EVERALDO VANDERLEI DE OLIVEIRA

**UM MESTRE DA CRÍTICA:
Romantismo, Mito e Iluminismo
em Walter Benjamin**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador:

Prof. Dr. Ricardo Ribeiro Terra

São Paulo
2009

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Everaldo Vanderlei de

Um mestre da crítica: romantismo, mito e iluminismo em Walter Benjamin / Everaldo Vanderlei de Oliveira ; orientador Ricardo Ribeiro Terra. -- São Paulo, 2009.

216 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Filosofia contemporânea - Alemanha. 2. Crítica literária. 3. Modernidade. 4. Iluminismo 5. Romantismo 6. Benjamin, Walter 7. Goethe, Johann Wolfgang von. I. Título. II. Terra, Ricardo Ribeiro.

EVERALDO VANDERLEI DE OLIVEIRA

**UM MESTRE DA CRÍTICA:
Romantismo, Mito e Iluminismo
em Walter Benjamin**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovada em São Paulo, ____ de _____ de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente e Orientador:

1º Examinador

2º Examinador

3º Examinador

4º Examinador

**PARA ROSÂNGELA E THALESSA,
DEDICADO.**

AGRADECIMENTOS

ALÉM DE LHER DEDICAR ESTE TRABALHO, AGRADEÇO O IMENSO AMOR DE **ROSÂNGELA E THALESSA**, HEROÍNAS DA ESPERA.

EM LIMEIRA, AOS MEUS PAIS **MARIA E ANTÔNIO**, MEUS IRMÃOS **ROSELI, TERESA E VALMIR E JAIR**, *IN MEMORIAM*. À MINHA SEGUNDA FAMÍLIA, **MÁRIO CARLOS TETZNER E FÁTIMA TERESINHA FIGUEIREDO TETZNER, MÁRIO MARCELO TETZNER E LUCIANA MARTINATI TETZNER, DAVI HENRIQUE TETZNER** E FAMÍLIA. SEMPRE PRESENTES, MESMO À DISTÂNCIA.

EM ARACAJU, AOS AMIGOS PROF. DR. **EDMILSON MENEZES SANTOS** E PROFA. DRA. **SÔNIA BARRETO FREIRE**, SEM APOIO DOS QUAIS, ESTE TRABALHO NÃO PODERIA TER SIDO COMPLETADO. AO PROF. DR. **ANTÔNIO CARLOS DOS SANTOS** E AOS COLEGAS DO NEPHEM. AO PROF. DR. **PÉRICLES MORAIS DE ANDRADE JÚNIOR, LUCIMAR** E FAMÍLIA, E À PEQUENA **JÚLIA. A SILVANA DE ALMEIDA, JOSÉ AUGUSTO E ROSÂNGELA**. E A TODOS QUANTOS ME APOIARAM NA DIFÍCIL JORNADA.

EM FRANKFURT, AGRADEÇO A AMIZADE COM QUE ME HONRARAM, **THOMAS SCHMIDT, ROLF GLASER, SORAYA ABDUL-NOUR E INARA LUIZA MARIN**. BEM COMO **SANDRO ESMANIOTTO E LUCIANE GALINDO**.

EM KÖLN, AO SENHOR **EDGAR STEFFEN** E FAMÍLIA.

AO PROF. DR. **RICARDO RIBEIRO TERRA**, QUE ORIENTOU ESTE TRABALHO.

AO PROF. DR. PHIL. DR. THEOL. **MATTHIAS LUTZ-BACHMANN**, DA JOHANN-WOLFGANG-VON-GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT A.M., POR RECEBER-ME SOB SUA ORIENTAÇÃO DURANTE ESTÁGIO DE PESQUISA, E PELA PARTICIPAÇÃO JUNTO AO SEU KOLLOQUIUM DE ORIENTANDOS.

AOS PROFESSORES DOUTORES **LUIZ SÉRGIO REPA** (UFPR) E **MAURÍCIO CARDOSO KEINERT** (USJT), PELAS CONTRIBUIÇÕES QUE TROUXERAM A ESTE TRABALHO DURANTE O EXAME GERAL DE QUALIFICAÇÃO. E, EM ETAPA ANTERIOR, AGRADEÇO AOS PROFESSORES DOUTORES **MARCOS SEVERINO NOBRE** (UNICAMP) E **MOACYR NOVAES** (USP), POR VALIOSAS OBSERVAÇÕES AO PROJETO INICIAL.

