



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JÚLIO CÉSAR MIOTO

**O PROBLEMA DE UMA ONTOLOGIA DA CRÍTICA EM
WALTER BENJAMIN**

JÚLIO CÉSAR MIOTO

**O PROBLEMA DE UMA ONTOLOGIA DA CRÍTICA EM
WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. José Fernandes Weber.

Londrina
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M669p Miotto, Júlio César.
O problema de uma ontologia da crítica em Walter Benjamin / Júlio César
Miotto. – Londrina, 2012.
105 f.

Orientador: José Fernandes Weber.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. – História e crítica – Teses. 2. Filosofia
alemã – Teses. 3. Romantismo alemão – Teses. 4. Teoria do conhecimento –
Teses. I. Weber, . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU 1:830.09

JÚLIO CÉSAR MIOTO

**O PROBLEMA DE UMA ONTOLOGIA DA CRÍTICA EM WALTER
BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Fernandes Weber
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior
UNIFESP – São Paulo - SP

Prof. Dr. Éder Soares Santos
UEL – Londrina - PR

Londrina, 23 de fevereiro de 2012.

Este trabalho dedico à minha mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Antônio Sérgio Miotto e Ruth da Silva. Aos de casa. À minha tia Diva, pela esperança em mim. Aos amigos do Crusp e da USP, entre eles Fabiano Faustino, Cristian Dias Garcia, Maurício del Nero Jorge, Samuel de Souza (em memória), Paul Sutermeister (também pela tradução do resumo), Francisco, e aos do passado distante, como àqueles que tive relação conflituosa. Da Faculdade de Filosofia da USP aos que me ajudaram em momentos difíceis, como Rafael Pereira, Júlio Miranda Canhada, Márcio Alves Oliveira. Ao Gustavo Pedroso pela introdução nos estudos marxistas. À turma da Filosofia em Pânico e do Centro Acadêmico. À Manuela Garanhani por ter lido meu texto, à Rosie Mehoudar pela amizade analítica. Da UEL, agradeço ao Alison pela comunicação. Ao Weber pela Orientação e pela amizade. Aos outros professores do programa, por este existir aqui em Londrina.

“Sentido (para uma arte, ciência, um homem particular etc.) é espírito dividido; autolimitação, resultado, portanto, de autocriação e auto-aniquilamento.”

MIOTO, Júlio César. **O problema de uma ontologia da crítica em Walter Benjamin**. 2013. 105f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

RESUMO

Este trabalho apresenta alguns momentos da teoria benjaminiana do conhecimento e seus modelos ontológicos no âmbito da crítica de arte. Aqui dá-se conta da fase intermediária de Benjamin, de suas duas teses acadêmicas: *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e *Origem do drama barroco alemão*. Ver-se-á a série de paradoxos do autor com toda seriedade merecida. O trabalho é basicamente emulativo, a não ser em alguns momentos. Procurou-se fazer do texto de Benjamin um cânone moderno do conceito de crítica de arte. Laborou-se sobre momentos que se tornaram paradigmáticos de crítica de arte, até se mostrar a substância sintética dos episódios hermenêuticos. Supõe-se aqui uma série entre hermenêutica, ontologia e epistemologia com a polaridade da teoria do Ser. Mostramos como o absoluto metódico se relaciona com problemas de formações simbólicas, e como este absoluto se torna ontológico no âmbito das duas obras. E exemplificamos um exercício de crítica. Assim como notamos no final o valor da tese benjaminiana sobre a teoria da tragédia ática.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Ontologia. Teoria do conhecimento. Crítica de arte. Romantismo alemão. Barroco.

MIOTO, Júlio César. **Le problème d'une ontologie critique de Walter Benjamin.** 2012. 105f. Mémoire (Master of Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

RESUME

Cet article présente quelques moments de la théorie de la connaissance de Benjamin et de ses modèles ontologiques dans le contexte de la critique d'art. Ici, on se rend compte de la phase intermédiaire de Benjamin, de ses deux thèses universitaires: *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* et *l'Origine du drame baroque allemand*. On verra la série de paradoxes de l'auteur avec tout le sérieux que le sujet mérite. Le travail est principalement émulateur, sauf dans quelques instants. Nous avons essayé de rendre le texte de Benjamin un canon moderne du concept de la critique d'art. Nous travaillons sur des moments qui sont devenus paradigmatiques pour la critique d'art; nous montrons même la substance synthétique des épisodes herméneutiques. L'hypothèse ici est une série entre l'herméneutique, l'ontologie et l'épistémologie avec la polarité de la théorie de l'Être. Nous montrons comment le absolu méthodique concerne les problèmes de formation symbolique, et comment celui-ci devient ontologique. Et nous illustrons un exercice de critique. Enfin, nous avons noté la valeur de la thèse de Benjamin sur la théorie de la tragédie attique.

Mots-clés: Walter Benjamin. Ontologie. Théorie de la connaissance. Critique d'art. Romantisme allemand. Baroque.

MIOTO, Júlio César. **The problem of a critical ontology of Walter Benjamin**. 2012. 105p. Dissertation (Master's degree in Philosophy) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ABSTRACT

This paper presents some moments of Benjamin's theory of knowledge and its ontological models in the context of art criticism. Here we consider the intermediate phase of Benjamin, his two academic theses: *The Concept of Art Criticism in German Romanticism* and *The Origin of German Baroque Drama*. We will look at a series of paradoxes of the author with all seriousness it deserves. The work is primarily emulative, except in a few moments. We tried to make Benjamin's text a modern canon of the concept of art criticism. We worked on moments that have become paradigmatic for art criticism and even try to show the synthetic substance of the hermeneutic episodes. We act on the assumption of a series between hermeneutics, ontology and epistemology with the polarity of the theory of Being. We show how the methodical absolute relates to problems of symbolic formations, and how this absolute becomes ontological in the context of the two works. And we exemplify a critical exercise. As well as we note at the end the value of Benjamin's thesis for the theory of Attic tragedy.

Keywords: Walter Benjamin. Ontology. Theory of knowledge. Art criticism. German romanticism. Baroque.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – O CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE DO ROMANTISMO	12
CIRCUNSCRIÇÃO TEMÁTICA	13
A REFLEXÃO	15
O SIGNIFICADO EPISTEMO-ONTOLÓGICO DA REFLEXÃO ENTRE OS ROMÂNTICOS	27
TRANSCENDENTALIDADE E SISTEMA	34
TEORIA DA FORMA E ONTOLOGIA DA OBRA	38
A IRONIA	40
A IDÉIA DA ARTE.....	43
FORMA SIMBÓLICA, FORMA DO ROMANCE E TEORIA DA PROSA	49
GOETHE E SCHLEGEL: DUAS PERSPECTIVAS SOBRE A CRITICABILIDADE DAS OBRAS	51
CAPÍTULO II – QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS A RESPEITO DO TRATAMENTO DO DRAMA BARROCO	59
O PROSAICO E O TRATADO.....	62
FENOMENOLOGIA E ONTOLOGIA BENJAMINIANAS	66
NOMINALISMO E TEORIA DO MUNDO DAS IDEIAS.....	70
IDÉIA E ORIGEM.....	72
CAPÍTULO III – O “DRAMA BARROCO” ALEMÃO	78
RELAÇÃO COM O CÂNONE ARISTOTÉLICO	80
ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO DRAMA	84
TEORIA DA SOBERANIA	85
OUTRAS CARACTERÍSTICAS DO DRAMA	88
LEITURAS DA TRAGÉDIA ÁTICA	94
TRAGÉDIA HISTÓRICA	98
GÊNEROS SEMELHANTES.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERENCIAS	104

INTRODUÇÃO

Demos este título à nossa dissertação: “O problema de uma ontologia da crítica em Walter Benjamin”. E não estaríamos longe da acepção que gostaríamos de dar, se substituíssemos o termo ‘ontologia da crítica’ pelo termo ‘lógica de ser no âmbito da crítica’. Onde está implicada a lógica dos objetos, que pagam com sua consumação o acesso à unidade. Na lógica quase necessária do que deve ser determinado e preservado em cada contexto. Não sendo outra coisa esta lógica que algo pertencente ao Ser mesmo dos objetos, cujos quais precisam se submeter pelo menos a uma redução, revelando assim que o problema é da realidade da linguagem que os descrevem.

Benjamin parece ora estar ao lado de uma lógica do Ser e da unidade de corte romântico, onde a crítica implica uma perspectiva programática com relação ao seu objeto, ora ‘lê na essência’ a eventualidade artística, numa percepção da natureza (e da história natural dos fenômenos históricos) de caráter quase goetheano.

No passo nominalista, que constitui o cerne da discussão feita, a história filosófica aparece para um sujeito do conhecimento a que pouco afeta o objeto, enquanto materiais naturalistas, e que o contempla já no âmbito de uma lógica sem intencionalidades. Benjamin suprime esse sujeito e seu conceito de visão, e assim estabelece uma prioridade nominalista. Tratar-se-á de um fenômeno de origem sem a intervenção de um observador? Basta lembrarmos da seção sobre a observação da natureza na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, onde aparecem modulações dialéticas da função do observador, e compará-la com a que Benjamin propõe para aceitarmos a maior radicalidade e correção do teor lingüístico do passo benjaminiano.

De fato se no início daquela seção Hegel tem em Goethe ou em Schelling um modelo de observador, com a colocação dos limites demarcatórios da razão, aqui em Benjamin temos como que um complemento desse conceito de observação, com a inserção não mais de uma consciência reflexiva, mas do elemento demarcatório por excelência, aliás sem as contradições que Hegel visualiza, no registro restituído de significação, no nominalismo, da linguagem.

Apresentamos dois momentos do acesso benjaminiano a uma verdade. Dois momentos gnosiológicos. Um no registro de uma consciência reflexiva, outro no registro do nominalismo. Os quais se duplicam em problemas sobre a natureza histórica dos objetos literários. Se não há nenhuma dificuldade em reconhecer os objetos como pertencendo ao passado, não é de modo algum fácil estabelecer sua historicidade e verdade. Cada objeto tem

sua ‘forma’, que precisa ser lida ou por uma consciência transcendental ou na essência, onde metaforicamente a própria consciência ficaria dispensada já que a essência se despertaria por si mesma, ou seja, a essência seria uma intensificação da consciência sobre os objetos.

O passo decisivo até o nominalismo, onde isso se decide está em *Origem do drama barroco alemão*. Ali pela primeira vez Benjamin confronta as duas teses que já havia sustentado em outros textos, uma a cada momento. E decide-se pelo nominalismo. Esta dissertação é uma repaginação desse percurso.

No primeiro capítulo lemos o *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Aí está em questão o conceito romântico de crítica, a singular característica do seu culto da infinitude e de seu poder de conexão. Repaginamos o debate que Schlegel e Novalis fazem sobre a filosofia de Fichte. Além da oposição fundamental em torno da criticabilidade das obras entre Schlegel e Goethe.

No segundo capítulo, lemos as questões introdutórias do livro sobre o Barroco. Nesse contexto se revela o peculiar “platonismo” benjaminiano, além da leitura que o autor faz do que podemos chamar “filosofia original”, radicada como está não somente no platonismo mas principalmente no ato adâmico primitivo da nomeação.

Por fim, no terceiro capítulo, adentramos a discussão do objeto do livro sobre o Barroco para observar como Benjamin realiza a consumação crítica que ele muitas vezes anunciou, no caso de um objeto histórico sem uma relação tão direta com problemas de ordem epistemológica e que será para nós o caso exemplar de crítica, pelo menos até onde conseguirmos apresentá-lo.

CAPÍTULO I - O CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE DO ROMANTISMO

Se o objeto observado já é uma proposição [...] então o resultado será a mesma proposição, apenas em grau mais elevado.

Novalis

Vamos tratar primeiramente de *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Neste caso fazemos somente a leitura do conceito romântico de acordo com o que Benjamin coloca em ordem e evitamos certas polêmicas da Alemanha do contexto histórico. A dissertação sobre o romantismo conteve de certo modo o prioritário para Benjamin. Pode-se pensar que valeria a pena abordar questões éticas suscitadas pelos românticos, por exemplo como aparecem no *Lucinde*, e também em diversos fragmentos da *Athenäum*, porém o autor preferiu se manifestar mais explicitamente sobre problemas da mesma ordem na sua crítica à obra de Goethe e não na sua dissertação sobre Schlegel. No romance *As afinidades eletivas* parece que a principal questão levantada é a do estatuto literário do amor “romântico”, e ao mesmo tempo da relação desse tipo de amor com o estatuto jurídico do casamento. Benjamin trata desse tema que uma visão polêmica poderia querer abordar, em seu ensaio sobre o romance de Goethe. O mesmo aspecto polêmico poder-se-ia encontrar em alguns elementos expressos nos fragmentos de Schlegel e no romance *Lucinde*. No entanto optamos por passar ao largo dessas discussões e, seguindo Benjamin, focar não nas questões éticas que poderiam ser suscitadas, mas nas questões epistemológicas no âmbito de uma pesquisa sobre o romantismo sempre mediada pelo texto de Benjamin. Optamos assim por nos limitar neste texto somente ao momento propriamente epistemológico e especulativo do romantismo. O que não significa que não aparecerá um momento positivo da ética na sua dissertação, mas este somente ocorre vinculado ao problema da expressão na obra.

Benjamin oferece ao leitor atento da sua obra uma profunda coerência metodológica e filosófica. Nossa hipótese é que esta coerência depende de uma mesma compreensão hermenêutico-ontológica, em diversos momentos. Benjamin de fato não tratou de poucos assuntos, mas podemos encontrar sínteses em diversos momentos de sua obra. Em parte o que temos por hipótese é a natureza de uma dessas sínteses, como ficará mais claro no segundo capítulo.

Dividimos o capítulo¹ em nove seções mínimas que se interagem. Procurou-se fazer uma “leitura imanente”, ou quase parafrásica do texto de Benjamin, revelando alguns dos seus principais momentos, a fim de percorrer os elementos que podem dar chave para nossa questão, mas que de forma alguma se esgota. Muito disso se deve à dificuldade dos textos de Benjamin e Schlegel. Esse tipo de leitura que se pretende “estrutural” naturalmente acompanha muito de perto o passo do texto. Muitas vezes tentou-se fazer da citação do texto de Benjamin a própria passagem de assunto, segundo um método de citação que o próprio Benjamin sancionava-se.

O método de Benjamin nessa obra, em um sentido mais geral, se revela com a discussão sobre as questões epistemológicas nela levantadas. O núcleo da questão que lidamos parece ser: “como atingir na crítica de arte uma forma ontologicamente simbólica?”. Questão essa que, no segundo capítulo, aparece em termos de formulação sobre o modo adequado da “apresentação filosófica”, como veremos.

CIRCUNSCRIÇÃO TEMÁTICA

A questão que Benjamin se formula sobre o conceito de crítica romântico inscreve-se, segundo ele, dentro da perspectiva de uma “tarefa de história dos problemas” [*problemgeschitlichen Aufgabe*]. Assim não pode ser tomada como um problema da “história da filosofia”. Segundo ele, esta última assume para si, principalmente, a hipótese de que a filosofia é o desenvolvimento de um único problema: qual seja, a natureza do absoluto. O entrelaçamento da exposição da “história dos problemas” com a filosofia, ao contrário, é enunciado, por Benjamin, um plural, sendo o método “completamente outro” e com fronteiras claras em relação ao método da história da filosofia. Tampouco é a pergunta sobre uma *essência* do romantismo que dá forma a questão (essência que para Benjamin poderia ser aquilo que ele chama “filosofia messiânica” em Schlegel, mas põe de parte por limitação contextual) – ao modo do heideggerianismo. A “contribuição para a história dos problemas”

¹ Algumas questões de metodologia devem ser tratadas nesse contexto inicial. Nesse capítulo citamos sempre a partir da tradução de Seligmann-Silva da obra de Benjamin, mesmo os excertos de outros autores que se encontram em outras edições brasileiras, para não “misturar” os responsáveis pela tradução. Nos outros capítulos trabalharemos com as duas versões do texto sobre o drama do Barroco, como explicaremos melhor no segundo capítulo. No caso de trechos que não constam da obra de Benjamin que foram introduzidos para o esclarecimento aí sim vamos à tradução fora da obra, geralmente a única em circulação. Para as referências seguimos as normas da ABNT. Para o corpo da citação, procuramos seguir a mesma cartilha de regras a não ser quando parece inevitável que se estenda uma citação no corpo do texto. A citação dos fragmentos de Schlegel vai com a indicação do número do fragmento segundo a edição da tradução de Márcio Suzuki que segue os organizadores alemães.

que o autor buscou realizar não é uma história da crítica de arte, mas uma apreensão do momento quase original da história de seu *conceito*. A acepção de “crítica” que nos quer apresentar o autor não tem semelhança com a de “juízo fundado” (mesmo que a isso a formação do crítico conduza naturalmente). A crítica, assim, não é simples juízo, pois o momento negativo está “atrofiado” no caso dos enunciados românticos. Para esta sua visão, somente é criticável aquela obra que enseja crítica, não podendo haver uma crítica de uma obra que é incriticável, que está abaixo da crítica, a qual não seja ela mesma que de alguma maneira formule o juízo sobre si (BENJAMIN, 1993, p.86 e *passim*). Deste modo, o “crítico” não é o “analisador” ou o “juiz” das produções. Enfim, a crítica não é também a mesma coisa que o criticismo filosófico, com sua analítica e seu momento sintético, ou pelo menos estes momentos não constituem os movimentos da obra de Schlegel tomados como paradigmáticos por Benjamin. A crítica – como podemos resumir segundo o que Benjamin enuncia em vários momentos – é, além de ser aquela própria “crítica” que se realiza sobre as produções artísticas mesmas, um modo de “acabamento das obras”; ou seja, a crítica, afirma Benjamin, não é “juízo, mas antes, por um lado, acabamento, sistematização da obra e, por outro, a sua dissolução no absoluto” (Idem, p. 85). “Acabamento das obras” significa um modo elevado da apropriação do conteúdo das obras e relação especulativa com a sua forma. Com essa expressão Benjamin quer dizer, aproximadamente, que o que define a tarefa da crítica de arte é um modo do uso das obras, segundo uma máxima expressiva, imanente ao próprio sentido da obra que é objeto. À crítica cabe refazer determinadamente a “Idéia” das obras, sendo o juízo sobre as coisas uma confrontação com o objeto, por meio daquilo que este enseja na obra. “Crítica é [...] como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (BENJAMIN, 1993, p. 74). A poesia é assim um modo de consciência desperta no silêncio da sintaxe e dos nomes. É como relação com uma individualidade que Schlegel e Benjamin pensam em diversas passagens que o próprio autor pode ser conduzido pela verdade de sua obra. O autor desdobra a verdade da obra reflexivamente. O mesmo vale para o crítico. Aqui também se trata de uma tese sobre o operar lingüístico neste regime das máximas exigências, onde a crítica, em primeiro lugar, ao assumir a criticabilidade da obra, procura se pôr antes de tudo à sua altura. Não é esse operar tomado em suas possibilidades abstratas, contudo, mas, antes, enquanto condicionado pela Idéia mesma da obra em conexão com as formações poéticas históricas. Forma arquetípica, que corresponde a individualidades arquetípicas do Poeta e da Poesia, nem sempre exatamente aparecidas no corpo das produções. Também isso vale, analogamente, para a Filosofia, segundo o que Benjamin chama “ideal do problema”

[*Ideal des Problems*], ou seja, o problema mesmo filosófico, o qual se reproduz no âmbito da arte. Observa-se a dimensão também filosófica dos problemas da Crítica. Isso vale para os fragmentos da *Lyceum* e da *Athenäum*. Note-se, outrossim, o que Benjamin diz sobre o aspecto de “experimento filológico” e de “pesquisa literária” da “autêntica recensão” promovida pela crítica romântica, principalmente no ensaio de Schlegel sobre o *Meister* de Goethe (Idem, *Ibidem*). Nesta recensão Benjamin vê o modo o mais próprio de atuação da crítica romântica.

Este sentido em que o objeto artístico é tomado, aliás, é, segundo ele, um feito primeiramente do romantismo.

Isto implica uma limitação essencial do nosso campo temático: as teorias da consciência artística e da criação artística, os questionamentos psicológico-estéticos são suprimidos, e da teoria estética ficam no nosso horizonte de consideração apenas os conceitos de Idéia de arte e de obra de arte. A fundamentação objetiva do conceito de crítica de arte que Friedrich Schlegel dá tem a ver apenas com a estrutura objetiva da arte – enquanto Idéia – e com a dos seus produtos – enquanto obras (BENJAMIN, 1993, p. 21).

Estas delimitações, uma metodológica e outra objetiva, elas em si mesmas resumem o problema sobre o conceito de crítica de arte como um problema de natureza filosófica. Veremos algumas acepções de “filosófico” que se pode dar neste contexto. Numa primeira nota, Benjamin fala mais especificamente, de uma “história dos problemas no âmbito da filosofia” (Idem, p. 19), ao invés de designar sua questão simplesmente como “problema histórico” ou “filosófico”². Partamos para os tópicos internos da obra, tentando apresentar a própria articulação de Benjamin.

A REFLEXÃO

O objeto principal de *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* é a filosofia da arte de Friedrich Schlegel. A teoria romântica da crítica de arte é representativamente para Benjamin a de Friedrich Schlegel, pois, de acordo com ele, foi quem tomou para si este objeto enquanto problematicamente filosófico. Neste sentido, as fontes de

² A nota é a seguinte: “Pesquisas de história dos problemas podem concernir também disciplinas não filosóficas. Para que fosse evitada qualquer ambigüidade dever-se-ia cunhar a expressão ‘história dos problemas no âmbito da filosofia’, sendo que a expressão utilizada por nós [história dos problemas] é apenas uma abreviação desta” (BENJAMIN, 1993, nota 1, p.19).

sua dissertação são os escritos de Friedrich Schlegel e complementarmente de Novalis, que por vezes teria sido mais agudo e elucidativo (1993, p. 22).

Para expor a teoria da crítica de arte deste autor, sobretudo a partir da *Athenäum* e da *Lyceum*, publicações de 1798, Benjamin se adianta na cronologia da produção romântica, mostrando o modo de conceber romântico a teoria do conhecimento, explicitada mais claramente nas *Lições Windischmann* (Idem, p.24), escritas entre 1804 e 1806, apesar de estas últimas apresentarem, segundo ele, uma modificação dos pressupostos gnosiológicos da época em torno de 1800, período ao qual pertencem os dois primeiros escritos tomados como paradigma. As *Lições* foram escritas entre 1804 e 1806 (Idem, p.43), como foi dito, período que o autor chama de intermediário na obra de Schlegel (Idem, p.24). Benjamin procura abarcar os três períodos que ele identifica (Idem, p.43), mas se concentra, para a definição do conceito romântico de crítica de arte, naquele período inicial onde se escreveram os fragmentos da *Athenäum* e da *Lyceum* (Idem, p. 23, p.43). Seu esforço, segundo ele, é retirar destas fontes uma teoria do conhecimento, que não é sempre explícita (Idem, p.24), salvando os escritos onde não é explícita, nas idéias de juventude de Schlegel. Há por isso mesmo uma relativamente extensa apresentação dos “pressupostos gnosiológicos” da produção deste autor no primeiro capítulo da obra de Benjamin. A este respeito, Benjamin diz: “Uma determinação do conceito de crítica de arte não pode ser pensada sem pressupostos gnosiológicos [*erkenntnistheoretische Voraussetzungen*] e, tanto menos, sem pressupostos estéticos; não apenas porque estes implicam os primeiros, mas sobretudo porque a crítica contém um momento de conhecimento que pode, de resto, ser tomado por conhecimento puro ou vinculado a valorações”. No primeiro momento, seguindo a própria ordem do livro de referência, trataremos destes “pressupostos” schlegelianos que dizem respeito aos temas da teoria do conhecimento, e, em segundo lugar, consideraremos seus “pressupostos estéticos”, sempre de acordo com Benjamin, que, aliás, realiza diversas exclusões a fim de definir um eixo para o cumprimento do seu objetivo na dissertação. Uma exclusão importante se dá em relação às diversas designações do absoluto que não os referentes à crítica de arte. Adiantamos, por enquanto, que, mesmo não estando as coordenadas sociais em primeiro momento evidenciadas pela leitura de Benjamin, a cosmovisão romântica não deixará, contudo, de englobar o mundo social e o tempo histórico, especialmente implicados na eticidade romântica. Mas isso aparece para Benjamin não totalmente realizado, pois entende a ética como uma das designações do absoluto, ou seja, como mais uma aparição no medium-de-reflexão. Benjamin (1993, p.53) faz a referência a este aspecto:

Se a concepção sistemática fundamental da *Athenäum* é constituída pela arte como o medium-de-reflexão absoluto, ela encontra-se constantemente substituída por outras designações, que provocam a aparência de desconcertante multiplicidade de seu pensamento. O absoluto aparece ora como cultura [*Bildung*], ora como harmonia, como gênio ou ironia, como religião, [*cremos naturalmente poder acrescentar a ética e a moral (ver sobre isso Athenäum 240 e passim)*], organização ou história. E não se deve de modo algum negar que, em outros contextos, seria totalmente concebível assinalar aquele absoluto, desde que se preserve apenas o seu caráter de medium-de-reflexão, numa das demais determinações – por exemplo, não na arte, mas eventualmente na história. Indubitavelmente, no entanto, a maioria destas designações deixam a desejar exatamente quanto àquela fecundidade filosófica que deverá ser apresentada na análise do conceito de crítica de arte para a determinação do medium-de-reflexão como arte.

Tais “pressupostos” se encontram na relação crítica dos escritos de Schlegel com a obra de Fichte.

Ao delimitar o problema de sua dissertação, Benjamin enuncia a centralidade, para sua tese, da apropriação schlegeliana do conceito fichteano de *reflexão* (Idem, p. 22, p. 29). Contudo trata de apresentar o ponto de disjunção epistemológico entre as duas filosofias – de Schlegel e de Fichte –, ainda no primeiro capítulo (Idem, pp. 29-48). Apresenta a filosofia de Fichte naquilo em que esta tangencia o problema da sua obra, não deixando de fazer uma leitura muito própria, e expõe, assim, o significado do conceito de “reflexão” no contexto romântico da crítica de arte. Segundo Benjamin os tópicos tradicionais de uma teoria estética aparecerão todas no registro da *reflexão* no caso romântico.

Conceito de *reflexão*, portanto, que Benjamin articula a partir da (ulterior) leitura schlegeliana de Fichte – já que se define nos momentos principais da apresentação filosófica da obra de Fichte e na posição filosófica de Schlegel em relação a este, hipoteticamente desde a produção juvenil. Nos textos de Schlegel por volta de 1800, *Lyceum*, *Athenäum*, a arte aparece como a principal determinação do absoluto (Idem, p.24, p. 53, p.71 e *passim*). Neste sentido Benjamin vai cunhar um conceito que dá forma a esta apropriação do conceito de reflexão no contexto do romantismo: “medium-de-reflexão” [*Reflexionsmedium*]. Conceito principal da obra por meio do qual Benjamin lê toda produção schlegeliana (e o primeiro romantismo em geral). Começamos deste modo por apresentar o significado de *reflexão* em Schlegel do ponto de vista de Benjamin.

O dado básico da vinculação da filosofia de Schlegel em relação à de Fichte é, em primeiro lugar, a compreensão do caráter reflexivo do pensamento. “*O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel*” (Idem, p.29). A auto-atividade e o conhecimento são as

duas principais características deste pensar, pensar que se conhece imediatamente e é base do conhecimento dos particulares (Idem, p.61). Entre os primeiros românticos: “*A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas*” (Idem, p.29). Esta compreensão aparece assim no *Lucinde* de Schlegel: “*O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim*” (Apud Idem, p.29).

O conceito kantiano do Sublime, análogo ao infinito não completamente apreensível da Idéia que não pode ser expressa enquanto sensível a não ser por uma operação heurística, somente determinável por aproximação, enquanto a mesma (a Idéia) serve a um uso regulador, pode ser comparado com esta infinitude de reflexão que Benjamin distingue no romantismo. Este conceito se articula com a infinitude de reflexão na acepção que Benjamin dá, como se se tratasse em termos de crítica de arte de designar ou determinar o absoluto da arte por meio de um juízo infinito, na medida em que a determinação no medium-de-reflexão tem algo da experiência do incondicionado do Sublime quando se aproxima do inexprimível. A ironia romântica “surge da ligação com o incondicionado, trata-se não de subjetivismo e jogo, mas, antes, da assimilação da obra limitada ao absoluto, de sua completa objetivação [...]” (Idem, p.92). Com isso, a “reflexão estende-se sem limites e o pensamento formado na reflexão torna-se sem forma, o qual se dirige para o absoluto” (Idem, p.40).

A determinação conceitual que se faz, é, do mesmo modo, sujeita a um desdobramento fenomenológico infinito. Por infinito, aqui, deve-se compreender infinito de reflexão. A que se soma o problema da apresentação de algo que tenha ontologicamente tal natureza em princípio incondicionada, de algo como um “conceito indeterminado da razão”, noção kantiana que determinará o sentido das operações que o romantismo realizará na forma do fragmento. Portanto reflexão na acepção que se dá aqui tem a ver com os problemas de formalização. A intuição deste incondicionado ocorre constantemente no romantismo. Aquela determinação do lugar das produções em relação às quais o romantismo polemiza, ou aquela multiplicidade da matéria filosófica, ou mesmo a totalidade desta matéria, implicam um problema de formalização. Problema do pensar, da expressão do pensar na relação com o universo da cultura, da história e da natureza. Geneticamente este conceito de reflexão no romantismo tem, portanto, origem na conceituação kantiana, em especial na *Crítica do Juízo* onde aparece a noção de Sublime e as outras referidas. No entanto Benjamin chega a afirmar explicitamente que “pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão, a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo

reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas” (Idem, p. 94). Mais à frente observaremos esta acepção que tem a Idéia das formas no romantismo de Schlegel, segundo a ordem da forma-de-exposição conforme Benjamin. Ou seja, devemos mostrar onde o conceito de reflexão se encontra no romantismo com o conceito de obra. Mostraremos em que sentido e até onde se pode falar que a obra de arte é auto-télica.

