

2 Do juízo à crítica

2.1. Forma e juízo

Forma dat esse rei
“A forma dá a essência das coisas”

Máxima escolástica

Como já esboçado na Apresentação, fora eleito iniciar com a filosofia de Kant, principalmente no que tange a noção de juízo para, assim, passar a noção de crítica propriamente, muito inspirada nos primeiros românticos de Jena. É importante deixar clara – para não causar uma estranheza desnecessária – a densidade formal desta Primeira Parte.

Abaixo, encontrar-se-á uma breve exposição sobre a forma e o juízo, numa linguagem que se pode dizer demasiado “acadêmica” para os apreciadores da literatura benjaminiana. Esta forma de exposição assemelha-se àquela de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (tese de doutorado de Benjamin), distinta de todos os demais textos do ensaísta. Como disse Scholem, apesar de uma possível traição ao seu próprio pensamento, Benjamin se orgulhou por toda a vida de sua *summa cum laude* e, decerto, esta é uma fonte de motivação científica a que se deve ater por algumas laudas à frente.

Da língua alemã, é possível conhecer dois termos que podem ser traduzidos por *forma* em português: *Gestalt und Form*. O emprego da palavra *Gestalt* se aproxima mais (não etimologicamente, mas conceitualmente) do grego *μορφή*

(*morphé*) do que de *εἶδος*²⁶ (*eidos*). *Gestalt* não designa a forma em sua total abstração da matéria (não envolvendo contraste algum com esse termo ou *conteúdo*), mas a união do todo morfológico de uma coisa ou um indivíduo, estruturada pelos sentidos. “Os objetos que têm uma *Gestalt* são concebidos como unidades *orgânicas*, somente apreciáveis como um todo, não por consideração distinta de suas partes.” (INWOOD, 1997. p.150) (*Gestalt* se aproxima da visão holística de mundo dos hindus ou taoístas, por exemplo).

Na história do pensamento, a forma entendida enquanto *Gestalt* virá a ser explorada na contemporânea *Gestalt-terapia*, nascida com o psicólogo Fritz Perls (1893–1970) em diálogo com a fenomenologia e com o pensamento de Merleau-Ponty²⁷. Porém, é sobre a concepção de *Form* que Kant vai se ater, ainda tratando e discutindo com a dicotomia clássica forma-matéria. *Form*, esta sim, pode ser entendida como a delimitação do espaço ou como a determinação da matéria de uma coisa (enquanto a matéria é determinada, a forma é determinante). Esta última concepção, se concebida abstratamente pelos clássicos, é que será alvo das críticas de Kant, reduzida a sua noção transcendental.

Suas próprias e notoriamente complexas posições derivam a forma da unidade transcendental da apercepção, como em *Crítica da razão pura*, ou da negociação entre o sujeito e o mundo em *Crítica da faculdade do juízo*²⁸ e em escritos ulteriores. (CAYGILL, 2000. p.160)

Kant, por sua vez, não poderia explorar conclusivamente a noção de forma enquanto *Gestalt*, devido aos seus pressupostos críticos formulados através dos seus juízos sintéticos *a priori*, pois assim poderia cair numa relação quase ontológica entre o sujeito e o mundo, como ocorreu com a filosofia de Merleau-

26 Para a utilização da língua grega, apesar dos termos clássicos serem pré-alexandrinos (escritos todos com letras maiúsculas, como *ΕΙΔΟΣ*, p.ex.), será utilizado o alfabeto moderno para expressão do mesmo, por este já ter recebido, culturalmente, o direito de uso comum nos textos acadêmicos. Os termos usufruídos por Benjamin são *Idee* (oriundo do *εἶδος* platônico) e *Form*, como em Kant. Não poderia ser diferente, mesmo considerando a materialidade da imagem que compõe a idéia benjaminiana, como mais a frente será explorado.

27 Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), fenomenólogo francês, amigo de Jean-Paul Sartre.

28 *Crítica da faculdade do juízo* (*Critik der Urteilkraft*) de Immanuel Kant (1724-1804) – o terceiro tratado crítico (publicado em 1790), o qual o próprio filósofo afirmou ter “concluído toda a sua tarefa crítica” – será abreviado, vez ou outra, como CJ, como consagrado em edições brasileiras.

Ponty. Todavia, mesmo não utilizando este termo, a *noção* de *Gestalt* poderia ser explorada e interpretada, de certa maneira, como parte da *Analítica da faculdade de juízo teleológica*, sob o ponto de vista de um *juízo reflexivo* (e não *determinante*) do mundo postulado enquanto *organismo*, constituído de partes perceptíveis empiricamente, mas ajuizadas pelo entendimento e sintetizadas na noção de todo, com aparentes intrínsecas finalidades em si mesmas. (CJ, §65-§68) A visão de Merleau-Ponty a respeito da *Gestalt* é estético-artística, dada a sua teoria da percepção (ou do *olhar*); enquanto a de Kant está à luz da estética transcendental da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, mas teleológica, vendo o organismo em sua suposta finalidade.

Traçando um breve itinerário histórico da forma, para o aristotelismo medieval (como em Tomás de Aquino), a *matéria prima* (que deve ser entendida metafisicamente), é eterna como é o mundo e, por isso, é um conceito ontológico que, na ausência da dependência da forma, só poderia ser vago e indeterminado. A forma entra na dialética clássica como uma maneira de resolver este problema da vagueza da matéria. Na *filosofia primeira* de Aristóteles matéria e forma são pressupostos de sua teoria do ente, entendido como um conjugado atual de ambos. Matéria e forma se encontram unificadas *pelo* ser (*εἶναι*), como diz a interpretação latina de Tomás, *no* ente (*οντός*), por assim dizer, o composto realístico de matéria e forma. À luz do tomismo, na criação do ente e na dependência do *Ser* (*Deus* ou *Ato Puro*), matéria e forma são atualizadas²⁹. Para Platão, esta é entendida no domínio do *Mundo das Idéias* (ou *das Formas*) que são, em certo sentido, separadas da matéria, onde seu vínculo só pode ser concebido por *participação* e organizada por um grande artífice (ou artista), o demiurgo.

Seguindo em parte a tradição, Kant entende a relação entre forma e matéria como conceitos que são um determinante e outro determinado, respectivamente. A diferença conceitual mais relevante para Kant está na forma enquanto faculdade *a priori* do sujeito transcendental. Sua novidade geral está nas noções de sujeito

²⁹ Tomás de Aquino diz que biblicamente, segundo a teologia, o mundo foi criado no tempo, mas admite que isso não possa ser concebido pela razão (filosoficamente ou segundo a perspectiva do Filósofo, Aristóteles). O conceito de *atualização* não implica em um movimento dado no tempo, mas na ordem de dependência do *ser* do ente ou do próprio Deus.

transcendental e dos juízos sintéticos *a priori*. Não obstante, a novidade de Kant, no que tange esta relação entre matéria e forma, está também nesta mesma concepção do ajuizamento, dado entre outra relação, que ocorre entre as faculdades humanas, principalmente, entre a sensibilidade e o entendimento. As formas são faculdades *a priori* do sujeito e não uma realidade separada (como para Platão) ou uma realidade do próprio *ens inquantum ens*³⁰ (como para Aristóteles).

A crítica de Kant interessa a Benjamin no que tange não ao que está mais direcionado a Aristóteles, mas principalmente ao “mero pedantismo” de Platão, devido a sua filosofia ter levado precocemente a uma dualidade de mundos e àqueles “entusiastas filosóficos e religiosos afirmarem um imediato conhecimento intuitivo do ‘verdadeiro mundo’ sem terem de se dar ao trabalho de filosofar.” (CAYGILL, 2000. p.158)

É na segunda parte da terceira crítica (CJ) que Kant (ao tratar da realidade dos objetos matemáticos) critica diretamente a concepção clássica de Platão, considerando que o ateniense antecipou as suas conclusões ao separar as formas do mundo sensível (e do sujeito) num mundo supra-sensível.