ÀS EFICIENTES **MARIA HELENA DE SOUZA** E **MARIE PEDROSO**, DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP.

AO **CNPq, CAPES, DAAD E UFS**, PELO INDISPENSÁVEL AUXÍLIO QUE PROPORCIONARAM A FIM DE QUE ESTE TRABALHO FOSSE PRODUZIDO.

OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de. *Um mestre da crítica: romantismo, mito e Iluminismo em Walter Benjamin*. 2009. 216 f. Tese (Doutorado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RESUMO

O presente trabalho visa investigar os conceitos de crítica e experiência na obra de Walter Benjamin em torno dos anos de 1920, como resultado dos desdobramentos do “Programa” de 1918, de modo a pôr em relevo seu entrelaçamento com os conceitos de mito e Iluminismo. Para tanto, este trabalho concentra-se no estudo da dissertação de doutoramento do filósofo acerca do romantismo de Iena, bem como seu ensaio crítico sobre *As afinidades eletivas* de Goethe. Quanto ao primeiro, mostra-se que o conceito de crítica imanente une-se às perspectivas da filosofia e poesia românticas, o que se deve, em especial, ao messianismo presente veladamente no conceito de reflexão. No segundo, tem-se em vista o problema da crítica e da experiência em nova chave, cujos desdobramentos assinalam as relações entre mito e Iluminismo, o que também inclui uma crítica ao eterno retorno, a concepção mítica do tempo.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Crítica. Experiência. Romantismo de Iena. Goethe. Afinidades eletivas. Mito. Iluminismo.

OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de. *A master of critique: romanticism, myth, and Enlightenment in Walter Benjamin*. Ph.D. dissertation. Brazil — São Paulo: University of São Paulo, 2009.

ABSTRACT

The present paper aims to investigate the concepts of critique and experience in the work of Walter Benjamin written in the years around 1920, which was derived from “On the program of the coming philosophy” written in 1918 and thus to highlight their intertwined relationship with the concepts of myth and Enlightenment. To do so, this paper focuses on Benjamin's doctorate thesis, The concept of art criticism in German romanticism, as well as on his critical essay on Goethe's *Elective Affinities*. Regarding the first one, we show that the concept of immanent critique joins the perspectives of romantic philosophy and poetics, which is particularly due to the hidden presence of messianism in the concept of reflection. In the second one, we focus on the problem of critique and experience in a new formulation, whose developments show the relations between myth and Enlightenment, which also includes a critique of the eternal return, the mythical concept of time.

Key-words: Walter Benjamin. Critique. Experience. Early German romanticism. Goethe. *Elective Affinities*. Myth. Enlightenment.

ABREVIATURAS E SISTEMA DE CHAMADA

G.S. = BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. 7 Bände in 14 Teilbänden. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989.

G.B. = BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. 6 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995-2000.

Ambas as edições são citadas pelo ano, o número do volume em algarismos romanos, seguido do número de páginas, em arábico.

Além disto, no corpo do texto, os seguintes trabalhos de Benjamin serão mencionados desta forma:

Programa = Sobre o programa da filosofia vindoura

Dissertação = O conceito de crítica de arte no romantismo alemão

Ensaio = As afinidades eletivas, de Goethe

Neste trabalho adota-se o sistema de chamada autor-data para indicação das citações, de sorte que:

Programa = (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157-171)

Dissertação = (BENJAMIN, 1974. G.S. I-I, p. 7-122)

Ensaio = (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 123-201)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O Programa de 1918 e a avaliação benjaminiana do Iluminismo	10
---	----

Parte I – A CRÍTICA NA SALA DE ESPELHOS

A Dissertação de Walter Benjamin sobre os primeiros-românticos	47
I. Reflexão e crítica do conhecimento: Fichte e os românticos	71
II. Reflexão como método	77
III. Intenção sistemática e fragmento como forma	92
IV. Observação e experimento: a teoria romântica do conhecimento da natureza	104
V. Crítica como conhecimento da arte: obra e Idéia	116

Parte II – CRÍTICA, MITO E ILUMINISMO

I. O Ensaio benjaminiano sobre <i>As afinidades eletivas</i> de Goethe: crítica e experiência em nova chave	149
II. Experiência e vivência	168
III. Sombras míticas: natureza e sociedade	172

CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
----------------------	-----

REFERÊNCIAS	193
-------------	-----

ANEXO	202
-------	-----

INTRODUÇÃO

“É na filosofia da história que se manifesta o parentesco específico de uma filosofia com a doutrina verdadeira.” Carta de Benjamin a Scholem, 22.10.1917. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 390-1).