O “pensamento, fora a reflexão sobre si mesmo, poderia encontrar um fim” (Idem, Ibidem). É quando o romantismo toma o problema da apresentação filosófica que o pensar e a reflexão infinita estarão no mesmo plano.

Isso não ocorre, no entanto, somente para assegurar ao pensar aquela infinitude que é dada na reflexão e que, sem uma determinação mais detalhada, aparece de modo questionável como pensar do pensar sobre si mesmo. Os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo. Assim que, na história da filosofia, em Kant – senão pela primeira vez, ao menos de maneira explícita e enfática – afirmou-se a possibilidade de se pensar numa intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência, veio à tona um empenho múltiplo e quase febril de reconquistar este conceito [*de intuição*] para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões. Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling tiveram a precedência neste empenho (Idem, p.30).

Para Schlegel, há um “modo” de pensar de segundo grau (que não deve nada à consciência natural). Ou pensar de “terceiro grau” onde se atinge uma “ambigüidade múltipla”: “Quando se parte da expressão ‘pensar do pensar’, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: pensar (do pensar do pensar) ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar” (Idem, p.40). O pensamento romântico ou seu objeto é este de terceiro grau em relação à reflexão de Fichte. Neste último grau se supera a lógica da posição fichteano. Mas de fato resta a dúvida de se esta superação se fez completamente e sistematicamente, no terceiro grau, ou se há aí uma dessas manifestações incompletas no absoluto. “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” (BENJAMIN, 1993, p.41).

Em verdade, este pensar é mais que um modo, ele é um cânone, como Benjamin observa:

O simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato constitui a matéria da reflexão. Ele é, na verdade, diante do pensado, forma, é um pensar de algo, e por isso deve ser permitido, devido a motivos terminológicos, denominá-lo o primeiro grau de reflexão; em Schlegel ele se chama “o sentido”. A reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar. [...] Indubitavelmente do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria e o pensar do pensar, a sua forma. Para a teoria do conhecimento, a forma normativa do pensar é então — e isso é fundamental para a concepção do primeiro romantismo — não a lógica — essa pertence muito mais ao pensar de primeiro grau, ao pensar material —, antes, esta forma é o pensar do pensar. Com base na imediatez da sua origem a partir do pensamento de primeiro grau, este pensar do pensar é identificado com o conhecer o pensar. Ele constitui, para os primeiros românticos a forma básica de todo conhecer intuitivo e assegura assim a sua dignidade como método; ele abarca sob si, como conhecer do pensar qualquer outro conhecimento inferior e, assim, forma um sistema (BENJAMIN, 1993, p.37).

Em Fichte, segundo a leitura de Torres Filho, a lógica tem o mesmo lugar primário em relação ao ato de pensamento qualitativamente reflexivo, ela é “abstraente” mas não vive nela em si mesma a reflexão (TORRES FILHO, 1975, p. 39-40). Arriscando um pouco poderíamos dizer que há toda uma prosa da reflexão no contexto do que se convencionou chamar *idealismo alemão*, ou na filosofia alemã pós-Kant. Para Torres Filho essa noção de reflexão surge como um modo do juízo determinante em Kant; o juízo reflexivo é apenas uma operação contrária, sempre tomando o particular como ponto de partida, que vai encontrar sua finalidade na enunciação categórica do imperativo prático. Mesmo Hegel define a reflexão como atividade de “transformação do elemento racional pelo entendimento” (HEGEL, 2003, p. 64), portanto pode parecer um pouco casuístico estabelecer uma diferença entre a reflexão e o entendimento mesmo.

Geralmente em Fichte é dito reflexiva a operação problemática de unificação dos opostos absolutos, em que se reconhecera uma originariedade do sujeito e uma descomplicação da oposição, mas não é certo se isso que é um dever da filosofia transcendental se faz realmente, ou se a finalidade de todo operar teórico desemboca numa redução ao primado da razão prática. Já no romantismo a reflexão é um modo de intensificação a partir do problema da forma e não só dele, onde há uma alternância subjetivo-objetiva peculiar, que se assemelha à apresentação de Fichte da *doutrina-da-ciência*, mas que se caracteriza como intensificação do objeto, ele mesmo como um modo da consciência – de fato desde Kant há uma generalidade do Objeto (*Gegenstand*) que, sobretudo é resultado de uma duplicação da estrutura do conhecimento subjetivo em estrutura do objeto.

No romantismo ocorre no entanto que esta estrutura duplicada se encontra justamente nos particulares ao mesmo tempo concebidos como meio e incluídos no medium absoluto. Tudo pode ser um meio da reflexão, mas há determinações mais profícuas, é o caso da crítica de arte. Note-se o fato comum a todas essas compreensões, também geneticamente vinculado à definição kantiana: a percepção subjetiva de uma “finalidade da natureza”, neste ponto encontram-se todas as apostas da filosofia pós-Kant. Age-se aqui entre os românticos, no âmbito teórico, como Kant queria no âmbito prático e via mesmo uma necessidade, “como se” a realidade tivesse uma ordenação conforme a fins – neste caráter hipotético da teoria, o iluminismo se desfaz do aspecto teológico e metafísico de elaborações filosóficas sobre o absoluto, para entrar em um regime de metafísica especulativa que, ao passo que reconhece o aspecto do contingente na natureza, ao mesmo tempo pode desejar que a realidade tenha uma constituição (como vontade). Escusado dizer aqui da implicação eminentemente social da tese, para uma realidade cósmica que deve se tornar aquilo que uma ordenação “como” vontade deve ser. Também o âmbito teórico, então, em sua pretensão de sistema, regula-se “como se” houvesse nele a finalidade; por aí vai se tornando evidente, com os graus da reflexão, o que pertence ao não-intencional da produção, para uma vontade que se desembaraça de sua sombra e reconhece-se em seus momentos – implicação temporal da dinâmica que envolve os conceitos, que se torna visível com o trabalho destes. Muitas vezes Schlegel polemiza ironicamente com aqueles que aprenderam a utilizar este finalismo de corte kantiano de modo amaneirado. No entanto, este finalismo é rigorosamente um pressuposto na filosofia de Schlegel.

O “modo” de pensar romântico se distingue do de Fichte por algo que deve ser explicitado. E aqui a noção de *modo* deve ser tomada no sentido de *maneira*, como procedimento subjetivo mais ou menos canônico, mas que se supera fornecendo um significado indiscernível entre o que é fichtiano e o que é romântico. Vejamos estas relações entre o romantismo e o fichteísmo. Ao contrário do que diz Hegel em sua estética, o romantismo não é fichteísta, Schlegel e Novalis se opõem a Fichte. “Na questão do conhecimento imediato, pode-se ainda perceber uma completa concordância dos primeiros românticos com a posição de Fichte no *Conceito da doutrina-da-ciência*” (Idem, p. 31). A concepção segundo a qual há imediatez entre intuição do objeto e reflexão no procedimento da filosofia aproxima, ali onde estes termos aparecem, os textos *Conceito da doutrina-da-ciência* de Fichte e *Lições Windischmann* de Schlegel, segundo Benjamin. O “absoluto compreende-se a si mesmo reflexivamente numa reflexão fechada e de maneira imediata, enquanto as reflexões inferiores só podem se aproximar das mais elevadas na mediação por

imediatez; esta uma vez mediatizada deve por sua vez renunciar à imediatez completa assim que as reflexões inferiores atinjam a reflexão absoluta” (BENJAMIN, 1993, p.40). Portanto, quanto à imediatez, há uma proximidade entre os autores. A “imediatez mediata” caracteriza-se por ser peculiarmente auto-ativa, notando-se o quanto esta imediatez é produzida.

A primeira obra é tomada como exemplar de pesquisa do paradigma de metafísica que serve aos românticos; entretanto, este teor do metafísico está, no romantismo, principalmente, no período de juventude de Schlegel, vinculado à valoração concreta das produções artísticas.

No sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu. As determinações fundamentais daquele sistema, que Schlegel apresenta nas *Lições* como o sistema do Eu absoluto, tinham, em sua linha de pensamentos anterior, o seu objeto na arte. Em um absoluto pensado diferentemente, atua uma outra reflexão. A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-Eu. [...] O esquema da reflexão foi esclarecido [...] [*também por Benjamin*] não no conceito do Eu, mas no do pensar, porque o primeiro não desempenha nenhum papel na época de Schlegel que aqui nos interessa. No entanto, o pensar do pensar como esquema originário de toda reflexão também está na base da concepção de crítica de Schlegel. Esta Fichte já determinara de maneira decisiva como forma. Ele mesmo interpretou esta forma como o Eu, como a célula originária do conceito intelectual do mundo. Friedrich Schlegel, o romântico, interpretou-a por volta de 1800 como a forma estética, como a célula originária da idéia da arte (BENJAMIN, 1993, p.48).

Além deste redimensionamento romântico do contexto objetivo, segundo Benjamin, após a escrita do *Conceito da doutrina-da-ciência*, Fichte houve por se afastar da posição sustentada nele, e nunca mais esteve numa afinidade tão sistemática com o romantismo (Idem, p.31). Programaticamente, contudo, não parece haver (salvo engano) uma grande diferença entre o *Conceito da doutrina-da-ciência* e o texto seguinte, e mais importante, *Doutrina-da-ciência de 1794*. Segundo Gagnebin (2007, p. 67), Benjamin estaria se referindo à diferença entre esses dois textos e a *Tentativa de uma nova exposição da doutrina da ciência*, de 1797. Fichte “acomodou o todo real nas posições – decerto apenas através de um *télos* que ele colocou nelas” (Idem, p.41) Por aí, principalmente se decide Fichte, segundo Benjamin, pela exclusão, a uma altura do procedimento, da infinitude teórica, por algo como uma redução dos exercícios da imaginação ao primado da razão prática, contra uma modalidade auto-implicativa de má infinitude, em princípio, e, com o retorno persistente do esforço teórico, por uma redução do exercício infinito à finitude do mundo ético. O Eu, assim, tem, para Fichte, desde sempre, que se delimitar por um oposto, para constituir a

reflexão como um órgão filosófico e ordenar posição e reflexão (Idem, p. 34), e na etapa posterior, onde ele retorna, desemboca na concepção da teoria como um modo do laborar, ou seja, este pressupõe e reencontra uma inteligência prática. Na *Tentativa de uma nova exposição da doutrina-da-ciência*, de 1797, diz Fichte, aqui tratando da primeira modalidade de exclusão da infinitude (como má infinitude):

Tu tens consciência de ti mesmo, dizes; logo distingues necessariamente teu Eu-pensante do Eu-pensado no pensamento do Eu. Mas, para que possas fazê-lo, o pensante, nesse pensar, tem de ser, por sua vez, objeto de um pensar superior, para poder ser objeto da consciência; com isso obténs, ao mesmo tempo, um novo sujeito, que deve novamente ter consciência daquilo que antes era o *estar-consciente-de-si*. E aqui argumento mais uma vez como antes; e depois de termos principiado a inferir segundo essa lei, não podes mais indicar nenhum lugar onde devêssemos nos deter; logo, para cada consciência, precisaremos de uma nova consciência, cujo objeto é a primeira, e assim ao infinito; logo jamais chegaremos a poder admitir uma consciência efetiva (FICHTE Apud BENJAMIN, 1993, p. 35).

Isso faz Benjamin dizer que o “pensar” aparece a Fichte como alternativa em relação à infinitude de reflexão, pois o pensar garante a imediatidade da consciência de si. Para Fichte ele é um momento que simplifica as operações da filosofia, quando comparado com o caráter infinito da reflexão. Benjamin nos explica que a posição “ela se limita e se determina através da representação, através do Não-Eu, através da contraposição. Com base nas contraposições determinadas, a ação em si infinita do pôr é finalmente reconduzida ao Eu absoluto e, aí onde ela coincide com a reflexão, é fixada na representação do representante. Esta limitação da atividade-poente infinita é, então, a condição da possibilidade da reflexão” (Idem, p. 34) Benjamin complementa: “A consciência imediata do pensar é idêntica ao estar-consciente-de-si” (Idem, Ibidem). Isso que Fichte chama “intuição”. O sistema de Fichte não tolera a infinitude, mas designa esta infinitude como um dos dois momentos da reflexão. O outro momento justamente é a imediatez. Apreende e aplica estes dois momentos de uma forma operacional própria, que encontra o próprio operar como expressão da contraposição objetiva, sendo o objeto por vezes o próprio do operar, como resistência da conceituação sobre si mesma. Onde Fichte encontra esta resistência, o romantismo deslumbra “o todo real” e sua multiplicidade. 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” (Idem, Ibidem). Temos portanto de melhor desdobrar essa oposição: para Fichte a ação mesma da inteligência é a

“forma pura” do pensar; Benjamin cita Fichte ele próprio apresentando a matéria da *Wissenschaftslehre* e a sua operação de ação reflexiva:

Ora, aqui se encontra a matéria inteira de uma doutrina-da-ciência [*Wissenschaftslehre*] possível, mas não esta ciência mesma. Para concretizar esta, é preciso ainda uma ação do espírito humano que não está contida entre todas aquelas ações, a saber, a de elevar à consciência seu modo-de-ação em geral. [...] Então, por essa ação livre, algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo de uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e, por isso, aquela ação é uma ação de reflexão (Apud BENJAMIN, 1993, p.31).

Em Fichte, reflexão e posição são portanto as maneiras-de-ação em geral, transcendentais, infinitas, do Eu, que *determinam* sua natureza puramente formal, aqui no sentido da forma expositiva identificada ao Eu. “Uma reflexão que põe, ou um pôr refletido” são os momentos da sua mútua mediação, em um momento mais complexo. “Ambos os termos indicam coisas diferentes, ambos são de grande importância para a história da filosofia. Enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro romantismo, o conceito do pôr [...] aparece de maneira acabada na dialética hegeliana” (Idem, *Ibidem*). Esta reflexão, momento do *pôr* da matéria mesma, não é senão a confrontação da intuição com a matéria qualquer da ciência (pondo à prova sua formalidade e sua unidade). Portanto a aparição mesma do sujeito da ciência. De acordo com a leitura de Benjamin, Fichte fundara “a imediatez do conhecimento sobre a sua natureza intuitiva”, atribuindo ao Eu este caráter de imediatez, âmbito da intuição, e representante formal do sistema de conhecimentos que deve ser a *doutrina-da-ciência*. Contudo é a relação de imediatez mediata da reflexão, na sua relação com as coisas mesmas, ou mesmo, *a reflexão das coisas mesmas, ou das essências (que têm poder de auto-observação)*, esta acepção de reflexão, que caracteriza o romantismo, em Novalis por exemplo. Do ponto de vista da forma, representava-se assim em Fichte uma modalidade de primazia dada ao sujeito, pois era “esgotado” neste caso – e isto se confirma no momento da elaboração final da sua doutrina – a “infinidade do processo” teórico. Justificado pela certificação duradoura, em relação à apresentação da doutrina-da-ciência, da certeza intuitiva, Fichte, segundo Benjamin,

se empenha [...] em excluir a infinidade da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica e em remetê-la para o da prática, enquanto os românticos procuram torná-la constitutiva para a filosofia teórica e, desta maneira, para toda a filosofia em geral (Idem, p.31).

Na *Doutrina da ciência de 1794* temos uma configuração do pensar teórico. O Eu aí *conhece* a oposição, limita-se por uma operação interna que desdobra a oposição como contradição; pela posição do *eu* como princípio puramente indeterminado, iniciava-se uma dialética com o que é outro do princípio do sistema, a qual deveria trazer os graus da essência na abordagem: o que Hegel chama de *dialética da posição e da pressuposição em Fichte* (HEGEL, 2003). Até mesmo, aí, chega a se perguntar Fichte (e opera) sobre a alternância de um reconhecimento em que o que não é idêntico no sistema aparece ora como substância ora como atividade regulada pela idéia (FICHTE, 1980, p.97).

Resumamos este momento: A ação do sujeito (no duplo sentido: do que é agente e do que é agenciado) conhece-se no pôr [*Setz*] objetivo, na posição enunciativa do (sujeito agenciado, ou) objeto. Trata-se, neste projetar-se, de uma posição absoluta que vai conhecer uma *oposição* absoluta. Aquela ação é já trazida de um estado-de-ação³, para nós. Desde onde se vê o caráter eminentemente espiritual da ciência. Porém esta absoluta posição, com a contradição de uma oposição absoluta, ela se afeta de algo como um “travo”. Este surgido no momento da representação do ato intuicional na ação resultada do sujeito para o próprio sujeito operante, quando de certa maneira é a intuição mesma que se torna objeto para si. Ou segundo os termos de Benjamin, a representação bloqueia o pôr infinito. O representante representado é teoricamente *perfeito*, Eu. Mas a representação é representação de uma ‘não-identidade’. Ou por outro ponto de vista, Eu é representação, e a potência (ou esforço) não-idêntica, representante. Benjamin diz que Fichte chama de inconsciente este aspecto da atividade: “No que concerne à relação da teoria do conhecimento de Fichte com a dos primeiros românticos, será importante constatar que a formação do Não-Eu no Eu assenta-se sobre uma função inconsciente deste” (BENJAMIN, 1993, p. 33). O não-eu é ora um possível “fundamento real de tudo” ora “fundamento meramente ideal”; ora é a matéria (e assim pode aparecer como o excluído em relação ao princípio), ora *o próprio do princípio* (já forjando uma noção por nossa conta). A “passividade não pode de modo algum ser pensada como algo *qualitativo*, mas sim, meramente, como algo *quantitativo*, como mera diminuição da atividade, que, portanto, nessa reflexão, em que é excluído o fundamento, é também excluído o fundado, e o não-eu torna-se de novo mero fundamento ideal” (FICHTE, 1980, p.82).

³ Aqui é preciso verificar o termo, Benjamin na verdade chama atenção ao conceito de *ação* [*Tathandlung*], “a palavra ‘*Tat*’ [“feito”] alude ainda numa significação de segundo grau a ‘*Tatsache*’, ao ‘*fait accompli*’. Esta ação [*Tathandlung*] no sentido do ato [*Handlung*] originado no feito ‘*Tat*’, e apenas ela, é fundada através da cooperação da reflexão” (BENJAMIN, 1993, p.39). A tradução de R. R. Torres Filho é respectivamente “estado-de-ação” e “estado-de-coisa”. Cf. TORRES FILHO, 1975.

Benjamin então observa um movimento de separação entre Fichte e os românticos que depende das motivações destes últimos: “motivos filosóficos, ou mesmo gnosiológicos”, “os mesmos sobre os quais o edifício da sua teoria da arte e de crítica está fundado” (Idem, p.31). A principal consequência, em termos quantitativos, como parece ser, desta diferença, é a acentuação diversa que Fichte e Schlegel dão à infinitude da reflexão. Benjamin, pela análise, encontra, assim, a amplitude da diferença existente entre o pensamento de Fichte e o dos primeiros românticos:

A intuição intelectual é pensamento que engendra o seu objeto, mas a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma. Pois o que em Fichte ocorre apenas em “um único” caso é uma função necessária da reflexão, e o que possui neste caso único significado constitutivo de algo relativamente objetivo, a ação, aquele tornar-se “forma da forma, como seu conteúdo” do espírito, ocorre, segundo a intuição romântica, constantemente, e constitui antes de tudo não o objeto, mas a forma, o caráter infinito e puramente metódico do verdadeiro pensar (Idem, p.39).

Assim, no romantismo, o Eu deixa de ser princípio da síntese, sendo que agora é o “si-mesmo” que passa a ser meio do sentido, o que significa, as coisas mesmas se refletem, na exposição. Benjamin vê assim, em Schlegel e Novalis, uma primazia dada às coisas, à cultura e à natureza, às idéias, e não ao sujeito, o Eu.

Enquanto Fichte pensa poder transferir a reflexão para a posição-originária, para o ser-originário, suprime-se para os românticos aquela determinação ontológica singular localizada na posição. O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão. Os românticos partem do simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado a tudo, pois tudo é si-mesmo (Idem, p.38).

Desse modo o dimensionamento substancial do pensar no romantismo, na obra de juventude de Schlegel, tem um estatuto mais ou menos desvinculado das prerrogativas de um Eu-poente, quando se pensa o sujeito como aparição do Eu no momento epistemológico, em que o que é ideal aparece em oposição ao que é real. Note-se que esta diferença põe estas filosofias em profunda descontinuidade. Mesmo as *Lições*, onde há o Eu absoluto como centro da reflexão, não são simplesmente um texto de apropriação da obra de Fichte, mas sua crítica. É preciso ficar claro, portanto, onde surge este ponto de disjunção. Há um verdadeiro redimensionamento da função infinita do pensar da parte do romantismo, o que tem consequência para a filosofia prática. Para Fichte a própria Razão não pode ser teórica, se

não é prática. Ao passo que o romantismo opõe à finitude do indivíduo particular do cotidiano a infinitude da reflexão. A multiplicidade sempre reencontrada da matéria, no caso romântico, não pode encontrar aquilo mesmo com que Fichte esbarrava enquanto má infinidade, e, a que, por redução filosófica, procurava pôr determinadamente de parte.

No Eu absoluto, a infinitude da reflexão é dominada, no Não-Eu a do pôr. Mesmo que a relação dessas duas atividades talvez não tenha estado totalmente clara para Fichte, é evidente que ele sentiu a diferença entre elas e procurou aplicar cada uma de maneira específica em seu sistema. Este sistema não pode tolerar em sua parte teórica nenhuma infinitude. Na reflexão, no entanto, existem, como se viu, dois momentos: a imediatez e a infinitude. A primeira fornece à filosofia de Fichte a indicação para buscar exatamente naquela imediatez a origem e a explicação do mundo; a segunda, no entanto, turva aquela imediatez, e deve ser eliminada da reflexão através de um processo filosófico. O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original (BENJAMIN, 1993, p. 35).

O SIGNIFICADO EPISTEMO-ONTOLÓGICO DO CONCEITO DE REFLEXÃO ENTRE OS ROMÂNTICOS

Em Fichte “o Eu do Eu” significa o âmbito da filosofia, que assim, numa posição favorável, realiza a apresentação do sistema. É desse modo que pensar e reflexão são postos no mesmo plano (BENJAMIN, 1993, p.30). Fichte “determina a reflexão como a reflexão de uma forma” (Idem, p. 31). “Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma” (Idem, Ibidem). Funda assim um conhecimento imediato através da conexão de duas formas de consciência (da forma e da forma da forma – podendo-se entender por forma o “saber” e por forma da forma o “saber do saber”). Estas se “transpassam mutuamente e retornam para si mesmas” (Idem, p. 32). Apesar de Fichte ter recusado a pretensão de infinitude de procedimentos filosóficos, como já foi enunciado, o romantismo faz culto da infinidade. Precisamos agora mostrar como a autolimitação se organiza a partir da imediatez e deixa aberta a janela para uma reflexão mediavelmente infinita, em que estão garantidas, tanto a imediatez do conhecimento como uma particular infinitude de seu processo. E ainda apontar melhor para as diferenças do romantismo em relação a Fichte.

O ser-realizado [*portanto ontológico*] da reflexão constitui, como já foi ressaltado, uma diferença decisiva entre o conceito de reflexão schlegeliano e o fichtiano; diz-se nitidamente contra Fichte: “Onde o pensamento do Eu não está unificado com o conceito de mundo, pode-se dizer que este pensar puro do pensamento do Eu só conduz a um eterno espelhar-se-a-si-mesmo, a uma série infinita de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo e nunca algo de novo” (BENJAMIN, 1993, p. 44).

Ao contrário, o romantismo vislumbra um todo real eternamente múltiplo, qualitativamente outro, em que se reproduz a alteridade em níveis qualitativamente reais. Como imagem reduzida do mundo, porém, a realização da obra se baseia na limitação. A autolimitação tem, antes do que um significado ético e moral, um significado epistemológico, que conduz a autolimitação moral até uma regularidade ontológica da escritura e constituição da obra. A reflexão conduz a obra – com exercícios de imaginação mas com uso marcado do entendimento – até a uma estruturação renovada, que surge como que do nada. Afirma Schlegel: “A possibilidade da autolimitação é a possibilidade de toda síntese, de todo milagre” (Idem, *Ibidem*). Os românticos concordam com esse sentido de autolimitação, contra a tese fichtiana de “o Eu não poder se autolimitar”. É propugnado um autêntico fichteísmo sem travo, sem Não-Eu. A limitação do Eu “não pode ser inconsciente mas apenas consciente e, logo, relativa” (Apud Idem, pp. 44-45), e determinada no contexto da obra. É na obra que se realiza a autolimitação, como relação com uma individualidade. Ou ainda: “A limitação não é um simples reflexo baço do Eu, mas um Eu real; nenhum Não-Eu, mas um contra-Eu, um Tu” (Apud Idem, p. 45). Esse “Tu” é uma expressão sinóptica da relação real que o Eu mantém com sua alteridade, tendo um significado também hermenêutico. Contra a tese de um fichteísmo inconsciente o romantismo, segundo Benjamin, pensa só poder haver “limitação relativa e esta apenas na própria reflexão consciente” (Idem, p. 45). Benjamin conclui então com formulação lapidar que a “reflexão constitui o absoluto e ela o constitui com um medium” (Idem, *Ibidem*). Onde sujeito e objeto e relação ocorrem.

Benjamin chama a atenção para o modo como o romantismo caracteriza essa capacidade de ser o Eu do Eu, de *autopenetração* do espírito em relação a si mesmo, como uma relação afectiva com algo como o ser-próprio. Diz Schlegel:

O primeiro gênio que penetrou a si mesmo encontrou aqui a semente típica de um mundo incomensurável. Ele fez uma descoberta, que devia ser a mais digna de atenção da história universal, pois ele deu início com ela a uma época totalmente nova da humanidade – e apenas neste nível torna-se possível a verdadeira história de toda espécie, pois o caminho que havia sido percorrido até aqui constitui agora um todo próprio totalmente explicável (Apud Idem, pp. 46-47).

Esse evento interno tanto é um fato como reflexão desse fato, onde o evento ganha consciência, e tem significação histórico-universal. Esse fato é o ato do conceito. Nesse sentido o romantismo é lido como conceitual e sistemático. “O pensamento de Schlegel é *absolutamente conceitual*, isto é lingual. A reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, a forma adequada da expressão deste ato é o conceito” (Idem, p. 55). Esse elemento lingual, *Sprachlich*, reinstala-se constantemente na posição nomeadora primordial, onde a nomeação se dá como o ato primevo adâmico.

O medium-de-reflexão é formado segundo o esquema da reflexão do pensar, “da reflexão canônica” (Idem, Ibidem). Epistemologicamente temos então que: “A teoria do conhecimento do objeto é determinada pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto” (Idem, p. 61). O que será transferido por Benjamin e pelo romantismo para reflexão no meio da crítica de arte. Mas na sua forma geral ele é tido como significado reflexivo no nível do objeto, ou seja, qualquer objeto. Este axioma torna ontológico o meio de reflexão. “Com base neste axioma, o medium-de-reflexão se torna sistema e o absoluto metódico se torna ontológico” (Idem, p.62). A natureza é um desses objetos gerais, mas em todos os marcos reflexiva. Como Benjamin diz numa feliz passagem que realça o sentido do medium reflexivo:

Então, 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. A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro, e, no medium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram. Ambas são apenas unidades relativas da reflexão. Não há, de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito. Todo conhecimento é um nexa 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 o 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 através da essência que ele conhece. Esta é a forma mais exata do princípio da teoria romântica do conhecimento 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 (Idem, pp. 64-65).

No âmbito prévio à crítica, o da observação da natureza, Benjamin diz que a questão à qual o conceito de observação responde é: quais atitudes o pesquisador deve aceitar, ante a pressuposição de que o real é um medium-de-reflexão, para conhecer a natureza? (Idem, p. 66). Essa é uma das transferências ocorridas no romantismo. “O que em Fichte vale

para o Eu vale, em Novalis, para o objeto da natureza” (Idem, Ibidem). Então se deriva uma noção de *experimento* em um significado altamente científico. O que é esse experimento no âmbito da observação, contrapartida do conceito de natureza? Benjamin diz: “Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento” (Idem, p. 67). Intensificação objetiva das essências que assim não conhecem nada senão a si mesmas. O termo observação alude à identidade dos médiums, o do conhecer e o do perceber. Grande característica desse idealismo mágico ou alquímico, Benjamin, estranhamente à primeira vista, vincula a *ironia* a esses processos de conhecimento, observação e percepção. A ironia é a exalação da flor do conhecimento no seu refletir-se auto-produtor. Benjamin afirma sobre a visão do romantismo do aspecto auto-télico do conhecimento e da formação do objeto: “Todo conhecimento de um objeto é simultaneamente o próprio tornar-se deste objeto mesmo” (Idem, Ibidem). O sentido significado aqui é que o conhecer é o Ser próprio. O que significa também: o objeto é uma duplicação da estrutura do entendimento, até mesmo um ir além, conformação ideal. A vontade limita a reflexão, contrapõe-se a ela e a limita. Esta é a qualidade de moderantismo no conceito de reflexão, ali onde aparece, nas *Lições*. “Antes”, na obra de juventude, Schlegel “conhecia apenas uma limitação relativa, autônoma, da reflexão através de si mesma” (Idem, p.72). Entra então em cena um conceito de vontade, com as características de *autolimitação* e *auto-expansão*.

No âmbito da Poesia esse auto-referir-se e implicar é mais claro, na representação sentimental. Mas ela já se encontra na observação da natureza. Ou como diz Benjamin: “o ponto de indiferença da reflexão, no qual esta surge do nada, é o sentimento poético” (Idem, Ibidem). Assim, pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa (NOVALIS Apud Idem, p. 73). Ainda Novalis dizia que a arte “é ao mesmo tempo a natureza contemplando a si mesma, imitando a si mesma e formando a si mesma” (Apud Idem, Ibidem). Temos portanto de ver na arte uma ciência e na ciência uma arte, com o despertar da observação autoreflexiva auto-constituente.