Platão, (...) ao deparar com uma tal constituição original das coisas (a qual para ser descoberta implica que possamos afastar toda a experiência) e ao deparar também com a faculdade do ânimo que consiste em poder criar a harmonia dos seres a partir do seu princípio supra-sensível (...), caiu num entusiasmo que o levou, por cima dos conceitos da experiência, a idéias que lhe pareceram somente explicar-se mediante uma comunidade intelectual³¹ com a origem de todos os seres. [Platão] pensava deduzir da intuição pura, que habita no íntimo do espírito humano, aquilo que Anaxágoras deduziu dos objetos da experiência e da respectiva ligação final. (KANT, 2008. p.26.)

Já na *Crítica da razão pura* (publicada em 1781; segunda edição em 1787),

30 Falar *ente in si mesmo*, para Aristóteles, é uma redundância, pois ente é indefinível e só pode ser *o que é em si mesmo*; cabe adotar a máxima latina *ente enquanto ente* devido às interpretações do *Dr. Angelicus* (Tomás de Aquino), aceita pela tradição filosófica aristotélico-tomista.

31 Kant não parece sugerir os supostos ensinamentos iniciáticos, esotéricos e restritos à comunidade dos alunos internos da *Ακαδημία*. Todavia, é difícil garantir a impossibilidade dessa verdade. A crítica de Aristóteles a respeito dos mundos ao mestre (bem como a crítica que se faz à relação entre *res cogitans* e *res extensa* de Descartes) é lógica e historicamente válida, mas seria preciso um estudo mais severo das escolas de mistérios que prezam pelo conhecimento oculto de grandes filósofos. É verdade que há uma tentativa esotérica que busca formular uma superação dessas dicotomias.

Kant trata das “formas da intuição pura”, a saber, o espaço e o tempo, assim como as categorias ou formas *a priori* do conhecimento puro. Esta noção de espaço kantiana é a mesma adotada ainda hoje por grande parte dos geógrafos. Diferente da noção de espaço quântico (não separado da sua quarta dimensão temporal) e contra a noção de espaço monádico leibniziano (que interessa no diálogo com Benjamin), Kant adotou o espaço de Newton, mas reduziu o absoluto “receptáculo das coisas” às categorias do sujeito transcendental. Neste quesito, a Matemática (especificamente a Geometria) nada mais é do que a doutrina dessas formas, mas que nada tem a oferecer ao conhecimento das coisas em si mesmas, como nas propostas de herança platônica. Os objetos da Matemática³² – enquanto *ens rationis* – são concebidos apenas formalmente, mesmo que demonstrados na sensibilidade. O que conhecemos nesta ciência é fortemente dado pelos juízos analíticos³³, mas passíveis de sínteses.

Ainda falando dos objetos matemáticos, mas tratando mais especificamente da forma da beleza, pode-se e deve-se compreender que estes possuem a sua beleza que não é total, mas apenas formal e ainda interessada. A beleza dada através da demonstração matemática fortalece e entretém o ânimo do pesquisador, na íntima relação da vontade com a razão. A realização da intenção dada através da demonstração gera uma sensação de prazer, decorrente de uma aflição e de um entusiasmo prévios para com a descoberta.

Todas as figuras geométricas que são desenhadas segundo um princípio, mostram uma conformidade a fins múltipla e objetiva que é muitas vezes digna de admiração (...) É claro que aqui a conformidade a fins é objetiva e intelectual e não subjetiva e estética. Contudo,... ainda que seja objetiva (...) é no entanto compreensível, segundo a sua possibilidade, como simplesmente formal (e não real). (KANT, 2008. p.205-206)

32 *Objeto* é um termo que, na filosofia de Kant, pode ser traduzido de três vocábulos alemães. Os objetos geométricos, neste caso, devem ser entendidos como uma tradução próxima para o termo *Objekt* e não *Gegenstand* ou *Ding*, visto que este (*Objekt*), que é geométrico, não pode ser intuído sem conceito, como qualquer objeto simplesmente dado à sensibilidade (*Gegenstand*), como um objeto do mundo empírico; nem como um objeto metafísico da filosofia de Wolff (*Ding*). Vide as referências em CAYGILL, 2000. p.242; e em KANT, 2008. p.207.

33 As concepções dos juízos analíticos, mais exploradas em sua filosofia pré-crítica, foram herdadas do Christian Wolff (1679–1754), mas é, em parte, a respeito dos juízos sintéticos que Kant se afasta da doutrina racionalista em suas críticas.

Ou seja, neste sentido a realidade refere-se a uma totalidade da coisa dada pelas suas forma e matéria, mesmo que sendo apenas concebida como fenômeno, e não ontologicamente, como para Aristóteles. Diferente do objeto propriamente estético, o conceito da figura geométrica existe para o sujeito antes mesmo de sua efetiva demonstração plástica (para Hegel, uma mera maneira de *mostrar* e não *demonstrar* propriamente). A figura do triângulo e suas qualidades intrínsecas, por exemplo, são definidas previamente no entendimento. Em sua demonstração não há uma realidade nova, já que a realidade conceitual da imagem já é prevista. A admiração é dada na resolução de um problema interessado, no momento em que o conceito da figura geométrica mostra ao matemático como a forma determinará o espaço a favor do próprio conceito, relacionando este com a intuição que o sujeito tem transcendentalmente de espaço, trazendo, em sua demonstração, o conceito à intuição, num movimento de juízo, visto que o sujeito defronta os sentidos à realidade, no instante, demonstrada. Pressupõe, porém, que as faculdades cognitivas não sejam determinadas pelo próprio prazer, mas pelo conceito que pode ser pensado universalmente com independência de um único e exclusivo sujeito e não se restringe a *construção* do mesmo, pois os problemas resolvidos não são empíricos e podem ser concebidos por todos, intelectualmente.

Assim, a Estética não foge desta perspectiva da forma. Porém, a verdadeira forma bela, para Kant, vai além desta tautologia geométrica, compreendendo-a como a forma aplicada conceitualmente à geometria (enquanto determinante) e a forma do objeto demonstrado plasticamente (enquanto delimitadora do espaço), em sua passagem de uma a outra mudam, não obstante, apenas formalmente sem a concepção de uma realidade nova, assim como *homem* é dado de uma forma ao entendimento e *animal racional* de outra. Para os clássicos, a idéia é a mesma; o conceito é o mesmo. Para Kant, quem determina a beleza das coisas não é mais a forma das próprias coisas e suas harmonias intrínsecas, nem a participação das coisas naturais para com a verdadeira beleza separada que se confunde com a Verdade, mas a forma transcendental do próprio sujeito na relação com uma experiência dada no singular. O homem, a partir de Kant, ganha certo *status* de demiurgo, dando forma à matéria que estava solta e caótica fora dele. Com a

faculdade do juízo, o sujeito emprega a natureza de sua forma transcendental às coisas que, em suas partes, são materiais e empíricas, dadas fenomenicamente.

Para além da beleza geométrica, o conceito universal de beleza dado à coisa é indeterminado: o juízo estético constata o dar-se desta beleza, mas não fundamenta a sua necessidade. O juízo propõe um princípio que funciona como uma máxima válida para o entendimento, porém, não para a razão *stricto sensu*³⁴.

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. (KANT, 2008. p.48)

O gosto aparece na relação entre a matéria e a forma, comum a todos os homens, que permite ao sujeito ajuizar um objeto presente, mas que depende da harmonia mesma das faculdades da sensação (que é subjetiva) com o entendimento para isso. No entanto,

a comunicabilidade universal da sensação (...), e na verdade uma tal que ocorra sem conceito, a unanimidade, o quanto possível, de todos os tempos e povos com respeito a este sentimento na representação de certos objetos, é o critério empírico, se bem que fraco e suficiente apenas para a suposição da derivação de um gosto, tão confirmado por exemplos, do profundamente oculto fundamento comum a todos os homens, da unanimidade no ajuizamento das formas sob as quais lhes são dados objetos. (*Ibid.* p.77)

A beleza, portanto, é um “universal sem conceito” (SUASSUNA, 2005), já que é o sujeito mesmo quem a determina com sentimento de universalizar o juízo feito para com o objeto estético. Possibilidade de universalidade dada pela condição de as faculdades humanas serem transcendentais, i.e., comuns a todos os sujeitos. Porém, um ajuizamento de gosto não pode formular um conceito válido para qualquer objeto considerado belo.