Frente às múltiplas direções de seu pensamento e obra, seus igualmente múltiplos interesses como filósofo, crítico “literário”, ensaísta, tradutor, escritor, etc. (uma lista completa ainda está por ser feita), Walter Benjamin é por todos os lados um “autor inclassificável”, como já observou Habermas e, antes dele, Adorno e Hannah Arendt.

A fim de nos movermos neste continente filosófico que se chama Walter Benjamin, devemos dirigir-lhe perguntas que possam revelar-se férteis para compreendê-lo de maneira adequada e produtiva. Neste caso preciso, a presente investigação toma para si a tarefa de responder à pergunta que, numa primeira aproximação, pode soar assim: quais os traços característicos da teoria benjaminiana da experiência? Uma resposta adequada a esta pergunta fundamental deve também responder a outras perguntas que chamaremos de “auxiliares” apenas por economia nos termos: primeiramente, em que medida esta teoria da experiência abrange a sua concepção de crítica e os elementos de sua filosofia da história? E, a partir daí, como se relacionam teoria da experiência, crítica e modernidade?

Estas perguntas estão longe de ser arbitrárias e, no entanto, para justificá-las, no emaranhado das interpretações concorrentes e parciais que captam a verdade aos pedaços e cada qual à sua maneira, como ponto de partida ousemos tomar um atalho, um desvio (*Umweg*) com a ajuda de Habermas, o que, no entanto, deve nos levar ao centro da questão.

Em que pese ter-se ocupado de Benjamin noutros trabalhos e noutras ocasiões, Habermas dedicou-lhe um extenso e belo ensaio em 1972, precisamente quando se celebrava o octogésimo aniversário do filósofo, nascido em 1892 em Berlim e morto em 1940 na fronteira franco-espanhola enquanto fugia do terror nazista. Com o título de “Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin” (HABERMAS, 1980) o ensaio fez época nos estudos benjaminianos e ainda hoje encontra ampla ressonância. Já presente na disjunção do título do ensaio e de certo modo um desdobramento seu, um dos aspectos fundamentais da interpretação proposta por Habermas repousa precisamente no fato de que não concede a Benjamin a unificação que este propugnava entre Iluminismo e mística, messianismo e materialismo: “Minha tese é que Benjamin não realizou a sua intenção de unificar o Iluminismo e a mística, porque o teólogo que nele existia não conseguiu colocar a teoria messiânica da experiência a serviço do materialismo histórico.” (HABERMAS, 1980, p. 195).

Entre outras coisas e noutras palavras, com esta tese Habermas estaria assinalando o fracasso da exigência contida na primeira das assim chamadas teses *Sobre o conceito da história* (1940), uma vez que esta demandava que o materialismo histórico devia tomar a seu serviço a teologia: “O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia.” (BENJAMIN, 1993b, p. 223).

Diante da pergunta pela origem das “forças divinas” que segundo a expressão de Benjamin são capazes de ao mesmo tempo romper o mito e preservar sua riqueza, Habermas afirma que a única resposta possível a uma teoria da experiência calcada sobre uma teoria mimética da linguagem estava muito próxima do idealismo. Contudo, ainda segundo Habermas, as opiniões políticas do filósofo conduziram-no a uma resposta materialista. Sua recepção do materialismo histórico foi

marcada por esta circunstância segundo a qual era necessário torná-lo compatível com a concepção messiânica da história desenvolvida segundo o modelo da crítica salvadora (*rettende Kritik*): “Esse materialismo histórico ‘suavizado’ deveria dar uma resposta ao mesmo tempo materialista e compatível com a própria teoria benjaminiana da experiência, à questão em aberto relativa ao sujeito da arte e da história. O equívoco de Benjamin consistiu em supor que tal tentativa (que correspondia ao desejo de seus amigos marxistas) fora, de fato, bem-sucedida.” (HABERMAS, 1980, p. 194).

