

### 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”,<sup>73</sup> que Fichte já mostra de forma acentuada na primeira versão da *Doutrina-da-Ciência*,<sup>74</sup> 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

---

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

<sup>74</sup> *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”.<sup>75</sup> “Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma”.<sup>76</sup>

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.<sup>77</sup>

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.<sup>78</sup>

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”.<sup>79</sup> 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”.<sup>80</sup> 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.

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

<sup>76</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.31.

<sup>77</sup> 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).

<sup>78</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.32.

<sup>79</sup> Ibidem, p.34.

<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup>

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”<sup>82</sup>, 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”.<sup>83</sup> Então, a consciência imediata do pensar é idêntica ao estar consciente de si e, “devido à sua imediatez, ela é denominada intuição”.<sup>84</sup> 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.

---

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Ibidem. p.35.

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

<sup>84</sup> 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, Schlegel<sup>85</sup>, Novalis e Schelling (cada qual à sua maneira) – para “reconquistar esse conceito (de intuição) para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões”<sup>86</sup>.

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”.<sup>87</sup> Benjamin nos traz Hölderlin.<sup>88</sup> “conectar infinitamente (exatamente)”,<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup>

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”,<sup>91</sup> 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

<sup>85</sup> Entenda-se com este sobrenome sempre Friedrich Schlegel.

<sup>86</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.35

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.36.

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

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

<sup>90</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.36.

<sup>91</sup> *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”,<sup>92</sup> o mesmo sendo percebido na afirmação de Schlegel, na *Athenäum*: “O Sentido que vê a si mesmo torna-se espírito”.<sup>93</sup>

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

<sup>92</sup> Ibidem, p.37.

<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup>

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”<sup>95</sup>. Benjamin afirma que, para Schlegel, em clara oposição a Fichte, “a reflexão não é um intuir, mas um pensar absolutamente sistemático, um conceber”<sup>96</sup> 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”.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup>

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

<sup>94</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.39.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.41.

<sup>96</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.41.

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

<sup>98</sup> *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.<sup>99</sup>

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.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.40.

<sup>100</sup> *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.<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup>

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

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

<sup>102</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.45.

multiplicar-se ou de reduzir-se a si mesmo até o máximo ou o mínimo absolutos”;<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup>

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.<sup>105</sup>

A reflexão é o início de uma verdadeira autopenetração que nunca acaba.<sup>106</sup>

Benjamin encontrou no sistema apresentado nas *Lições*,<sup>107</sup> explicado acima, a única fonte para as conexões das concepções filosóficas apresentadas na *Athenäum*<sup>108</sup> que, juntamente com o *Lyceum*,<sup>109</sup> 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

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

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

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> *Lições de Windschmann*, 1804.

<sup>108</sup> 1798-1800.

<sup>109</sup> 1797.

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

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”.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup>

Segundo Benjamin, Schlegel não tinha desenvolvido ainda na época da *Athenäum* “aquele moderantismo no conceito de reflexão”.<sup>113</sup> 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”.<sup>114</sup> 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

<sup>110</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.45.

<sup>111</sup> Ibidem, p.48.

<sup>112</sup> Ibidem, p.71.

<sup>113</sup> Ibidem, p.72.

<sup>114</sup> 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”.<sup>115</sup>

### 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”<sup>116</sup> 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”.<sup>117</sup>

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

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

<sup>116</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.61.

<sup>117</sup> 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”.<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup>

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”.<sup>120</sup> Então, de acordo com Benjamin, a essência pensante que é

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Ibidem, p.62.

<sup>120</sup> 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”.<sup>121</sup> 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”<sup>122</sup>. 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”.<sup>123</sup> 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”.<sup>124</sup> 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

---

<sup>121</sup> Idem.

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

<sup>123</sup> 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.

<sup>124</sup> 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”.<sup>125</sup> 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”.<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup>

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

<sup>125</sup> Ibidem, p.64.

<sup>126</sup> Ibidem, p.65.

<sup>127</sup> 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”.<sup>128</sup> 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.<sup>129</sup>

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

<sup>128</sup> 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”.

<sup>129</sup> 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”,<sup>130</sup> 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”,<sup>131</sup> 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.<sup>132</sup>

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.<sup>133</sup>

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.<sup>134</sup>

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

<sup>131</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.67.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Idem..

<sup>134</sup> 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”.<sup>135</sup>

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”.<sup>136</sup> 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”.<sup>137</sup> 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.<sup>138</sup>

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”.<sup>139</sup> 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:

---

<sup>135</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.68.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p.74.

<sup>137</sup> *Idem*.

<sup>138</sup> *Idem*.

<sup>139</sup> *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.<sup>140</sup>

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”.<sup>141</sup> Nesse sentido escreve Novalis: “Na medida em que eu [...] dou ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo”.<sup>142</sup>

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.<sup>143</sup>

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

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

<sup>141</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.76.

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

<sup>143</sup> 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”.<sup>144</sup> Benjamin afirma: “o mesmo vale para a obra de arte, não como ficção, mas como verdade”.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup>

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:

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

<sup>145</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.78.

<sup>146</sup> *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.<sup>147</sup>

### 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.<sup>148</sup>

Schlegel defendeu, juntamente com Novalis (isto no período anterior a 1800) – “lá onde as doutrinas anteriores ainda permaneciam ativas”<sup>149</sup> – 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

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

<sup>148</sup> 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”.

<sup>149</sup> 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”.<sup>150</sup> 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.<sup>151</sup>

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

---

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

<sup>151</sup> 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”.<sup>152</sup> 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”.<sup>153</sup>

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.<sup>154</sup>

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

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

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

<sup>154</sup> 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”<sup>155</sup>. 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.”<sup>156</sup>

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:<sup>157</sup> 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

<sup>155</sup> Ibidem, p.84.