Como em grande parte da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant faz analogias quando nos fala da forma “como se” nos fosse dada pela natureza, porque é assim

34 *Razão*, para Kant, pode ser compreendida em dois sentidos: *lato sensu* – como a faculdade de discernir o conhecimento, para este servir de intermédio ao juízo, também denominada *entendimento*; ou *stricto sensu* – faculdade de um tipo de raciocínio lógico e silogístico, donde se deduz uma conclusão. (CAYGILL, 2000)

que, a um primeiro contato, parece nos aparecer, “como se” o ânimo viesse se adequar à forma da natureza ou “como se” houvesse uma forma da mente que fosse adequada à forma da natureza. Contudo, esta adequação só ocorre no entendimento, depois do ato de ajuizar, dado por uma reflexão que garante a possibilidade do juízo, na medida em que a mente se percebe percebendo (conscientização).

Ainda que a forma seja transcendental, o seu conceito e o conceito de matéria são fundamentais para o entendimento: percebe-se a coisa que é dada espacialmente; leva-se e eleva-se a coisa ao entendimento, depois do ajuizamento reflexivo.

A forma da beleza, para Kant, é a forma também subjetiva que fornece e garante a possibilidade do juízo de gosto. Numa obra de bela arte, como uma pintura, por exemplo, a forma é exteriorizada pelo *desenho*³⁵, pelo contorno da idéia plastificada, com introdução das cores (a matéria que preenche o desenho) e “vivificam o objeto para a sensação”. Mas em si não é a cor (ou a matéria em geral) “digna de intuição”. A forma determina a matéria de um quadro, por exemplo, enobrecendo a cor que não pode vaguear no espaço em vista da contemplação; assim como na música, são os timbres e tons dos instrumentos os atrativos para o juízo de gosto, mas é a melodia e a harmonia (previamente deliberadas) quem são determinantes neste ajuizamento.

A contemplação das coisas belas e da criação das belas artes é explorada em *Antropologia de um ponto de vista pragmático* e na *Crítica da faculdade do juízo* com o conceito de gênio – aquele que desinteressadamente dá forma à matéria que lhe é percebida em sua fantasia. A idéia de gênio surge para justificar a existência desse dom, desse talento natural atualizado em grandes artistas, que permite explicar qual a capacidade do homem de criar objetos de apreciação que sejam passíveis de total desinteresse do próprio artista e daqueles que apreciam sua obra. A forma bela explicitada na obra de bela arte é ainda mais determinante da matéria do que a forma aplicada a demonstrações dos objetos da geometria,

35 Essa noção vem a ser revista a partir da pintura *Impression, soleil levant* (1872), de Claude Monet. Uma brevíssima explanação sobre os impressionistas, Cézanne e Merleau-Ponty segue no último capítulo.

porque permite a sensibilidade do homem histórico conceber uma nova realidade, não uma tautologia³⁶.

Um produto particular de bela arte é concebido pelo gênio na relação do seu âmago subjetivo com sua explicitação, na concretude de um objeto novo, sujeito as apreciações de outrem, contemplado com o tempo, dado a posteridade. É na contemplação da forma que se encontra a verdadeira beleza. O sujeito, ainda mais o artista provido dessa genialidade, ao apontar para a coisa e lhe atribuir beleza, transforma a coisa na forma que é dada no fenômeno, por ele mesmo, o sujeito, em comunhão com a coisa. Este conceito, pois, é indeterminado, porque faz valorar a coisa particular, mas não cabe para determinar outros objetos.

Visto as noções prévias da estética kantiana, pode-se entrever (dada a importância de sua rigidez crítica) o legado da forma e do objeto estético tanto na filosofia romântica, como no desenvolvimento da arte moderna. O gênio do artista até hoje é citado e até mesmo vulgarmente comentado devido a sua relevância. Apesar de o gênio ter caído em desuso na filosofia de Benjamin, é clara a influência de sua estética para o ensaísta.

Esse legado (conceitual e histórico) ajuda a conceber que a noção de forma não se reduz à concepção do objeto criativo do artista nem ao objeto de estudo do esteta, mas se vincula intimamente a eles.

Depois do *excursu* pode-se mais claramente entender o valor do juízo kantiano. Hoje, devido a essa influência,

há de se julgar [ou ajuizar] porque não temos mais nenhuma certeza *a priori* sobre como uma obra cria sentido. (OSORIO, 2005. p.9) (...) a necessidade de julgar nasce na ausência de critérios *a priori* e seu resultado, o juízo, não estabelece uma norma, mas procura um sentido que se põe em movimento ao tornar-se público. (*Ibid.* p.15)

36 Essa dialética, fortemente concebida por Hegel, será interpretada de maneira díspar pelos primeiros românticos de Jena e influenciará o pensamento de Benjamin, como veremos noutro passo.

O professor Osorio, nesta passagem, inspirado no juízo crítico kantiano, refere-se especificamente à crítica de arte e sua razão de ser nos dias atuais. Razões nascidas desta concepção de forma explicitada, além do teor kantiano da filosofia crítica e, não obstante, da concepção de Benjamin, adequada a crítica de arte. Se a pesquisa é filosófica ou artística, se busca compreender os objetos mais gerais e seus respectivos fenômenos ou apenas apreciá-los, cabe a uma conjunção específica das faculdades. “A experiência estética não nasce [apenas] de um querer, mas de um modo específico de apreensão dos fenômenos.” (*Ibid.* p.21) É esse “modo específico de apreensão” o ponto de partida do próximo passo. A forma (concebida transcendentemente) é prévia nesta determinação do fenômeno, estudado filosoficamente ou apreciado esteticamente, dado que é no sujeito e não mais fora dele que se ordena a matéria caótica, oferecida pelo mundo.

Para Benjamin, todavia, não é mais o próprio objeto concebido ontologicamente, nem mesmo o sujeito transcendental quem vai dar a forma, mas uma dialética-histórica *intrínseca* a relação de ambos, dado na apresentação do instante crítico, no ato de renomear e resgatar reminiscentemente a imagem, a idéia-matéria da coisa.

A superação dialética de Kant veio a influenciar Hegel (e alguns românticos), no que diz respeito à dicotomia matéria-forma. Como diria Benjamin, uma verdade vedada a Kant, imbuído de racionalismo, por toda influência que teve de Wolff e pelas críticas que sofreu de seus contemporâneos, concebia a forma como algo que parece transcender a matéria (mesmo que transcendental e não transcendente, há distinção real entre matéria e forma que, em Benjamin, não há). Hegel, por influência de Kant, elevou novamente a forma ao plano metafísico e, com ela, o desenvolvimento progressista da história. Todavia, em Benjamin, com a sua “péssima dialética” (como diria Adorno) está na relação do sujeito com a própria idéia-forma e a sua íntima e imanente materialidade que, devido a essa imanência, não pode promover qualquer progresso, assim como quaisquer subjetivismo ou objetivismo radicais, visto que o sujeito de Benjamin é fragmentado, não tem tanto poder e autonomia quanto o de Kant, e se entrelaça com as próprias coisas. Assim como não faz sentido dividir

a forma da matéria, para Benjamin, também não o faz dividir o sujeito do objeto. Kant faz analogia, quando fala da forma bela, apresentada na arte, “como se” fosse dada pela natureza. Em Benjamin, todavia, o “como se” não poderia aparecer com aspas, visto que é plausível compreender que o sujeito faz parte dessa natureza – tudo é vivo; as coisas falam com os homens. Essa essência é expressa na linguagem mágica, de forma que *homem* e *animal racional* não sejam o mesmo (tautológica e ontologicamente), mas frutos da expressão do sujeito que, sem que seja ele o demiurgo-formal, mas o tradutor da natureza que o envolve. O sujeito é um mediador, assim como a sua obra.