Não diremos que não, visto que um pensamento que está e quer estar engastado na história, como o de Benjamin, sofre os influxos e a “contaminação” de seu próprio presente (e do passado) e, como tal, não está imune à ação do tempo, ao contrário. Sem querer subestimar (ou superestimar) o mínimo que seja o peso específico das tais “circunstâncias” — pois, nada mais, nada menos, tratava-se do combate sem trégua ao fascismo — junto aos motivos “externos”, não obstante, uma via produtiva para compreender Benjamin parece residir na investigação dos motivos internos à sua própria obra e da problemática filosófica de que se revestia.

Deixemos de lado por agora a questão de saber se a filosofia de Benjamin há muito deixara de perseguir o sujeito (da arte e da história) neste sentido que Habermas lhe atribui, bem como a influência dos fatores externos. Doravante, nos beneficiando da visada de Habermas, concentremos nossa atenção na identificação e análise dos principais elementos da teoria da experiência e suas conexões com outros aspectos do pensamento benjaminiano, especialmente suas possíveis implicações e resultados para os conceitos de crítica e história, tal como aí se anunciam.

No texto citado, Habermas reitera a fidelidade de Benjamin à sua “herança teológica” mesmo em sua fase marcadamente marxista,

herança esta localizada precisamente na sua filosofia da linguagem, na filosofia da história e em sua concepção de crítica, fortemente marcados pela teologia e conquistados em suas linhas gerais antes do período em que escreve sob o confronto com a tradição do materialismo dialético, portanto, nos textos situados nos anos de 1920. Tais conceitos permaneceram atados ao aspecto teológico de seu pensamento, de modo que não teriam sofrido qualquer inflexão materialista decisiva e portanto estavam a salvo desta (*Ibid.*, p. 199). Ainda segundo Habermas, isto teria escapado a Adorno no debate que travaram nos anos 30 acerca das questões metodológicas em torno do ensaio sobre Baudelaire, que por sua vez fazia parte do conjunto do *Passagen-Werk*. Em questão estavam a dialética e o materialismo praticados por Benjamin (HABERMAS, 1980; ROUANET, 1981 e 1987; GAGNEBIN, 1983; NOBRE, 1998).

Por outro lado, e na mesma direção, em vários momentos do referido ensaio, Habermas, ao enfatizar a importância da teoria benjaminiana da experiência, aponta um caminho promissor e ainda pouco explorado. Neste sentido, cita com aprovação um fragmento do artigo de Peter Krumme sobre as imagens dialéticas: “Dever-se-ia demonstrar que a teoria da experiência representa o centro (que nada tem de secreto) de todas as concepções de Benjamin” (KRUMME *apud* HABERMAS, 1980, p. 190, nota 31). Apoiando-se nesta assertiva, ao longo do texto Habermas sugere as ligações da teoria da experiência de Benjamin com seus enraizamentos na filosofia da linguagem, da história e mesmo na crítica, não por acaso os mesmos territórios em que apontara a persistência da teologia. Deste modo determinado, a teoria da experiência surge como o ponto de fuga para o qual convergiriam os esforços de nosso filósofo. “A intenção de Benjamin era colocar o materialismo histórico ‘a serviço’ da teoria da experiência. [...] A atualidade de Benjamin não reside numa teologia da revolução. Sua

atualidade torna-se clara, ao contrário, quando tentamos, num procedimento inverso, colocar sua teoria da experiência ‘a serviço’ do materialismo histórico.” (HABERMAS, 1980, p. 202).

Assim, surge mais claramente o problema principal da investigação aqui proposta. Procurando a compreensão do conceito de experiência e suas ramificações, trata-se de investigar como a filosofia de Walter Benjamin, nos textos situados no período concomitante ou imediatamente posterior ao *Sobre o programa da filosofia vindoura* (1918) realizou, modificou ou simplesmente abandonou as indicações e princípios formulados neste escrito programático. Tomando o *Programa* como fio condutor do percurso aqui desenhado, com esta primeira formulação, logo se vê que o objetivo desta pesquisa é concentrar-se na interpretação de alguns dos textos fundamentais em torno da década de 1920. A partir deles delinea-se a hipótese principal deste trabalho, a qual consistiu em mostrar que a unidade de um tal percurso deve ser buscado no problema da experiência. Este, como também pretendemos mostrar, tem seu fio condutor ligado ao conceito de crítica, em suas configurações sucessivamente transformadas no período considerado.