Em suma está-se dizendo que atuam na crítica as mesmas leis do conhecimento. Diz Benjamin:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte. Para ela valem todas aquelas leis que existem no geral para todo conhecimento de objeto no medium-de-reflexão. A crítica é, então, 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 (Idem, p. 74).

Essa inserção da reflexão mediadora no âmbito da crítica é chamada “romantizar” em Novalis. Ela pode se realizar melhor com participação de intelectos, desde que acompanhem e respeitem a figuração arquetípica do Intelecto mesmo e busquem o acabamento, a dissolução regulatória, ontológica da obra. Como será notado novamente: “A obra de arte singular deve ser dissolvida no medium da arte, mas 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” (Idem, p. 76).

Com a dignidade filosófica dada ao medium reflexivo da crítica, o expositor deve implicar o espírito de sistema no contexto da escrita. Deve se perguntar e refletir sobre a forma. Por exemplo, e isso é central para leitura do romantismo, Schlegel diz: “Toda recensão filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das recensões” (Apud Idem, Ibidem). Schlegel diz no contexto de consideração do *Wilhelm Meister* sobre a possibilidade de abarcar o geral “em suspensão”, justamente por sua elevação infinita enquanto objeto de reflexão. Sobre a absolutização da obra, Schlegel formula, pensando no *Meister* de Goethe, que a ordenação no todo da arte seria uma tarefa crítica da obra, de tornar a obra absoluta, dada antes por um acabamento do que por um julgamento. Esse acabamento é contemplado na Idéia formal da arte, tarefa aproximativa. Sobre a obra inacabada e a elevação até à Idéia, Gagnebin diz:

Pois o ganho maior dessa definição é estabelecer um lugar de destaque para a atividade crítica, lugar não só seguro (pois se origina na ordem imanente da obra), mas também essencial, pois à crítica cabe o trabalho de levar a obra inacabada para sua verdade mais elevada, isto é, colocá-la em relação com a idéia absoluta da arte, idéia a que a obra sempre visa sem poder alcançá-la (GAGNEBIN, 2007, p. 77).

Quanto à objetividade ainda vale dizer que Schlegel “proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade, como os autores modernos, não obstante seguissem as marcas do próprio pensamento, tão freqüentemente o compreenderam mal” (Idem, p. 79). Essa conceituação conduz ao conceito fundamental de obra. “Com esta teoria romântica, um conceito de obra exatamente determinado tornou-se então um conceito correlato do conceito de crítica” (BENJAMIN, 1993, p. 80).

Na Nota 16, da primeira parte, do tradutor, este cita uma carta de Benjamin em que aparece um esboço da dissertação. Ele diz a Scholem:

Apenas a partir do romantismo passou a dominar a visão de que um obra de *arte* poderia ser compreendida em e para si na contemplação, sem sua ligação com a teoria ou a moral, e poderia atingir suficiência através da contemplação. A relativa autonomia da obra de *arte* com relação à arte, ou antes, sua dependência pura e simplesmente transcendental com relação à arte tornou-se a condição da crítica de arte romântica” (Idem, nota 16, p. 140).

Tal passagem resume alguns elementos que voltaremos a tratar nessa dissertação. Essa transcendentalidade da obra se imiscui com o verdadeiro sentido crítico-ontológico a que estamos chamando a atenção. Desde aqui, na consideração desta obra, estamos debulhando aos poucos os vários elementos de verdadeira transcendência do Ser da linguagem em relação à estrutura da consciência. O que impele para o metafórico, e, mais à frente, como veremos, ao alegórico, dentro da tradição dos que de alguma maneira tornaram o real descritivo mediavelmente com uma estruturação Ideal. Reçamos assim na questão de que realmente se trata em termos de ontologia na contemplação estética. Trata-se com o que se apreendeu até aqui de uma ontologia do sujeito, do objeto, da relação, ou da unidade entre ambos? Trata-se de uma ontologia do medium-de-reflexão, da natureza das relações que se conectam no âmbito do sujeito, mas que se realizam, tornam-se visíveis na obra, obra a qual está platonicamente voltada para Idéia absoluta. Uma ontologia do objeto-obra e do objeto da obra. Da forma como do conteúdo. Teoria da arte: como um medium-de-reflexão. Obra: como um centro de reflexão (Idem p. 80). Benjamin ressalta que a característica principal do medium de reflexão é sua possibilidade infinita de conexão. Trata-se portanto de uma infinitude de conexão, em tudo oposta à infinitude de continuidade, sem determinidade. (1993, p. 36). Gagnebin colabora com a compreensão quando diz:

A ênfase dada pelos românticos ao momento de infinitude no conceito de reflexão explica também por que, à diferença de Fichte que situava no “eu” o lugar privilegiado da consciência (auto)reflexiva, eles passam a localizar esta estrutura auto-reflexiva no próprio pensar enquanto tal como pensar de si próprio – o que lhes permite uma aplicação infinita, pois cada fenômeno, natural ou cultural, pode ser elevado a uma apreensão de si mesmo (GAGNEBIN, 2007, p. 69).

Há dois momentos da realidade ontológica do medium de conexão, o momento de uma filosofia sistemática e um momento oposto de filosofia absoluta, este, momento em que o impulso sistemático é pego em um momento de não-intenção, como voltaremos a afirmar. Sem esses dois momentos o romantismo não seria o mesmo que conhecemos, e é o que explica a opção dos românticos pelo fragmento enquanto forma. Essa

forma é sustentada em seus momentos de ilimitação pela pregnância conceitual, que é oposta à falta de conceitualidade. Gagnebin ainda diz, resumindo muitos elementos aqui expressos:

Trata-se, portanto, para os românticos, de pensar o pensamento como uma reflexão infinita e imediata, cuja forma, porém, não se perde no indeterminado, mas é assegurada, por assim dizer, mantida presa e assim salva pela apreensão do conceito (Idem, Ibidem).

Não há a forçagem sistemática do arcabouço totalizante, de um sistema, mas um vivo certo “espírito de sistema” (Idem, p. 70). Nesse sentido, pode-se reforçar que o pensamento de Schlegel é lingual (*Sprachlich*). Para ele o próprio termo conceito contém o germe do sistema. A escrita desse ponto de vista é uma “constante denominação renovada do absoluto” (BENJAMIN, 1993, p. 55). O caráter de medium e o nome são duas características que existem entre o conhecimento e a linguagem. Assim se dá a inclusão do objeto no medium da crítica. Diz Benjamin:

Pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma (Idem, p. 79).

Sobre a relação entre gênero, gêneros e generatividade, Gagnebin diz:

Os românticos de Iena, lidos por Benjamin, dão as bases filosóficas imprescindíveis à fundamentação da crítica como gênero; simultaneamente, e inseparavelmente, dissolvem a especificidade desse gênero na universalidade de uma teoria da produção lingüística, isto é, da “geração” do sentido, da “generatividade” como dizem Nancy e Lacoue-Labarthe (GAGNEBIN, 2007, p. 78).

Vale citar o próprio Schlegel para consideração da auto-limitação e da obra formada, (*Athenäum* 297):

Uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma.

Gagnebin diz: “É dessa dialética essencial, em suas inúmeras manifestações, entre o limite (*Grenze*) e o ilimitado (*Grezenlos*), que define cada obra particular, como também permite distinguir formas artísticas específicas” (GAGNEBIN, 2007, p. 79).

Fala-se de “ironia objetiva” quando se fala de uma necessidade de contenção da obra – “sendo que o objeto aqui é a obra” (Idem, *Ibidem*). “Não remete, pois, à arbitrariedade ou à soberania do sujeito, mas sim ao movimento de auto-superação e de auto-reflexão da produção artística” (Idem, pp. 79-80). A ironia consiste na consciência da necessidade da forma e na necessidade de transgredir seus limites (Idem, p. 80).

A ironia seria assim uma forma específica e apurada de auto-reflexão que afirma a imbricação essencial entre a construção da obra (cuja possibilidade de existência individual é limitação formal), sua necessária auto-superação (pois toda obra verdadeira visa a ser mais do que ela mesma para se abrir à idéia absoluta da arte) e, portanto, sua autodestruição (Idem, *Ibidem*).

TRANSCENDENTALIDADE E SISTEMA

“A relativa autonomia da *obra* com relação à arte, ou, ainda, sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica” (Citação de Benjamin na Introdução de Selligmann-Silva, Idem, p.13). Essa transcendentalidade constitui indubitavelmente uma esfera de atuação universal, ou ação transcendental. Poder-se-iam discutir os limites da apropriação do termo kantiano, mas a pluralidade de sentidos que o termo “transcendental” tem é já há muito um fato consumado na história da filosofia. Entre todas as acepções que o romantismo dá, ressalta para a leitura mais moderna, o aspecto do não-intencional nas produções, isso que não deixa de ser uma leitura histórica do conceito. O próprio romantismo se refere a este aspecto do não-intencional na obra válida, “tendência histórica” ou outras designações (*Athenäum* 239 e *passim*) que implicam um ponto de vista transcendental. Transcendental, ora é sentido e a reflexão do sentido, ora o que é ideal e ao mesmo tempo real (*Athenäum* 238). A beleza, por exemplo, é “fato transcendental eterno” (*Athenäum* 256). Etc. Quando tomamos a “multiplicidade” do pensamento romântico, ou também sua fragmentariedade (*Athenäum* 259), o imperativo de constituir sistema é um desses problemas formais que implica o conceito de transcendentalidade. A poesia romântica, diz Schlegel no fragmento 116 da *Athenäum*, pode “melhor flutuar pelas asas da reflexão poética no intermédio, entre o exposto e o expositor”, pólos da reflexão, “livre de todo [...] interesse, e potencial sempre novamente esta reflexão e multiplicá-la como numa série infundável de espelhos” (Apud Idem, p. 72). Este desinteresse, esta mútua reciprocidade entre sujeito e objeto, são outros tantos aspectos que implicam esta transcendentalidade, como também a quase espontaneidade dos “reflexos” e o ponto de vista formal, como já foi dito. Mas principalmente vale para o contexto este problema da

formalização em sistema, que, na agilidade de Schlegel em passar por momentos, ao se re-designar, em absoluto, no entanto, deixa-se completar – ou orientar univocamente a relação do discurso com um princípio de sistematicidade, sendo a síntese profunda pressuposta ou em outros casos problemática para produção de individualidades – portanto fazendo surgir momentos de não-identidade para o sujeito e de não-intencionalidade para a expressão, isto que é um momento ou da forma ou do objeto⁴.

Benjamin se coloca o problema da sistematicidade do romantismo. Aqui “é demonstrável [...] que o pensamento deles foi determinado por tendências e continuidades sistemáticas, que, contudo, neles mesmos, alcançaram uma clareza e maturidade apenas parciais” (BENJAMIN, 1993, p.49). Para a tarefa de história dos problemas basta que esta pretensão de sistema tenha sido enunciada, esta “afirmação limitada” e eventual sobre uma pretensão de sistematicidade, apesar de que dela mesma não se pode inferir muita coisa. “Demonstrar esta redução possível a um sistema significa, no entanto, nada mais do que demonstrar no ato a legitimidade e a possibilidade de um comentário sistemático da cadeia de pensamentos primeiro romântica” (Idem, Ibidem). Benjamin diz que Elkuß vê também esta legitimidade, ele que é “historiador da literatura”; “ou seja” alguém que aborda o romantismo “do ponto de vista de uma ciência que deve tratar esta questão ainda muito mais escrupulosamente do que esta pesquisa de história dos problemas” (Idem, Ibidem).

Benjamin faz a seguinte citação de Elkuß:

Este estado de coisas [indicado nas fórmulas românticas] pode ser abordado a partir da teologia, da história das religiões, do direito vigente, do pensamento histórico do presente: sempre será mais propício para conhecer [...] uma formação do pensamento do que quando se dirige a ela sem precondições, no sentido funesto da palavra, não se podendo mais controlar o núcleo material das questões levantadas pelas teorias dos primeiros românticos, em suma tratando-as como ‘literatura’, na qual freqüentemente as fórmulas podem se tornar, até um certo grau, um fim em si (Apud Idem, p. 50)

Elkuß diz então: “Para a história da literatura [...], justifica-se [...], a partir daqui, uma consideração que remonte às pressuposições, mesmo se estas não são encontradas na reflexão mesma do autor” (Apud Idem, Ibidem).

Com que Benjamin conclui: “Para a história dos problemas uma tal consideração é diretamente requerida.” “Não é de modo algum necessário remontar-se ao expressamente enunciado para se perceber logo apenas a tendência decisivamente sistemática

⁴ Cf. *Athenäum* 109, 39, 24, 25; e de Novalis, na mesma revista, o fragmento 26

no pensamento de Schlegel na virada do século” (BENJAMIN, 1993, p. 50). Se Nietzsche⁵ escreveu aforisticamente para então começar a escrever seu sistema, como poderíamos entender a Schlegel, que nem mesmo era opositor dos sistemáticos, como um assistemático? Nem mesmo nunca fora um cético (Cf. *Athenäum* 97). Ou seja, Benjamin quer sustentar apenas um pressuposto para a filosofia de Schlegel e de Novalis, a logicidade e sistematicidade dos seus enunciados – já que a lógica é a “ciência que parte da exigência de verdade positiva e da pressuposição da possibilidade de sistema” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 51)⁶.

O caráter alternante do conceito cunha representativamente o sistema. “Na base da filosofia deve repousar não só uma prova alternante, mas também um conceito alternante” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 51). Este conceito alternante é definido primeiramente por Fichte. O fundamento do sistema, portanto, não depende tão só da mobilização dual ou bipolar da prova diante do objeto, em seu próprio conceito deve estar em alternância entre o sujeito e o objeto. Com um momento de negação que conduz de um pólo a outro na “reflexão absoluta”. Benjamin sustenta que esta filosofia chegou a se realizar, sendo esta mais do que “impulsos e necessidades” do espírito de Schlegel configurados conceitualmente (BENJAMIN, 1993, p. 52).

Com a reflexão podemos dizer que o próprio sistema se auto-observa. Benjamin considera uma dissolução da forma rígida do pensar reflexivo originário na reflexão absoluta, que é heurísticamente completamente clara e afeita à sistematicidade. Há dois pólos da reflexão, “reflexão originária” e “reflexão absoluta”: “em ambas o conteúdo inteiro de toda realidade está contido, todavia desdobrado em sua mais elevada clareza no primeiro, estagnado e obscuro no outro [...] Dever-se-ia tomar para auxiliar esta diferenciação o fato de que a reflexão absoluta abarca o máximo da realidade dos sentidos, a reflexão originária, o mínimo” (BENJAMIN, 1993, p.41). Benjamin em vez de negar, estritamente, o caráter sistemático da filosofia de Schlegel, apresenta-nos aquilo no que freqüentemente a filosofia de Schlegel se limita – no absoluto. Como mais acima já foi enunciado:

⁵ Segundo a colocação de Henry Burnett durante a banca de Qualificação há leituras que apontam o quanto esse viés assistemático da filosofia de Benjamin, que conserva no entanto o espírito de sistema, é tributária dos rasgos filosóficos nietzschianos. Ou também: não é preciso ter um sistema – ordenamento sistemático não é a mesma coisa que ter um sistema.

⁶ O texto completo do fragmento 91 da *Athenäum* é o seguinte: “A lógica não é nem o preâmbulo, nem o instrumento, nem o formulário, nem um episódio da filosofia, mas uma ciência pragmática oposta e coordenada à poética e à ética, que parte da exigência da verdade positiva e da pressuposição da possibilidade de um sistema” (SCHLEGEL, 1997, pp.60-61). Benjamin omite a referência à ética para determinar somente o sentido da relação da lógica com a estética

As múltiplas tentativas de Schlegel em determinar o absoluto nascem não apenas de uma deficiência, não somente de uma ausência de clareza. Na base delas repousa, antes, uma tendência positiva, peculiar ao seu pensamento. Nela se encontra a resposta à questão levantada acima quanto ao fundamento da obscuridade de tantos fragmentos schlegelianos e, mais precisamente, de suas intenções sistemáticas. De qualquer modo, o absoluto era para Schlegel, na época da *Athenäum*, o sistema na figura da arte. Mas ele não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema (BENJAMIN, 1993, p.53).

Benjamin vê nisso o principal traço de seu impulso místico de “compreensão absoluta do sistema”.

O tradutor traz este excerto do fragmento 346 da *Athenäum* para justificar a observação de Benjamin⁷ sobre o juízo de Schlegel a respeito da filosofia de Jacobi, segundo a qual o que se enuncia sobre este vale para o próprio Schlegel:

O exaltado *salto mortale* dos filósofos é frequentemente apenas um rebate falso. Eles tomam nos pensamentos um impulso assustador e desejam-se sorte para vencer o perigo; mas se se olhar apenas um pouco mais atentamente, eles estão sempre sobre o antigo ponto. [...] Também Jacobi parece-me, na verdade, nunca poder acalmar-se, mas mesmo assim, ficar sempre onde está: no apuro entre dois tipos de filosofia, a sistemática e a absoluta [...] (Idem, nota 23, p.134).

Com essa afirmação Schlegel atribui a Jacobi algo que ocorre no seu próprio procedimento filosófico, segundo Benjamin e Seligmann-Silva. O alcance dessa hipótese é bastante grande já que coloca a questão da ininteligibilidade dos fragmentos de Schlegel. Nós vamos ver qual é o sentido dentro dessa obscuridade, mostrando estes dois aspectos da conceituação.

⁷ No entanto, o grupo da *Athenäum* é mais perspicuo. Esta limitação “sublime” é criticada por August Wilhelm Schlegel, outro representante do romantismo (*Athenäum* 110). “Há um gosto sublime em sempre preferir coisas à segunda potência. Por exemplo, cópia de imitações, juízos sobre resenhas, adendos a suplementos, comentários e notas. A nós outros, alemães, ele é próprio sobretudo quando se trata de prolixidade; aos franceses, quando com ele se favorecem a concisão e a vacuidade. A instrução científica deles costuma ser o sumário de um excerto, e o produto supremo de sua arte poética, a tragédia, é apenas a fórmula de uma forma.” Instrução científica e arte poética são extremos de um processo de formação – algo de qualitativamente significativo pode carregar este apresentar-se ao quadrado, mas este geralmente é sinal de “prolixidade”, verbosidade.

TEORIA DA FORMA E ONTOLOGIA DA OBRA

“A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma” (BENJAMIN, 1993, p.80). “Obra” é o conceito a que se dá estatuto ontológico primordial na leitura benjaminiana do romantismo. A compreensão da natureza limitadora da forma que é idêntica à limitação de toda reflexão finita dá constituição à noção de obra; a forma é condição dessa reflexão; é, bem mais, uma superação destes limites da reflexão finita, conhecimento da sua essência. A “pura essência da reflexão anuncia-se aos românticos na aparição puramente formal da obra de arte” (Idem, Ibidem). A forma, como dissemos, é a possibilidade da reflexão na obra, seu lugar é *a priori*, fundamento dela mesma como um princípio de existência, portanto ocupa o lugar principal na exposição. Por onde se vê que uma ontologia da obra se elabora, em analogia com o princípio de existência natural, mas seu princípio é artístico, não importando se o romantismo afirme a precedência da natureza ou da arte. “[...] a obra permanece conectada a um momento de casualidade. Permitir esta casualidade específica enquanto a princípio necessária, isto é, inevitável, reconhecê-la através da rígida autolimitação da reflexão, tal é a função precisa da forma” (Idem, p.81). A obra repousa sobre a limitação, assim como a crítica, quanto mais cerrada a reflexão, mais rígida a forma da obra, o que conduz a forma da obra para fora de si. A ligação da obra singular com a Idéia da arte é exposta pela obra única. “Momentos positivamente formais da obra”, “células germinais da reflexão”, a crítica, voltada a estes, dissolve-os em “momentos universalmente formais”.

O modo como Schlegel concebe o conceito de obra, ligado a um conceito de forma baseado na reflexão, leva-o a definir a forma superior como autolimitação da reflexão, por volta de 1800. Segundo o próprio, a autolimitação tem uma dignidade do que é mais necessário e elevado:

O mais necessário: pois, por toda parte onde o homem não se limita a si mesmo, o mundo o limita [...] O mais elevado: pois pode-se limitar a si mesmo apenas nos pontos e nos planos, nos quais tem-se uma força infinita. [...] Um escritor [...] que pode e quer dizer tudo de si em seu estado puro [...] é de se lamentar muito (Apud Idem, Ibidem).

“Autolimitação liberal” é o critério desta necessidade e a forma-de-exposição da obra deve atender a este critério. Este critério é uma duplicação no nível objetivo da crítica das exigências subjetivas próprias à *Bildung*, como é retratada nos romances de formação por exemplo. Este liberalismo lógico se conecta com a necessidade da Idéia mesma

da arte. O que Novalis chama “Ideal” e que Benjamin para dar coerência terminológica ao assunto chama de “Idéia”, que para ele é exatamente o meio da reflexão.

A passagem que contém o momento schlegeliano mais explícito sobre a liberalidade, em que parece afirmar uma verdadeira ciência da crítica, está no *Lyceum* 123:

[...] a filosofia [...] não pode nem deve fazer nada mais que tornar ciência as experiências artísticas dadas e os conceitos artísticos existentes, elevar e ampliar a visão artística com ajuda de uma história da arte erudita e profunda, e produzir, também em relação a esses objetos, aquela disposição lógica que *unifica liberalidade e rigorismos absolutos* (grifo nosso, SCHLEGEL, 1997, p.40).

Benjamin sabe que esta história da arte, contudo, não pôde ser realizada pelo romantismo com o mesmo nível de determinação que tem o conceito mesmo de obra e a sua teoria da forma e da reflexão. Insiste muito mais, portanto, na reflexão imanente à obra e em sua noção.

Portanto a exclusão da filosofia da sensibilidade artística é principalmente um momento especulativo, não ocorre no sentido forte, segundo a leitura de Benjamin. A crítica é a filosofia da arte ou é seu principal momento. O que a *Bildung* ensina pelo romance é também o momento lógico da filosofia da arte dentro da crítica. No entanto, está excluído um critério prévio à obra seja ele moral ou estético que se aplicaria a sua apreensão crítica. Toda a determinidade é imanente à obra, na sua relação reflexiva com a Idéia da arte. E somente no lido com as determinações formais objetivas das obras podemos apreender a Idéia da arte e ver-se revelar o ideal da formação. Idéia que nada mais é do que aquilo para que a consumação aproximativa da crítica se volta, vislumbrado no material ontologicamente determinado das obras singulares. O ontológico, ou a estrutura da arte, é o momento existente que, contudo, é orientado da maneira indireta pela relação com a ‘potência’ metafísica, e se apresenta na singularidade como uma determinada incompletude, dentro dum modo de proceder artístico que depende de uma determinação apurada, aprendido com a “maneira” elevada e com o estilo. O eixo temporal da idealidade é a reflexão que se encerra ontologicamente na obra, que parte dela mesma: “[...] na medida em que não existam em geral tendências internas [à obra], a crítica imanente seria impossível” (Idem, p. 85). O centro de gravidade da crítica está então “não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras, e finalmente, com a Idéia da arte” (Idem, Ibidem). Este paradoxo, segundo o qual o valor da obra singular depende da relação com o conjunto das produções, se resolve por aquilo que o conceito de crítica romântico se define. Pelo sentido no

medium-de-reflexão, “medium das formas”, que é a reflexão sobre as formações singulares. Já caracterizaremos isso que Benjamin chama de Idéia das formas.

Quanto à leitura imanente ainda essas outras afirmações podem colaborar para sua compreensão, nos limiões de uma noção de reflexão que inclui a forma singular como “momento” de uma conceitualização sobre a arte em geral. No entanto esta conceitualização é determinada desde dentro da obra singular na sua relação com a obra única em progresso. “A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela” (Idem, *Ibidem*). Benjamin assume essa característica para o romantismo:

o elemento distintivo do conceito romântico de crítica consiste em não reconhecer uma estimativa subjetiva particular da obra no juízo de gosto. A valoração é imanente à pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra. 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 crítica (Idem, p.87).

Esta “intenção objetiva” se confirmou para além da pretensão teórica já que o romantismo determinou a validade de suas avaliações com uma importante “duração histórica”. Segundo Benjamin foram os românticos que determinaram a valorização básica dos autores clássicos, como Dante, Calderón, Shakespeare e Goethe.

A partir de agora é preciso mostrar onde as noções de reflexão e medialidade se encontram com o conceito de obra, e qual é o apanágio da autenticidade, a introdução da instância da crítica nas produções. Incluindo especificar a relação entre obra singular e obra única.

A IRONIA

Benjamin em muitos momentos ressalta que para o que é essencial na teoria da arte primeiro romântica não se pode caracterizá-la pela expressão “subjetivismo” simplesmente. Com isso elabora uma correção do significado da *ironia* no contexto primeiro romântico segundo vinha sendo lido por gerações de autores antes dele. Para ele a ironia não é simplesmente um aspecto de subjetivismo do romantismo, ao contrário é o maior sinal de objetividade da teoria romântica da crítica de arte. Uma dessas diferenciações básicas que Benjamin esclarece é a que opõe a ironia objetiva à ironia subjetiva, outra: a que opõe a ironia material à formal. Muitas vezes têm os elementos destas duas distinções, no romantismo, uma

função obnubilada, na forma de imperativos contraditórios simplesmente. Mas o romantismo segundo Benjamin entendeu-se sobre a diferença entre a ironia formal e material em um sentido preciso que vale tanto para a produção poética como para crítica.

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; isto se não quiser compreender (como na outra interpretação) o autor como a mera personificação da arte, o que talvez fosse a intenção de Schlegel neste caso e, de qualquer maneira, em muitas outras passagens. A legalidade objetiva à qual a obra está submetida através da arte consiste, como já foi colocado, em sua forma. O arbítrio do verdadeiro artista possui, portanto, seu âmbito de ação restrito à matéria e, na medida em que ele reine consciente e ludicamente, torna-se ironia. Seu espírito é do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza (Idem, p.90).

A “essência que faz algo que ele [*o artista*] mesmo chama de poema” é limitada. Por ilimitado, onde o arbítrio não tolera nenhuma lei acima de si, deve-se compreender o poeta arquetípico (Idem, pp.89-90). De imediato, porém, o arbítrio do poeta verdadeiro é limitado (Idem, p.90).

De resto, em Schlegel está presente a idéia de que a matéria mesma pode ser “poetizada”, enobrecida em tais procedimentos, ainda que seja certo que para tanto, segundo sua visão, seriam requeridos ainda outros momentos positivos, das idéias da arte de viver que são expressas na matéria (Idem, p. 90).

Por enquanto deixaremos para um comentário posterior mais preciso sobre essa determinidade da matéria que é cada vez mais evidentemente uma função da retórica do romantismo, ou mesmo uma enunciação benjaminiana do que são procedimentos retóricos. Aqui, importa sublinhar esta distinção feita entre ironia material e ironia formal. A Idéia da arte é o medium-de-reflexão das formas. Por ela se refletem todos os tabus formais, há um retorno sobre a matéria dos conteúdos positivos da obra (incluindo elementos de ética e não somente de poética), deste modo atingida por uma “ironia material”. No entanto, a ironia formal, é ela que produz maior efeito, na medida em que com ela se ameaça uma destruição voluntária da forma da arte (*Lyceum* 42), ensejando uma maior visibilidade do caráter indestrutível da grande obra.

A ironização da forma consiste em uma destruição voluntária, como é demonstrado em sua forma mais extrema, entre as produções românticas e também em toda literatura em geral, pelas comédias de Tieck. A forma dramática deixa-se ironizar em maior medida do que as demais e de modo mais marcante, porque ela abarca em maior medida a força ilusória e, deste modo, pode suportar a ironia em maior escala sem se dissolver por completo (BENJAMIN, 1993, p.91).

O mesmo vale para crítica quanto a esta ironização (Idem, Ibidem). “Longe de expressar uma veleidade subjetiva do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica na arte” (Idem, Ibidem).

Desse modo Benjamin especifica e anuncia o tema da medialidade no âmbito retórico, vinculado ao conceito de Idéia. Como houvesse de se ter presente os conteúdos da totalidade das obras, quando se considera cada caso. Há uma diferença apenas gradual entre a unidade da arte, o esboço e o produzido. Conta-se com uma ‘armação’ que é exatamente formal. Os conteúdos são sublimados em formações. O que permite, em um outro momento, a reflexão sobre as formas, e mesmo das formas entre si. Com que foi dito até aqui, revelou-se, portanto, “um duplo conceito de forma”.

A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição [*Darstellungform*], torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevivência da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela (Idem, p. 93).

Veremos como este enunciado se assemelha às concepções de Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, no próximo capítulo, no que se refere à apresentação filosófica. A hipótese básica desta dissertação se faz sobre o caráter ontológico ou estrutural da função da Idéia e de sua forma de apresentação na teoria da arte. Aqui, contudo, a *ordenação* parece dar a chave da relação dos fenômenos artísticos com a estrutura. Veremos que em *Origem do drama barroco alemão* é evocado o Ser para o cumprimento desta função, portanto revelar-se-á uma espécie de descontinuidade fundamental que é mesmo não-funcional, para outros diversos registros. Por ora, continuaremos com a leitura de *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, até a enunciação de seu principal paradoxo, que remonta ao cerne do problema histórico do conceito de crítica de arte. Para enunciá-la temos que ver como Benjamin conclui a segunda seção da sua segunda parte e avança na terceira

seção para a definição minuciosa da Idéia de arte que define o conceito romântico de crítica. Benjamin conclui esta seção, afirmando que:

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 com relação à Idéia da arte, de seu eterno e indestrutível ser-superado na mesma [...] Apenas a partir dela [*da confiança na indestrutibilidade da obra*] 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. A ironia formal não é, assim como a assiduidade e a sinceridade, uma atitude intencional do autor. Ela não pode, como é usual, ser compreendida como índice de uma ausência de limites subjetiva, mas, antes, deve ser apreciada como um momento objetivo na obra mesma. Ela representa a tentativa paradoxal de construir as conformações através da demolição: na obra mesma demonstrar sua ligação com a Idéia (Idem, p. 93).