Da forma e a sua relação com o debate em pauta – do juízo e do sujeito – é possível partir para o centro da Primeira Parte deste texto, de uma interpretação do juízo transcendental para a crítica no sentido de Benjamin, que não pressupõe o poder da subjetividade kantiana. Para tanto, porém, cabe ainda alicerçar as hipóteses nos românticos e na tese de Benjamin.

2.2. Do juízo à crítica e a reflexão infinita³⁷

O ser se diz de vários modos

Aristóteles

Dentre os objetos apresentados, o mais geral – a noção de crítica –, será explorado abaixo segundo as concepções que tocam especificamente Kant e seus herdeiros, que alicerçam no que condizem à gnosiologia³⁸ do ensaísta. Primária e principalmente, o que tange os estudos de Benjamin sobre os primeiros românticos de Jena em sua tese, visto que nela se encontra já concisa esta discussão, além do que, foi através deste texto e

no horizonte das atuais pesquisas que se começou a compreender tanto sua teoria do conhecimento, como – e sobretudo, vale dizer – seu conceito de crítica e sua prática (...) [onde] pode-se obter uma compreensão mais aprofundada dos conceitos benjaminianos fundamentais, tais como os de (...) *origem (Ursprung)* [e] *tempo-do- agora (Jetztzeit)*. (SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2002. p.7-8)

A questão de seu vínculo com o barroco será tocada apenas levemente neste capítulo para ser mais bem explorada a seguir, pois, no final de todo o desenvolver, o que mais importa é a questão leibniziana da *mônada* (que aparece brevemente no *Prefácio* e em *Sobre o conceito da história*³⁹) renomeada por Benjamin, usufruída alegoricamente e, não obstante, no campo de suas idéias mais relevantes a respeito da crítica.

A noção benjaminiana de crítica se confunde com algumas de suas alegorias, como a do *tradutor* (em *Tarefa do tradutor*) e com a sua própria noção de filosofia. *Tradução* é um termo, como muitos outros, usado por Benjamin

37 Este capítulo se alicerça na parte chamada *A reflexão* da tese de doutorado de Benjamin, assim como em termos comentados na mesma, como em diálogos com a CJ de Kant.

38 O termo *gnosiologia* (que, em alguns momentos, poderia ser *teoria do conhecimento*) será utilizado no texto, segundo a sugestão de Siegmann-Silva (in BENJAMIN, 2002), na tentativa de tradução do vocábulo alemão *Erkenntnistheorie*.

39 A tradução portuguesa intitula-se *Teses sobre o conceito de história*. Todavia, é preferível a tradução brasileira, visto que não há *tese* ou qualquer tipo de *conceituação* neste ensaio, mas apenas fragmentos alegóricos sobre a história.

filologicamente e não como racionalistas que delimitam um único conceito próprio que deve ser empregado a uma determinada palavra (como *substância* em Spinoza, por exemplo); nem também, como Hegel, num sentido já sintetizado pelo desenvolvimento dialético-histórico do termo. Os termos em Benjamin (até mesmo em seu texto acadêmico, a sua tese de doutorado, com linguagem não ensaística, mas acadêmico-científica) têm imanentes neles uma dialética, onde a história percorre por dentro, no instante do uso do termo – e é aí que há de se explorar a *origem*. *Tradução* pode ser entendida cotidianamente como a natureza do ato de transliterar um texto de uma língua vernácula para outra; ou, alegoricamente, como a tradução da *linguagem em geral* das coisas para a *linguagem humana*, que Benjamin propõe fazer pelo ensaio. O filósofo é tradutor, além de crítico.

Como deixa claro na *tese*⁴⁰, esta crítica não deve se confundir com o filosófico *stricto sensu* da crítica explorada por Kant, apesar de o próprio Benjamin ter sido seu assíduo leitor e ter se inspirado, em grande parte, em sua filosofia e de seus herdeiros românticos. Na verdade, “trata-se aí claramente de um sentido estrito de crítica enquanto gênero literário, que pode ter seu início exemplificado nos textos de Diderot sobre os salões de pintura” (OLIVEIRA, 2008. p.2); também não deve ser reduzida a um tipo de crítica de arte como o ajuizamento da técnica ou da empiria de uma obra (sua harmonia ou formosura), o que estaria distante da tarefa da filosofia; ou ainda como a tarefa laboriosa de um tipo de “juiz da arte”, com um tipo de julgamento subjetivo *sobre* (acima de) uma obra, como já foi comentado e mais adiante será aclarado. O filósofo-crítico está no campo das idéias, explorando e construindo a forma daquilo que é vago nas artes, salvando-as, enquanto fenômenos, no mundo das idéias:

A tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva (...), o *τὰ φαινόμενα σώζειν* [salvar os fenômenos] de Platão. Graças ao seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das idéias. (BENJAMIN, 1984. p.54-56)

40 Entenda-se *tese* como sua tese de doutorado: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* [Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik].

O *τόπος ουράνιος* de Platão aparece renomeado no *Prefácio* para apontar este lugar onde se encontram as idéias: o próprio texto crítico em sua forma ensaística – lugar privilegiado para aflorar a magia da linguagem.

Crítica, para Benjamin, assume a prática do olhar *intensivo* de seu materialismo histórico, visando encontrar – fora de uma idéia de progresso – a origem dos fenômenos, como um “salto no ser” (BENJAMIN, 1984). O próprio termo *origem* (do alemão *Ursprung*; onde *Sprung* designa *salto* e *Ur* designa *primeiro* ou *primordial*) torna lúcida esta imagem, no final do movimento crítico. O termo de Marx – *materialismo histórico* – aparece como nos fragmentos 14 e 17 do ensaio *Sobre o conceito da história* (BENJAMIN, 1996), onde Benjamin – indo fundo na compreensão e renomeação do termo – recusa o movimento hegeliano; este a que se chama *materialismo dialético*. Marx veio a recusar o idealismo do mestre, porém, adotou como método a dialética-histórica de Hegel, entendendo ainda a história como um progresso linear de teses e antíteses em vista de sínteses⁴¹ que seguem necessariamente dos termos precedentes. Se há um materialismo dialético em Benjamin, este é *imane*nte às próprias coisas.

A história para Benjamin, assim como a sua noção de tempo, não é linear, não é como uma linha etérea ou uma esteira vazia onde a matéria dos fenômenos se encaixa conforme ela corre. O tempo só pode ser entendido como *Jetztzeit*, como *tempo-do-agora* ou como um *jogo* presente do tempo na coisa, visto que *Jetzt* pode designar *agora* ou *jogo*. Carroll, no diálogo de Alice com o Chapeleiro, na cena do chá, joga com o termo *time* – o tempo que Alice “bate” junto ao metrônomo para estudar música, é também o tempo confuso de seus sonhos, que o Chapeleiro tentava marcar com o relógio, sem êxito. A história e o tempo para Benjamin são dados unicamente no instante e por isso *origem* não pode ser

41 O termo *suprassunção* é um neologismo que pode ser utilizado para a tradução de *Aufhebung* e parece mais preciso que o termo vernáculo *síntese*. Há dois motivos para isso, um lingüístico e outro técnico: o verbo *heben* está relacionado com *erguer*, *içar*, *suspender*, e *auf* com *acima* e não “em cima”. Por isso, *suprassunção* se aproxima mais de *Aufhebung* (ou *suprassumir* de *aufheben*) do que *síntese*. O método dialético de Hegel sempre *suprassume* as teses e antíteses anteriores num novo patamar, pois é possuidor de nova realidade conceitual e real. Todavia, respeitando a consagração do termo tão utilizado nos manuais de filosofia, podemos dar continuidade com *síntese*, se a bem compreendermos no mesmo sentido que *suprassunção*, “não porque o nome nos importe pouco, mas porque este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor da sua conservação.” (HEGEL, 1974. p. 91)

confundida com *gênese* em sua filosofia, porque não há linearidade de um tempo vazio, mas matéria e forma que se confundem no presente.