Crítica, aqui, em primeiro plano, é crítica da arte, ou, o que é mais preciso, crítica literária, pois, exceto no *Programa*, que trata mais diretamente de crítica filosófica no mais estrito sentido (e ainda mais em se falando de Kant!)¹, a *Dissertação* e o *Ensaio* tratam diretamente de crítica literária. Porém, em nenhum dos casos, a crítica é assim limitada a

¹ Assim, por exemplo, afirma Hannah Arendt — que tanta importância atribui ao *Ensaio* sobre *As afinidades eletivas*, obra “absolutamente incomparável”: “Nos raros momentos em que se preocupou em definir o que estava fazendo, Benjamin se considerava um crítico literário, e, se se pode dizer que tenha de algum modo aspirado a uma posição na vida, teria sido a de ‘o único verdadeiro crítico da literatura alemã’ [...]. Nos parágrafos introdutórios ao ensaio sobre *Afinidades eletivas*, Benjamin expôs o que entendia ser a tarefa da crítica literária. Começa por distinguir entre um comentário e uma crítica. (Sem mencioná-lo, talvez sem sequer se dar conta disso, ele usou o termo *Kritik*, que no uso comum significa crítica, tal como Kant o empregou ao falar de uma *Crítica da razão pura*).” (ARENDR, 1999, p. 136-7). Bem se vê que a última parte deste significativo comentário de Hannah Arendt simplesmente não poderia ser escrito, se, além do *Ensaio*, tivesse em mente o *Programa* e a *Dissertação* e pudesse tomá-los em consideração conjuntamente.

este adjetivo nobre, sem dúvida, mas insuficiente, porque ela sempre transborda para outros domínios que não apenas à arte ou à literatura. Assim, por exemplo, tanto a *Dissertação* quanto o *Ensaio* tematizam o enraizamento da forma da arte na história, isto é, em constelações históricas bem delimitadas.²

Por sua vez, feito de problemas e conceitos sob um pano de fundo comum, existe um arco programático que liga o *Programa* de 1918 ao livro sobre o *Drama barroco* de 1925, este publicado somente em 1928, aquele postumamente. Arco que liga e dá sentido às buscas do filósofo no período, uma vez que, nas grandes obras que permeiam aqueles dois escritos, nomeadamente a *Dissertação* sobre o conceito romântico de crítica de arte (1919) e o *Ensaio* sobre Goethe (1921), encontram-se documentados os esforços e desenvolvimentos para efetivar os princípios já alcançados no *Programa*, tanto no que isto tem de

² Continuando de onde paramos na citação da nota anterior, novamente é Hannah Arendt que descreve bem o estranhamento de um eventual observador: “O crítico como um alquimista que pratica a obscura arte de transmutar os elementos fúteis do real no ouro brilhante e duradouro da verdade, ou antes de observar e interpretar o processo histórico que realiza tal transfiguração mágica — o que quer que pensemos desta figura, dificilmente corresponde a alguma coisa que realmente temos em mente quando classificamos um escritor de crítico literário.” (*Ibid.*, p. 136-7). Então, um metafísico dublê de crítico? Real, verdade, história — diante destes componentes de seu conceito de crítica, no mínimo, é de se concluir que o crítico literário em questão não é somente “literato” e que a crítica, tratando de arte, de fato, a excede. Metafísico complexo (simples não há nenhum), que dizer de Benjamin? Para ele, a crítica estética vai de par com a crítica da sociedade, o que, de modo algum, está restrito ao período tardio de nosso filósofo. Tome-se por testemunho, neste sentido, a seguinte afirmação de Scholem, tanto mais importante porque não era um de seus “amigos marxistas”: “Benjamin foi um filósofo. Ele o foi em todas as suas fases e em todas as formas de sua atividade. Aparentemente, ele escrevia, na maioria das vezes, sobre temas da literatura e da arte, freqüentemente sobre fenômenos na fronteira entre literatura e política, mas raramente sobre matérias convencionalmente consideradas e aceitas como temas de filosofia pura. Mas em todos estes domínios o que o move é a experiência do filósofo. Experiência filosófica do mundo e de sua realidade — isto é o que significa a palavra metafísica e é neste sentido que é usada por Benjamin. Ele foi, na verdade, um metafísico, diria eu: um metafísico puro e simples. [...] Seu gênio metafísico dominava seus escritos, desde os inéditos *A metafísica da juventude* [...] até as *Teses sobre a filosofia da história* [...]. Manifesta-se especialmente em duas esferas que cada vez mais permeiam sua obra: a filosofia da linguagem e a filosofia da história. Uma o conduzia sempre mais fortemente à crítica literária; a outra mais fortemente para a análise crítica social. No entanto, sempre é o filósofo que fala de modo inequívoco e inconfundível.” (SCHOLEM, 1994, p. 190).