Por aqui vimos, portanto, no que a tese sobre a reflexão encontra o conceito de obra. A ironia formal não é uma atitude intencional do autor, diz respeito à formação objetiva da matéria da obra na sua relação com a reflexão. A qual tem dupla função, uma construtiva e outra destrutiva. Será preciso “re-escalonar” os modos da reflexão para encontrar o momento positivo da destruição voluntária na obra? Note-se também que isso que genialmente acaba sendo posto de lado, que Benjamin chama de “mistério da substância”, reaparecerá em um momento positivo, mas, sem dúvida, desvinculado da genialidade, em *Origem do drama*.

A IDÉIA DA ARTE

Benjamin mostra a centralidade para ele do conceito romântico de Idéia da arte. Conceito que deverá ser abarcado do ponto de vista metodológico. O medium-de-reflexão é a Idéia da arte, a qual é o órgão mesmo, ou a forma, da reflexão artística. Por “formas” deve-se entender: as formas particulares das apresentações da arte; os gêneros, estes compreendidos em sua origem, na especulação sobre uma obra histórica de grande valor estético. E a idéia de Poesia como “órgão”, forma, disposição poética adequada ao universal

da arte. (Cf. *Athenäum* 116). “A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia do *continuum* das formas” (BENJAMIN, 1993, p.94). “A poesia romântica é, portanto, a Idéia mesma da poesia; ela é o *continuum* das formas artísticas” (Idem, p.95). Como diz Schlegel: “Conectar de modo mais elevado as formas na forma num tecido leve” (Apud Idem, p. 94). Contínuo das Idéias como um *infinitorium*, caracterização infinita de uma individualidade, segundo Novalis (Idem, p. 95). Esta unidade também é explicitada como “indivíduo” por Schlegel (Cf. *Athenäum* 242 e 415). A partir dos textos de Schlegel, podemos falar inclusive de ‘individualidades’, já que assume o autor todas as formas do *metièr*: aparecem aí em uma série longa, entre os quais o “artista”, o “filósofo”, o “crítico”, o “resenhista”, o “poeta”, etc. O mesmo valendo para os *metièrs* mesmos: a “arte”, a “filosofia”, a “crítica”, a “poesia”. Elas são conciliadas num modo de proceder intelectual que deve reunir todos estes: “Poesia progressiva universal”. Benjamin discute essas questões em alguns momentos de grande talento. Conferir quando Benjamin diz: “a obra de arte singular deve ser dissolvida no *medium* da arte, mas esse processo só pode ser representado de maneira coerente através de uma pluralidade de críticos que se substituem, se esses forem não intelectos empíricos, mas graus de reflexão personificados” (BENJAMIN, 1993, p. 76). Segundo Friedrich Schlegel, a filosofia deve operar segundo este modelo (na verdade este modelo da idealidade é o *analogon* poético da filosofia).

O filósofo, que em sua filosofia transforma os filosofemas particulares em um único, que pode fazer de todos os indivíduos desta um indivíduo só, atinge o máximo em sua filosofia. Ele atinge o máximo de um filósofo quando une todas as filosofias numa só [...]. O filósofo e o artista procedem, por assim dizer, organicamente [...]. O princípio deles, a idéia que os une, é um germe orgânico, que se desenvolve livremente, toma uma forma que contém indivíduos indeterminados e que constitui uma figura infinitamente individual, omniconformadora – uma Idéia pródiga em idéias (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p.95).

Esta noção da Idéia orgânica que ao germinar se desvencilha dos particulares, como um particular exemplar, ao mesmo tempo conformador dos particulares, centro de reflexão, abarcador de indivíduos ideais, é quase fichteana. Opera segundo e a partir de uma redução lógica que não deixa, contudo, de ser eminentemente orientadora. Em termos “platônicos” é a redução do mundo das formas ao Mesmo; em uma versão subjetivista em Fichte. Na qual a intensificação do particular sublima a obra de arte e a crítica em ideal de ser-para-si. Aplicada ao domínio da arte, sem embargo, conquista uma profunda concreção. Realiza uma pragmática crítica divinatória. Se em Platão este conceito é cósmico, se em

Fichte ele é subjetivante, em Schlegel ele é profundamente o pragmático da crítica, numa acepção divinatória. Mais à frente com o retorno “platônico” de Goethe na exposição de Benjamin, Goethe o classicista, ver-se-á mais claramente em que consiste esta pragmática crítica. A crítica é uma “arte da profecia” em relação às regularidades vislumbradas no material das produções⁸, “arte divinatória” (Idem, p. 96). Porém não é exatamente uma abstração das obras particulares. Ela evoca uma virtualidade peculiar, que remete a um modo de experiência, no nível de uma individualidade universal, que captura o presente, o passado, das produções, e a partir delas instala para o sujeito uma passadização inspirada, intuindo o próprio do que é grego no universo literário antigo como unidade, rerepresentando-se assim o universal como relação do mediato com o imediato, reunindo os elementos semânticos e sintáticos da Poesia em um equilíbrio, como ideação histórico-metafísica, base dos (e como os próprios) particulares realizáveis, jungidos possivelmente para o futuro, este, congregado na instantaneidade da expressão, que, porém, é efeito de um visionarismo historicamente ampliado. E é assim, como idealidade universal, que a Poesia se torna base real das obras empíricas. Poder-se-ia dizer paradoxalmente que essa idealidade é um modo da física.

Esta idéia [*de uma universalidade como individualidade transcendental*] não possui [...] como motivo último, uma absurdidade ou mesmo apenas um erro [*devido ao paradoxal da tese: elevar a universalidade enquanto individualidade*]; antes, Schlegel meramente interpretou nela de maneira errada [*a arte como indivíduo*] um motivo importante e válido. Este motivo consistia no esforço de preservar o conceito de Idéia da arte do mal-entendido segundo o qual ele seria uma abstração das obras de arte empiricamente dadas. Ele queria determinar este conceito como uma Idéia no sentido platônico, como um *próteron té physei*, como uma base real de todas as obras empíricas, e iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual [...] *continuum* mesmo das formas como uma obra. Esta obra invisível é aquela que acolhe em si a obra visível [...] (BENJAMIN, 1993, p.96).

Obra invisível, obra virtual. Esta virtualidade pressuposta está em relação com a poesia moderna, a partir do fato de aparecer como mistério da ordenação nas produções. Enquanto individualidade ‘posta’ já havia sido determinada no estudo schlegeliano da poesia grega, segundo Benjamin (Idem, Ibidem). Valendo isso, por conseguinte, para a

⁸ Cf. nota 30 do tradutor Seligmann-Silva: “Schleiermacher, posteriormente, desenvolveu este conceito de crítica divinatória, desdobrando-o em dois diferentes âmbitos: um de análise objetiva-divinatória, em seus termos, que corresponde ao estudo do discurso como catalisador de mudanças na linguagem (nível paradigmático), o outro de análise subjetiva-divinatória, correspondendo ao estudo do discurso como catalisador de mudanças no próprio indivíduo do discurso” (BENJAMIN, 1993, 142). Retira estes conceitos da obra de Schleiermacher *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt/M., 1977, p.94.

poesia em geral. Benjamin faz a citação de Schlegel discorrendo sobre Winckelmann; este lera, segundo Schlegel,

todos os antigos como se fossem um só autor [...] via tudo na totalidade e concentrou o conjunto de sua força nos gregos, assentou através da percepção da diferença absoluta do antigo e do moderno o primeiro argumento para uma doutrina material da Antiguidade (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 96).

Identidade antigo-moderna que “é, era e será” e servirá para a realização da verdadeira filosofia da arte ou ciência. A Poesia, “Por que não pode ser novamente aquilo que uma vez já foi? De outro modo, se entende. E por que não de outro modo mais belo e maior?” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 96). As poesias clássicas antigas são organicamente apenas um poema, segundo a percepção de Schlegel, o único perfeito; do mesmo modo, para ele, “todos os livros devem constituir apenas um livro” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 97). A poesia pode constituir um poema segundo Schlegel. “Logo, também o individual da arte, quando é tomado a fundo, deve conduzir ao todo incomensurável! Ou você crê de fato que é verdade que tudo o mais pode constituir um poema e uma obra e apenas a poesia mesma não?” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 97). As indicações que geralmente são dadas sobre a que Schlegel se refere ao procurar fazer da poesia o conteúdo mesmo de uma obra parecem imprecisas, às vezes querem que seja o romance *Lucinde* ou o romance *Conversa sobre a Poesia*, e em certo sentido estes realizam o tal programa. Mas por vezes é enunciado que seja a própria criticabilidade, que atende a esse critério do unitário e do virtual. E ainda que sejam os dois. Um argumento a mais poderia incluir esse tipo de evocação ao registro mais propriamente retórico na crítica de arte, onde a evocação se torna uma expediente ou um mecanismo de ligação com o virtual. Benjamin tem uma hipótese sobre isso.

O próprio Benjamin diz que essa unidade é uma em devir, obra invisível, sendo “o equilíbrio e a conciliação das formas” “o processo visível e regulador”, portanto domínio signifiante da ordem, da relação e da conexão. Isso nos faz lembrar da tese schlegeliana da indestrutibilidade das obras, purificadas na ironia.

[...] a tese mística segundo a qual a arte mesma é uma obra – que Schlegel pôs no primeiro plano de seus pensamentos sobretudo em torno de 1800 – encontra-se em conexão exata com a proposição que afirma a indestrutibilidade das obras purificadas na ironia. Ambas as proposições esclarecem que a Idéia e a obra não são contrários absolutos na arte. A Idéia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma-de-exposição, a obra é Idéia (BENJAMIN, 1993, p.97).

A Poesia progressiva e universal, sendo uma tarefa infinita como o é a doutrina-da-ciência para Fichte, não pode, porém, ser posta simplesmente, pois sua Idéia é, como Idéia, “uma grandeza irracional, incomensurável”, que “não se deixa apanhar numa proposição”, e que, antes, é uma “série infinita de proposições” (SCHLEGEL Apud BENJAMIN, 1993, p. 98). Ela não é, sem uma determinidade, um progresso vazio, mas antes é algo como o *factum* transcendental da beleza. Este é centro, em relação a que uma das partes da ciência está voltada, o que Benjamin chama de *medium-de-reflexão*. Sua determinidade é não simplesmente dada pela imediata vinculação sentimental, como se costumou ler nos românticos, mas por uma relação prévia com relação ao caos; um tal que exige pouco qualitativamente para seu ordenamento harmônico, uma afecção amorosamente corrigida. Não é um “vago sempre-poetar-melhor”, mas “um desdobramento” e “uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas” (BENJAMIN, 1993, p. 98). Não “uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si. Ela é, assim como a vida inteira da humanidade, um processo de realização infinito e não um simples processo de devir” (Idem, *Ibidem*).

A questão adequada neste contexto é se por “Poesia progressiva e universal” devemos entender de todo modo “Poesia transcendental”. No primeiro caso se assinala a relação da poesia com o tempo histórico, em outro caso se assinala a noção de um “centro sistemático” da poesia que se refere justamente àquela noção de reflexão, que vem sendo trabalhada. Mas Benjamin lembra que as duas noções se vinculam por um problema da significação temporal desta última noção. Para exhibir o significado desta noção de transcendental, citaremos o fragmento schlegeliano com o qual Benjamin destaca a divisão a partir da obscuridade schlegeliana na apresentação da mesma. O fragmento schlegeliano diz:

Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental. Começa como sátira, com a diferença absoluta entre ideal e real, oscila no meio como elegia e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos. Mas assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse também o produtor com o produto e contivesse ao mesmo tempo, no sistema dos pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir, aos materiais transcendentais e aos exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade criadora, uns e outros não raros nos poetas modernos, a reflexão artística e o belo auto-espelhamento que se encontram em Píndaro, nos fragmentos líricos dos gregos e na elegia antiga, mas, entre os modernos, em Goethe, e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia (*Athenäum* 238).

Por onde se vê uma equivocidade entre “transcendental”, “progressiva e universal” e “reflexiva” a designar a Poesia romântica. Segundo Benjamin:

Porque a poesia grega foi caracterizada por ele [Schlegel] como real, e a moderna como Ideal, ele cunhou o termo “poesia transcendental” numa alusão mistificadora ao debate filosófico, entre o idealismo e realismo metafísicos, e sua solução via o método transcendental em Kant. De qualquer modo, em última análise, aqui concordam o uso lingüístico de Schlegel com o que Novalis denomina de poesia transcendental e ele mesmo de poesia da poesia. Pois a reflexão indicada nestas duas designações consiste exatamente no método da solução para a aporia estética “transcendental” de Schlegel (BENJAMIN, 1993, p. 101).

A explicação de Benjamin para esta passagem de Schlegel é: “[...] através da reflexão na obra de arte mesma sua rigorosa coesão formal (tipo grego), que permanece relativa, torna-se, por um lado, formada, e por outro, no entanto, livre de sua relatividade e elevado ao absoluto da arte através da crítica e da ironia (tipo moderno)” (BENJAMIN, 1993, p. 101). Justamente o outro lado, da doutrina material que é a Poesia (transcendental, e progressiva e universal), é a ‘virtualidade’, esta capaz de rebater em um momento elevado sujeito e objeto na expressão, por meio da ironia e da crítica, visando uma futuração absolutizada. De qualquer modo isto parece bastante semelhante com aquilo que era exigido da filosofia enquanto conceitualização alternante desde Fichte. O *Witz* “poesia da poesia”, como todos os demais que aparecem, é, portanto, “uma expressão condensada da natureza reflexiva do absoluto” (Idem, *Ibidem*). Aqui temos uma coordenada cósmica e outra histórica se encontrando, típicas de uma figurativização semiótica, ou de uma reflexão absoluta dos pólos antitéticos; ao menos uma referência à história e outra referência à ordem da natureza, uma referência semiótica em relação com um estado de espírito, reunião de ordens naturais, ou ciências, onde geralmente estrela a filosofia, etc. *Witz* então é micro-sistema, para arranjarmos uma fórmula⁹. Mas “poesia da poesia” é mesmo *Witz* por excelência, aquele que está além do mero atributivo chistoso, é aquele que dá acabamento à incondicionada Idéia da arte no nível de uma consciência: “Poesia da poesia”

⁹ Cf. página 56 onde Benjamin lê os fragmentos sobre o *Witz*. “Se o *Witz* é caracterizado ora como ‘sociabilidade lógica’ [*Lyceum* 56], ora como ‘espírito [...] químico’ [*Athenäum* 366], como ‘genialidade fragmentada’ [*Lyceum* 9], ou como ‘faculdade profética’ [*Lyceum* 126], se em Novalis ele é designado como um ‘jogo mágico de cores nas esferas superiores’, tudo isto é dito do movimento dos conceitos em seu próprio medium, que opera no *Witz* e é indicado no termo místico” (BENJAMIN, 1993, p. 56-57).

é a poesia consciente de si mesma e, uma vez que a consciência, segundo a doutrina romântica, é apenas uma forma espiritual intensificada daquilo que ela é consciência, então a consciência da poesia é ela mesma poesia (BENJAMIN, 1993, p.101).

Lembrem-se também conjunções do tipo oxímoro de uso de todos os românticos.

O que se recolhe de verdadeiramente impressionante na obra válida diz respeito, portanto, à introdução da instância da crítica na arte. Uma filosofia do romance é a máxima expressão disso, como veremos. Ela é o próprio programa de uma poesia da poesia, pensando-se numa obra de arte futura, mesmo que de certo modo realizada por Goethe e os românticos.

FORMA SIMBÓLICA, FORMA DO ROMANCE E TEORIA DA PROSA

Segundo Benjamin, o “órgão da poesia transcendental enquanto aquela forma que dura no absoluto após a destruição das formas profanas Schlegel designa como forma simbólica” (Idem, p. 102). Há uma forma simbólica que remete a conteúdos mitológicos no absoluto, este é o arabesco. No sentido próprio, a forma simbólica é aquela na qual penetra o “elemento efetivo” do “significado”, em que há uma resistência a todas as destituições, como é a obra de Lessing para Schlegel, por exemplo. “A ‘forma simbólica’ é a fórmula sob a qual é resumido o alcance da reflexão para a obra de arte” (Idem, p. 103) Ela se impõe em relação às formas profanas. Assim,

as qualidades fundamentais da forma simbólica consistem, por um lado, na pureza da forma-de-exposição que é depurada numa simples expressão da autolimitação da reflexão e se diferencia das formas-de-exposição profanas, e, por outro, na ironia (formal), na qual a reflexão eleva-se até o absoluto. A crítica de arte expõe esta forma simbólica em sua pureza; ela a desliga de todos os momentos estranhos à sua essência, aos quais ela pode estar ligada na obra, e finaliza na dissolução da obra (Idem, Ibidem).

Entre os românticos não há uma formulação completamente acabada da diferença entre essas formas-de-exposição, segundo Benjamin. Pois há uma transitividade entre as formas simbólica e profana. *A forma simbólica suprema é o romance*, por meio da qual os românticos encontram tanto a autolimitação reflexiva como a auto-expansão (Idem, Ibidem). O romance é a forma sem regras, em que salta à vista “sua liberdade exterior”, onde mesmo a ironia é neutralizada. “Mas justamente porque o romance nunca excede sua forma, cada uma de suas reflexões pode ser vista [...] como limitada por si mesma” (Idem, pp. 103-

104). O romance pode refletir cada nível dado de consciência com essa reflexão limitadora. Nenhuma forma-de-exposição regrada limita o romance. Por força do estilo ele tem uma força retardadora da ação.

A partir da consideração segundo a qual os complexos fechados reflexivamente em si mesmos formam o romance, ele [Novalis] afirma: “O tipo de escritura do romance não deve ser um *continuum*, mas uma construção articulada em cada período. Cada pequena peça deve ser algo segmentado, limitado, um todo próprio”. Exatamente este tipo de escrita Schlegel louva no *Wilhelm Meister* (Idem, p. 104).

A partir dessa descrição de uma enformação simbólica, Benjamin afirma que o romance é a própria expressão da Idéia da arte. “O romance”, diz ele, “é a mais alta entre todas as formas simbólicas, a poesia romântica, a Idéia mesma da poesia” (Idem, Ibidem). O romance é uma designação do absoluto poético. Em *Athenäum* 252 Schlegel propugna: “Uma filosofia do romance [...] seria a pedra angular de uma filosofia da poesia em geral” (Idem, p. 105). O romance como realiza a Idéia da arte: “o *continuum* das formas”. Ele é aparição apreensível deste *continuum*. E é na figura da prosa que a poesia encontra a individualidade que Schlegel buscava (Idem, Ibidem). “A Idéia da poesia é prosa” (Idem, p. 106). Com isso, segundo a visão de Benjamin, esta Idéia atinge sua formulação mais conclusiva e exata, independenciando-se da ligação exclusivamente empírica com o *Wilhelm Meister* (Idem, Ibidem). Como diz Novalis o romance deve abarcar todos os gêneros do estilo “numa seqüência diversamente conectada pelo espírito comum” (Apud Idem, p. 107). Ambas as tendências, pluralidade das formas e o prosaico, vão juntas com a “forma delimitada” e a “aspiração ao transcendental” (Idem, Ibidem). Schlegel postula a mesma coisa, mesmo que nele venha por vezes menos exposta esta tese.

Também na teoria do romance de Schlegel a noção de prosa, ainda que ela indubitavelmente determine seu espírito singular, não se encontra claramente em seu núcleo. Ele a complicou com a doutrina da poetização da matéria (Idem, p. 107).

A concepção da Idéia da poesia como prosa portanto determina toda a filosofia da arte romântica (Idem, p. 108). Houve conseqüências desta determinação romântica, não só no espírito da crítica moderna, mas até mesmo na fase tardia de movimentos artísticos, como o romantismo francês e o neo-romantismo alemão. Esse elemento comum será inencontrável se é procurado só na poesia, e não de igual modo na filosofia (Idem, p.108). O espírito que está numa conseqüência indireta deste processo é o de

Hölderlin que apresenta a tese da sobriedade da arte. A figura dessa sobriedade é a prioridade filosófica e reflexiva do prosaico. “Clareza de consciência é a musa primeira do homem que aspira sua formação” (A. W. SCHLEGEL Apud Idem, p. 109).

Os românticos pensavam nas obras feitas, realizadas com espírito prosaico, quando eles proferiam a proposição acerca da indestrutibilidade de configurações artísticas autênticas. O que desmorona sob o raio da ironia é apenas a ilusão, indestrutível permanece, no entanto, o núcleo da obra, porque ele não repousa no êxtase, que pode ser destruído, mas, antes, na inatingível, sóbria, figura prosaica (BENJAMIN, 1993, p. 110).

Benjamin lê desse modo o imperativo de uma razão mecânica para a crítica e a formação (Idem, pp. 109-110). O romance é então o “protótipo para esta constituição mística da obra para além das formas delimitadas e, na aparência, belas (em sentido estrito, poéticas)” (Idem p. 110-111). A forma já não é mais o lugar da beleza, mas da arte enquanto Idéia. A nova concepção de sobriedade não é unificável com apreciação do juízo de gosto, do belo, e do aprazível. Schlegel defende uma “separação irredutível da arte e da beleza pura” (SCHLEGEL Apud Idem, p. 111). “As obras de arte superiores são pura e simplesmente desagradáveis” (SCHLEGEL Apud Idem, Ibidem). Esta doutrina, segundo Benjamin, não foi mais esquecida, aparecendo em um mestre como Flaubert. Sua origem é o primeiro romantismo alemão. Não se deixar entregar ao sentimento, como diz Schlegel. “Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra” (BENJAMIN, 1993, p. 113-114). No sentido próprio, o prosaico é a forma de expressão no discurso livre, e é assim que a crítica o abarca. Também no sentido de ser prosaico o elemento eterno da obra. Um fim informativo ou pedagógico não faz sentido para crítica. Desse modo, ao contrário, compreendeu Goethe que está distante dos românticos e seu conceito de criticabilidade.

GOETHE E SCHLEGEL: DUAS PERSPECTIVAS SOBRE A CRITICABILIDADE DAS OBRAS

“A teoria da arte dos primeiros românticos e a de Goethe são opostas em seus princípios” (Idem, p. 114). Com esta colocação Benjamin procura expor, finalmente, em sua pureza, o problema da crítica de arte, já que “o conceito mesmo de crítica de arte [...] permanece numa dependência inequívoca do centro da filosofia da arte” (Idem, Ibidem). Este problema é em outro sentido o mesmo da criticabilidade da obra de arte, pois tanto a negação quanto a afirmação da criticabilidade depende dos conceitos filosóficos sobre os quais a teoria da arte está fundada. Por essa razão, Benjamin identifica uma diferença de base entre o modo

como os românticos e Goethe concebem a possibilidade da crítica. Enquanto os primeiros procuravam demonstrar os princípios por meio dos quais a criticabilidade é possível, Goethe defendia a não-criticabilidade. Não que Goethe não tenha escrito críticas ou que tenha se repetido muitas vezes sobre esta tese da incriticabilidade, mas encontra-se em Goethe “uma certa reserva irônica” com relação à obra crítica e à atividade do crítico. Quando escreveu críticas procurava determinar o que era bom e o que era ruim, ou simplesmente tinha uma intenção que era “apenas esotérica e pedagógica” (Idem, p. 115).

Já os românticos não somente tiveram o problema da criticabilidade como centro da filosofia da arte como paradoxalmente afirmavam “uma valorização superior” da crítica com relação à obra. Ao contrário de Goethe, reconheciam a criticabilidade como um momento essencial da obra de arte (Idem, p.123). Assim temos que a “questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a forma pura” (Idem, 121), esta tanto na acepção de forma rigorosa quanto na de forma simbólica reflexiva, como acima já foram enunciadas. Forma e conteúdo, segundo Benjamin,

não são substratos da conformação empírica, mas, antes, diferenciações relativas, encontradas em razão de diferenciações puras e necessárias da filosofia da arte. 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 questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte (Idem, p.121).

Em suma, uma certa representação do conflito da Querela, entre antiguidade e modernidade, encontra-se expressa na acentuação diversa de Goethe e Schlegel em relação à infinidade das formações ou pluralidade dos modelos. Esta Querela foi particularmente concreta no final do século XVIII, e tinha como litigantes diversos pensadores da época, tais como Lessing, Goethe e Schlegel. Consistia na afirmação, por um lado, da maior riqueza cultural e maior sensibilidade à beleza e capacidade de sua realização na arte entre os gregos da época clássica e, por outro, na afirmação do caráter mais livre da produção moderna, onde irrevogavelmente a subjetividade estaria instalada nas produções, configurando a modernidade como superior aos antigos.

Goethe encontra o Ideal da arte, o Ideal do “conteúdo agregado”. Em Schlegel, como se vem demonstrando, está acentuada uma noção de forma, a Idéia da forma, Idéia da arte.

A categoria sob a qual os românticos abarcam a arte é a Idéia. A Idéia é a expressão da infinidade da arte e de sua unidade. Pois a unidade romântica é uma infinidade. Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Idéia, assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade na Idéia, através daquela da autolimitação e auto-elevação. Com “Idéia” entende-se neste contexto o *a priori* de um método, correspondendo a ela, portanto, o Ideal enquanto o *a priori* do conteúdo agregado. Os românticos não conhecem um Ideal da arte. Eles atingem meramente uma aparência dele via aquelas denominações do absoluto poético, como a moralidade e religião. Todas as determinações que Friedrich Schlegel forneceu sobre o conteúdo da arte, particularmente no *Gespräch über die Poesie [Conversa sobre a poesia]*, carecem, em oposição a sua concepção da forma, de toda ligação mais precisa com o que é próprio da arte; sem contar que ele tivesse encontrado um *a priori* deste conteúdo. De um tal *a priori* parte a filosofia da arte de Goethe. Seu motivo central é a questão do Ideal da arte. Também o Ideal constitui uma unidade altamente conceitual, a do conteúdo. Sua função é, portanto, totalmente distinta da da Idéia. Não é um medium que abriga em si a conexão das formas, conformando-as a partir de si, mas, antes, uma unidade de outro tipo. Só é abarcável dentro de uma multiplicidade limitada de conteúdos puros nos quais se decompõe. O Ideal manifesta-se, portanto, num *discontinuum* limitado e harmônico de puros conteúdos (Idem, p. 115).

“Puros conteúdos de toda arte”, esta arquetipia vincula uma intencionalidade arcaizante a uma ideação da natureza que é a própria expressabilidade do interior no exterior, essa visão que existe no mundo, ao contrário da subsistência do natural, como cultura, como segunda natureza, e que é, mais do que uma modalidade de Goethe, uma formação efetiva de saberes em relação a fenômenos, com um momento de verdade relevante do ponto de vista da história da filosofia. Ao mesmo tempo que enuncia o germinar de proto-figurações, assume um declive em relação aos conteúdos eternos, que refratam para a fenomenologia. “Os puros conteúdos enquanto tais não podem ser encontrados em obra alguma”, são “arquétipos” (Idem, p. 116). Os arquétipos *são* para um mundo apenas intuível. Não se rebaixam aos fenômenos. Refratados exibem uma torsão no mundo dos fenômenos. São uma multiplicidade limitada, um Ideal musical, correspondente ao mundo das musas “sob a suserania de Apolo”. São conteúdos inconstantes. O mundo fenomênico se assemelha ao Ideal, contudo sem conduzir, por isso, à similitude, e sem poder ser alcançado pela imitação. A razão para tal é que:

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 (grifo nosso, Idem, Ibidem).

A diferença com o romantismo é patente na compreensão divergente entre eles da direção histórico-universal que dá saída à questão da Querela. Para Goethe, a antiguidade aparece como uma natureza. Tem-se três níveis: natureza, uma quase-natureza e uma segunda natureza. As obras antigas estão entre estes três níveis. E assim o problema de uma natureza aparece para a expressão.

A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir-a-ser, no movimento criador no medium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos – estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas, antes, natureza. 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 [*Urphänomene*] (Idem, *Ibidem*).

Sobre a imitação da natureza, portanto, temos uma tese goetheana.

A proposição, a obra de arte imita a natureza, pode portanto ser correta num sentido mais profundo, desde que se compreenda como conteúdo da obra de arte a natureza mesma e não a verdade natural. Daqui segue-se que o correlato do conteúdo, o exposto (portanto, a natureza) não pode ser comparado com o conteúdo (Idem, *Ibidem*).

O conceito de natureza verdadeira é idêntico ao âmbito dos arquétipos ou Ideais, sem que Goethe se preocupe com a representação como um objeto da ciência, este modo de existir da idéia sobre o real inerte. Para Goethe, as obras dos gregos foram as que mais se aproximaram destes arquétipos. Eles podem ser re-apreendidos pela intuição do que é a verdade para qualquer obra. Para ele, o conceito de intuição não dá conta da verdade como aparece à ciência. Depende muito mais de um conceito de obra, relacionado a arquétipos, modelos de obra e composição. O exposto, a exposição, fora da obra somente pode ser intuído. Para Goethe, a natureza verdadeira é o conteúdo das obras mesmas.

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 apenas não deve ser identificada sem mais com a natureza aparente e visível do mundo, mas, antes, até mesmo deve ser 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 intuível, como um fenômeno originário) presente nas aparições da natureza visível. E este problema seria possivelmente resolvido de modo paradoxal, afirmando-se que apenas na arte, mas não na natureza do mundo, a natureza, verdadeira,

intuível, como um fenômeno originário, seria visível imagetivamente, enquanto, na natureza do mundo, ela estaria decerto presente, mas escondida (dissolvida na aparição) (Idem, p. 117).

