelação de perigos. O historiador acompanha então o desenvolvimento da história com seu pensamento, estando sempre prestes a se desviar, mas “A origem é o alvo”.³⁰⁹ O historiador encontra o fenômeno de origem, arranca-o de seu contexto, desvia-se e, em sua escrita, os acontecimentos que o cercam, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que será submetida ao leitor constituirá as citações deste texto: “somente elas se apresentam de uma maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto”.³¹⁰

A força dessa atitude está justamente em que, uma vez arrancado de seu contexto, o “ocorrido” encontra o “agora” num lampejo e forma uma imagem dialética. Fenômeno originário da história, a imagem dialética possui também um caráter destrutivo; ela destrói por completo a noção de *progresso* que sustenta as teorias teleológicas da história. Para Benjamin, a idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo: “a crítica da idéia progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”.³¹¹ O movimento da origem traz para o seu ritmo, como um redemoinho, o próprio material produzido pela gênese; ritmo que não é o do tempo homogêneo e vazio, mas é o do tempo das conexões, intenso e qualitativo. É justamente por esse aspecto que as autênticas obras de arte constituem um fenômeno de origem para Benjamin, pois nelas tem lugar esta determinação da figura na qual

³⁰⁹ Esta frase de Karl Kraus é a epígrafe da tese 13 do ensaio de Benjamin sobre o conceito de história.

³¹⁰ Walter Benjamin. “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: _____. *Passagens, opus cit.*, p.518 - (N11,3).

³¹¹ Walter Benjamin. “Sobre o Conceito de História”. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.229.

uma idéia se confronta com o mundo histórico. A imagem dialética na escrita do filósofo é uma tradução dessa figura fulgurante garantida pela coexistência de seus extremos: fenômeno e idéia. Tal coexistência é garantida numa imobilização – na cristalização do encontro destes elementos no próprio agora. Não se trata de um movimento, mas do ato de deter-se na sua interrupção:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.³¹²

A verdade aparece então como lampejo num contraste imobilizado. Na sua observação dos pormenores, no seu recurso cada vez mais intenso aos fenômenos, chega o filósofo a uma forma que pode ser descrita, escrita, e assim cita a própria história:

Seu método resulta em que na obra – o conjunto da obra, no conjunto da obra – a época e, na época, a totalidade do processo histórico é preservado e transcendido. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.³¹³

Descrever essa imagem significa ter uma memória abrangente. No texto do historiador, esse lampejo fulgurante da verdade “segue ressoando por muito tempo como o trovão”,³¹⁴ pois “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”. Por mais sutil que possa ser esta nuance dialética, é ela que é capaz de impulsionar “o salto de tigre em direção ao passado”. Esta autêntica experiência histórica, abertura à redenção, provocada pela percepção da imagem dialética presente num fenômeno de origem, direciona o historiador ao encontro do passado. Como sugeriu Peter Szondi,³¹⁵ esse passado está aberto e é incompleto porque é promessa de futuro. Não se trataria de um passado perfeito, mas de um futuro do pretérito, na sua compreensão mais paradoxal, já que é passado e futuro ao mesmo tempo. O passado, embora passado, ainda guarda uma promessa para o futuro: “Um conhecimento da ruína obstruiu a visão de Benjamin

³¹² Ibidem, p.231.

³¹³ Idem.

³¹⁴ Walter Benjamin. “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.499 - (N1,1).

³¹⁵ Peter Szondi. “Hope in the Past”. In: Walter Benjamin. *Berlin Childhood around 1900*. London: Harvard University Press, 2006. p.19.

para o futuro e permitiu-lhe ver futuro apenas naquelas instâncias que já haviam se movido em direção ao passado”.³¹⁶

Nesse sentido, Benjamin nos fala da imagem dialética em *Passagens* através de uma citação de Kierkegaard, seguida de um comentário de Adorno:

Uma citação de Kierkegaard em Wisengrund, com este comentário: "Pode se chegar também a uma mesma consideração do mítico quando se parte do elemento imagético. Quando, numa época de reflexão, numa apresentação reflexiva, vê-se o elemento imagético sair de maneira muito comedida e quase imperceptível, como se fosse um fóssil antediluviano, lembrando uma outra forma de existência que apagou a dúvida, talvez fiquemos surpresos com o fato de que o imagético tenha um dia desempenhado um papel tão importante assim". "Esse surpreender-se é refutado em seguida por Kierkegaard. No entanto, isso anuncia a mais profunda intuição sobre as relações entre dialética, mito e imagem. Pois não é como algo sempre vivo e atual que a natureza se impõe na dialética. A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico mais recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva. Por isso, as imagens, como as do *interieur*, que conduzem a dialética e o mito a um ponto de indistinção, são verdadeiramente fósseis antediluvianos. Podem ser denominadas segundo uma expressão de Benjamin, imagens dialéticas, cuja concludente definição da alegoria vale também para a intenção alegórica de Kierkegaard como figura da dialética histórica e da natureza mítica. Segundo ela, na alegoria, a *fâcies hippocrática* da história revela-se ao observador como paisagem primeva petrificada".³¹⁷

As imagens possuem um índice histórico que não conta apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas esse índice sobretudo mostra que elas se tornam legíveis numa determinada época. Atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico do movimento em seu interior, isto é, do desdobramento do ser que se expressa nessa imagem. Ao transformar o passado em coisa sua, a história nos impele à redenção. O índice histórico que é imanente ao fenômeno é também definido por Benjamin como um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma cognocibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir (esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade).³¹⁸

O pensamento dialético, como observa Tiedmann, tornou-se para Benjamin o “órgão do despertar histórico”. De fato, Benjamin afirma que a historiografia que

³¹⁶ Ibidem, p.23.

³¹⁷ Walter Benjamin, “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.503- (N2,7).

³¹⁸ Ibidem, p.504 - (N3,1).

mostrou “como as coisas efetivamente aconteceram” foi o narcótico mais poderoso do século. Ao atingir o alvo – a origem – pode-se então “liberar as forças gigantescas da história que estão presas no era uma vez da narrativa clássica”.³¹⁹

Esse esforço de liberar as forças gigantescas da história foi concebido por Benjamin como um esforço crítico. A partir do reconhecimento das obras de arte (as autênticas) como fenômeno de origem, Benjamin fortalece mais ainda a sua tese de que a filosofia e a arte, por terem ambas a sua expressão na linguagem, têm muito em comum e muito a trocar. A filosofia, nesse sentido, confunde-se com a crítica em Benjamin. A partir dos contrastes dialéticos, que podem ser encontrados na obra de arte, num objeto, ou mesmo na dobra de um vestido, “recria-se sempre a vida de novo”. Nisso firma-se “a indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas”, da qual Benjamin fala algumas vezes ao longo da seção N. Então, afirma o autor, uma tendência fundamentalmente nova exige um tratado fundamentalmente novo:

o método dialético se distingue porque ao encontrar novos objetos desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado dialético tem um e *somente* um método.³²⁰

Cada etapa do processo da história, assim como cada etapa do processo dialético, por mais que esteja condicionada pelos estágios precedentes, coloca em jogo uma tendência fundamentalmente nova.³²¹ Se atingir a legibilidade de uma imagem constitui um determinado ponto crítico do movimento em seu interior, a tradução desse ponto crítico é justamente o processo de atualização reivindicado por Benjamin. O ponto crítico parece ser justamente aquele que permite a mudança de uma forma quando o conteúdo se desdobra. Enquanto ser, a verdade se auto-apresenta numa forma que nos aparece como lampejo ou fulguração, portanto, “é próprio da literatura filosófica ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação”³²² da verdade. A fortuna crítica é a garantia da possibilidade da tradução do filósofo:

³¹⁹ Ibidem, p.505 - (N3,4).

³²⁰ Ibidem, p.516, 517 - (N10,1).

³²¹ A revelação de uma síntese autêntica é uma exigência de Goethe para o objeto de uma análise que Benjamin reconhece como forma apropriada ao objeto histórico.

³²² Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*, *opus cit.*, p.13.

a "compreensão" histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da "vida posterior das obras", de sua "fortuna crítica", deve ser considerado como fundamento da história em geral.³²³

A frase de Valéry citada por Benjamin está em completo acordo com o que acima foi dito a respeito de Goethe: "O que distingue aquilo que é verdadeiramente geral é sua fertilidade".³²⁴ Na imersão dos pormenores nota-se a indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas: não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada, que não comunique a essência espiritual, afirmou Benjamin no ensaio de 1916.