Para tanto, a crítica, segundo Benjamin, tem um movimento e uma potência romântica por um lado; uma metafísica barroca e uma força monádica por outro. Daí parte a estrutura desta pesquisa a respeito das idéias, de duas formas aprofundadas pelas *traduções* de Benjamim: a forma romântica no tocante à noção de *reflexão* (herdada de Fichte e, em última instância, do *juízo reflexivo* de Kant) e, quiçá, sua hermenêutica; além da forma barroca no tocante às suas dobras monadológicas e infinitesimais apreendidas alegoricamente de Leibniz.

Os românticos ensinam uma maneira de ver e tocar as obras sobre o pressuposto de que, embora haja uma completude em si das mesmas (enquanto *obra*, num sentido metafísico), é preciso o crítico (ou o hermeneuta) para explorar suas minudências adormecidas, extraíndo de seu interior aquilo que o próprio autor deixou inconsciente que, segundo a máxima de Schleiermacher, faz “compreender o autor melhor que ele mesmo”. Cabe ao hermeneuta romântico conceber o que estava abstruso na suposta intenção do autor. O termo *hermeneuta* entra aqui de maneira análoga para dialogar com os pensadores de Jena. “Para Benjamin (...), o romantismo era o ponto de partida, o clima cultural decisivo, a fonte básica de valores e sentimentos.” (LÖWY *apud* KONDER, 1999. p.118) Todavia, apesar da clara influência, não há para ele apenas interpretação das obras, como para Schleiermacher, ou juízo sobre as coisas (como para Kant), mas *crítica* no sentido de corte – violento e mortificador – e de *construção*. Decerto, são características comuns do espírito romântico: um desejo de abarcamento, de compartilhar a materialidade da obra através do desvelar de sua forma, sob os diversos olhares vindouros. Uma radical diferença está na visão romântica de mundo, que faz tornar completa a obra *sob* o olhar dos hermeneutas. A coisa ou a obra é paulatinamente atualizada pela sua forma – dada pelo ajuizamento do sujeito transcendental – com o progresso da história. A dicotomia matéria-forma não é mais a mesma, visto que a forma é dada pelo sujeito. Já o ensaísta, vê os extremos da dialética comporem a forma da coisa, na própria coisa, na relação com aquele que traduz os seus sentidos e os expressa com a linguagem mágica. As

coisas querem dizer algo e o trabalho do filósofo é, não só interpretar, mas traduzir: uma tradução imperfeita que exige cortes da sua natureza, dados pela razão.

É devido a essa visão de mundo que Leandro Konder interpreta a melancolia de Benjamin: em vida e obra (que não deve ser divergidas). Assim como a “bílis negra” (*μελανχολία*⁴²) não causa irascibilidade – visto que a intensa dor que ela propícia causa inércia –, a melancolia também não, mas uma “depressão maior” que o melancólico não pode deixar vencer, não pode deixar fazê-lo inerte⁴³. Benjamin é melancólico porque não deixa *passar* a verdade da coisa, mas busca a carne e o sonho dos corpos do passado e os traz para o presente-instante. Na origem, os extremos da dialética e toda a história da coisa perpassam a sua natureza mais íntima. Daí pode-se conceber

A desconfiança que Benjamin sentia em relação às ‘mediações’ da dialética hegeliana, sua necessidade de pôr o pensamento em ligação ‘imediate’ com as coisas (como se o pensamento tocasse, cheirasse ou mordesse a coisa, segundo a observação de Adorno), tudo isso contribuía para que ele se sentisse diretamente vinculado às dores e frustrações acumuladas pela humanidade e contribuía para que ele – isolado, fraco, derrotado – se sentisse co-responsável (culpado) pelos fracassos daqueles que se sentia legítimo herdeiro. (KONDER, 1999. p.119) [Influência clara do romantismo que,] na esteira do barroco, ‘heroicizou’ o melancólico. A melancolia passou a ser assumida como o coroamento da orgulhosa independência de um espírito capaz de reconhecer sua solidão. (*Ibid.* p.117)

Portanto, o barroco, por sua vez, numa tentativa de aproximação dos clássicos, parece tocar (segundo o interesse de Benjamin), analogamente, os mistérios da Cabala. Segundo o professor Moshe Idel⁴⁴, fora devido a uma qualidade flexível da Cabala, da liberdade de interpretações em pormenores da linguagem, que fez perdurar o povo hebreu; e, ao contrário, a rigidez do ser parmenídico ou o princípio de não-contradição aristotélico que levou os gregos à queda. É esta exegese, esta hermenêutica cabalista, que se aproxima das dobras

42 *Melancolia* vem do grego *μελανος* (negro) e *χολε'* (bílis). Vide a gravura *A Melancolia* [*Melencolia I*] (1514) de Albrecht Dürer (1471–1528), apreciada por Benjamin. É também sobrecapa da segunda reimpressão para a segunda edição brasileira do livro *História e narração em W. Benjamin*, de Gagnebin.

43 Aparente influência de Nietzsche no pensamento do ensaísta.

44 Em palestra proferida ao *Departamento de Letras* da PUC-Rio, a 26 de agosto de 2008. Idel é discípulo direto de Gershom Scholem (amigo de Benjamin).

barrocas, da análise infinita, ou do cálculo infinitesimal de Leibniz. Com o olhar intensivo, o crítico-filósofo penetra as coisas pelas suas dobras. É num certo deslocamento do rigor categórico e sistemático da unidade geral do pensamento clássico para a unidade *intrínseca* das mônadas, que os contemporâneos se aproximam do barroco. A *força* da mônada, por exemplo, que mais parece interessar a Deleuze; ou suas infinitas qualidades em si a serem 'descobertas' (diz-se *grosso modo*) que interessam a Benjamin num processo crítico de construção. O próprio método de Benjamin, com suas inúmeras citações e referências a diversos autores, permite um desdobramento também infinito de sua obra para muitos lados sem trair o seu pensamento.

2.3. O medium-de-reflexão

Algo explodiu no infinito / Fez de migalhas / Um céu pontilhado em negrito / Um ponto, meu mundo girou / Pra criar num minuto / Todas as coisas que são / Pra manter ou mudar

André Gonzales

“Benjamin define a crítica como um *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*).” (SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2002. p.9) Seguindo os passos de sua *tese*, deve-se aqui, mesmo que brevemente, apresentar o conceito de *reflexão* da primeira edição de a *Doutrina-da-ciência* (*Wissenschaftenlehre*) de Fichte, a qual Schlegel⁴⁵ e os primeiros românticos vão se ater. Inclusive, pode-se dizer que, além de uma tese sobre a crítica romântica, Benjamin explora, na *Primeira Parte – A reflexão*, de maneira minuciosa e extensa, todos os prolegômenos gnosiológicos necessários de Fichte para, só assim, já alicerçada, a tese chegar mais firmemente ao seu escopo.

O conceito de reflexão em Fichte é influenciado pelo juízo reflexivo da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, como foi visto brevemente no capítulo anterior. Influência clara, sem dúvida, não apenas em Fichte, mas nos próprios românticos e em Benjamin, tomadas por diferenças essenciais. É interessante ater-se a este juízo para, além de compreender Fichte e os românticos, delimitar mais claramente as semelhanças e diferenças entre juízo e crítica, para Benjamin.