Esta visão da realidade arquetípica, isto a que precisamente se refere essa metáfora, vincula-se àquela metáfora mais original da filosofia, o Ideal é “Idéia no sentido platônico”, unidade sem início, aquilo que na arte é eleaticamente imóvel (Idem, Ibidem). Ao passo que no romantismo o partido dos modernos remete a formação cultural em devir. A diferença básica em relação ao *modus* primeiro romântico como estabelecido por Benjamin é a seguinte: “Certamente as obras singulares participam dos arquétipos, mas não existe uma passagem de seu domínio para as obras como a que existe certamente no medium-da-arte entre a forma absoluta e as singulares. Em relação ao Ideal, a obra singular permanece como que um torso” (Idem, pp. 117-118). Os modelos colocam um problema quanto à inteligibilidade, não crescem “juntos de um modo vivo em direção à unidade”. Esta unidade é anterior à natureza fenomênica, enquanto Ideal, não é acessível mediavelmente, no sentido de se poder lançar mão de um procedimento gnosiológico, é acessível somente a uma intuição, e sem dúvida tem uma realidade não relativa, sendo o relativo metafórico uma forma de sua expressão, que determina a casualidade como o efetivo, segunda natureza, apenas depois de uma contemplação. Pode-se dizer mesmo que a casualidade para Goethe não determina nenhuma efetividade. Distingue assim do germinar fenomênico o germinar verdadeiro. Uma natureza externa relacionada de maneira absoluta com uma natureza interna, somente verificável no externo originário. Com isso Benjamin está querendo dizer que nem o modelo da reflexibilidade, e seu foco de saída no futuro, nem mesmo a relação da temporalização do transcendental com a expressão, podem dar realização e acabamento primordiais ao sentido, como aquilo referido refratadamente pela metáfora de um torso fenomênico, ou por um torso fenomênico enquanto metáfora, enquanto expressão deformada de uma realidade perfeita e imóvel. Este momento gnosiológico suportado pela tese sobre a arquetipia desvincula completamente a aparição sensível de uma relação conseqüente com um incondicionado. Os proto-fenômenos são dependentes de uma realidade de sentido, no modo como passam a modelos, e a gêneros quando, na sua idealidade pura, congregam em torno a um campo de problemas, o da filosofia da arte, por exemplo, onde classicistamente definem-se. Em outra mão: “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” (Idem, p. 118) Esta passagem do incondicionado ao condicionado que deveria ter uma realidade, enquanto cósmica, é a metáfora central de nossa leitura do romantismo, no sentido de elementos proto-

semânticos poderem passar à efetividade do sentido, atingir um universal discursivo sobre objetos que do ponto de vista do interesse tem a mesma dignidade universal, universal onde realizações particulares podem ser reunidas em uma forma simbólica, impressiva tanto quanto determinada. Ao contrário: “Sobre a relação da obra com o incondicionado e, deste modo, entre elas mesmas, Goethe pensou de modo resignado” (Idem, *Ibidem*). Já Schlegel quer dar estimação não a uma obra particular... Quer antes uma cognição movente em relação às produções, universalizada na idealidade viva de um medium.

A obra de arte não pode ser torso, deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. 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 (Idem, *Ibidem*).

Pode-se dizer que este modelo de arte é o modelo de uma obra de arte aberta e generativamente meditada. Até a determinação de uma regularidade. “Os românticos queriam tornar absoluta a regularidade da obra de arte. Mas é apenas com a dissolução da obra que o momento do casual pode ser dissolvido ou, antes, transformado numa regularidade” (Idem, p.119). Os românticos não reconhecem configurações cunhadas de modo definitivo e subtraídas à progressão eterna (Idem, *Ibidem*). A antiguidade não é um *factum*. A antiguidade existe para nós, o que é clássico o é para uma modernidade. Como diz Novalis: “Os antigos são ao mesmo tempo produtos do futuro e do passado” (Apud Idem, p. 120). “A questão encontra-se com a tese de Schlegel sobre a unidade da poesia antiga nos moldes de uma obra, e ambas devem ser compreendidas como anti-classicistas. Assim como as obras antigas, para Schlegel, os gêneros antigos devem ser dissolvidos uns nos outros” (Idem, *Ibidem*). A infinidade se define com relação à totalidade, na totalidade das obras realiza-se a infinidade da arte (Idem, *Ibidem*). “Goethe a determina [a arte] na pluralidade – ou seja: na pluralidade das obras sempre novamente se encontra a unidade da arte” (Idem, *Ibidem*). A oposição entre forma pura e conteúdo puro remete à dignidade metodológica do primeiro e a dignidade “musal” do segundo, que tem uma dignidade metodológica enquanto “exposição tipificadora”, dependente de um conceito de estilo. “Para as artes plásticas os gregos a representavam, para a poesia ele mesmo [Goethe] ambicionou erigir o modelo” (Idem, p. 122). Goethe não fornece senão a indicação de certos modelos, não nos dá portanto um conceito do que seja crítica.

Mas apesar de o conteúdo das obras constituir o arquétipo, o tipo não precisa determinar de modo algum sua forma. No conceito de estilo, portanto, Goethe não forneceu um esclarecimento filosófico do problema da forma, mas, antes, apenas uma indicação acerca da normatividade de certos modelos. Deste modo a intenção, que lhe abriu a profundidade do problema do conteúdo da arte, diante do problema da forma torna-se a fonte de um naturalismo sublime (Idem, Ibidem).

Eis o problema de uma “natureza-arte”, que é mesmo o estilo, arquétipo do estilo. Que Novalis ironiza como “goethianeiro”.

O conceito de arquétipo perde porém seu sentido para o problema da forma, tão logo ele deva ser pensado como solução [*segundo os românticos*]. Circunscrever o problema da arte em toda sua extensão, segundo sua forma e conteúdo, através do conceito de arquétipo, constitui uma prerrogativa dos autores antigos, que colocaram por vezes as questões mais profundas da filosofia na figura de soluções míticas. Em última análise, o conceito goetheano de estilo conta um mito (Idem, Ibidem).

Já foi notado acima como Goethe vê nos antigos uma conformação prototípica. O mito que seu conceito de estilo elabora é a do Ideal. Goethe não distingue forma-de-exposição da forma absoluta. Para Goethe esta surge no conteúdo como bela aparência, medida que fundamenta esta beleza. O *a priori* de conteúdo é o elemento medidor na arte. Os românticos não assumem nada como isso. “Juntamente com o conceito de beleza, ele [*o romantismo*] rejeita não apenas as regras, como também a medida, e sua poesia é não só sem regras como ainda sem medidas” (Idem, Ibidem). Goethe dá solução à questão da forma absoluta, mas de “maneira velada”, ao mesmo tempo em que parece negar o problema da criticabilidade. “De fato, segundo a intenção de Goethe, a crítica da obra de arte não é nem possível nem necessária”, mas faz valer uma decisão sobre o que é ruim e o que é bom, “apenas ao artista que possui uma intuição do arquétipo é possível o juízo apodítico sobre as obras. Mas Goethe negava-se a reconhecer a criticabilidade como um momento essencial da obra de arte” (Idem, p.123).

Os românticos não possuem, mesmo em suas críticas, consciência alguma da dignidade que ocupa o poeta sobre o recenseador. A elaboração da crítica e a elaboração das formas, em cujos âmbitos eles conquistaram os maiores méritos, instalarem-se como tendências profundas em suas teorias (Idem, p. 123)

Schlegel não era e nem queria ser poeta, criador de obras. “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”, a qual “faz com que a pluralidade das obras se extinga” (Idem, Ibidem).

CAPÍTULO II – QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS A RESPEITO DO TRATAMENTO DO DRAMA BARROCO

Parece ser uma articulação não só completamente possível, mas mesmo necessária que ajuntemos à discussão dos temas da crítica de arte, como foram tratados por Benjamin na obra que analisamos no capítulo anterior, a discussão sobre o problema principal do método de apresentação filosófica da obra *Origem do drama barroco alemão*. A introdução desta obra nos tem parecido uma repaginação de algumas questões centrais que Benjamin levantou em *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, além de propriamente ser uma introdução a uma outra temática, momento anunciador da abordagem sobre o *Trauerspiel*. Não queremos deixar de dizer com isso que um objeto novo se enuncia, mas é possível ver nela todos os elementos da preocupação de Benjamin com o método da crítica e da filosofia da crítica como apareciam na dissertação sobre o romantismo. Poderíamos dizer que essa introdução contém a re-abordagem de um tema comum, o problema de uma exposição filosófica. Mas com uma feição totalmente conciliadora dos elementos opositivos que formaram as questões da outra obra. A começar pela epígrafe, a qual cita Goethe, aquele que aparecia como um opositor dos românticos¹⁰, até as manifestações mais imediatamente posteriores em torno da questão sobre a natureza do método filosófico e do tratado, que lembram a questão do método prosaico, a respeito da dignidade com que este era tido pelo romantismo. Mas parece ao mesmo tempo haver esta conciliação por um enriquecimento temático expresso tanto nos conceitos que Benjamin lança mão¹¹, eminentemente de caráter ontológico, como nos seus desdobramentos metodológicos e a partir do novo ponto de vista formal. Aí já o autor experimentado com o problema da natureza histórica do objeto o Barroco, esta “aprendizagem ascética” a que ele se refere. A ressalva com relação ao modo como o século XIX, notadamente os autores a que ele se opõe, concebem o que é um sistema, com os seus erros categoriais principalmente no que se refere à historização do Barroco, parece muito próximo da sanção que Benjamin dá a uma sistematicidade do tipo fragmentário implicado no método reflexivo do romantismo, e isso já é demais conhecido a partir de vários testemunhos de Benjamin sobre o que ele concebe pelo método da crítica e daquele aspecto que tomamos como central para caracterizar aquilo que é

¹⁰ Uma hipótese provável era a de que inicialmente Benjamin tomou partido do romantismo, agora toma partido de Goethe. Discutiremos a seguir a hipótese da mudança de significado da obra primeiro romântica para Benjamin.

¹¹ Tais como de “Ser”, “verdade”, “apresentação”, “conceito”, “fenômeno”, com uma extrema polaridade do primeiro desses conceitos.

válido em qualquer produção, e que vale para o Barroco em nova-chave, a quase não intencionalidade de seus momentos, o preço a pagar com a eliminação dos aspectos subjetivos da obra, para constituir uma forma ontologicamente simbólica, ou mesmo “alegórica”, que é a forma de expressão tomada como exemplar nesta outra obra, e sua filosofia da linguagem. Preço pago com a mortificação do sentido no trabalho reflexivo do crítico filosófico, que é similar à intencionalidade (quase não intencionalidade do Barroco).

Será que poderíamos remontar a origem da crítica à intenção alegórica do Barroco? Citando Benjamin: “A obra de arte alegórica traz a decomposição crítica de certo modo já em si mesma, nela realiza-se o nascimento da crítica a partir do espírito da arte [*die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*]” (Apud SELIGMANN-SILVA, 1991, p. 45) A crítica de arte aparece como momento crítico somado no tempo em relação à história da arte, portanto. Ajuntar essa questão sobre o que se soma no tempo é mostrar o momento crítico de um presente que se sente visado, pelo passado justamente, como isso é dito nas *Teses sobre o conceito de história*. Mas, numa forma específica para o caso que é nosso exemplo, Benjamin parece assumir para o Barroco a perspectiva de uma subjetividade absoluta, conhecedora do bem e do mal, e por isso alegórica, como forma de apresentação de um conteúdo em princípio inaudito¹². O Barroco elabora a mortificação do sentido com a alegoria, anunciando a mortificação que a própria crítica deve realizar. Há um duplo direcionamento ao passado ora no sentido de um passado que anuncia a crítica e visa o presente crítico, ora no sentido de um presente, como visado, que em relação ao passado, visa-o naturalmente, para salvá-lo em seus momentos. Segundo Gagnebin: “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994, p. 19).

¹² Haroldo de Campos resume-nos muitíssimo bem esse modo benjaminiano de interpretar um certo maniqueísmo barroco e o modo como os deuses gregos são pensados no período. “Walter Benjamin, em seu livro fundamental sobre a origem do ‘auto lutuoso’ barroco alemão, propõe uma fascinante interpretação para a concepção alegórica que preside essa forma de teatro. Remonta ao confronto entre a *fisis* onerada de pecado, tal como a entendeu e estatuiu o Cristianismo, e a idéia de uma *natura deorum* mais pura, tal como encarnada pelos gregos no Panteon. Este mesmo confronto ter-se-ia renovado depois, em termos de Contra-Reforma vs. Renascimento (neopaganismo). Benjamin salienta: ‘Em tudo isto releva para o teatro barroco que a Idade Média houvesse atado por um nó inextrincável, na figura de Satanás, o material e o demoníaco’. A comparação prossegue: ‘Assim como a tristeza terrena inere à alegorese barroca, também a alegria infernal é inerente a ela, à sua ânsia e frustração revestida do aspecto do triunfo da matéria’. O aparente paradoxo, segundo Benjamin, se esclarece com o auxílio da doutrina gnóstico-maniquéia, de acordo com a qual, para a purificação do mundo, teria sido necessária uma ‘tartarização’ da matéria, votada à absorção do demoníaco. Ao rememorar esta sua destinação expiatória, a matéria, então, ‘refletindo-se no demônio, reflete sobre sua própria natureza tartárea’; rindo de si mesma, ‘põe em derrisão o *significado* alegórico que lhe é emprestado’; ao mesmo tempo, ‘escarnece daqueles que pensam poder penetrar impunemente em sua profundidade’”(CAMPOS, 2005, pp. 105-106).

O próprio Benjamin não deixa de introduzir um elemento ontológico da relação entre Ser e Conceito que é propriamente retirado daquela metáfora platônica fundamental da ininteligibilidade por via mediata de acesso à forma pura; toda questão aqui, realmente, parece ser determinada pelo fato de que esta idealidade é agora tida como uma figuração histórica, uma certa concretude histórica (ao invés da modelidade goetheana que tinha como parâmetro a quase-natureza dos gêneros antigos), que é o Barroco mesmo, este é o elemento principal problemático da nova perspectiva crítica introduzida por Benjamin. Teríamos então um “conceito que se consome em contato com as idéias”, onde o domínio delas, em seu “bailado”, seria quase inacessível a uma primeira apresentação e depois se tornasse cognoscível e desvendado, com uma adequada historização, redimidas as idéias no Ser, em algumas das suas dimensões, notadamente no que se refere à forma do *Trauerspiel*¹³ e à toda filosofia da linguagem do período (mas também na descrição de outros temas históricos como a dietética e a teoria da soberania).

Este ser-proposto implica já uma imersão com aquele momento de absolutidade. E essa é a melhor justificativa para iniciar a leitura imanente que vai se seguir.

¹³ Parece que o *Trauerspiel* dá uma das chaves de leitura do Barroco como categoria estética, que é geralmente difícil de ser compreendido. Neste caso, do drama, por implicar um problema temporal justamente da relação entre um cânone, o aristotélico, e sua aplicação. E também por conta de não se ter procurado interpretar “a lei de sua forma”, mas insistir muito mais no caráter genérico dos efeitos de uma encenação, que atenderia a critérios canônicos. Na verdade se tratava de pseudo-aristotelismo. Sua lei encontra sua forma na “idéia” que não é o que historicamente o Barroco pensava de si mesmo quanto à exatidão em relação ao cânone. O problema foi enunciado assim pelo tradutor brasileiro de Benjamin: “Se o preconceito classicista desprezava o drama barroco pela extravagância dos seus enredos e pela prolixidade da sua linguagem, era porque considerava as obras individuais, que no caso do drama alemão eram efetivamente toscas, e não a forma desse drama, que era mais visível na produção literária alemã que na obra de Calderón, infinitamente mais perfeita. ‘A idéia de uma forma’, diz ele, ‘não é menos viva que uma obra literária concreta. A forma do drama é mesmo decididamente mais rica que as tentativas isoladas do Barroco’ (p.71). Por ignorar o drama barroco como idéia, a crítica classicista acabou aceitando a visão que o Barroco tinha de si mesmo, levando a sério sua poética, que era pseudo-aristotélica. Em consequência, o drama barroco passou a ser visto pelos críticos posteriores como uma tragédia, e medidas por esse padrão suas obras não podiam deixar de ser consideradas distorções grosseiras da tragédia grega. Mas o mesmo argumento volta-se também contra os modernos entusiastas do Barroco. Alguns o justificam dizendo que o drama desse período é uma verdadeira tragédia, porque evoca a ‘piedade e o terror’. Ora, essa interpretação psicologista do conceito de *catarsis* é irrelevante mesmo para a tragédia grega, e o é ainda mais para o drama barroco, que só pode ser explicado pela lei de sua forma, e não pelos efeitos produzidos no espectador. Essa corrente limita-se a duplicar o mal-entendido classicista que equiparava o drama barroco à tragédia, pouco importando se suas intenções são agora positivas, e não críticas” (ROUANET, 1984, p.27).

O PROSAICO, O TRATADO E CRÍTICA AO SISTEMATICISMO

A dificuldade intrínseca à forma de representação do tratado mostra que ela é, por natureza, uma forma de prosa (BENJAMIN, 1984, p. 51). A principal característica metodológica do tratado – no qual a escrita é semelhante à representação contemplativa (Idem, Ibidem), circular e reflexiva – é “sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo” (Idem, p. 50)¹⁴. A seção é exclusiva e intermitente no corpo da sua direção, após a ela vem um novo movimento, que novamente se interrompe para a reflexão. “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo” (Idem, Ibidem). Segundo a comparação de Benjamin, o tratado é como o mosaico na fragmentação caprichosa de suas partículas (Idem, pp.50-51), duas formas medievais. Na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar (Idem, p.51). Pois: “Seu objetivo não é nem arrebatá-lo, nem entusiasmá-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão. Quanto maior o objeto, mais distanciada deve ser a reflexão” (Idem, Ibidem). O método filosófico da apresentação é diferente do dos sistemas didáticos, ele é mais profundamente determinado, por isso tem uma temporalidade distinta e uma outra expressabilidade. “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento¹⁵, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema” (Idem, p. 50). Essa é a primeira ressalva contra o *sistematicismo more geometrico*. Desse modo uma filosofia se desvincula do preceito doutrinário imperativo, para então instaurar um regime de sobriedade prosaica (Idem, p. 51). “Idéias” são o objeto da investigação filosófica, e a apresentação filosófica não é outra coisa que a apresentação das idéias. Vejamos como Benjamin dá estatuto ontológico ao conceito de Idéia nesse contexto (e associa ao “saber” aquela sistematicidade questionada).

¹⁴ A tradução de João Barrento põe um problema na interpretação dessa passagem. Lá lemos: “A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção” (BENJAMIN, 2011, p. 16). Esta nova tradução põe um problema para a interpretação da obra de Benjamin, há momentos que temos de observar que o sentido das proposições é contrário, ou simplesmente desigual, ao da tradução de Rouanet. Mas na maior parte dos casos isso não ocorre e podemos nos fiar na ótima tradução de Rouanet.

¹⁵ Em vez de “guia para o conhecimento” temos na tradução de Barrento: “propedêutica mediadora”. No original o termo é: “*vermittelnde Anleitung*”.

A verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse. A especificidade do objeto do saber é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente. A representação, para essa posse, é secundária. O objeto não preexiste, como algo que se auto-represente. O contrário ocorre com a verdade. O método, que para o saber é uma via para a aquisição do objeto (mesmo que através da sua produção na consciência) é para a verdade representação de si mesma e portanto, como forma, dado juntamente com ela. Essa forma não é inerente a uma estrutura da consciência, como é o caso da metodologia do saber, mas a um Ser. (BENJAMIN, 1984, p. 52).

Havíamos nos referido no primeiro capítulo ao fato de o fundamentalmente significativo para Benjamin em *Origem do drama* se estruturar como um Ser, que tem como principal característica a transcendência em relação às determinações. Ou seja, o elemento propriamente significativo, se antes aparecia como efeito da ordenação, para uma consciência que mantém seu equilíbrio, agora ganha um caráter eminentemente ontológico, repousando assim as determinações não mais em si mesmas, mas nas possibilidades de algo mesmo como um Ser¹⁶, a que se tem acesso por meio da apresentação, sem dicotomias entre o exposto e aquilo que expõe.

A tese de que o objeto do saber não coincide com a verdade revela-se, sempre de novo, uma das mais profundas intuições da filosofia original, a doutrina platônica das idéias. O saber pode ser questionado, mas não a verdade. O saber visa o particular, mas não a unidade desse particular. A unidade do saber [...] consiste apenas numa coerência mediata, produzida pelos conhecimentos parciais e de certa forma por seu equilíbrio, ao passo que na essência da verdade a unidade é uma determinação direta e imediata (BENJAMIN, 1984, p. 52).

Com isso Benjamin ensaia a apresentação de um tropo por nós já conhecido. Identificar um tropo como recorrente não pode exatamente constituir uma tese. Mas não deixa de ser interessante assinalar como do ponto de vista gnosiológico Benjamin recorre a ele. Antes de tudo esse platonismo benjaminiano se constitui como hipótese de uma *philosophia perennis* revertido retoricamente de um conceito cósmico. De modo que ela seria apresentada em diversos momentos da história da filosofia, já que ela é uma filosofia original. Não estendendo sobre onde encontrar essa filosofia, parece assinalável no entanto na obra da fase

¹⁶ Toda uma discussão poderia ser feita sobre a indistinção benjaminiana entre o “ôntico” e o “ontológico”. Para isso pode-se argumentar que de início na obra sobre o romantismo o ontológico é principalmente o que se relaciona com o que é textual, aquilo que consegue equilibrar, por assim dizer, uma consciência reflexiva. Agora parece ser acentuada a relação lingual dos elementos, nesse sentido o Ser de que Benjamin fala é o nome primitivo, e não outra coisa.

classicista de Goethe¹⁷, como Benjamin já havia abordado na última seção da outra obra em questão aqui. É o mesmo acesso intuitivo à idealidade que está em jogo. Mas agora concebido a ter mediação no mundo dos fenômenos. Isso que poderia ser chamado o nominalismo em Goethe e Platão e Benjamin¹⁸.

A característica própria dessa determinação direta como aquilo possibilitado desde a filosofia original, como metafísica, é “não poder ser questionada”¹⁹.

Pois se a unidade integral na essência da verdade pudesse ser questionada, a interrogação teria de ser: em que medida a resposta a essa interrogação já está contida em cada resposta concebível dada pela verdade a qualquer pergunta? A resposta a essa pergunta provocaria de novo a mesma interrogação, e assim a unidade da verdade escaparia a qualquer questionamento (Idem, *Ibidem*).

Deste modo, essa unidade, ao contrário de um sistema de saberes referente desde fora, não é um modo de substancialidade meta-semântica, mas um Ser com concreções inarredáveis.

Como unidade no Ser, e não como unidade no Conceito, a verdade resiste a qualquer interrogação. Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as idéias se oferecem à contemplação. As idéias são preexistentes. A distinção entre a verdade e a coerência do saber define a idéia como Ser (Idem, *Ibidem*).

Esse é o modelo de ontologia que se encontra no *Symposium* platônico, que procura fazer justiça na relação da verdade com a beleza. E outros sistemas terão o mesmo significado perene.

¹⁷ Para tomar um caso exemplar do que sejam os escritos críticos de Goethe da fase classicista, temos a tradução de seus *Escritos sobre arte* para o português. Goethe, J. W. *Escritos sobre arte*, trad. Marco Aurélio Werle, Associação Editorial Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, S. Paulo, 2005

¹⁸ Obviamente são nominalismos distintos. Muito ter-se-ia a dizer ainda sobre a concepção goetheana de símbolo, do contexto pré-histórico onde é enunciada a teoria platônica das idéias, etc. Aqui tentamos esboçar o que é este nominalismo para Benjamin e neste contexto da leitura do drama barroco. Note-se que Adorno tinha também uma tese nominalista da verdade da arte, na qual ele incluía (como nominalista) a Walter Benjamin.

¹⁹ Poder-se-ia pensar: a quem devemos questionar a verdade? Ao filósofo? Para Benjamin, e esse é seu credo metafísico básico, a verdade é uma essência que não pertence a ninguém. Não pode ser questionada. O Ser a que se questiona não é o sujeito. Mas se pode pensar que há em comum entre este Ser e o Filósofo o fato de não poderem ser questionados. A autoridade da filosofia original funda-se em não poder ser questionada. Pois o que significa não poder ser questionada senão que não há autoridade? Nisso Benjamin se mostra distante da visão heideggeriana de metafísica. Como sabemos para Heidegger o homem é “o que” questiona o sentido do Ser. Para Benjamin ao contrário a proibição de se fazer imagem, ou conceito sobre aquilo que se refere à condição da criatura, é um preceito moral fundamental, não passível de estetização. E o que se representa sobre a condição da criatura existe como que interdito.

Nas grandes filosofias o mundo é representado na ordem das idéias. O universo conceitual em que isso ocorreu deixou, há muito, de ter qualquer solidez. Não obstante, como esboços de uma descrição do mundo, tal como empreendida por Platão com sua doutrina das idéias, por Leibniz com sua monadologia e por Hegel com sua dialética, esses sistemas se mantêm válidos (Idem, p. 54).

São sistemas belos que fazem justiça à verdade. Essa é a visão “redentora” com que Benjamin lê a História da Filosofia.

Quanto mais intensamente tais pensadores tentaram esboçar a imagem do real dentro dessa ordem, mais rico se tornou o aparelho conceitual correspondente, que passou a ser visto, pelo intérprete posterior, como plenamente adequado para a representação original do mundo das idéias, objetivo básico por eles pretendido (Idem, Ibidem).

A filosofia assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista, e mais elevada que ambas. Ainda em tom platônico Benjamin diz:

O artista produz imagens em miniatura do mundo das idéias, que se tornam definitivas, porque ele as concebe como cópias. O investigador organiza o mundo visando à sua dispersão no reino da idéias, dividindo esse mundo, de dentro, em conceitos (Idem, Ibidem)

Não se deve confundir, segundo esta visão benjaminiana, o investigador com o filósofo.

O conceito do estilo filosófico é isento de paradoxos. Ele tem seus postulados, que são: a arte da interrupção, em contraste com a cadeia das deduções [*como é o operar do investigador*], a tenacidade do ensaio, em contraste com o gesto único do fragmento [*aqui não referido ao romantismo*], a repetição dos motivos, em contraste com o universalismo vazio, e a plenitude da positividade concentrada [*que lembra o critério da positividade tal como enunciada sobre os românticos*], em contraste com a polêmica negadora (Idem, pp. 54-55).

Quanto ao sistematicismo, que tenta operar deduções por esgotamento das pressuposições a partir do uso de postulados, sempre incorrerá em imprecisão, o que não é, como geralmente é concebido, de maneira alguma algo de accidental, mas está implicado no próprio método da investigação, esta incoerência metodológica em que incorre o esforço de definir por dedução os domínios disciplinares. Este sistematicismo toma como ponto de partida não a especialidade e originalidade das disciplinas individuais, mas pretensos postulados filosóficos, incorrendo em brutas incoerências na definição do campo de cada disciplina. Pelo contrário,

O sistema só tem validade quando se inspira, em sua concepção de base, na constituição do mundo das idéias. As grandes articulações que determinam não somente a estrutura dos sistemas mas a terminologia filosófica – como a lógica, a ética e a estética, para mencionar apenas as de maior generalidade – não são significativas apenas como nomes de disciplinas especializadas, mas como momento de uma estrutura descontínua do mundo das idéias (Idem, p. 55).

Somente assim tem um momento de verdade uma teoria do conhecimento. Os fenômenos do mundo histórico porém não acedem à idealidade em sua existência bruta, mas apenas em seus elementos, que se salvam (Idem, pp. 55-56). “Eles são depurados de sua falsa unidade, para que possam participar, divididos, da unidade autêntica da verdade” (Idem, p. 56). De onde se segue as verdadeiras fenomenologia²⁰ e ontologia filosóficas, conforme a exposição de Benjamin. “Os fenômenos não se subordinam aos conceitos. São eles que dissolvem as coisas em seus elementos constitutivos” (Idem, Ibidem). Na divisão do sistemático os fenômenos estão subordinados aos conceitos. De um ponto de vista da filosofia originária, como se viu, é diferente o que se passa. Os conceitos dispersam os fenômenos. Aqui aquele mesmo modo de ver no universal não a média dos elementos mas a determinação dos extremos típicos necessários.

FENOMENOLOGIA E ONTOLOGIA BENJAMINIANAS

Para Benjamin, as duas tarefas da filosofia são: fazer os fenômenos participarem das idéias e, por outro lado, representá-las. “Graças a seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das idéias. Esse mesmo papel mediador torna-os aptos para a outra tarefa da filosofia, igualmente primordial: a representação das idéias” (Idem, Ibidem). Por onde Benjamin ensaia resolver o problema da prioridade entre sujeito ou objeto, ou mesmo capturar a oposição constitutiva de sentido em um lugar prévio a este dualismo.

A redenção dos fenômenos por meio das idéias se efetua ao mesmo tempo que a representação das idéias por meio da empiria. Pois elas não se representam em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos materiais no conceito, de uma configuração desses elementos (Idem, Ibidem).

²⁰ Quando falamos de fenomenologia não damos nenhum significado técnico quanto ao termo, portanto “fenomenologia” aqui tem o significado simples de “leitura dos fenômenos”.

Idéias e fenômenos e conceitos mantêm relação entre si da seguinte forma: “O conjunto de conceitos utilizados para representar uma idéia atualiza essa idéia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se incorporam nas idéias, não estão contidos nelas” (Idem, *Ibidem*). Como veremos mais à frente as idéias são descontinuidades nominais, o nome recobre a fenomenalidade, que tem a ela como algo de semântico-sintático ao mesmo tempo como um potencial de visibilidade, mas é anterior ao prorromper imagético. Os fenômenos não se incorporam nelas por um procedimento gnosiológico, não estão contidos nelas. As idéias são o ordenamento objetivo virtual dos fenômenos, sua interpretação objetiva (Idem, *Ibidem*), cabendo ao conceito a representação dos fenômenos. “Se elas [as idéias] nem contêm em si os fenômenos, por incorporação, nem se evaporam nas funções, na lei dos fenômenos, na ‘hipótese’, cabe a pergunta: como podem elas alcançar os fenômenos? A resposta é: na representação desses fenômenos.” A idéia não inclui os objetos do mesmo modo que o gênero inclui as espécies (Idem, p. 56). “Como tal, a idéia pertence a uma esfera fundamentalmente distinta daquela em que estão os objetos que ela apreende” (Idem, *Ibidem*). Benjamin elabora então uma formulação lapidar:

As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias (Idem, pp. 56-57).