<sup>156</sup> Ibidem, p.85.

<sup>157</sup> 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”.<sup>158</sup>

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”.<sup>159</sup>

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.<sup>160</sup>

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

<sup>158</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.86.

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

<sup>160</sup> 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”.<sup>161</sup>

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.<sup>162</sup>

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,<sup>163</sup> 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”.<sup>164</sup>

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

<sup>161</sup> Idem.

<sup>162</sup> Ibidem, p.87, 88.

<sup>163</sup> 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.

<sup>164</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.89.

a arbitrariedade do poeta não sofre nenhuma lei sobre si”.<sup>165</sup> 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?”<sup>166</sup>. 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”<sup>167</sup>. 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”.<sup>168</sup> 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”,<sup>169</sup> 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.

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

<sup>166</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.89.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup>

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 “abarcá-la” 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.<sup>171</sup>

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”.<sup>172</sup> 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.<sup>173</sup>  
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.<sup>174</sup>

<sup>170</sup> Idem.

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

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

<sup>173</sup> Idem,

<sup>174</sup> 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”.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup>

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

---

<sup>175</sup> Ibidem, p.92.

<sup>176</sup> 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”.<sup>177</sup> 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.<sup>178</sup>

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

---

<sup>177</sup> Ibidem, p.92.

<sup>178</sup> 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".<sup>179</sup>

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.<sup>180</sup>  
Possui sentido para a poesia [...] apenas aquele que a vê como um indivíduo.<sup>181</sup>  
Não existem indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?<sup>182</sup>

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

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> 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”.<sup>183</sup> 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”.<sup>184</sup> 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".<sup>185</sup>

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

<sup>183</sup> Benjamin, *opus cit.*, p. 96.

<sup>184</sup> Idem.

<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup>

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”.<sup>187</sup> 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”.<sup>188</sup>

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”.<sup>189</sup> 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

---

<sup>186</sup> Ibidem, p.97, 98.

<sup>187</sup> Ibidem, p.98

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

<sup>189</sup> 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.<sup>190</sup>

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.<sup>191</sup>

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.<sup>192</sup>

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

<sup>190</sup> Idem.

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

<sup>192</sup> *Ibidem*, p.101.

em Schlegel e em Novalis, aparece neste importante fragmento definido de maneira distinta.<sup>193</sup> 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”.<sup>194</sup> 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 simbólica<sup>195</sup> 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

<sup>193</sup> 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”.

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

<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

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”.<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup>

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”,<sup>199</sup> 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

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

<sup>197</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.103.

<sup>198</sup> 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”.

<sup>199</sup> 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.<sup>200</sup>

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”.<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup>

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.<sup>203</sup>

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.<sup>204</sup>

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”.<sup>205</sup> 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

<sup>200</sup> Idem.

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

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Ibidem, p.105.

<sup>205</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.104.

arte”,<sup>206</sup> 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*”.<sup>207</sup> 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:

Elas 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.<sup>208</sup>

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

---

<sup>206</sup> Ibidem, p.105.

<sup>207</sup> Ibidem, p.106.

<sup>208</sup> 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”.<sup>209</sup> 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”.<sup>210</sup>

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.<sup>211</sup>

Seguem trechos de Novalis:

A poesia artística autêntica é autêntica.<sup>212</sup>

A arte [...] é mecânica.<sup>213</sup>

O lugar da arte propriamente dita é meramente no entendimento.<sup>214</sup>

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

<sup>210</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.109.

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

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

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> Idem.

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

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"<sup>216</sup>.

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.<sup>217</sup>  
As obras de arte superiores são pura e simplesmente desagradáveis; são Ideais que podem e devem agradar apenas *aproximando*, imperativos estéticos.<sup>218</sup>

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

<sup>215</sup> Idem.

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

<sup>217</sup> Ibidem, p.111.

<sup>218</sup> 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.<sup>219</sup>

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.<sup>220</sup>

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.<sup>221</sup>

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.<sup>222</sup>

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

<sup>219</sup> 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.

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

<sup>221</sup> Idem.

<sup>222</sup> 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 necessária<sup>223</sup> 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]

---

<sup>223</sup> 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".<sup>224</sup> 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".<sup>225</sup> 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".<sup>226</sup>

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.<sup>227</sup>

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".<sup>228</sup>

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

<sup>224</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.123.

<sup>225</sup> Idem.

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> Ibidem, p.123.

<sup>228</sup> 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”.<sup>229</sup>

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”.<sup>230</sup> 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.<sup>231</sup>

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”.<sup>232</sup> 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

---

<sup>229</sup> Ibidem, p.115, 116.

<sup>230</sup> 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.

<sup>231</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.116..

<sup>232</sup> 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”.<sup>233</sup> 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”.<sup>234</sup> 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.<sup>235</sup>

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,

---

<sup>233</sup> Ibidem, p.117.

<sup>234</sup> Idem.

<sup>235</sup> 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”.<sup>236</sup> 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.<sup>237</sup>

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.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Ibidem, p.118.

<sup>237</sup> Ibidem, 118.

<sup>238</sup> 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".<sup>239</sup>

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”.<sup>240</sup> 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,<sup>241</sup> 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.<sup>242</sup>

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

<sup>239</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.118.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p.119.

<sup>241</sup> 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.

<sup>242</sup> 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.<sup>243</sup>

Segundo Benjamin, Novalis viu isto de modo preciso: “os antigos são de um outro mundo, eles como que caíram do céu”.<sup>244</sup> 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.<sup>245</sup>

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

---

<sup>243</sup> Ibidem, p.122.

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

<sup>245</sup> 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”.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Benjamin, *opus cit.*, p.120.