Para iniciar, nada melhor que as palavras de Kant, que, em dois momentos da CJ, assim diz a respeito do juízo reflexivo:

A receptividade de um prazer a partir da reflexão sobre as formas das coisas (da natureza, assim como da arte) não assinala porém apenas uma conformidade a fins dos objetos, na relação com a faculdade do juízo no sujeito, conforme ao conceito de natureza, mas também e inversamente assinala uma conformidade a fins do sujeito em relação aos objetos (KANT, 2008. p.36), (...) [que] não pressupõem

45 Entenda-se, no decorrer de todo o texto, *Schlegel* sempre como *Friedrich Schlegel*. As teorias do irmão August (apesar de brevemente comentadas na *tese* de Benjamin) aqui estão excluídas, pois para August “a crítica de arte não era um problema filosófico”, ao passo que Novalis “compartilha os pressupostos gnosiológicos (...) na forma de uma singular mística.” (BENJAMIN, 2002. p.20-21)

nenhum juízo de sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão. (*Ibid.* §23, p.89)

Esta é uma faculdade comum a todo e qualquer sujeito que permite a iniciativa comum de ajuizamento que compartilhe de uma faculdade reflexiva e que, se resolvida, gera uma sensação de prazer. Todavia, uma qualidade que se aproxima da qualidade refinada pelos filósofos e que vai permitir a Benjamin chamar o crítico de filósofo e não de um ajuizador qualquer.

Apesar da preocupação de Benjamin em delimitar a diferença entre uma crítica “como método gnosiológico e ponto de vista filosófico [de Kant]” (BENJAMIN, 2002. p.19) e a crítica como crítica de arte, o ensaísta diz que, ainda assim, este “julgamento fundado” no sentido de um “criticismo filosófico” teve “efeito duradouro” na concepção filosófica de crítica de arte ou “crítica estética”, que “também é construída integralmente sobre pressupostos gnosiológicos”. (BENJAMIN, 2002. p.17) Esta “receptividade sobre a forma das coisas”, num paradigma kantiano, depois da repercussão da *Crítica da razão pura* (onde não é possível apreender objetivamente as coisas, mas apenas estas formas como categorias transcendentais do sujeito), foi o que permitiu o nascimento da crítica de arte moderna, perpassada e peneirada pelos românticos, onde julgamento, fruição e gosto são indiscerníveis para olhares preocupados diante das obras de arte.

O prazer do gosto funda-se na impossibilidade de se chegar a uma determinação de um conceito de finalidade que estivesse na base da produção da obra. Isto será, em última instância, o que garantirá a criticabilidade da obra, pois esta se deve justo ao fato de não existir uma tradução conceitual completa, se deve a impossibilidade de emitir um juízo determinante sobre o objeto, este que faz com que se produza no sujeito esta intensificação e esta busca feliz por um sentido totalizador que não é atingido. (OLIVEIRA, 2008. p.4)

Ou seja, o juízo reflexivo não determina seu objeto, como para com objetos puros do entendimento (geométricos, por exemplo), mas, diante dele, há um movimento reflexivo das faculdades que faz o sujeito se impelir a *ajuizar* ou, segundo o artigo, *criticar*. Todavia, apesar das semelhanças, como em toda analogia, deve-se apontar as diferenças específicas entre o ato de ajuizar kantiano

e o ato de criticar benjaminiano.

Benjamin acredita que Kant foi quem mais deu abertura para que a posteridade concebesse verdadeiramente a materialidade das coisas, entrelaçada com sua forma. Ainda assim, Kant penou devido à exigência cientificante da época das luzes, além de não ater-se a esta relação entre sujeito e objeto como real e de igual peso, mas reduzida ao pressuposto de um sujeito transcendental que, para Benjamin, não cabe a um modernismo pós-aurárico, i.e., quando as artes perdem o privilégio de serem únicas (com suas auras próprias e reluzentes) para as técnicas de reprodução (como na fotografia e no cinema). Se não há esta mesma noção de *sujeito*, não pode haver também as noções de *faculdade* ou de *juízo* propriamente kantianas.

Com cuidado e minúcia, Oliveira buscou aproximar as noções de juízo e de crítica:

Crítica vem do verbo *κρίνειν*, que significa “*isolar o particular*”. Toda crítica opera um corte. O julgar (...) (que, em alemão, sinaliza o verbo *teilen* [*partilhar*, visto que *Teil* é *parte*], contido em *urteilen* [*julgar*]) (...) implica em destacar alguma coisa do contínuo de objetos, em separar e distinguir (OLIVEIRA, 2008. p.3) [, assim como crítica *lato sensu*.]

Essa aproximação – além de etimológica – aparece verdadeira e exclusivamente em Kant, mas não parece estar em Benjamin. É verdade que “o termo *judgar* aparece três vezes (...) [em] pouco mais de uma página [de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*]. A palavra crítica outro tanto. O texto não parece muito preocupado em distingui-los.” (*Ibid.* p.3) Todavia, apesar das semelhanças, “ao contrário das expressões *juízo* ou *juízo*, que são raras, o termo crítica possui vasta precedente na obra benjaminiana” (*Ibid.* p.2), não à toa, pode-se crer.

Cabe aqui, pensar o juízo sob outro ponto de vista, que não sinônimo de crítica. Os argumentos de Oliveira são consistentes e não deixam brecha para qualquer refutação, visto também que seu intuito é o de tentar uma leitura kantiana de Benjamin numa época de artes feitas com técnicas avançadas de reprodução, onde não há aura ou qualquer tipo de mística que envolva a obra

original. É verdade que ajuizar ou criticar – justapondo as noções – visam tornar públicas as *doxas* que tendem à universalidade, tornando a obra exemplar – afinal, “‘exemplo’ vem de *eximire*, ‘selecionar um particular’” (ARENDT, 1993) –, destacando-a de sua aparência – imediata e sem reflexão – transformando-a em algo mais: “A sabedoria de um pensador se mede pela sua capacidade de dar exemplo”, diz a máxima chinesa. Porém, não há juízo de gosto em Benjamin sobre as obras pós-auráticas, mas crítica de um fato irreversível que faz despertar a beleza com violência, como no fragmento onde a Bela Adormecida “não é acordada pelo beijo do seu noivo, e sim pela sonora bofetada dada pelo cozinheiro em seu ajudante” (ROUANET in BENJAMIN, 1984): o cozinheiro é Benjamin (onde se afasta da tradição e dos românticos) e a Princesa é a verdade que deve ser despertada e não adormecida em sua bela aparência, “ao contrário de uma devoção muda diante de um objeto único e especial” (OLIVEIRA, 2008. p.7), como concebido o conto originalmente.

Assim como as traduções de grandes poemas, por exemplo, (visto que só grandes obras são criticáveis ou traduzíveis) as críticas salvam as obras em geral numa vida além daquela de seu tempo histórico, preservando suas diferenças, “que se tornam especialmente visíveis no extremo” (ROUANET in BENJAMIN, 1984. p.14). A *traduzibilidade* do poema ou a *criticabilidade* de uma boa obra não são virtualidades adormecidas na origem das mesmas (como para a hermenêutica), mas, como um ser vivo, fazem expressar suas manifestações vitais através daqueles que se dispõem ao movimento crítico; por isso, há necessidade intrínseca das obras (enquanto fragmentos materiais) em serem traduzidas ou criticadas para construir um mosaico com esses cacos e estabelecer sua forma.

A origem (*Ursprung*) de uma obra é constituída na construção do ensaio enquanto idéia e forma de um objeto específico, na análise de seu fenômeno histórico. Por isso, dada a não objetividade ontológica da coisa, apenas alegoricamente pode-se dizer de uma virtualidade adormecida ou de uma descoberta ou de um desvelar mesmo da origem, tomando este último por uma avaliação mais minuciosa da reminiscência platônica usufruída por Benjamin no *Prefácio*.

Fichte concebeu diferentemente o poder da faculdade do juízo reflexivo kantiana, no que permite ao sujeito, elevando-se a tal ponto na reflexão diante de um objeto, chegar à plena consciência de *Eu Absoluto*. Na leitura fichteana, o juízo reflexivo passa da *apercepção transcendental* à compreensão da mesma como *intuição pura*, dada a demonstração do princípio de identidade (elevado à ontologia) que Fichte usa para fundamentar a *Doutrina-da-ciência*. Nos primeiros capítulos da tese de Benjamin, o ensaísta passa muito brevemente por isso: o conceito de reflexão de Fichte influenciado pelo juízo reflexivo de Kant e sua passagem à intuição pura. Mas o que parece mais importar é a passagem desta concepção de reflexão de Fichte para a dos românticos (que Benjamin faz mais propriamente na *Segunda Parte – A crítica de arte*, como será contemplado mais a frente).