Idéias têm realidade por si mesmas, ofuscadas. Revelam a ordem por serem como “constelações”, uma conjuntura de semelhanças. São os elementos significantes do conceito que dispõem do propriamente fenomênico. Os elementos do fenômeno estão dispostos de maneira distinta no conceito e nas idéias. Retirados estes elementos da sua unidade no fenômeno, partilham novos signos de afinidades no domínio de unidade das idéias. As quais contudo não deixam de ser ofuscadas, e somente representáveis na afinidade entre fenômenos.

Para as idéias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, por sua existência, por suas afinidades e diferenças, determinam o escopo e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, sua relação com as idéias é inversa, na medida em que são elas, como interpretação objetiva dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos (Idem, p. 57).

O mundo das idéias tem uma extrema concreção quando determina os tipos, pois nele um fenômeno extremo se encontra com outro extremo (por exemplo, como acontece no drama barroco, com os tipos do Tirano e do Mártir) definindo a “característica” em um gênero. Mas isso vale em toda relação das idéias com um saber.

As idéias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos. A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo (Idem, Ibidem).

De modo que a idealidade não pode ser confundida com a referência geral de um conceito. “É absurdo ver no universal uma simples média. O universal é a idéia” (Idem, Ibidem). Por isso é num fenômeno extremo e não abarcável pela generalidade do conceito, por aquilo que se apresenta como fenômeno qualitativamente universal, reconhecível, que a verdade se apresenta. A essência empírica chega desse modo à consciência, a consciência é como que tragada pelo evento. “O empírico [*como momento visível do conceito*] [...] pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo. O conceito parte do extremo” (Idem, Ibidem). Na sua observância o conceito logo entende que o significativo para ele era a ponta extrema de um proto-fenômeno, que contém o seu contrário extremo. “... as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta.” Se o conceito se caracteriza por tocar um por vez os extremos, as idéias são o feixe dos extremos, por onde se apresentam na sua origem como fenômeno. A ordem em que são agrupados os fenômenos depende dos conceitos, já sua configuração objetiva representa uma ordenação das idéias.

É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência [*que atua dialeticamente desde dentro*], com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias (Idem, Ibidem).

Mas idéias e fenômenos, ressalte-se, pertencem a ordens distintas, e a via direta de acesso na representação das idéias é muito mais lingüístico (ou lingual) do que dependente de uma “visão” ou de uma “intuição intelectual” (como de alguma maneira a gnosologia de Goethe dependia, e todo o neo-paganismo).

As idéias não são dadas no mundo dos fenômenos. Pode-se perguntar, portanto, de que forma elas são dadas, e se é inevitável transferir a uma “intuição intelectual”, tantas vezes invocada, a responsabilidade de descrever a estrutura do mundo das idéias. Em nenhum ponto a debilidade que a filosofia deriva do seu contato com o esoterismo se torna mais sufocantemente clara que no conceito de “visão” prescrita aos adeptos de todas as doutrinas neoplatônicas do paganismo como o procedimento filosófico por excelência. A essência das idéias não pode ser pensada como objeto de nenhum tipo de intuição, nem mesmo da intelectual. Pois nem sequer em sua versão mais paradoxal, a do *intellectus archetypus*, pode a intuição aceder à forma específica da existência da verdade, que é desprovida de toda intenção, e é incapaz, *a fortiori*, de aparecer como intuição (Idem, pp. 57-58).

Esse ofuscamento referido é como o ofuscamento no domínio de coisas elas mesmas. “A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhe é superior pela permanência” (Idem, p. 58). Seja como for, vemos aqui todos os elementos negadores da instância da intencionalidade, e uma completa acentuação do momento concreto da escritura, do aspecto lingual da apresentação. A verdade é um absoluto, não entra “em relação”, muito menos a intencional:

A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional [*ela é como um absoluto*]. O objeto do saber, enquanto determinado pela intencionalidade do conceito não é a verdade. A verdade é uma essência não-intencional, formada por idéias. O procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. A verdade é a morte da intenção (Idem, Ibidem).

Pelo contrário a intenção é pega em um momento de não-intencionalidade na forma de um absoluto.

Pode ser esse o sentido da fábula da estátua velada, em Sais, que uma vez desvelada destruía aquele que com esse gesto julgava descobrir a verdade. Isso não decorre de uma crueldade enigmática das circunstâncias, e sim da própria natureza da verdade, confrontada com a qual a chama de qualquer busca, mesmo a mais pura, se apaga, como extinta pela água (Idem, Ibidem).

Essa a principal significação de algo como um absoluto (incluindo nele todos os problemas de generalização). Ou ainda dito de outro modo: “Como algo de ideal, o Ser da verdade é distinto do modo de ser das aparências” (Idem, Ibidem). Agora o mesmo argumento no que se refere à não-intencionalidade, já que a intencionalidade é manifestação da empiria: “A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da

empíria, e sim a força que determina a essência dessa empíria” (Idem, *Ibidem*). Por onde se vê que se encontram as dimensões retórica e cósmica dos enunciados benjaminianos.

NOMINALISMO E TEORIA DO MUNDO DAS IDÉIAS, E A RESPEITO DE UMA CRÍTICA CONTEXTUAL AO ROMANTISMO

“O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente essa força, é a do Nome” (Idem, *Ibidem*). Benjamin vai introduzir como tropo retórico elementos da teologia do nome. “A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (Idem, pp. 58-59). Portanto, para Benjamin a tarefa do filósofo é “restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si” (Idem, p. 59). Benjamin cita Güntert dizendo do contexto pré-histórico em que foi formulada a teoria do mundo das idéias: “Num certo sentido, podemos duvidar que a doutrina platônica das idéias tivesse sido possível, se o próprio sentido da palavra não tivesse sugerido ao filósofo, que só conhecia sua língua nativa, uma deificação do conceito dessa palavra, uma deificação das palavras. As idéias de Platão, no fundo, se for lícita essa perspectiva unilateral, nada mais são do que palavras e conceitos verbais divinizados” (Apud Idem, p. 58). Essa tarefa filosófica só pode cumprir-se por uma *anamnesis* no sentido platônico, não como revelação como é o caso teológico, mas por reminiscência da idealidade das coisas. “Somente, não se trata de uma atualização visual das imagens [*como é o caso da fenomenologia por exemplo*], mas de um processo que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação” (Idem, p.59). Na origem dessa atitude estaria Adão e não Platão. “As idéias se dão, de forma não-intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica” (Idem, *Ibidem*). Benjamin enuncia o que para ele é a percepção filosófica:

Nessa renovação, a percepção original das palavras é restaurada²¹. E por isso, no curso de sua história, tantas vezes objeto de zombaria, a filosofia tem sido, com toda razão, uma luta pela representação de algumas poucas palavras, sempre as mesmas – as idéias (Idem, *Ibidem*).

²¹ Para uma discussão ampla do alcance dessa tese, como também da sua semelhança com a teoria romântica da linguagem ver *Ler o livro do mundo, Walter Benjamin – Romantismo e crítica poética*, Seligmann-Silva, M. O. tese, 1991. Seria impossível remontar toda a dimensão da tese de filosofia da linguagem de Benjamin, nesta obra encontramos a mais importante abordagem do assunto em terra brasileira.

Nesse caso é dispensável a introdução de novas terminologias, quando visam objetos últimos, elas, “tentativas mal sucedidas de nomeação, em que a intenção tem maior peso que a linguagem” (Idem, *Ibidem*). Essas idéias enquanto nomes primordiais são uma multiplicidade finita, descontínua. O que lembra novamente os modelos quase-naturais de Goethe, como apresentados por Benjamin na outra obra. Enfim, Benjamin opõe esse modelo de idealidade ao romantismo alemão.

Não raro, a ignorância quanto a essa finitude descontínua frustrou certas tentativas enérgicas de renovar a doutrina das idéias, como a dos primeiros românticos. Em suas especulações, a verdade assumia o caráter de uma consciência reflexiva, e não o de uma realidade lingüística (Idem, p.60).

A questão que se pode apresentar aqui é sobre a possibilidade de uma revisão da parte de Benjamin do significado da obra romântica. A hipótese provável sobre isso é que para o conceito de crítica de arte Benjamin continua a ter os românticos como fundamentais, e que talvez uma modalidade de primazia subjetiva tenha incomodado Benjamin nesse contexto. De fato, Benjamin na obra em questão aqui, vai se manifestar mais uma vez quanto à possibilidade de uma estetização da vida, e de forma negativa, em relação a Nietzsche (Idem, pp. 125-126). Benjamin parece ter se preocupado em se desligar de toda filosofia que pudesse parecer dar essa primazia. Mas é verdade também, segundo a leitura de Seligmann-Silva (1991), que o romantismo é importante em toda obra de Benjamin, principalmente no que se refere aos temas da filosofia da linguagem. Por esse e outros motivos seria uma má polêmica aceitar esse juízo de contexto da parte de Benjamin em relação aos românticos.

Ressalte-se isso que está sendo chamado de elemento lingual da tese de Benjamin. Imediatamente parece que esta tese sustentada em *Origem do drama* se opõe ao modelo da consciência reflexiva do romantismo. Mas, como demonstra a obra de Seligmann-Silva, o romantismo também tem uma tese forte sobre a filosofia da linguagem, que remete a algo de muito semelhante ao que Benjamin defende. Toda a extensão da tese “criacionista” da linguagem Benjamin deriva (não só mas também) do primeiro romantismo e dos outros românticos. A situação favorável desta tese mística sempre pertenceu ao âmbito de jogos de linguagem de que Benjamin participa. O nominalismo também é uma característica teológica que contém o primeiro romantismo. Seria não impossível mas muito difícil apresentar aqui o vai-e-vem das teses no corpus do romantismo. Remeto portanto a Seligmann-Silva (1991) para a discussão detalhada.

IDÉIA E ORIGEM

Ainda quanto ao problema da classificação, que é um dos problemas tratados nessa discussão introdutória de Benjamin, o paradigma do mundo das idéias continua a dar a chave de uma instanciação que congregue os casos exemplares como absolutizados, que não force uma totalidade por dedução.

Nisso, elas [as idéias] podem ser ajudadas por uma investigação que não procure, desde seu ponto de partida, identificar tudo aquilo que pode ser caracterizado como trágico ou cômico, mas que vise o que é exemplar, ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento. Essa investigação não fornece “critérios” para o autor de resenhas. Nem a crítica nem os critérios de uma terminologia – o teste de uma teoria filosófica das idéias, na arte – podem constituir-se segundo o critério externo da comparação, mas de forma imanente, pelo desenvolvimento da linguagem formal da própria obra, que exterioriza o seu conteúdo, ao preço de sua eficácia. Além disso, justamente as obras significativas se colocam além dos limites do gênero, a menos que nelas o gênero se revele pela primeira vez, como ideal. Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só (BENJAMIN, 1984, p. 66).

Por tudo isso Benjamin afirma “a impossibilidade de um desenvolvimento dedutivo das formas artísticas” (Idem, p. 67). A regra de composição assim como a psicologia dos efeitos não dá a chave de interpretação de uma obra. A regra, “permanecerá sempre uma instância do ensinamento artístico”, mas está desqualificada como instância crítica. Muito mais deve se preocupar o crítico com a forma de uma produção. Tomando os casos exemplares que evitem a dispersão típica do conceito. Diz Benjamin: “ainda que não existisse a tragédia pura ou a comédia pura, que pudessem ser nomeadas à luz dessas idéias, elas poderiam sobreviver” na terminologia (Idem, Ibidem).

Essa impossibilidade [de uma evolução dedutiva das formas artísticas] é comparável à profunda respiração durante a qual o pensamento se perde no objeto mais minúsculo, com total concentração e sem o menor traço de inibição [...]. Na verdadeira contemplação [...] o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade (Idem, Ibidem).

Essa idealidade que poderia ser tomada como em si, como a própria vida da alma, na verdade somente se pode constituir junto dos objetos históricos; instalada na

descoberta de si mesma como do objeto, essa idealidade melancolicamente está vinculada à origem, à pós e pré-história do fenômeno, localização temporal de onde se produz os acabamentos diante de um universo ruinoso²². Benjamin expressa o que concebe por um fenômeno de origem, que tem uma relação específica com o vir-a-ser.

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado (Idem, pp. 67-68).

A categoria de origem serve muito bem aos contextos históricos de decadência, portanto. “A origem [...] não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (Idem, p. 68). Que é portanto a pré e pós-história sempre de algum elemento categorial e conceitual ou a produtividade artisticamente relevante, que contém por assim dizer ou um núcleo real, ou ficcional, ou metafórico.

Com essa idealidade não está contudo encerrado um idealismo do tipo hegeliano do “tanto pior aos fatos”. “Pois cada prova de origem deve estar preparada para a questão da autenticidade do que ela tem a oferecer” (Idem, Ibidem). Benjamin diz:

A tarefa do pesquisador [...] se inicia aqui, pois ele não pode considerar esse fato assegurado, antes que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade, que se revele como origem [...]. A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência (Idem, Ibidem).

De onde segue o modo apropriado de lidar com a idéia, ela “absorve a série das manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum” (Idem, Ibidem). Vem então esta formulação:

Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a idéia. No primeiro caso, ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes – um particular. No segundo, ele é incluído sob a idéia, e passa a ser o que não era – totalidade. Nisso consiste sua redenção platônica. (Idem, pp. 68-69).

²² “A obra de salvação do *Ursprung* é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destituição e de restituição, de dispersão e de reunião, de destruição e construção” (GAGNEBIN, 1994, p. 20).

Benjamin segue com a discussão em torno do conceito de origem – conceito que não só se aplica à história da filosofia, como define a história filosófica enquanto ciência da origem. Vejamos a configuração de coisas, idéias e conceitos que é proposta no âmbito da história filosófica, que na definição benjaminiana é portanto ciência da origem histórica dos fenômenos. Observe-se o sentido em que a história filosófica se organiza enquanto campo de essencialidades descontínuas e virtuais, e como os extremos deixam de ser em si para aderir na história natural dos fenômenos.

A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes. A representação de uma idéia não pode de maneira alguma ser vista como bem-sucedida, enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido. Virtualmente, porque o que está abrangido pela idéia da origem tem na história apenas um conteúdo, e não mais um acontecer que pudesse afetá-lo. Sua história é interna, e não deve ser entendida como algo de infinito, e sim como algo relacionado com o essencial, cuja pré e pós-história ela permite conhecer. A pré e pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das idéias, não são história pura, e sim história natural (BENJAMIN, 1984, p 69).

Isso que se pode chamar de uma platonismo que lê os fenômenos por meio de uma história natural é bastante “goethiano”. Benjamin não deixa de dar diversos testemunhos (esse é mais um deles) de como a filosofia de Goethe lhe é importante²³. Contudo não importa tanto a vinculação com Goethe, mas afirmar o estilo necessário desta teoria do conhecimento. Redenção dos fenômenos históricos que já não mais podem afetar o investigador, e que dão a série de uma história natural. “Uma vez observado esse Ser redimido na idéia, a presença da história natural inautêntica – pré e pós-história – permanece virtual. Ela não é mais pragmaticamente eficaz, mas precisa ser lida, como história natural, em sua condição perfeita e estática, na essência” (Idem, Ibidem). Benjamin tenta então enunciar uma conjugação de história universal e história natural. “Com isso, redefine-se no antigo sentido, a tendência de toda conceptualização filosófica: observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser. Porque o conceito de Ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história” (Idem, Ibidem). Os fatos enquanto pré e pós-históricos vivem de uma desolação ruinosa que guarda o momento de verdade das produções. Esse o

²³ Conferir sobre esse e outros tópicos da Introdução, *História e Narração em W. Benjamin*, Gagnebin, J. M., Campinas: Perspectiva, 1994.pp. 9- 36.

custo da absorção de toda história no conceito: o anacronismo. A história natural é propriamente inautêntica, as manifestações vivas que dão suporte às relações naturais mostram “o quanto estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele” (SCRAMINN).

Gagnebin diz dessa apropriação do conceito de origem no contexto histórico, onde estão implicadas a teologia judaica, a história natural de Goethe, e a teoria do mundo das idéias platônica.

Porque *Ursprung* é uma categoria histórica e não uma forma atemporal (ao contrário das Idéias de Platão), por isso inacabamento e abertura também lhe pertencem, são as condições de possibilidade (não a garantia) do seu completo desdobramento. A origem seria, por assim dizer, uma Idéia que só pode se realizar, verdadeiramente, historicamente (GAGNEBIN, 1994, p. 17).

Diz Benjamin:

Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ele atinja a plenitude na totalidade de sua história²⁴. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história²⁵. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem (BENJAMIN, 1984, p. 68).

A absorção no conceito é monadológica. Quando se fala de totalidade da idéia se diz de uma absorção monadológica no âmbito do conceito, não o conceito é mônada, mas sim a idéia é mônada. “O Ser que nela [na idéia] penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias, da mesma forma que segundo Leibniz, em seu *Discurso sobre a Metafísica*, de 1686, em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais” (Idem, pp. 69-70). Ou ainda: “a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica [...] A idéia é mônada – nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva” (Idem, pp. 69-70) Cada idéia contém a imagem do mundo, e está em

²⁴ Portanto uma idéia tem como característica o poder de se realizar integralmente na história, mesmo que isso não seja necessário. Se ocorre de ter bem ou mal se realizado cabe ao historiador recompor sua realidade na essência, não algo que lhe afete mas como objeto de contemplação, que mediavelmente com conceitos se reconstitui. Essa história da sua recepção é um trajeto irregular, até que se atinja a essência do evento, é o que acontece com o drama trágico do Barroco alemão.

²⁵ No caso do drama trágico do Barroco alemão, há eventos hermenêuticos prévios a ele que determinaram sua estrutura mas como historicidade inautêntica, distorcendo o *factum* na origem, mas não afetando seu sentido para o historiador (Benjamin).

isolamento e em relação ao mesmo tempo com o resto do mundo. “A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo” (Idem, *Ibidem*).

Aqui vale dizer que tudo isso que o conceito de origem abarca tem um significado evidentemente hermenêutico. Gagnebin se refere a este aspecto quanto à tradução, mas o que aí vai dito também vale para a interpretação:

Se, no início do seu empreendimento, pode ainda acreditar que se defrontava com dois conjuntos naturais e auto-suficientes, a língua do original e a sua própria, o tradutor se vê paulatinamente confrontado, na sua tentativa de aproximá-las, com um duplo desterro: o original se lhe impõe cada vez mais como sendo, profundamente, outro; e sua própria língua deve se transformar numa língua alheia a si mesma para dizer esta alteridade sem sufocá-la (GAGNEBIN, 1994, p. 28).

O mesmo vale para o texto de onde parte a interpretação e a interpretação mesma. A interpretação nesse sentido pode ser chamada uma tradução; Benjamin afirma em muitos momentos essa tradutibilidade universal, e de maneira teológica, mas não se deve, segundo a autora, ler este aspecto como que confirmando a hipótese de que Benjamin entende a linguagem como alguma coisa legada por Deus, mas somente mostrar a fragilidade e insuficiência de algumas teorias da linguagem. Benjamin com isso afirma muito mais uma “ética da tradução” do que uma hipótese teológica sobre a origem material da linguagem (Idem, *Ibidem*). Já Seligmann-Silva afirma, junto com a filosofia dos românticos, o caráter essencial da hipótese criacionista em Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 1991). Benjamin, no contexto já assinalado, parece sustentar que o romantismo não é suficientemente teológico. Mas esses todos são momentos de enunciação, não a enunciação simbólica concreta que Benjamin já lera no romantismo na obra que analisamos no primeiro capítulo. Temos pois dois momentos em Benjamin, um que afirma o apanágio soteriológico da filosofia da linguagem, outro que afirma uma versão epistêmica que ora tem a mesma dignidade que esta primeira, ora é associada às formas profanas. Esta, e muitas outras questões, dão forma ao difícil problema da relação entre religião e materialismo em Benjamin, questão que não vamos tratar.

O ganho interpretativo desse capítulo, com a leitura de *Origem do drama*, é ter reconhecido um momento novo do pensamento de Benjamin, na série interpretativa que vem de o *Conceito de crítica*. Aqui suprimiu-se o conceito de intuição, ou de visão. Frente ao

paganismo Benjamin apresenta a tese teológica do nominalismo. Que suprime ou mantém em relação, como extremo, os conceitos de visão e de intelecto. A própria *fisis* da palavra substitui o conceito de visão. Assim desperta o espírito da crítica das relações entre elementos linguais. Sendo o significado posto no elemento derrisório da crítica, que concentra o sentido, enquanto o conceito opera as generalidades quase visíveis. Semanticamente um conceito está vinculado ao sentido como idealidade, a qual define a generalidade e a especialidade de algo, mas que não é instalada para o discurso senão pelo nome, que é portanto precedente em relação à toda “característica”. Um fenômeno não pode ser abarcado portanto tão só pela referencialidade de um conceito, o ato da denominação inaugura o sentido de algo inteiramente puro em relação com o significado, o que impele para o metafórico, simbólico ou alegórico. A tese se aplica como linguagem e metalinguagem portanto.

Diz Benjamin:

Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de modo algum necessária. E no entanto essa exaustividade sem lacunas é a única forma pela qual a lógica do sistema se relaciona com o conceito de verdade. Essa sistematicidade fechada não tem mais a ver com a verdade que qualquer forma de representação, que procura assegurar-se da verdade através de meros conhecimentos e conjuntos de conhecimentos. Quanto mais minuciosamente a teoria do conhecimento científico investiga as várias disciplinas, mais claramente transparece a incoerência metodológica dessas disciplinas. Em cada uma delas introduzem-se pressupostos sem fundamento dedutivo, e em cada uma delas os problemas daí decorrentes são considerados resolvidos, ao mesmo tempo que se afirma, com igual ênfase, a impossibilidade de sua solução em qualquer outro contexto (Idem, p. 55).

Benjamin assim situa o problema chave do seu prefácio. Temos desse modo uma epistemologia, e uma estratégia de abordagem de um fenômeno não abarcado pela generalidade de um conceito ou de um postulado. Afinal está em jogo a própria categoria do Barroco, a “Idéia” do seu teatro. Com o detalhamento do objeto Benjamin se descola da tese rígida sobre esse conceito e passa a observar os vários níveis de figurativização. É isso que mostramos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III – O “DRAMA BARROCO” ALEMÃO²⁶

Vejamos como Benjamin realiza esta sua noção da crítica, que, decerto, depende da sua mais inicial compreensão do que seja dar acabamento às obras, ou realizar sua consumação. Nenhum texto é mais exemplar disso do que sua teoria do drama barroco ou simplesmente sua tese sobre o Barroco em geral. Observemos como pela própria lógica do objeto a crítica historiciza-se, como ela passa a ter uma abertura histórica, chave da interpretação, já que a visão *in nuce* da forma é o reconhecimento de sua historicidade.

Benjamin discute o problema de uma formação literária como o é o *Trauerspiel*. Diz que esta forma só pode ser compreendida adequadamente se se dá conta da “metafísica dessa forma”. E que uma das dificuldades de se interpretar esse tipo de drama, é mesmo a sua “forma canhestra” ainda que ela seja “significativa”. Isso ocorre também porque não se deu a esta forma de drama a “ressonância histórica” necessária. “A renovação do patrimônio literário alemão, que se iniciou com o romantismo, até hoje mal afetou a literatura barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 70). A abordagem de Shakespeare ofuscou o drama barroco entre os românticos. A filologia nascente via com suspeita esse tipo de obra, que era feita por uma burocracia culta. “Apesar da importância desses dramaturgos para a formação de uma linguagem e de uma cultura nacional, e do seu papel na constituição de uma literatura alemã” (Idem, Ibidem), eles estavam distantes de uma cultura popular, que era o objeto de interesse dessa filologia. “Um certo espírito, que os [os dramaturgos] levava a desdenhar os temas da cultura popular alemã, no mesmo momento em que trabalhavam na construção do drama alemão, foi um dos fatores responsáveis pela violência torturante do seu estilo” (Idem, pp. 70-71). Este drama não trabalhava com a mitologia germânica. Os estudos germanísticos nesse sentido não foram favoráveis a essa forma de drama.

Sua forma rude permaneceu inacessível a uma ciência para a qual a crítica estilística e a análise formal eram disciplinas auxiliares de importância ínfima, e as fisionomias obscuras dos autores, mal transparecendo através de obras incompreendidas, não eram de molde a estimular a elaboração de ensaios histórico-biográficos (Idem, p. 71).

Estes dramas excluía a ludicidade do gênio literário. “Os dramaturgos da época se consagraram inteiramente à tarefa de produzir a forma em geral de um drama

²⁶ Aqui fazemos a quebra um tanto artificial em capítulo, pois se introduz o tema, quase que adendo, de como Benjamin realiza uma “consumação” de obras que aborda. Neste passo não mais estão em questão problemas de teoria do conhecimento.

secular” (Idem, Ibidem). Diz Benjamin: “o drama alemão da Contra-Reforma não encontrou jamais aquela forma flexível, dócil a qualquer virtuosismo, que Calderón soube dar ao drama espanhol” (Idem, Ibidem). Vê-se que Benjamin tem Caldéron em alta conta. Então Benjamin deriva a principal consequência de sua análise crítica desta forma:

[...] essa forma não foi moldada por nenhum gênio soberano. E, no entanto, é nessa forma que reside o centro de gravidade de todo drama barroco. O que o poeta individual pôde realizar dentro dessa forma, deve-o a ela, e suas limitações pessoais não afetam a profundidade de tal forma. A compreensão desse fato é um pressuposto de qualquer investigação. Mas é indispensável ainda um enfoque capaz de elevar a análise, para que ela possa aceder à compreensão de uma forma, em geral, a um plano em que ela veja nessa forma algo mais que uma abstração efetuada a partir do corpo de uma literatura. *A forma do drama é mesmo decididamente mais rica que as tentativas isoladas do Barroco. E assim como cada idéia de uma forma consegue aprender a forma lingüística individual, não só como testemunho daquele que a modelou mas como documento da vida de uma língua e das possibilidades que ela oferece, assim também, e mais autenticamente que qualquer obra isolada, cada forma de arte contém o índice de uma estruturação artística, objetivamente necessária* (grifo nosso, Idem, pp. 71-72).

As antigas investigações, por não disporem dos “instrumentos da análise formal e da história das formas”, apegaram-se sem espírito crítico à teoria barroca do drama, a qual está em descompasso com relação às produções mesmas, pois ela era pseudo-aristotélica, como já foi dito no segundo capítulo. “O drama barroco alemão passou a ser visto como o reflexo deformado da tragédia antiga” (Idem, ibidem). Ou ainda: “O drama barroco aparecia assim como uma renascença tosca da tragédia”. Assim,

O enredo de suas “ações principais e de Estado” era uma distorção do antigo drama dos Reis, o exagero retórico uma distorção do nobre *pathos* helênico, o final sangrento uma distorção da catástrofe trágica (Idem, Ibidem).

Benjamin cita Strich que chamou a atenção para o equívoco de uma tese renascentista sobre a forma desse drama.

Os autores costumam caracterizar como renascentista o estilo da literatura alemã do século XVII. Mas esse termo, se designa mais que a imitação mecânica da cultura antiga, é falacioso e demonstra a falta de uma orientação histórico-estilística na ciência literária, porque esse século nada tem em comum com o espírito da Renascença. O estilo de sua produção é barroco, mesmo quando não se tem em mente apenas sua dimensão bombástica e excessiva, mas se levam em conta, igualmente, seus princípios estruturadores mais fundamentais (STRICH Apud BENJAMIN, p. 73).

Outro erro ainda é considerar que essa dramaturgia não poderia ser encenada no palco ou que não agradaria. Como poderia essa forma de drama agradar? A “resposta é que se não pode fazê-lo pelo conteúdo, pode fazê-lo por sua expressão teatral” (Idem, *Ibidem*). Por outro lado, dizia-se que o drama barroco era uma verdadeira tragédia por evocar os sentimentos de piedade e terror. Para Benjamin ao contrário uma forma de arte não pode ser determinada pelos seus efeitos. Por aí Benjamin faz a exigência de excluir completamente os efeitos psicológicos da análise da forma. Tem-se que “reconhecer que a infelizmente dicotomia *piedade e terror* é inteiramente insuficiente” (WILAMOVITZ-MOELLENDORF Apud BENJAMIN, 1984, p. 74).

Benjamin ainda faz uma ressalva quanto à originalidade e à “necessidade” da formação poética, que confia a uma boa fé do dramaturgo uma verdade do drama contra o virtuosismo; é evidente “que não estamos dizendo nada quando dizemos que a obra emerge necessariamente das disposições subjetivas do autor” (Idem p. 75). E a necessidade histórica de seu surgimento não deve ser avaliada pelos “meios” técnicos que ela nos legou. “É claro que essa necessidade só é acessível a uma análise capaz de penetrar até sua substância metafísica” (Idem, *Ibidem*).

Poderíamos dizer que a análise dessa substância metafísica do drama barroco se dá em alguns eixos; como acima foi enunciado, os temas históricos todos eles aparecem na descrição de Benjamin para configurar o drama barroco: além da teoria que afirma a forma do *Trauerspiel*, a teoria do trágico, elementos de cena, teoria da soberania, teoria barroca da linguagem (símbolo, emblemática, alegoria – principalmente a tecnologia da escritura alegórica no barroco), teoria dos humores (ou dietética e astrologia), teoria dos elementos, teologia cristã, neo-paganismo, idealismo alemão, história natural, elementos operísticos etc. Todos estes tópicos constituem episódios desta dissertação de Benjamin para configurar por adesão ou negação semelhanças e diferenças em torno do tema o Barroco. Por “substância metafísica” deve-se entender o “ imanentismo ” do período, não a transcendência, essa característica é a mais acentuada por Benjamin. Estes aspectos poderiam dar o percurso de tratamento do objeto da obra. Entretanto esse programa será somente em parte realizado, não havendo tempo hábil para sua completa apresentação.