Um estudo concreto da história confere ao retrocesso contornos tão nítidos quanto a qualquer progresso, de modo a garantir um questionamento crítico. A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica.³²⁵ Afastando o conceito de verdade atemporal, Benjamin afasta-se também do conceito de progresso que passou a servir como tensão entre um lendário início e um lendário fim da história. Este seria para Benjamin um assunto de obscurantistas. A partir do momento em que o progresso se tornou assinatura do curso da história em sua totalidade, ele também se associou a uma hipótese acrítica. Benjamin acusa a história universal de não ter qualquer armação teórica, utilizando unicamente o procedimento aditivo para preencher o tempo homogêneo e vazio com a massa dos fatos. O autêntico conceito da história universal é um conceito messiânico. Para Benjamin, o verdadeiro tempo da história é tempo agora.

Na estrutura da mônada, o historiador reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Os vivos, afirma Benjamin, em qualquer época descobrem-se no meio-dia da história, e "espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa".³²⁶ Nesse mesmo sentido,

³²³ Walter Benjamin. "N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso", opus cit., p.502 - (N2,3).

³²⁴ Ibidem, p.508 - (N5a, 6).

³²⁵ Benjamin nomeia sua teoria da história de materialista. Não entraremos aqui nos limites deste trabalho, na discussão sobre o materialismo histórico de Benjamin e suas possíveis aproximações com a própria teoria de Marx e outros. Cabe-nos apenas trazer o método da forma como ele pretendia abordar o seu objeto histórico. Como a autêntica obra de arte, o autêntico objeto histórico é uma mônada, isto é, uma origem para Benjamin.

³²⁶ Walter Benjamin. "N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso", opus cit., p.523 - (N15,2).

Benjamin afirma ser a recepção das grandes e muito admiradas obras de arte um *ad plures ire*, isto é, “ir para onde está a maioria”.³²⁷ Portanto, para cumprir sua tarefa, o historiador materialista, o crítico, o filósofo devem aproveitar a oportunidade de uma imobilização messiânica garantida por seu confronto com o objeto enquanto mônada.

³²⁷ “Esta expressão latina, cuja tradução literal é ‘ir para onde está a maioria’, ocorre, por exemplo, em Petronio, ‘ir para a comunidade dos mortos’”. N.P: Wiili Bolle. In: Walter Benjamin. “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, *opus cit.*, p.512.

5 Conclusão

Nos ensaios “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” e “Sobre o programa de uma filosofia futura”, Benjamin vinculou a sua crítica do conhecimento à teoria da linguagem. Neles foi reivindicada a fundamentação epistemológica de um conceito superior de experiência compreendida em sua dimensão lingüística. Assim, ampliar os limites da experiência, abarcando também – além da certeza da posse de um conhecimento – a dimensão de uma experiência efêmera e própria a um momento singular e temporal como digna da verdade, foi uma das tarefas que Benjamin impôs à filosofia contemporânea e, desse modo, a si próprio.

A concepção de linguagem de Benjamin é, então, fundamentada a partir de sua dimensão essencial. Enquanto comunicação, a linguagem comunica uma essência espiritual; a linguagem expressa a si própria, constituindo um *medium*. Neste *medium*, ou seja, na linguagem, há uma identidade entre a essência lingüística e espiritual de uma coisa, de um homem, de Deus. Esta abertura espiritual e lingüística, para Benjamin, estende-se a tudo, e ele afirma não haver nada que não comunique a sua essência espiritual, pois esta é comunicável, isto é, aberta à comunicação. Segue-se então a hierarquia estabelecida a partir do grau de comunicabilidade entre as diferentes linguagens, por nós abordada ao longo do primeiro capítulo: a natureza, o homem e Deus:

A linguagem de um ser é, então, o *medium* em que se comunica a sua essência espiritual. A corrente ininterrupta desta comunicação flui através de toda a natureza, desde o ser mais baixo até o homem e deste até Deus. O homem comunica-se com Deus através do nome que dá à natureza e aos seus semelhantes (no nome próprio), e à natureza dá o nome depois da comunicação que dela recebe, porque também toda a natureza é percorrida por uma linguagem muda sem nome, resíduo da palavra criadora de Deus, que se manteve no homem como nome cognoscível e paira no homem como juízo. A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas na qual o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela. Toda a linguagem superior é tradução da inferior até que na última clareza desabroche a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento da Língua.³²⁸

³²⁸ Walter Benjamin. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água editores, 1992. p.196.