Os românticos, em geral, tendem ao idealismo. Existe no século XIX a querela alemã, entre o pampsiquismo spinozista (chamado talvez erroneamente de *panteísmo*) e sua influência no idealismo alemão (onde conceito, idéia e metafísica se emaranham). Os românticos perpassam pela intuição do Eu (puro) fichteano chegando à intuição (também pura) da realidade (no sentido de *Wirklichkeit* – visto que *Wirk* é ativo – e não de *Realität*). Essa reflexão, derivada do idealismo subjetivo de Fichte e da transposição da ordem lógica do princípio de identidade à ontologia, para os românticos, passa a ser intuição intelectual do todo efetivo (*Wirklichkeit*). Mesmo entendendo a linguagem da fundamentação da intuição intelectual, ainda aparece abstruso esta possibilidade metafísica sem uma intuição fenomenológica que depende sempre de um correlato fático ao sujeito cognoscente (como ocorre, derivado desta questão, da leitura de Kant, de Schelling e dos românticos, na dialética de Hegel). O que mais importa para os românticos, nesse sentido, é a forma ideal (a “apresentação do infinito no finito”, para Schelling; ou a “manifestação sensível da Idéia”, para Hegel) e a sua materialidade fragmentada dada na arte. Assim parece estar (na arte) esta intuição fenomenológica, dando materialidade à intuição de Fichte.

Benjamin vai trazer esta idéia (ou forma) para a linguagem e para o texto (ou matéria), dando o mesmo peso de realidade a ambos. Como diz sua alegoria,

matéria e forma são como meias infantis

amontadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de um bolso [que revelam uma] verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, o envoltório e o envolvido, ‘o trazido junto’ [*das Mitgebrachte*] e o bolso, eram uma única coisa. (BENJAMIN, 1994. p.122)

A própria meia (matéria-conteúdo) é também a sua sacola, o seu bolso (forma). Ambas as meias do par – ora divididas pela análise – são matéria e forma no mesmo âmbito da realidade. A dialética de Benjamin não supõe uma *suprassunção* hegeliana (como dito em nota), pois não supera as realidades da tese e da antítese entendidas como uma realidade nova *acima (auf)* das demais, deixando-as para trás no tempo histórico (passado, que passa). A herança de Hegel é trazida para dentro da mônada.

Enfim, pode-se dizer que os românticos elevam potencialmente o Eu de Fichte à intuição pura entre a finitude da arte e sua forma infinita. Na literatura, por exemplo, essa intuição como busca (*das Streben*) é como um tender contínuo do ser; isso vai importar a Benjamin, no que tange a crítica e a forma da obra de arte, sem, destarte, tocar a noção de progresso, mas propondo uma renomeação da *ἱστορίαι* (de Heródoto), ou do tipo de história⁴⁶ como a do *narrador*, diferente da ciência historiográfica que ainda nos cerca e que incomoda o ensaísta no que pertence à essa busca.

Benjamin fala que os primeiros românticos (ainda mais especificamente Friedrich Schlegel e Novalis⁴⁷ – explorados também no final de *Origem do Drama Barroco Alemão*) se inspiraram na primeira fase do pensamento de Fichte, antes da reformulação de sua *Doutrina-da-ciência*. Nesta fase, há uma tendência infinita da dialética *Eu–não-Eu* na reflexão, a que Fichte iria abandonar, desvalorizando, assim, a reflexão ou, ao menos, tornando-a apenas um dos termos necessários, mas não finais (como para os românticos), de sua dialética. Este

46 Em nossa língua, o abandono do termo *estória* é uma pena, visto pelo lado científico e lógico da linguagem; porém, neste caso, a poética dos significados parece enobrecedora. O mesmo termo *história* pode ser entendido de várias maneiras; todavia, é um único termo com uma grande força intrínseca. Em alemão, em favor dos racionalistas, há termos relativos à “história como processo real (como *Geschichte*), como disciplina (como *Historie*), à história como narração (como *Erzählung*)” (GAGNEBIN, 2007. p.2).

47 Pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772–1801), romântico alemão.

abandono de uma reflexão *ad æternum* em vista de uma imediatez da intuição intelectual em Fichte, não foi o que gerou escola nem o que influenciou aos românticos. Os românticos tendem a tratar das obras como completas “enquanto Idéia”, porém, dada a sua plenitude formal, que possam ser dissecadas infinitamente pela reflexão dos espectadores (críticos). Esta é, pode-se dizer, especificamente a arte do *gênio*, concebida por Kant e bem explorada pelos românticos e por Hegel em *Curso de Estética (Vorlesungen über die Ästhetik)*. Apesar disso, o diálogo com o conceito de gênio pouco importa aqui, assim como pouco importa a Benjamin, como ele mesmo diz quando delimita as questões de sua tese:

As teorias da consciência artística e da criação artística, os questionamentos psicológico-estéticos são suprimidos, e da teoria estética ficam no nosso horizonte de consideração apenas os conceitos de *Idéia de arte* e de *obra de arte* (...) Tem a ver apenas com a estrutura objetiva da arte – enquanto Idéia – e com dos seus produtos – enquanto obras. (BENJAMIN, 2002)

Esta citação é das mais fundamentais. Para conhecedores da obra geral de Benjamin, é possível reconhecer isso: sua preocupação, mesmo num trabalho acadêmico, onde os conceitos de outrem não são claramente renomeados pelas alegorias de um ensaio (como de costume nas demais obras de Benjamin), já é direcionada para alguns aspectos exemplares que ajudam a alicerçar sua filosofia; a saber, sua preocupação não é com o sujeito (nem com o pampsiquismo), mas com a materialidade das obras e suas formas próprias.

“Diferentemente de Fichte, Schlegel e Novalis colocaram a arte e não o ‘Eu’ no núcleo da reflexão.” (SELIGMANN-SILVA in BENJAMIN, 2002. p.9) Não obstante, a passagem do Eu fichteano, como núcleo de sua tese, para a noção de obra, de Schlegel, é o que mais importa, visto que, na filosofia geral de Benjamin, não há o sujeito (como noção de unidade mediadora), nem o Eu (puro e absoluto), o que não pode desencadear neste tipo de gênio criativo. Mas, ainda mais semelhante aos artistas barrocos, há um homem, um indivíduo sem propriedade ou prioridade sobre a coisa; aquele que constrói suas artes, como mosaicos vitrais de uma igreja, semelhantes (em sua linguagem alegórica) às colagens

contemporâneas. Benjamin diz em outro contexto, “*em homenagem a Paul Ricoeur*”:

Se escrevo um alemão melhor que a maior parte dos escritores da minha geração, devo-o principalmente à observação, durante uns vinte anos, de uma única regrinha. Ei-la: nunca usar a palavra ‘eu’ a não ser nas cartas. (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1999. p.73)

Este fragmento, apreciado em *Berliner Chronik (Crônica berlinense)*⁴⁸ ilustra grande parte de todo o seu estilo ensaístico e também se emaranha com a sua peculiar noção de filosofia, onde também se afasta de Nietzsche e da maioria dos fenomenólogos e filósofos modernos (em geral de herança kantiana), que dão valor demasiado ao sujeito ou ao Eu. O que mais importa a Benjamin são as obras em si mesmas e a maneira como o crítico-filósofo não *sobre*, mas *com* a obra, concebe sua forma “enquanto Idéia”, como supracitado. É neste sentido que Benjamin traduz a *linguagem geral* das coisas para a *linguagem humana*.

Seguindo este método, formando um mosaico com os cacos de prévias pesquisas sobre os românticos, pode-se dizer que isso parece estar presente na hermenêutica de Schleiermacher e no próprio espírito de infinito dos românticos, onde um texto ou uma obra de arte estão sempre abertos às intermitências de interpretações vindouras. Todavia, diferente da hermenêutica, para Benjamin, o movimento não pode ser entendido como mera interpretação, como dito, e, ainda que o fosse, não poderia ser concebido numa reflexão infinita dada num *progresso* histórico, mas numa dialética imanente, como se segue.