RELAÇÃO COM O CÂNONE ARISTOTÉLICO

Como o fato original aparece para o ser vivo já maduro e não como gênese no nascedouro, o fato de origem de uma formação literária realmente é um processo com

excessos, mas esgotável para a consideração. Como se trata de uma formação com seus exemplares não é preciso que um se preocupe “com a identificação de escolas, épocas”, etc. A orientação necessária para os extremos “se deixa guiar pelo pressuposto de que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo, nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese” (Idem, p.82). Benjamin diz que esta orientação “atribui a mesma importância aos autores menores, cuja obra muitas vezes concentra o máximo de extravagância, que aos autores principais” (Idem, Ibidem). E ainda que:

Uma coisa é encarnar uma forma, e outra, dar-lhe uma expressão característica. A primeira é prerrogativa do grande escritor, a segunda se manifesta de modo incomparavelmente mais marcante nas laboriosas tentativas do escritor secundário. A forma em si, cuja vida não é idêntica à da obra por ela determinada, e cuja manifestação é muitas vezes inversamente proporcional à perfeição de um produto literário, se torna evidente no corpo raquítico de uma obra medíocre, que funciona, num certo sentido, como esqueleto dessa forma (Idem, Ibidem).

Desse modo é que “o estudo dos extremos permite levar em conta a teoria barroca do drama” (Idem, Ibidem). Benjamin principia portanto pela análise da teoria barroca do drama. Segundo ele: “A ingenuidade desses teóricos na enunciação de suas regras é um dos aspectos mais atraentes dessa literatura” (Idem, Ibidem). Já é um desses extremos (dialéticos?), que Benjamin considera, o fato de tais prescrições terem caráter obrigatório, sendo tão inaplicados como o foram. As excentricidades dessa forma de drama começam por aí, “podem ser atribuídas” portanto “à sua poética”, ao corpo de regras que procuram seguir sem no entanto deixarem de deformar a formação pretendida. De fato estas regras são lugares-comuns, que derivariam de teoremas; assim “os manuais dos escritores são fontes indispensáveis à análise” (Idem, Ibidem). A utilização desse material se justificava pelo estado da pesquisa sobre o assunto na época de Benjamin, já que esses manuais “fabulam” ao invés de serem “críticos no sentido moderno”. Preconceitos de classificação estilística prejudicaram até o momento de Benjamin o conhecimento desse material.

Se a descoberta do Barroco literário ocorreu tão tardiamente e sob uma estrela tão ambígua, foi porque uma periodização comodista preferiu extrair seus dados e características dos tratados antigos. Como na Alemanha um “Barroco” literário nunca foi claramente visível – mesmo nas artes plásticas, a expressão só se tornou corrente no século XVIII – e como os seus literatos preferiam, como modelo, um tom palaciano ao das proclamações claras, estridentes e polêmicas, os críticos não se deram conta, mesmo mais tarde, da necessidade de consagrar uma denominação especial a essa fase da literatura alemã. (Idem, Ibidem).

A atitude não-polêmica é uma característica do Barroco como um todo, já que os autores davam a impressão ao seu tempo de serem estritamente canônicos, mesmo quando seguiam suas próprias inclinações. Há no Barroco uma “fachada renascentista” altamente problemática.

Neste [no detalhe do drama], com efeito, como observa Lamprecht, nota-se algo de pesado, e ao mesmo tempo de simples na ação, que não deixa de lembrar o teatro burguês da Renascença alemã. Mas à luz de uma crítica estilística séria, que só pode estudar o todo através da sua determinação pelos detalhes, as características extra-renascentistas, para não dizer barrocas, surgem em toda parte, desde a linguagem e o desempenho dos atores até os cenários e a escolha dos temas. (Idem, p. 83).

A poética clássica, no entanto, serviu de uma maneira ao Barroco, pois há “certas ênfases nos textos tradicionais dessa poética, que possibilitam a interpretação, tornando a fidelidade a essa poética mais útil às intenções barrocas que a revolta” (Idem, Ibidem). Contudo, as “tarefas formais” exigidas pelo cânone não eram cumpridas por uma vontade que era muito embora de alguma maneira “classicista”, apesar de o Barroco ser propriamente “bombástico” e não poder ser de forma alguma um classicismo em sentido estrito.

Cada tentativa de aproximar-se da forma antiga expunha a obra, pela própria arbitrariedade desse projeto, e sem embargo dos resultados conseguidos em casos individuais, a reestruturação altamente barroca. A ausência de qualquer análise estilística dessas tentativas por parte da ciência da literatura é explicável pelo veredicto por ela proferido contra essa época, estigmatizada como a época da grandiloquência, da corrupção lingüística e da poesia erudita (Idem, pp.83-84).

A visão segundo a qual o aristotelismo estaria contido de uma maneira superada no drama da Renascença acrescentou outro preconceito, o de que portanto se trataria de uma mesma síntese a que ocorreria nessa forma de drama e a do Barroco. “O que precisamos salientar agora é que a expressão ‘tragédia da Renascença’ superestima a influência da doutrina aristotélica sobre o drama do período barroco” (Idem, p. 84). Benjamin demonstra esta sua anti-tese.

A história do drama alemão moderno não conhece nenhum período em que os temas da tragédia antiga tenham sido menos influentes. Isso bastaria para refutar a tese da predominância de Aristóteles. Faltava tudo para a compreensão de sua doutrina, principalmente a vontade. Obviamente, não era no filósofo grego que os autores da época buscavam ensinamentos sérios de caráter técnico e substantivo, e sim, desde Gryphius, no classicismo holandês e no teatro jesuítico (Idem, Ibidem).

Benjamin diz que o modelo formal do drama do período pode ser na verdade a *Poetices Libri Septem* de Julius Caesar Scaliger, publicada em 1561, a leitura que este autor fazia da *Poética* de Aristóteles. As leituras do século XVII de Aristóteles não eram a mesma “construção dogmática, simples e imponente, com que se defrontou Lessing”. Quanto ao tópico clássico da teoria do trágico que diz que a unidade da ação depende de uma unidade de tempo o Barroco é mais ou menos fiel. “Gryphius e Lohenstein limitaram-se a essas unidades – mesmo a de ação é questionável no caso de *Papinian*” (Idem, *Ibidem*). Benjamin é lacônico quanto a essa utilização de Aristóteles: “E aqui termina o inventário do que esses autores devem a Aristóteles” (Idem, *Ibidem*). Um dos teóricos da época, Harsdörffer, “considera aceitável uma ação com quatro a cinco dias de duração” (Idem, *Ibidem*), por exemplo – isso soa como um disparate para quem conhece somente a poética aristotélica, que prevê a duração de um dia para o desenrolar da ação trágica. Do mesmo modo, “o drama barroco não conhece a unidade de lugar” (Idem, pp. 84-85), há somente um autor do período que discute a questão (Castelvetro); “o teatro jesuítico não a conhece tampouco” (Idem, p. 85). A teoria aristotélica do “efeito trágico” é tratada pelos manuais “com indiferença”, ela “não podia ser particularmente acessível à compreensão do século XVII” (Idem, *Ibidem*), já que ela mostra “mais claramente que em outras passagens a influência do culto religioso sobre o teatro grego”, e isso não podia ser lido com completa clareza no século XVII. Mas deve ter dado “espaço livre para interpretação” nos termos de uma “teoria da purificação pelos mistérios” (Idem, *Ibidem*). Esta interpretação deformava as intenções da Antiguidade. Benjamin diz acentuadamente:

Para ela [a interpretação moderna], a piedade e o terror não participam da ação como um todo, mas do destino dos personagens mais significativos. A morte do vilão evoca o terror, a do herói piedoso evoca a piedade. Para Birken, mesmo essas definições são demasiadamente clássicas, e em vez de piedade e terror, ele propõe como fins do drama, a glorificação de Deus e a edificação dos nossos semelhantes (Idem, *Ibidem*).

O que é outro aparente disparate. Benjamin cita Birken:

Nós cristãos, em todas as nossas ações, e portanto também na de escrever e representar peças teatrais, deveríamos ter como único objetivo que Deus seja glorificado por meio delas, e que nosso semelhante possa, por seu intermédio, ser educado para o bem (Apud Idem, *Ibidem*).

ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO DRAMA

“O drama deve fortalecer a virtude dos espectadores” (Idem, *Ibidem*). A primeira virtude a que Benjamin se refere é a *apatia*, a ausência de paixões, “obrigatória para os heróis e edificante para o público” (Idem, *Ibidem*). Enfim, Benjamin está concluindo que “essas glosas são fundamentalmente alheias à descrição aristotélica dos efeitos produzidos pela contemplação da tragédia” (Idem, *Ibidem*). A presença do Rei heróico é o único elemento que persistiu e fez com que a crítica comparasse o drama barroco com a tragédia grega. Veja-se a definição de Opitz que Benjamin colhe:

A tragédia é igual em majestade à poesia heróica, com a diferença de que ela raramente tolera a introdução de personagens de baixa extração e de episódios medíocres: seus temas são a vontade dos reis, assassinios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e outros semelhantes (Idem, p. 86).

A estética moderna pode pensar que esse é somente um inventário temático, e duvidar com reservas quanto a essa definição, “mas a verdade é que os episódios enumerados não se referem à substância temática do drama barroco, mas ao núcleo mesmo de sua arte. Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia” (Idem, *Ibidem*). Diz Benjamin:

Nisso ele se distingue da tragédia, *cujo objeto não é a história, mas o mito*, e na qual a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado (grifo nosso, Idem, *Ibidem*).

O tema do drama barroco portanto é a história e não o período heróico, o mito, como o é na tragédia ática.

Para Opitz, o monarca não assume posição central na *tragédia* [*Trauerspiel*] para protagonizar um confronto com Deus e o destino, ou para corporificar um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva, e sim para confirmar as virtudes principescas, denunciar os vícios principescos, explicar as manobras diplomáticas e as maquinações políticas (Idem, p.86).

Portanto essa forma de drama tem um fim bem mais pragmático. O soberano é quase uma encarnação da história. Quem escreve tragédias portanto “deve

compreender a arte do governo tão bem como sua língua materna” (RIST Apud Idem, p. 87). O drama barroco tem que encontrar as palavras certas para captar o momento histórico. “No século XVII, o termo *Trauerspiel* se aplicava tanto à obra como aos acontecimentos históricos, do mesmo modo que hoje, com maior justificação, ocorre com o termo *trágico*” (Idem, Ibidem). O *Trauerspiel* é um gênero que, segundo Opitz, podia ser escrito pelos próprios personagens históricos, reis e sábios, como Nero e Júlio César. Uma certa correspondência entre posição social e forma dramática foi pensada com esse espírito. O teatro pastoral corresponde ao estamento camponês, a comédia ao burguês, e o *Trauerspiel* ao principesco. Os conflitos literários podem ser considerados tão imiscuídos com intrigas políticas e com os meios sociais que dois autores da época se acusaram mutuamente diante dos reis da Espanha e da Inglaterra.

TEORIA DA SOBERANIA

Benjamin elabora uma perspectiva que se tornou muito conhecida do “estado de exceção”, o qual marca o século XVII, e que pôde ser pensada com algumas modificações para o contexto do século XX, pelo próprio Benjamin. Vejamos a visão que Benjamin tem do estado de exceção no século XVII e como isso se relaciona com a teoria barroca do drama.

O soberano representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro. Esse ponto de vista não é privativo do dramaturgo. Ele se funda em certas concepções de direito constitucional (Idem, p. 88).

Henrique IV, rei da França, fora assassinado no contexto, o que trouxe o problema do regicídio para o centro do interesse²⁷. Este rei era protestante e havia por algumas ações cessado a guerra civil. O protestantismo recusava as pretensões teocráticas da Igreja católica. Quem poderia eliminar o rei usurpador? Questão essa da Cúria.

²⁷ Houve diversas guerras na Europa durante o contexto do Antigo Regime. A Guerra dos Trinta anos teve como palco principalmente a Alemanha que era e ficou ainda mais fragmentada em reinos e empobrecida. Essas guerras geralmente tinham cunho religioso, como eram cifrados para a cultura os domínios. Por isso parece trivial que se acuse como causa do sentimento de luto da época assim como para a situação de exceção somente este regicídio, uma causa mais emergente é portanto a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), a qual envolveu praticamente toda a Europa, e que revela a situação geral de servidão e disciplina extrema.

A posição da Igreja em nada perdera de sua atualidade, pois num século de guerras religiosas o clero tinha boas razões para manter-se fiel a uma doutrina que lhe dava armas contra príncipes hostis. O protestantismo recusava as pretensões teocráticas dessa doutrina, e não deixou de denunciar suas conseqüências, por ocasião do assassinato de Henrique IV. Com o aparecimento dos Artigos galicanos, 1682, caíram os últimos bastiões da teoria teocrática do Estado; a inviolabilidade absoluta do soberano foi defendida com êxito diante da Cúria. Apesar das diferentes posições assumidas pelos partidos, essa doutrina extrema do poder do Príncipe teve sua origem na Contra-Reforma, e foi no início mais inteligente e mais profunda que sua versão moderna. Ao passo que o conceito moderno de soberania resulta no exercício pelo Príncipe de um poder executivo supremo, o do Barroco nasce de uma discussão sobre o estado de exceção, e considera que impedi-lo é a mais importante função do Príncipe (Idem, p.89).

Não é à toa que a referência de Benjamin para essa discussão é o texto *Teologia Política* do teórico do Estado Carl Schmitt. Este autor pensou o problema do uso de mecanismos de exceção em estados constitucionais modernos, que não deixariam de ter elementos de teologia política apesar das autonomizações conquistadas, o que colocava o problema da exceção como um problema da ordem do dia, no contexto da República de Weimar (décadas de 20 e 30 do século XX)²⁸. Do mesmo modo, no século XVII:

Quem reina já está desde o início destinado a exercer poderes ditatoriais, num estado de exceção, quando este é provocado por guerras, revoltas ou outras catástrofes. Esta atitude é típica da Contra-Reforma. O elemento despótico e mundano, emancipando-se da rica sensibilidade vital da Renascença, propõe o ideal de uma estabilização completa, de uma restauração tanto eclesiástica como estatal, com todas suas conseqüências (Idem, Ibidem).

Benjamin chama atenção para o caráter provocativamente imanentista do Barroco. O pensamento teológico-político da época estava “obcecado pela idéia da catástrofe, como antítese ao ideal histórico de Restauração”. Um problema dialético portanto, baseado como estava numa “superexcitação do desejo de transcendência”, que está na raiz do caráter mundano e imanentista da época. “Se o homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata” (Idem, pp. 89-90). É sobre essa antítese entre Restauração e catástrofe que se constrói a teoria do estado de exceção. Dessa situação política Benjamin deriva uma percepção barroca da ordem das coisas. “O Barroco não conhece nenhuma escatologia”. Muitos elementos da Antiguidade e da Idade Média reaparecem no Barroco, no entanto de uma maneira modificada. Ele é bem menos “transcendente” que a Idade Média, por exemplo: “o que existe, por isso mesmo, é uma

²⁸ Benjamin trocou correspondência com Schmitt; no entanto por volta de 33 Schmitt adere ao partido nazista.

dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação” (Idem, p. 90). Assim,

O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final (Idem, Ibidem).

O Barroco torna conteúdos artísticos muitos elementos tabus para a Idade Média, por exemplo. E isso por sua singular condição histórica. Diz Hausenstein citado por Benjamin, sobre os instrumentos naturalistas do Barroco: “O Barroco se apóia na atualidade objetiva mais candente, para mais segura e rapidamente retornar à sublimidade da forma e à antecâmara da metafísica” (Apud Idem, Ibidem). Um prólogo de *Trauerspiel* diz, testemunhando o caráter conflituoso do contexto histórico e os problemas de ordenação das casas:

Vivo na confiança consoladora de que minha temeridade em tentar reacender as chamas do amor, há muito extintas, de certas casas ilustres, que eu respeito humildemente, e que estou pronto a adorar, desde que isso não desagrade a Deus, seja recebida sem desfavor (Apud Idem, Ibidem).

Revelando assim um certo desejo de servidão desde que a paz estivesse garantida. Estes dramas não têm como lição nenhum elemento de revolta, mesmo quando é ela que está em cena. Birken, por sua vez, diz: quanto mais elevadas as pessoas, mais louvores merecem, pois eles “são devidos principalmente a Deus, e a piedosos deuses terrenos” (Apud Idem, Ibidem). Esta glorificação é, segundo Benjamin, *pagã*. “No drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência” (Idem, p. 91). Esta glorificação passa de uma hipérbole teológica a uma metáfora cosmológica, na comparação do Príncipe com o sol. Um Príncipe não pode se aproximar de outro. A consolidação jurídica de um poder num só país passa por servir ao ideal extravagante da dominação mundial, essa paixão teocrática apesar da razão de Estado. Benjamin cita Saavedra Fajardos:

Os Príncipes mantêm entre si uma boa amizade, por meio de seus Ministros e de cartas; mas se conversam pessoalmente, imediatamente surgem a suspeita e a má vontade, porque nenhum encontra no outro o que tinha imaginado, e nenhum se modera, e em geral quer mais dos outros do que lhe é devido. O encontro entre Príncipes é uma guerra incessante, em que um quer ter vantagem sobre o outro, e luta com ele até a vitória (Apud Idem, Ibidem).

O principado ocupa assim quase que a totalidade do espaço representacional. E isso reflete nas escolhas do dramaturgo de maneira essencial.

OUTRAS CARACTERÍSTICAS DO DRAMA

“A fonte favorita dos autores barrocos era a história do Oriente, onde o poder imperial absoluto chegava a extremos desconhecidos no Ocidente. Assim, Gryphius recorre, em *Catharina*, ao xá da Pérsia, e Lohenstein, em seu primeiro e em seu último drama, ao sultanato. Mas o papel central é desempenhado pelo império teocrático de Bizâncio” (Idem, *Ibidem*). Por essa época se publicaram obras de historiadores bizantinos (Celdrenus e Zonaras) organizadas pelos franceses sob auspícios de Luís XIV.

Importante é notar que a época somente reconhecia a forma tirânica do poder. Aí já emergimos da pré-história, que pode ser fonte de contemplação histórica a partir dos inúmeros relatos e fontes. No entanto, persiste um elemento evidente de pré-história²⁹ nessa forma de absolutismo. Todas as ações fundamentais giram em torno do trono. E não poderia ser diferente com relação às atividades intelectuais. Por conseguinte com essa forma de drama. E a representação, que fazia da corte um “teatro do mundo”. Por exemplo o drama barroco é recheado da crueldade tirânica, a crueldade era encenada ou evocada. “Possa florescer a justiça, reinar a crueldade, triunfarem o assassinato e a tirania, para que Wenceslau suba a seu trono vitorioso, pisando em cadáveres ensangüentados, como em degraus” (Apud Idem, p. 92). São objetos dessa forma de drama o absurdo do “tirano covarde e o episódio da castidade se refugiando no casamento”, “temas do grande drama barroco” (Idem, *Ibidem*). Se o poder real conhecia gradações, a sua representação era de bom grado extrema, vendo no governante o tirano. Os tiranos assim não podiam ser medidos por critérios medianos, ou eram inteiramente bons ou inteiramente maus. “Ao ‘inteiramente mau’ correspondem o drama do tirano e o terror, e ao ‘inteiramente bom’, o drama do mártir e a piedade” (Idem, p. 93). Diz Benjamin:

²⁹ É preciso reforçar aqui o aspecto de história natural. Benjamin está em relação a essa forma de drama e ao *habitus* correspondente do público em uma situação quase que sublime, considerando as formas extremas da realização de alguma maneira do desejo desse público, Benjamin mais à frente vai dizer que apesar dos excessos esse público é um público enlutado. Com todos os extremos da condição de meia barbárie no contexto da Guerra dos Trinta Anos, Benjamin ressalta o caráter de luto dessa forma de drama. A tradução de Haroldo de Campos para *Trauerspiel* é ‘lutilúdio’, tradução ao pé da letra. Mais à frente Benjamin considera os dois aspectos o de ‘luto’ e de ‘jogo’, ‘encenação’ (Idem, p. 105).

Para o Barroco, o tirano e o mártir são as faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca. No que se refere ao tirano, isso é evidente. A teoria da soberania, considerando como exemplar o caso especial em que o Príncipe assume poderes ditatoriais, quase nos obriga a completar o retrato do soberano, investindo-o com os traços do tirano. O drama vê de bom grado no gesto da execução o traço característico do governante, e este é introduzido na ação com as palavras e as atitudes do tirano, mesmo quando isso não é exigido das circunstâncias, do mesmo modo que seu aparecimento no palco era quase sempre acompanhado dos seus atributos principescos: vestes de aparato, cetro e coroa. Essa norma da condição de governante não é transgredida nem sequer quando a pessoa do Príncipe é apresentada sob seu aspecto mais horrivelmente degenerado, e nisso reside o elemento barroco dessa dramaturgia (Idem, *Ibidem*).

São temas tratados com “discursos solenes”, o fratricídio, o incesto, a infidelidade, o uxoricídio, etc. “A figura de Herodes [...] é ilustrativa da concepção do tirano” (Idem, *Ibidem*), ele é “símbolo da Criação pervertida”, e desde antes, no teatro medieval, era visto sob a luz cruel do “Anticristo”. O tema favorito do período é bem representado por esse tirano: “o soberano do século XVII, o mais alto dos seres criados, irrompendo no delírio como um vulcão, destruindo-se, e destruindo toda a sua corte” (Idem, p. 94). O delírio de poder: o tirano “se torna vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu, e a miséria da sua condição humana” (Idem, *Ibidem*). Nesse sentido o tirano se torna mártir, figura oposta.

Esta antítese reflete a indecisão do soberano em pleno estado de exceção, essas figuras “não são movidas por idéias, mas por impulsos físicos vacilantes”:

Masinissa envia a Sophonisbe, por um emissário, Disalces, o veneno que deverá libertá-la do seu castigo romano: “Vai, Disalces, e nem mais uma palavra. Não, espera! Eu me esvaio, eu tremo, o horror me paralisa! Mas vai. Não há mais tempo para a dúvida. Fica! Perdão! Ai de mim! Repara como meus olhos choram, como meu coração se despedaça! Vai! A caminho! O desfecho não pode mais ser mudado.” (Idem, pp. 94-95).

Sobre esta contradição Benjamin ainda diz:

O que nos fascina, sempre de novo, na destruição do tirano é a contradição entre a onipotência e abjeção de sua personalidade, por um lado, e a convicção da época quanto à força sacrossanta de sua função, por outro [...] Pois se o déspota não fracassa apenas como pessoa, mas também, como governante que exerce seu poder em nome da humanidade histórica, sua queda é também um julgamento, que atinge os próprios súditos (Idem, p. 95).

“Tragédias de martírio” são a maioria dos *Trauerspiele*, obras como *Leo Armenius*, *Carolus Stuardus*, *Papinian*. Todas as definições formuladas pelos manuais conduzem ao drama de martírio. “Eles não se preocupam tanto com os feitos do herói como com seus sofrimentos”, inclusive é encenada a dor física além da tortura moral pela qual passam as personagens. “No entanto, o drama do martírio não é nunca recomendado explicitamente”. Com exceção de uma sentença de Harsdörffer que recomenda exibir o estoicismo do herói (Idem, pp. 95-96) essa regra era muito mais subentendida do que propriamente recomendada: “afligir-se com infidelidade de amigos e inimigos”, etc. termos que poderiam ser aplicados à paixão de Cristo. Isso se reflete também na emblemática para uso dos Príncipes. Em Gryphius a mesma ordem de coisas e fatos: “A posição exaltada do Imperador, por um lado, e por outro a impotência ignominiosa das suas atitudes, deixam em aberto, no fundo, se se trata de um drama de tirano ou de uma história de mártir” (Idem, p. 96). Benjamin diz ainda: “Nesses dramas, é a estrutura que põe fora de circulação esses lugares-comuns temáticos” (Idem, Ibidem) Isso acontece com o *Leo Armenius*. O monarca é um tipo de estóico radical, que recai em uma situação de martírio.

A função do tirano é a restauração da ordem, durante o estado de exceção: uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a de substituir as incertezas da história pelas leis de ferro da natureza. Mas a técnica estóica também dá forças para uma estabilização interna equivalente: o controle das emoções, num estado de exceção dentro da alma (Idem, Ibidem).

O ascetismo físico da mulher é outro desses elementos, bem correspondente à ética estóica do soberano, e isso é fundamental para representação do drama barroco.

Estes dramas muitas vezes foram reduzidos à categoria de dramas de martírio. Isso dependia da avaliação do enredo. “Ele se distingue, pelo isolamento dos temas, cenas e tipos, do enredo contrapontístico da tragédia clássica” (Idem, p. 98). São comparáveis ao drama da Paixão. “Pode-se dizer que a intriga barroca se desdobra como uma mudança de cenário num palco aberto, tão mínima é a intenção ilusionista, tão acentuada é a economia da contra-ação” (Idem, Ibidem). Aspectos decisivos da intriga eram mesmo descritos em nota de roda-pé. Há exemplos de intrigas pouco rigorosas de conseqüências estranhas e negligentes do ponto de vista do enredo. “A própria Imperatriz Theodosia convence o Príncipe a adiar a execução de Balbus, o rebelde, e com isso provoca a morte do Imperador Leo” (Idem, Ibidem). O desenvolvimento era geralmente linear, prejudicando o drama. Mas ainda assim correspondia a uma necessidade de desenvolvimento temporal interno. Um desenvolvimento desse tipo é essencial para uma exposição pragmática da história, isso porque o drama exige

uma forma fechada “para aceder à totalidade”. Lohenstein utilizava-se do recurso de uma ação colateral “seja paralela, seja a título de contraste com a ação principal”. Mas, no geral, as peças não tinham uma cena contrapontística, e “com isso os autores julgavam tonar a história visível em toda sua transparência” (Idem, p. 99). Gervinus diz sobre Gryphius: “as cenas se destinam apenas a explicar e desenvolver a ação, não visando nunca o efeito dramático” (Idem, Ibidem). Mas segundo Benjamin essa dramaturgia não deve ser subestimada, não é inferior à subsequente.

“A história universal era portanto para Otto uma tragédia, senão em sua forma, pelo menos em seu conteúdo” (Idem, pp. 100-101). A crônica cristã medieval se reencontra no período barroco, e seu teatro deriva de muitas formulações da Idade Média. Sua concepção do Juízo Final como desfecho das crônicas, “fim do drama do mundo”, influencia o drama barroco. “No entanto, ao passo que o ‘mistério’ e a crônica cristã abrangiam a totalidade da história universal, concebendo-a como a história da redenção, o drama das ‘ações principais e do Estado’ tinha como horizonte apenas uma parte da história empírica” (Idem, p.101). Eis o seu caráter imanentista. Não se tratava mais de uma história que transcorresse dentro do processo de salvação. Houve uma secularização do drama. “O parentesco entre o drama barroco e o mistério é posto em questão pelo desespero radical que parecia a última palavra do drama cristão secularizado” (Idem, Ibidem).

De todos os períodos perturbados e cindidos que caracterizam a história européia, o Barroco foi o único que se deu numa época de hegemonia cristã incontestada. A via medieval da revolta – a heresia – estava obstruída, em parte porque o Cristianismo impunha vigorosamente a sua autoridade, mas sobretudo porque o fervor de uma nova vontade mundana não tinha a mais remota oportunidade de exprimir-se nos matizes heterodoxos da doutrina e do comportamento. Assim, como nem a rebelião nem a submissão eram realizáveis em termos religiosos, todas as forças da época se concentravam numa revolução total do conteúdo da vida, preservada a ortodoxia das formas eclesiásticas. Em consequência, a expressão autêntica e imediata do homem estava excluída. (Idem, p. 102).

Somente no romantismo temos uma exteriorização com essa natureza que levava ao confronto com a vida cristã, confronto a que, segundo Benjamin, o romantismo foi o primeiro a sucumbir. O clima espiritual da época carrega todos esses traços de imanentismo portanto, por mais que se acentuasse os momentos de êxtase e transcendência – uma consequência portanto da ordem política. “... o espírito hierárquico da Idade Média, através da Contra-Reforma, impunha-se num mundo incapaz de aceder, de forma imediata, a um plano transcendente” (Idem, pp. 102-103). Sua utopia era restauradora e estabilizadora “garantida

ad aeternum pela espada da Igreja” (Idem, p. 103), ideal de um apogeu, sem qualquer dimensão apocalíptica. Os jesuítas ensinavam por meio dos temas do Antigo Testamento, não mais com história de santos. “O drama profano” por sua vez “foi necessariamente afetado pela filosofia da história da Restauração, de forma ainda mais evidente. Ele se confrontou com temas históricos, e nesse sentido foi decisiva a iniciativa de literatos como Gryphius, que tomou como tema a história contemporânea, e Lohenstein e Hallmann, que recorreram às ‘ações principais e de Estado’, do Leste” (Idem, Ibidem). Com isso contudo não se reproduzia com inovações renascentistas e pagãs. Há uma ruptura clara. O drama barroco inovou neste sentido que se vem demonstrando e não em outro. “... esse drama limitou-se a descrever aparições e apoteoses principescas” (Idem, Ibidem). Sob essas limitações desenrolavam-se. Além disso, outras limitações com relação a possibilidade de uma vivência da Graça faziam dessa forma de teatro um teatro desesperançoso.

Enquanto a Idade Média mostra a fragilidade da história e a precibilidade da criatura como etapas no caminho da redenção, o drama alemão mergulha inteiramente na desesperança da condição terrena [...] A rejeição do elemento escatológico inerente ao teatro religioso caracteriza o novo drama em toda Europa. Mas a fuga cega para uma natureza desprovida de Graça é especificamente alemã (Idem, p. 104).

Benjamin faz algumas comparações entre o drama alemão e o espanhol, que para ele é muito mais perfeito, principalmente Calderón. O que têm essas formas de drama em comum é seu caráter secular e de jogo. De acordo com o quê, por desvio, o drama secular procura assegurar-se da transcendência. Observe-se por exemplo a dedicatória de *Sophonisbe*:

Assim, como a vida dos mortais começa com folguedos infantis, ela termina igualmente com jogos efêmeros. Como Roma celebrou com jogos o dia em que Augusto nasceu, o corpo da vítima será sepultado com jogos e pompas... Sansão, cego, caminha, brincando, até seu túmulo; e nossa curta existência não é mais que um poema, um peça em que uns entram e outros saem; com lágrimas começa, e com prantos ela acaba. Depois da nossa morte, o tempo costuma brincar conosco, enquanto os vermes devoram nossos cadáveres em decomposição (Apud Idem, pp. 105-106).