Qualquer linguagem mais elevada deve então ser considerada como tradução das outras, a não ser a palavra de Deus, porque esta é a criadora. Benjamin ainda diz ser a tradução a “transposição de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de conversões”. Dessa forma, Benjamin afirma que – e, isto é de extrema importância para entendermos a semelhança em seu pensamento – a tradução não passa por domínios abstratos de igualdades ou semelhanças, e sim por um contínuo de conversão, pois as línguas possuem a densidade dos diferentes *media*. Há um processo no interior da própria linguagem, um processo espiritual real, isto é, uma essência que se desdobra em um contínuo de conversão. A tradução é um processo poderoso e demasiado amplo, afirma Benjamin, que dessa maneira fundamenta na camada profunda da teoria lingüística a fim de salvaguardá-la de ser usada como um processo qualquer.

O conceito de experiência forjado a partir desta perspectiva da linguagem não pode ser fundamentado pelas ciências exatas, mas sim pela arte, pois toda arte assenta-se no espírito material da língua. Apenas a manifestação espiritual no domínio da religião é capaz de ser assentada sobre “a derradeira súplica do espírito da língua”. Na palavra foi criado o homem, porque esta é a essência lingüística de Deus. Toda linguagem humana constitui-se somente como reflexo da palavra nome, de modo que, para Benjamin, “o nome atinge tão pouco a palavra como o ato do conhecimento a criação”.³²⁹ Só com o apoio material da língua a linguagem humana pode remeter-se à sua dimensão simbólica, abarcando o conflito entre o expresso e o exprimível e o não-expresso e o não-exprimível. O conceito de revelação situa-se, assim, como centro desta teoria lingüística.

No prefácio de 1925, Benjamin vincula novamente sua crítica ao conhecimento à sua concepção de linguagem. Trata-se agora de salvaguardar a escrita filosófica como espaço para a auto-apresentação do ser indefinível da verdade. Nessa epistemologia, o exercício da forma específica de ser da contemplação, isto é, o exercício de suas interrupções e de sua volta aos pormenores, torna-se fundamental. Benjamin, então, retoma a doutrina das idéias de Platão a partir do *Banquete*,

³²⁹ Ibidem, p.187.

especificamente com as afirmações: a verdade – o reino das idéias – é o conteúdo essencial da beleza e, a verdade é bela. Este é o domínio em que melhor se evidencia o modo de ser das idéias.

Enquanto ser, a idéia em Benjamin expressa-se na linguagem e, assim, este ser está exposto às condições da experiência do homem, à sua condição histórica e passageira. É no nome que se pode encontrar a Idéia de Platão. A dimensão nomeadora da linguagem é aquela em que desaparecem as vicissitudes da significação e se estabelece o encontro com a dimensão paradisíaca da linguagem. Porém, como a filosofia não pode ter a pretensão de falar em tom de revelação, a apresentação das idéias só é passível de se dar em uma percepção primordial, uma rememoração, na sua linguagem. Na origem desta atitude está Adão.

A escrita, como afirmou Benjamin, constitui um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis, correspondências naturais que constituem a ligação entre o falado e o intencionado, entre o escrito e o intencionado, portanto, entre o falado e o escrito. Dessa ligação, que se faz de modo sempre “novo, originário e irreduzível”, advém o rememorar, a experiência propriamente lingüística que sustenta a epistemologia de Benjamin.