É, portanto, *A Idéia da arte* o centro de sua tese sobre os românticos. Mas para chegar a ela, é importante, primeiramente, remeter à conclusão do capítulo anterior – *A obra de arte* – no que tange a sua conclusão e que faz iniciar o que aqui se objeta. É de sua relevância notar como, nesta tese de doutorado, já está presente a teoria propriamente benjaminiana de crítica, mesmo que venha a tratar de outros autores de maneira mais ou menos objetiva. Não é difícil partir daqui para conceber a teoria mais claramente apresentada nos ensaios. A dificuldade

48 Este é o título dado à compilação de textos anterior dos fragmentos expostos em *Infância em Berlim por volta de 1900*.

desta passagem – de tese a ensaio – está no modo analítico de conceber a mística e a magia de que fala Benjamin em diversos textos, que pode ser extraída de um fragmento da tese:

A crença na indestrutibilidade da obra [...] 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. (BENJAMIN, 2002. p. 91)

A mística, aqui, apenas como busca pela fundamentação do ideal romântico de crítica, é depois explorada com toda a sua forma mágico-imagética, nos demais textos, os ensaios: “Na obra mesma, demonstrar sua ligação com a Idéia” (*Ibid*) é o que pede não apenas a crítica romântica, mas a do próprio Benjamin no conjunto de suas obras.

Para tanto, na tese, Benjamin teve que explorar o que é a própria Idéia, assim como as noções de forma para os românticos.

São conhecidos da língua grega *μορφη* e *εἶδος*, traduzidos como *forma* e *idéia*. O *εἶδος*, por sua vez, também foi traduzido muitas vezes por *forma* – as formas perfeitas de Platão são também idéias. Todavia, Benjamin explora a noção dos românticos frisando as suas distinções, onde forma é algo que se apresenta na dependência da idéia (e vice-versa). “A Idéia da arte é definida como o *medium*-de-reflexão das formas” (*Ibid*. p.92); A Idéia da arte depende da forma, dada a sua dependência da natureza e principalmente da obra mesma (visto que, desde Schiller, é principalmente na arte que se encontra a verdadeira beleza). A Idéia da arte é a forma-da-arte absoluta, a união num *continuum* das formas em sua completude, em vista da arte total (vista posteriormente por Hegel como a última das artes, antes da morte das mesmas na síntese filosófica). Esta forma é entendida ainda metafisicamente, mesmo sabendo-se que os românticos partem da concepção transcendental de forma kantiana. Os românticos, no entanto, se afastam de Kant num aspecto crítico para aproximarem-se das próprias obras; se afastam, de certa forma, do sujeito em sua unidade.

Benjamin desde já começa a fragmentar esta unidade tirando a legitimidade do poder do sujeito enquanto aquele que julga. Para isso, como dito, já na tese

sobre os românticos, diferencia juízo de reflexão para, mais à frente, estabelecer a distinção com a crítica.

A reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição [*Darstellungsform*] da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas. (*Ibid*)

A obra mesma é quem se desdobra com a crítica, pois ela é o *medium*; do contrário,

a ocupação com as Idéias não passa de um penoso e enfadonho jogo de dados com fórmulas vazias, [mas] uma Idéia pródiga de idéias, (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2002. p.93) a Idéia mesma e absoluta da arte cheia de idéias particulares, i.e., das formas, que se faz “um indivíduo só”. (*Ibid*)

Diferentemente do juízo, é no tocante à matéria mesma da obra que se faz crítica, neste íntimo desdobramento. Não é à toa que Benjamin usufrui, na tese, o termo *Darstellungsform* para designar esta forma em particular, assim como usufrui *Darstellung*, no *Vorrede*, e em diversos ensaios para tratar daquilo – algo da própria coisa – que aparece ou faz-se expor. O movimento crítico faz justamente aparecer o que estava por trás da aparência harmônica da obra.

Não obstante, é neste ponto que os românticos e Benjamin dialogam com o misticismo e trazem desta tradição parte de sua fundamentação. Como diz Schlegel, “os místicos são aqueles, na verdade, de quem nós devemos agora aprender filosofia” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2002. p.141. N.T.) e, todavia, superá-los com o que há de mais filosófico: a crítica. Como posteriormente em Hegel, o misticismo é superado na filosofia. Todavia, há algo de especial nos românticos que é recusado por Hegel e que, quase um século depois, salta aos olhos de Benjamin. A superação romântica não se dá através de um espírito em movimento, mas no tocante à própria coisa que depende da história, devido apenas ao movimento de reflexão infinita, que se distingue do juízo. Hegel dá uma relevância importante ao fenômeno em sua filosofia, mas a forma do mesmo parece estar fora, visto que esta *participa* (termo platônico usado em sua

*Estética*⁴⁹) do Espírito Absoluto. A forma não é abstrata como em Platão; também não é mônada como em Leibniz; mas uma forma que se desdobra com o tempo e com a história em vista de um fim último. Pelo viés benjaminiano pode-se crer que a concepção romântica da forma se aproxima desta de Leibniz, visto que não há mônada sem seu correlato material ou, como em Schlegel, “a mais elevada universalidade como individualidade”. (BENJAMIN, 2002. p.94) O que parece promover um paradoxo é o que há de próprio na filosofia do filósofo romântico e na releitura de Benjamin.

Assim como no *Vorrede*, Benjamin atenta o leitor de sua tese para o fato de que a forma não pode ser abstraída “das obras de arte empiricamente dadas”, mas sugere que a forma absoluta é a obra mesma – invisível – da qual a obra fática participa e se limita materialmente: “de modo semelhante, nas literaturas perfeitas todos os livros devem constituir apenas um livro, [...] conduzindo ao todo incomensurável!” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIN, 2002. p.95) Eis, quiçá, o centro da tese mística de Schlegel: “a arte mesma é uma obra [...] e se esta vence a limitação da sua forma-de-exposição [*Darstellungsform*], a obra é Idéia [ou arte mesma].” (BENJAMIN, 2002. p. 95) A obra vencedora é, em suma, verdadeiramente obra de arte e na infinidade de sua forma tem como característica própria a criticabilidade. Apenas a boa obra (ou arte verdadeira) é criticável⁵⁰, pois é passível de abertura de suas dobras históricas.

Parece que há, aqui, implícita a noção de progresso nascida de Kant e vislumbrada por Hegel e pelos positivistas mais a frente. Uma leitura breve, todavia, pode cair na ingenuidade de pensar esse progresso da forma, de maneira abstrata e sem esse correlato fático com a particularidade material. O tempo não é uma esteira vazia à qual os fenômenos são submetidos e sistematizados (tese que percorre toda a filosofia de Benjamin), mas dependem, justamente, do *medium* que deve ser entendido não apenas como uma mera ponte para uma verdade eterna, pela qual o sujeito tem acesso, mas só há, devido a esse *medium*. “A progressividade não é de modo algum aquilo que se entende pela expressão

49 *Vorlesungen über die Ästhetik*, no original.

50 Absolutamente inverso ao pensamento de Marcel Duchamp, que acredita que “arte ruim, ainda sim, é arte”. (*apud* MINK, 2006. p.57).

moderna ‘progresso’, não é uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si.” (*Ibid.* p.96)

Devido a essa explanação sobre o íntimo valor que Benjamin dá à materialidade das obras, sem ter de remeter à noção de ente metafísico (ou às “coisas mesmas” da fenomenologia), é que se pode partir para explorar mais de perto sua alegoria da mônada. Além disso, há uma proximidade entre o romantismo, o barroco (e posteriormente o expressionismo) e a citação a seguir ilustra bem essa passagem (junto à novos grifos) e mostra, além da relação no barroco do interno com o externo, a operação infinita que vai desembocar na reflexão e na conversa, também infinitas:

O Barroco inventa a *obra infinita* ou a *operação infinita*. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. É que a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, *matérias de expressão* (...), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma *forma de expressão*... (DELEUZE, 2007. p.66)