No drama de Calderón temos “a miniaturização da realidade e a introdução no espaço fechado, finito, de um destino profano, de um pensamento reflexivo infinito” (Idem, p. 106). Esses são caracteres do “drama de destino” que em espanhol se realizou superiormente, “o virtuosismo incomparável da reflexão, que seus heróis utilizam a cada instante, para por seu intermédio manipular a ordem do destino, como um globo que girasse

em suas mãos, revelando ora um lado, ora outro” (Idem, p. 107) em que consiste um certo romantismo da forma e por isso era admirado pelos românticos. Benjamin diz que na forma mais ou menos canhestra dos textos alemães vê-se de maneira mais clara a estrutura, muito embora. Nestes tem-se um verdadeiro primado da moral por sua conseqüência protestantista, luterana. Nessas formas (comédias de capa e espada, na Espanha) colocam-se também as regras de honra, sendo a particularidade física aquilo que se deve defender, e com as quais o tiranicídio era equiparado ao parricídio (Idem, pp. 109-110). Quanto à cena teatral de bom grado se submetia ao naturalismo como uma alegorese, e era recheado de elementos fantasiosos, como de mecanismos exóticos, como aparições para o salvamento com sereias, elementos de cena tais como “torres, fontes, órgãos, alaúdes, ampulhetas, balanças, coroas, corações”, etc. (Idem, pp. 116-117).

Benjamin também lê com uma imagem dialética a figura do cortesão, como santo e intrigante, alguém imiscuído com assuntos da alta política e que calcula fisiologicamente o exercício de poder, sendo a temporalidade mecânica o tempo da intriga. Não à toa a imagem do relógio visita a alegorização dos autores. O conhecimento maquiavélico da política é alegorizado. A que abate uma profunda sensação do luto, que é um conseqüência desse desencantamento e dessa fisiologia do poder (Idem, pp. 118-120). Cortesão eclesiástico e mundano que vê no espírito uma faculdade de exercer a ditadura, ou da argúcia golpista. Que toma o homem como animal astuto. Mas no passo dialético da figura o cortesão é visto como companheiro fiel, nas catástrofes principescas. Incitador de crimes, traidor, ele pode ser também servidor leal (Idem, pp. 120-121).

As paixões exibidas no drama barroco têm uma função didática, nesse sentido Scaliger diz, e isso foi bastante acatado no século XVII, que:

O poeta ensina os afetos através das ações, para que abracemos os bons e os imitemos ao agir, e para que desprezemos os maus, a fim de evitá-los. Portanto, a ação é um modo de ensinar, e o afeto, aquilo que nos é ensinado, com vistas a ação. Por isso, numa peça, a ação é como se fosse um exemplo, ou instrumento, ao passo que o afeto é o fim. Mas na vida civil, a ação é o fim, e o afeto é sua forma (Apud Idem, p. 121).

LEITURAS DA TRAGÉDIA ÁTICA

Benjamin inicia então a fazer uma leitura da tragédia clássica, na pegada de Franz Rosenzweig³⁰, assinalando que Schopenhauer fora difuso na sua explicação do fenômeno trágico, que por assim dizer teria lido a tragédia ática ao modo de um *Trauerspiel* e que Nietzsche, por sua vez, acabou por fantasiar uma multidão dionisiaca sem diferenças com relação ao coro trágico. Sabemos que à luz do estruturalismo a compreensão da tragédia clássica avançou nos últimos anos³¹. Mas mesmo assim a interpretação benjaminiana da tragédia parece colocar alguns elementos centrais para a compreensão da tragédia ática, principalmente em relação aos dois autores.

Benjamin reconhece na tragédia uma função ritual, em que sempre os heróis seriam variáveis de uma mesma questão que dá a chave das futuras configurações de uma cultura. E assinala que a morte da tragédia se deveu à Platão. Benjamin assim remonta o drama de martírio como surgindo da *Apologia de Sócrates*. Para Benjamin, a *Apologia de Sócrates* inaugura o gênero do drama de martírio. Benjamin parece ir mais longe do que os dois outros autores na explicação do fenômeno trágico. Em relação a Nietzsche, porque afirma a impossibilidade de uma completa estetização da vida. Em relação a Schopenhauer e Nietzsche porque entende de alguma maneira a tragédia clássica como sendo historicamente determinada.

Portanto para Benjamin, houve uma “guinada na história do próprio espírito grego: a morte de Sócrates” (Idem, p. 136). Ou ainda, como ele diz: “Na figura de Sócrates agonizante, nasceu o drama de martírio, como paródia da tragédia” (Idem, Ibidem). Em

³⁰ Na verdade o principal modelo de Benjamin para a interpretação da tragédia ática é a leitura de Florens Christian Rang, como demonstra João Barrento no apêndice da sua tradução de *Origem do drama trágico alemão*. Benjamin em correspondência com esse estudioso (que morreu antes da conclusão da dissertação de Benjamin sobre esse tema) pede a ele testemunhos científicos que demonstrem a sua tese. Benjamin chega a falar de “corrida trágica” e do aspecto agônico, e trabalha com a peculiar visão desse estudioso sobre o *Agon*. A leitura desse estudioso não demonstra mas trabalha com a hipótese de que a tragédia é uma contrapartida dentro da cultura grega antiga de alguns elementos do ritual jurídico, assim como seu caráter de concurso teria que ver com alguns aspectos do calendário grego antigo. Benjamin considera esses elementos na sua obra, o que tem um teor de verdade quase inquestionável. Basicamente Benjamin formula uma associação entre aspectos políticos e cosmológicos para pensar a tragédia. Trata-se de um tema a provar, e de fato outros estudos da tragédia chegam mesmo, em parte, a confirmar essa intuição de Rang. Ver sobre isso diversos artigos da revista *Esprit* francesa, de 1971, no. 402, traduzida para o português com o título *Atualidade do mito*. Todo conteúdo intuitivo sobre como eram dramatizados os mitos são em Benjamin muitíssimo válidos, pois talvez nem haja mesmo recursos científicos para recompor esse aspecto, ainda que a significação dos documentos legados mais a exposição aristotélica na *Poética* continuem em debate.

³¹ Não há espaço aqui para demonstrar a maior proficuidade das leituras dos estruturalistas. Em resumo, eles fazem considerar o mito como combinatória de elementos que encontram uma certa economia e uma certa regularidade explicitáveis em termos de psicologia histórica. Demonstrando assim o caráter universal dos complexos onde se baseia a cultura.

relação a Schopenhauer, Benjamin diz que fazer a dedução da tragédia moderna a partir da antiga, é a mesma coisa que confundir a forma com as intenções renascentistas, que como já foi dito é um erro do idealismo alemão e do século XIX em geral. O que Schopenhauer acaba por caracterizar é o *Trauerspiel*. “Os comentadores sempre insistiram em reconhecer como elementos essenciais do drama barroco os elementos da tragédia grega – a fábula trágica, o herói e a morte trágica” (Idem, p. 123). E isso é evidentemente um erro. Benjamin lê o fenômeno na sua “origem”, intuitivamente, e afirma que qualitativamente o drama passa a ser mais e mais dialógico culminando no drama de martírio. Em certo sentido é correto dizer que os pré-socráticos são representantes de um período trágico, e aí estariam certos Benjamin e Nietzsche. Benjamin parece ter razão quanto a não aceitar a visão da tragédia grega como forma primitiva do drama moderno, entenda-se o *Trauerspiel*.

Retornando ao ponto da morte de Sócrates, a *Apologia* para Benjamin parece ser um caso que se diferencia das demais produções em prosa de Platão. Este teria queimado sua tetralogia o que para Benjamin significou o fim da representação trágica. Algumas definições se tornaram clássicas ao mesmo tempo que inaplicáveis. Talvez quanto ao sentido inaugural Benjamin tenha razão, e também quanto à causalidade que deu fim à tragédia.

Nietzsche por sua vez tem razão cognitivamente se ao afirmar a dissolução da aparência não quisesse estabelecer valores para um evento tão antigo quanto é a tragédia ática. De fato, o ponto filosófico alcançado por Nietzsche é cognitivamente interessante: ou seja, para um determinado tipo de consciência o que é para outro real é uma aparência. E isso ele exige da arte, mas não poderia exigir retrospectivamente. Assim como a tese de Benjamin tem interesse, ao dizer que na tragédia é o silêncio a essência, o desafio trágico como desafio mítico que a *physis* tem de suportar, ou, de outro modo, expiar, já que reconhece que o “herói” é superior aos deuses, e esse é o sentido do desafio “agonal”.

Benjamin traz excertos de Rosenzweig, Nietzsche e Schopenhauer para tomar posição em relação aos três. E fica com a posição do primeiro deles. Onerosamente seguem os excertos. Primeiramente de Nietzsche:

O mito leva o mundo dos fenômenos a um limite em que ele se nega, e de novo se refugia no regaço da única e autêntica realidade... Podemos ainda reconstituir em nosso espírito, recorrendo às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o artista trágico em pessoa, quando ele, semelhante a uma fecunda divindade da individuação, cria suas figuras (nesse sentido, sua obra não pode de modo algum ser caracterizada como uma *imitação da natureza*) e quando em seguida seu colossal impulso

dionisíaco devora todo mundo de aparências, para, atrás dele e através de sua destruição, revelar uma alegria primordial supremamente artística, no seio do Um original (NIETZSCHE Apud Idem, p. 125).

Aqui Benjamin nota: “o mito trágico é para Nietzsche uma construção puramente estética.” E faz uma crítica a partir desse fato. Aqui Benjamin diz que se abre o abismo do esteticismo, como se a unidade criadora criasse a nós mesmos, portanto uma radicalização da tese schopenhaueriana. Torna o sofrimento uma aparência. Os homens são vistos como manifestação da arte. A arte desvaloriza o mundo; este niilismo anula, segundo Benjamin, a fatualidade histórica da tragédia. Sendo que a fatualidade remete ao fato extremo da morte, diante da qual ninguém está a salvo e religa a solidão individual a evocação da presença de deus.

Em segundo lugar Rosenzweig e seu homem metaético:

Pois esta é sua característica, o selo de sua grandeza e de sua fragilidade: ele [o herói] silencia. O herói trágico só tem uma linguagem que lhe convenha absolutamente: o silêncio. Assim é desde o início. O trágico produz a forma artística do drama exatamente para poder representar o silêncio... Com seu silêncio, o herói rompe as pontes que o ligam a Deus e ao mundo, eleva-se acima da esfera da personalidade, que pela fala se demarca e se individualiza, e se refugia na gelada solidão do próprio Eu. Como pode ele exprimir, senão pelo silêncio, essa solidão, esse desafio rígido da suprema auto-suficiência? É o que ocorre nas tragédias de Ésquilo³², como foi observado pelos próprios contemporâneos (ROSENZWEIG Apud Idem, p. 131).

Com o que Benjamin nota: “O silêncio trágico, tal como descrito nessa expressiva passagem, não pode ter apenas o desafio como elemento dominante. Esse desafio se constitui durante a experiência do silêncio, da mesma forma que esta reforça aquele desafio” (Idem, Ibidem). Nesse caso, a linguagem pertence à comunidade, como as ações. “Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói” (Idem, Ibidem).

Finalmente Schopenhauer, que conseguiu situar o problema, mas com o pesar, segundo Benjamin, de um historicismo grosseiro:

³² Na tradução de Rouanet está escrito “tragédias de Sófocles”, mas se trata de um erro do tradutor. Em alemão o termo é: “äschyleischen Tragödie” (BENJAMIN, GSI, 1991, p. 286-7).

O que dá a todo fenômeno trágico, qualquer que seja a forma em que ele apareça, seu impulso característico para um plano superior, é o difuso conhecimento que ele transmite de que o mundo e a vida são incapazes de assegurar uma satisfação autêntica, e de que por conseguinte não vale a pena prender-se a eles. Nisso consiste o espírito trágico: ele nos conduz à resignação. Reconheço que esse espírito de resignação raramente aparece, ou é verbalizado, na tragédia [*Trauerspiel*] antiga... Como a equanimidade estoica se distingue fundamentalmente da resignação cristã pela circunstância de que ela se limita a ensinar uma paciência tranqüila, e uma espera serena do mal inexorável, ao passo que o cristianismo ensina a privação e a renúncia à vontade, assim também os heróis trágicos da Antiguidade manifestam a sujeição inevitável aos golpes do destino, ao passo que a tragédia [*Trauerspiel*] cristã ensina o total abandono da vontade de viver, um alegre abandono do mundo, com plena consciência de que ele nada vale e nada significa. Mas penso também que a nova tragédia [*Trauerspiel*] é mais valiosa que a antiga (SCHOPENHAUER Apud Idem, p. 135).

Benjamin vê aqui aquele mesmo preconceito que compara as duas formas de drama como se tratasse de uma mesma forma.

Portanto temos que se Nietzsche se desfez dos preconceitos que comparavam a tragédia à “pobreza” de uma forma inferior, por outro lado superestimou a realidade da tragédia, como uma realidade viva, nesse sentido não poderia ler na essência um evento que ele gostaria de ver realizado no elemento operístico, por assim dizer reatualizado. Benjamin parece assinalar que o evento trágico é uma coisa mais simples do que isso, e nesse sentido entendeu que sua formação é pré-histórica. No entanto trouxe o texto da *Apologia* para cumprir essa função de aproximação do moderno com o arcaico, dando-nos a intuir uma Antiguidade também próxima. Onde se inauguraram formas judiciais. E Schopenhauer, talvez de uma maneira irônica, diz que a tragédia pode ser reapresentada, e que ela é melhor feita nos tempos modernos. Entretanto teria uma finalidade que é sempre a mesma. Ao apontar esse erro, Benjamin mais uma vez teve razão. Benjamin apresenta por assim dizer uma tese judicial da função da tragédia. Ou como ele diz:

Somente as épocas arcaicas podiam conhecer a *hubris* trágica, que paga com a vida do herói seu direito de permanecer silenciosa. O herói, que desdenha justificar-se perante os deuses, estabelece com eles, por assim dizer contratualmente um pacto de expiação, com duplo significado: ele se destina não só a restauração, mas também, e sobretudo, à erosão de uma antiga ordem jurídica na consciência lingüística da comunidade renovada (Idem, p. 138).

Talvez mais correto seria dizer que a tragédia coloca um problema judicial-natural em torno da eventualidade de uma vida, como ela tem radicada no nascimento seu sentido. Problema do *Édipo*, do *Íon*, de *Antígona*. Mas encontram-se obviamente exercícios trágicos com outros temas também. Benjamin tem razão também quanto ao sentido comunal, de comunidade natural do evento, e isso parece ser correto. Enfim, parece estar certo também quanto ao sentido renovador, ao problema de uma revolução do conteúdo da vida. Ele assinala que o conteúdo da vida é renovado pelo novo direito, em suma. Nesse sentido podem ser lidas com proveito tanto *A Poética* quanto *A Retórica* de Aristóteles, e Benjamin pressupôs essa síntese. Aqui bastava que chamássemos a atenção para estes aspectos da leitura de Benjamin. O herói sai do subterrâneo para ser julgado, por isso estabelece-se a unidade de lugar como um tribunal (Idem, p.140).

TRAGÉDIA HISTÓRICA

No classicismo, Schiller conserva o “*pathos* antigo em temas que não tinham nada mais em comum com o mito da tragédia. Ele julgava ter encontrado na história um sucedâneo para o mito, pressuposto insubstituível da tragédia” (Idem, p. 145). Do mesmo modo o *Sturm und Drang* introduz a história. Mas de maneira diferente. Todo esse período subsequente

acolheu da teorização o pressuposto de que os temas históricos eram apropriados ao drama. E assim como esse período deixou de perceber no drama barroco a transformação da história em história natural, deixou de perceber na análise da tragédia a separação entre saga e história. Desse modo ela desenvolveu a teoria de uma tragédia histórica (Idem, p.143).

Essa teorização se desenvolve no *Sturm und Drang* como forma de emancipar-se do âmbito da crônica, que é limitado. Realiza uma síntese burguesa no “gênio enérgico”, híbrido do tirano e do mártir. O *Sturm und Drang* realiza aspectos latentes no drama barroco. O coro desempenha lamentos, já que essa teorização julgava que ela era própria à tragédia. Benjamin julga haver aí um erro: “Na verdade, não há lamentos no coro da tragédia. Ele é superior ao sofrimento, o que refuta a idéia de ele se entregar à lamentação” (Idem, pp. 144-145). Na verdade esse período depende da reelaboração da função do coro. “Longe de dissolver em lamentos o acontecimento trágico, a presença constante dos membros do coro, pelo contrário, impõe limites à emoção, mesmo no diálogo, como observou Lessing” (Idem, p. 145) A lamentação é então um aspecto introduzido pelo Barroco. “A concepção do coro como lamentação lutuosa (*Trauerklage*), na qual ‘ressoa a dor primordial da criação’ é

uma reelaboração tipicamente barroca” (Idem, *Ibidem*). Os coros passam a ser molduras para circunscrever a ação. Na Antiguidade são como *intermezzi*. “Eles servem para acentuar a natureza da ação como simples espetáculos” (Idem, *Ibidem*). Relacionam-se menos com a ação. Schiller, como foi dito, tenta, no novo contexto, fazer valer o *pathos* antigo. Nele, a história substituiria o mito. “Mas a história não contém nem um momento trágico no sentido antigo, nem um momento de destino no sentido romântico” (Idem, *Ibidem*). O destino é quase rebaixado ao sentido causal. “Schiller procura fundar o drama no espírito da história, como o idealismo alemão a compreendia [...] Com isso, ele obteve para o classicismo a possibilidade de refletir numa moldura histórica o destino como antítese da liberdade individual” (Idem, pp. 145-146). Em a *Noiva de Messina* acabou por se aproximar do tipo do drama barroco, através do drama de destino. Depois de Calderón essas tentativas somente podiam se repetir. Goethe dizia, segundo Benjamin, que Calderón poderia ser perigoso a Schiller, nesse sentido.

GÊNEROS SEMELHANTES

“As aporias estéticas do drama histórico viriam à tona com o máximo de clareza na forma mais radical e menos artística desse drama, a ‘ação principal e de Estado’” (Idem, p. 146). Sobre esse gênero Benjamin cita Franz Horn:

No tempo de Velthem eram especialmente populares as chamadas *ações principais e de Estado*, objeto de uma majestosa zombaria por parte de quase todos os historiadores da literatura, que no entanto jamais se dignaram a explicar o gênero. Tais *ações* são de origem genuinamente alemã, e bem adaptados ao caráter alemão. O amor pelo chamado trágico puro era raro, mas o impulso inato pelo romântico queria uma rica alimentação, assim como o prazer com a farsa, que costuma ser mais vivo justamente nos espíritos mais refletidos. Mas havia uma inclinação especificamente alemã que não se satisfazia completamente com nenhum desses gêneros: a tendência à seriedade em geral, à solenidade, expressa numa forma ora prolixa, ora sentenciosamente clara. Para atender a essa exigência, foram inventadas as *ações principais e de Estado*, cujos temas eram oferecidos pelas partes históricas do Velho Testamento (?) [sic.], pela Grécia e por Roma, pela Turquia, etc., e quase nunca pela própria Alemanha... Aqui aparecem os reis e príncipes com suas coroas de papel dourado, muito tristes e aflitos, assegurando ao público apiedado que nada é mais difícil que governar, e que um lenhador dorme muito melhor; os generais e oficiais fazem belos discursos, e contam suas grandes façanhas, as princesas, como é de justiça, são altamente virtuosas, e como é de justiça, estão sublimemente apaixonadas, em geral por um dos generais... Em compensação, os ministros não são muito populares com esses poetas; via de regra, são mal-intencionados e têm um caráter negro, ou pelo menos cinzento... o palhaço e o bobo da corte são muitas vezes incômodos para os personagens, que no entanto não podem absolutamente abrir mão da idéia imortal da paródia, que eles encarnam (HORN Apud BENJAMIN, 1984, p. 147).

Benjamin diz que essa descrição evoca o teatro de fantoches. Para ele, “é inconcebível que o repertório desse teatro de bonecos não tenha tido vários pontos de contato com as ‘ações’, cujas versões posteriores, de natureza parodística, bem poderiam ter sido representadas naquele teatro” (Idem, *Ibidem*). Essa miniaturização demonstra uma afinidade com o drama barroco. Ou como ele diz ainda: “Quer escolha a reflexão sutil, como em sua variedade espanhola, quer o gesto bombástico, como em sua variedade alemã, o drama barroco retém a excentricidade jocosa que caracteriza os heróis do teatro de marionetes” (Idem, pp. 147-148). Por exemplo: “A aparência física dos próprios atores, principalmente do Rei, que se exhibe em roupas de aparato, devia ter um aspecto rígido, como de um fantoche” (Idem, P.148). Observe-se o verso cômico de Lohenstein que aproxima o rei do teatro ao rei de baralho: “Os Príncipes, nascidos para a púrpura, ficam enfermos quando estão sem cetro” (Apud Idem, *Ibidem*). Enfim pode-se observar a função de alegorese e de aparato no trecho seguinte de Haugwitz: “Dai-nos o veludo vermelho e essa veste florida, e o negro cetim, para que em nossas roupas transpareça tanto o que alegra os sentidos como o que aflige o corpo, vede quem fomos nessa peça, na qual a lívida morte costura o vestuário final” (Apud Idem, *Ibidem*). Citamos exaustivamente esses autores porque é na concepção do detalhe que Benjamin observa melhor o aspecto barroco dessa dramaturgia.

Estas caracterizações dos dramas do período barroco são exemplares do que a crítica de Benjamin realizou, após ter feito a conversão que punha a categoria do Barroco no seu devido lugar, por aquela perspectiva teórica apresentada no prefácio epistemo-crítico. A produção é guiada pela Idéia do gênero que não pode ser deduzido, mas somente expresso com o trabalho imanente da crítica pelo *corpus* do gênero. Este capítulo teria que considerar ainda alguns elementos essenciais, que não puderam ser tratados por conta da má economia do tempo, ou pela exigüidade dele. Temos o seguinte esquema para uma possível conclusão deste capítulo:

O intrigante. Luto, pilhéria, império de satã. Infiltração do Lustspiel no Trauerspiel, em Shakespeare. A “família” do drama barroco, “ações do Príncipe e de Estado, o drama do Sturm und Drang, a tragédia de destino. Calderón. “... o destino é a enteléquia do acontecimento na esfera da culpa”. O drama alemão não conseguiu chegar ao drama de destino, pela pobreza das suas idéias não cristãs. “...o fatídico adereço cênico”. Aparições espectrais e sonhos proféticos anunciadores do fim. Noturna ação dramática. “A ação trágica exige o tempo diurno, em contraste com o tempo noturno do drama barroco”. Não se encontra o fim da história nos dramas da época, nem mesmo com morte, “hora dos espíritos”. Hamlet. Repetição e número par de atos. Melancolia. Alegoria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostrar como Benjamin concebe a ontologia das obras é reconhecer seus modelos gnosiológicos. Reconhecer as relações entre Ser, Fenômeno e Conceito propostas. É por isso que trabalhamos com esses modelos de uma forma emulativa. Seleccionamos alguns dos casos em que o autor aborda temas conexos e procuramos verificar ou dar a intuir qual é a verdade desses relacionamentos. Qual é a apropriação que Benjamin faz desses casos, desses modelos? Benjamin não faz simplesmente tomar partido. No caso de *O Conceito de crítica* ele formula uma ontologia, retira uma tal da obra de Schlegel e de Novalis, compreendendo-a como imanente ao sentido de suas obras. No caso de *Origem do drama*, formula por conta própria quais relações críticas há entre Ser e fenômeno, verdade e conceito. Todas essas relações elas mesmas são eminentemente ontológicas. Ele se pergunta pelo *ser* dos fenômenos históricos e por seu método de conhecimento adequado. Nos dois casos, dessas obras, é pela introdução do elemento do ser da linguagem que podemos observar as relações entre consciência e objeto, sujeito e história. Em um caso uma linguagem entendida ela mesma como sistemática, como medium, no outro caso o nominalismo (mais explícito do que no primeiro caso). Se em um caso Benjamin considera plausível a realidade metafórica de um intelecto arquetípico, no segundo caso vai afirmar que essa compreensão é paradoxal. Dando maior importância ao efeito denominador de uma linguagem restituída em seu simbolismo – do mesmo modo toda a sua elaboração sobre o conceito de alegoria implica uma realidade transcendente do ser da linguagem em relação às intenções sem rupturas da consciência. No mesmo passo que ontologicamente esta linguagem ganhou o acesso ao real, determina o ser das idéias. Que têm como principal característica o serem permanentes, metaforicamente, metafisicamente estão em um nível superior. O nome é uma re-designação que implica sua verbalização, ele age por meio do funcionalismo da linguagem verbal. O nome é primeiro em relação ao verbo. Se pudéssemos definir o que seja uma ontologia benjaminiana, necessariamente teríamos de apontar as relações entre o ser transcendente da linguagem em relação à estrutura da consciência. Ou seja, há um poder de dizer outro da linguagem em relação aos exercícios de imaginação, que faz com que necessariamente ela venha se exprimir em termos simbólicos nunca podendo dizer o real de uma maneira direta. Em algum sentido isso ocorre também com a linguagem alegórica no teatro barroco. Por isso Benjamin a lê na chave de uma história natural da expressão lingüística. O que é conquistado em termos de simbolismo, reage em uma tal estruturação transcendente. Se a linguagem do romance é ela

intranscendente³³, à crítica cabe, em sua sobriedade prosaica, recolocar os elementos dessa transcendência. Do mesmo modo o alegorismo do teatro da Contra-Reforma é destituído de transcendência. Mas a crítica ironicamente vai repor o eixo da transcendência, nos limites de sua linguagem.

Esta dissertação poderia ter se encerrado com o segundo capítulo, mas foi fundamental repassar o itinerário benjaminiano pelo corpo do Barroco, pelo menos em parte. A pergunta que nos fazemos nesta conclusão é: tomados os dois modelos ontológico-hermenêuticos, o que aprendemos? Não tanto portanto qual é a relação das duas obras com o todo da produção benjaminiana. Mas no nível circunscrito das duas obras tomadas, o que aprendemos? Temos dois modelos mais acentuados da idealidade, o romântico e o “platônico” (no sentido que Benjamin dá a esse termo). Outros ainda, menos enfocados, principalmente o modelo de Goethe.

Para um relato breve do que foi aprendido, podemos dizer que o fundamental para nós foi ter compreendido a importância da tese lingüística de Benjamin, segundo a qual uma denominação verdadeiramente filosófica se faz como um ato original, ou seja, reproduz o contexto adâmico. E como isso vale para o âmbito da crítica que batalha com conceitos, para expressar com a carga da vontade o mundo objetivo de idéias e fenômenos. Não mais seguindo a linha das representações das representações das representações etc. há uma atitude que convém ao filósofo que não chega a um termo na sua pesquisa, a atitude adâmica. Por isso a crítica recuperada em seu simbolismo por esta atitude pode desejar a completa objetivação. Porque entendeu tanto a dimensão infinita do escopo de seus enunciados, quanto a dureza da resistência do objeto. Tanto a multiplicidade quanto a unidade do sujeito-objeto.

As sínteses operadas por Benjamin têm o caráter paradoxal de inverter suas teses e posições. Por isso é difícil concluir sobre uma posição benjaminiana.

As relações propostas entre fenômenos e idéias dizem respeito a uma estruturação paradigmática no nível da linguagem, colocando o sujeito como um agente-paciente do exercício da linguagem, linguagem que é ao mesmo tempo mais múltipla e mais adequada à determinação de um sentido transcendente do que os exercícios de imaginação.

³³ Em *Teoria do romance*, diz Lukács a respeito do *Meister*: “Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível [...] sua relação [da interioridade] com o mundo transcendente das idéias é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente [...] senão porta em si, como sinal do laço remoto embora ainda não rompido com a ordem transcendental, a aspiração a uma pátria no aquém que corresponda ao ideal – um ideal pouco claro no que aceita, inequívoco na rejeição” (LUKÁCS, 2003, pp. 138-139).

Além desse reconhecimento quase metafísico, temos a noção romântica de Poesia, a qual é muitíssimo semelhante ao tema da exposição filosófica. O registro dessa filosofia na categoria de “reflexão consciente” pode ser deslizada até o tema da exposição filosófica, o que insinuamos mais do que sintetizamos. Nesse momento podemos observar todas as direções paradoxais do pensamento de Benjamin. Quem crê que é possível determinar noções ontológicas sem sentido para o paradoxo, talvez não encontrará essa regularidade. No fundo dessa ontologia materialista de Benjamin encontra-se o sujeito síntese, mas como podemos chamá-lo senão pelo seu nome?

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., pref. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Gesamemelte Schriften*, Band I-1, Frakfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- FICHTE, J. G. *Doutrina da ciência de 1794, e outros escritos*. 5 ed. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- _____. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*. Kriterion n.o 112, Dez/2005, Belo Horizonte, p. 183-190
- _____. “Nas fontes paradoxais da crítica literária” In Seligmann-Silva (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*, trad. Marco Aurélio Werle, Associação Editorial Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, S. Paulo, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Diferença entre os sistemas filosóficos de Fichte e de Schelling*. Trad., introd. e notas de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- KIRSCHBAUM, Saul. Carl Schmitt e Walter Benjamin. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, n.8. São Paulo: 2002
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- NOVALIS, F. H. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. 2 ed. Trad. E org. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Apresentação” In *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O. *Ler o livro do Mundo: Walter Benjamin – Romantismo e Crítica poética*. Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCRAMINN, Susana. *As formas originárias da arte*. Disponível em:
<http://www.museuvictormeirelles.org.br/umpontoeoutro/numero2/susana_scranim.htm>
Acesso em: 16 ago. 2011).

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O espírito e a letra: a crítica da imaginação pura em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975