A escrita filosófica, como uma descrição do mundo das idéias a partir da dimensão essencial da linguagem, traz com ela o “confrontar-se sempre de novo com a questão da apresentação da verdade” enquanto ser. Ela não se deixa capturar, mas se auto-apresenta como uma fulguração. A perceptibilidade desse momento fulgurante e a capacidade de traduzi-lo constituem o poder do filósofo enquanto crítico. Seu método é inerente a cada objeto investigado. Não há uma intenção em sua atitude, mas sim uma disposição para o desvio a partir do confronto com o objeto – da sua forma de observação, isto é, de seu experimento – e da imersão em seus pormenores.

Estabelece-se com isso uma contracorrente à filosofia da representação fundamentada na noção abstrata do sujeito. Se a verdade é ser, ela não pode ser apresentada ou representada a partir de uma perspectiva puramente reflexiva, pois não há um eu abstrato e absoluto. Enquanto ser, a verdade não pode ser destacada de sua linguagem mas, ao contrário, encontra-se também na dimensão histórica e

temporal do homem. A filosofia, como uma forma da apresentação da verdade, deve buscar nas obras de arte – também formas sensíveis da apresentação da verdade – a solução para a conciliação entre o sensível e o inteligível, ou o particular e o universal, ou o fenômeno e a idéia. A partir de uma filosofia da arte, esse problema encontra-se delimitado na relação entre a forma e o conteúdo. A relação do objeto de arte com a totalidade deve ser então considerada pelo crítico e filósofo.

Assim, em Benjamin, o termo *crítica* possui a mesma dimensão a ele conferida pela primeira teoria romântica: uma teoria do conhecimento da arte da qual se pode atingir uma teoria do conhecimento em geral. Com sua vitalidade espiritual, a teoria romântica do conhecimento da arte “proscreeu as leis do espírito para dentro da própria arte”. Este foi o modo com que os românticos, segundo Benjamin, romperam definitivamente com autores modernos que faziam da arte “um simples subproduto da subjetividade”. A elaboração da crítica constitui, assim, um dos maiores méritos dos românticos.

No entanto, o problema da crítica é o próprio centro da filosofia da arte, pois a sua afirmação – como fizeram os românticos – ou a sua negação – como fez Goethe – dependem inteiramente dos conceitos filosóficos que sustentam a teoria. Dessa maneira, a questão sistemática fundamental da filosofia da arte surge como aquela acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte. A Idéia da arte proposta pelos românticos é, para Benjamin, a Idéia de sua forma, assim como o Ideal de Goethe é o Ideal de seu conteúdo. Desse modo, Goethe e os românticos atuaram juntos no sentido de representar esse problema ao pensamento que trata da história dos problemas.

Os românticos abarcaram a arte sob a categoria de Idéia, expressando nela sua infinidade e sua unidade. A Idéia é a determinação do conteúdo, “é o *a priori*, um método”, o fundo criador das diversas formas artísticas que, assim, se ligam em um *medium* numa unidade prosaica. Neste *medium* unificador, as obras delimitam a sua singularidade e diluem-se na infinidade totalizadora deste *medium* da arte. Desse modo, ao tentarem determinar o conceito de Idéia no sentido platônico como uma base real das obras de arte empiricamente dadas, os românticos teriam reiniciado a antiga confusão entre o abstrato e o universal. Ao considerarem a Idéia da arte como

infinita, eles tomaram a verdade por uma forma reflexiva e, assim, a verdade não pode assumir seu caráter de linguagem. Nisto consistiu, para Benjamin, o fracasso dessa teoria na renovação das idéias de Platão.

Em Goethe, o Ideal é o “*a priori* de um conteúdo”. Seu âmbito, como vimos, é aquele dos puros conteúdos. Tais conteúdos não podem ser encontrados puros em nenhuma obra de arte, são arquétipos invisíveis, porém intuíveis. A obra só se aproxima de tais arquétipos por assemelhar-se a eles. A estrutura interna do Ideal é marcada por uma refração e não pela continuidade de um *medium*. Esta intuição, como explicou Benjamin, é uma perceptibilidade necessária: a necessidade do conteúdo – que “se anuncia no sentimento como puro” – de tornar-se completamente perceptível. No Ideal, Benjamin encontra uma forma específica de relação da obra com a totalidade. Como procuramos mostrar a partir da leitura de Simmel, a verdade em Goethe provém de uma reconciliação entre a dimensão sensível da objetividade do conhecimento com a dimensão subjetiva da reflexão. Esta é a dimensão do fenômeno primário em Goethe – explicação da vida natural desde um fenômeno arcaico e primitivo, que apenas pode ser apreendido pela intuição. Benjamin valoriza essa diluição das dimensões objetiva e subjetiva do conhecimento, porém não se satisfaz com a perspectiva da ciência natural. O fenômeno de origem é, então, deslocado por ele para um contexto histórico. A verdade não está isolada de sua forma expressão; enquanto ser, ela se auto-apresenta na linguagem, isto é, na sua sensibilidade. A origem, como categoria histórica, vem garantir a mediação entre os extremos; nos limites do singular, o universal pode se desdobrar de uma maneira específica.

O problema da origem encontra-se na forma de observação da obra de arte que deve se constituir como um experimento autêntico. A linguagem torna-se experimento. Assim, enquanto crítico, o filósofo tem como tarefa produzir um verdadeiro experimento na linguagem, especificamente em sua escrita – seu lado material – diluindo os lados subjetivo e objetivo do conhecimento, a fim de garantir a dignidade de sua forma enquanto tradução.

Do confronto com a origem como mônada revela-se a instantânea fulguração da verdade. A ausência de intenção desse encontro garante a coexistência do

fenômeno com a idéia enquanto opostos numa imagem. Porém, como afirmara Benjamin, “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”. A partir desse processo de tradução e reconstituição de uma imagem irrecuperável, abre-se uma ampla dimensão histórica – uma especial relação entre o passado, o presente e o futuro. Garantir ao presente a liberdade do inesperado, numa “oferenda” ao passado, é fazer justiça ao passado, trazendo assim uma verdadeira abertura messiânica ao presente. Uma porta aberta ao messias é garantia de que estamos no meio-dia da história, ocupando posição única e irreduzível:

Comparados com a história da vida orgânica na Terra”, diz um biólogo contemporâneo, “os míseros 50.000 anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora”. O agora, que como modelo messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana.³³⁰

Com isso, firma-se a única forma pela qual a totalidade pode ser alcançada, através da imersão no pormenor, de onde a verdade aparece “incansável”, oferecendo ao pensamento seu ímpeto para um perpétuo recomeço. A escrita filosófica deve então preservar essa única possibilidade de se remeter à totalidade e fazer notar o seu inacabamento.

³³⁰ Walter Benjamin. “Sobre o Conceito de História”. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.231, 232.

6

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **The origin of german tragic drama**. New York: Verso, 2003.

_____. **Sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Obras escolhidas**. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A Tarefa do Tradutor. **Revista Humboldt**, n.40, Munique, Bruckmann, 1979.

_____. The Task of Translator. In: _____. **Walter Benjamin: Selected Writings**. London: Harvard University Press, 1996.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre linguagem humana. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

_____. Sobre o Conceito de História. In: _____. **Obras escolhidas**. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sur le programme de la philosophie qui vient. In: _____. **Œuvres**. Tome I. Paris : Gallimard, 2000.

_____. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Bíblia Sagrada. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1964.

CASTRO, Cláudia. Na Magia da Linguagem. In: _____. **O que nos faz Pensar**. n.6. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1992.

CHÂTELET, François. **Logos e Práxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

_____. **O Pensamento de Hegel**. Lisboa: Editorial Presença, 1895.

GAGNEBAIN, Jeanne-Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

GOETHE, J.W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p.20.

LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. **The literary absolut**. Albany: State University of New York Press, 1988.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **Redenção e Utopia**: O Judaísmo Libertário na Europa Central. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

MORA, J. Ferrater. Logos. In: **Dicionário de Filosofia**. Tomo III. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. Hamman. In: **Dicionário de Filosofia**. Tomo II. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MURICY, Kátia. **Alegorias da Dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Redescoberta do Idealismo Mágico. In: Walter Benjamin. **Sobre o Conceito de Crítica de arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SIMMEL, Gerog. **Goethe**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

SHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin**: A História de uma Amizade. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.43.

SZONDI, Peter. Hope in the Past. In: Walter Benjamin. **Berlin Childhood around 1900**. London: Harvard University Press, 2006.

TIEDMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã. In: Walter Benjamin. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.