realização, quanto modificação ou abandono de perspectivas. Em seus grandes traços, este percurso deve demonstrar a existência de um foco concentrado, com especial relevo para os conceitos de crítica e experiência, os quais se têm reflexos nos conceitos de história e linguagem.

A tentativa de valorização da teoria benjaminiana da experiência por parte de Habermas trouxe consigo o benefício adicional da valorização de textos do “jovem” Benjamin tacitamente tidos como menores e mesmo desacreditados pelos intérpretes, quando não ignorados, o que não é sem importância para a economia geral de nosso problema que consiste em investigar a filosofia benjaminiana deste período à luz dos vínculos entre crítica e experiência. Juntamente com o texto *Sobre a linguagem* de 1916, tal é o caso, por exemplo, do texto *Sobre o programa da filosofia vindoura* (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157-171), ambos citados no ensaio de Habermas (1980). O último destes textos, escrito entre 1917 e 1918 durante o exílio em Berna e publicado postumamente, tem sua importância marcada pelo fato de que nele, pela primeira vez, o filósofo dispõe a ordenação tanto sistemática quanto aporética dos problemas e exigências constantes da ordem do dia para a filosofia, tal como ele a compreende (OLIVEIRA, 1999). Este texto programático, além de elementos do texto sobre a linguagem, também traz outros que já se encontravam presentes n’*A vida dos estudantes* e, por isto, exigem uma leitura conjunta. Este “programa de investigação”, como Benjamin o chamou, tem como problema principal o conceito de experiência (*Erfahrung*), mantido em estreito confronto e conexão com o estoque de problemas herdados da tradição filosófica moderna mais recente, especialmente aquela inspirada em Kant e, de modo todo especial, a relação e a crítica de seus intérpretes e continuadores no

neokantismo³, sobretudo Hermann Cohen, mas também o idealismo alemão e outras correntes.

Se a filosofia kantiana deve sua origem ao Iluminismo, também lhe deve igualmente uma influência restritiva, pois a gênese revela igualmente potencialidades e limites. Com as transformações exigidas para acomodar a experiência das ciências naturais, no dizer de Benjamin, jamais a experiência fora tratada “tão rude e tiranicamente” e o conceito kantiano de conhecimento e experiência exprime este estado de coisas. Essa “violência despótica” obscureceu a relação dos contemporâneos com os aspectos da experiência não suscetíveis de número, peso e medida, de modo exemplar, a história, a religião e a linguagem. Na verdade, contrário à redução dos conceitos de experiência e conhecimento, no sentido do rebaixamento destes à mera unilateralidade matemático-mecânica, Benjamin utiliza uma estratégia de leitura em que Kant é revisitado por “lentes” neokantianas e, assim, as críticas às insuficiências de Kant e sua remissão ao Iluminismo devem ser compreendidas num quadro de combate ao positivismo em sentido amplo.⁴ Tal combate ao positivismo, de fato, deve ser tido no horizonte

³ Novamente, a palavra deve ser dada a Scholem, exatamente no ponto em que a citação anterior foi interrompida e, portanto, na continuidade do que ali era afirmado: “Por cerca de dez anos ele preservou o conceito do sistema filosófico como a forma apropriada para a filosofia, atrás da qual ele próprio estava tateando. A influência de Kant sobre ele foi constante, mesmo onde — como no recentemente publicado *Programm der kommenden Philosophie* — ele, apaixonadamente, desafia a validade da experiência expressa nessa filosofia. Ele esperava que uma experiência de riqueza infinitamente maior ainda teria de ser ajustada àquilo que era, basicamente, o parâmetro de referência a Kant; mas este ideal de sistema, refletindo os cânones tradicionais da filosofia, foi corroído, eventualmente, destruído em sua mente por um ceticismo que se originava, em proporções iguais, do estudo dos sistemas neokantistas e de sua própria experiência específica.” (*Ibid.*, p. 191).

⁴ A crítica de Benjamin a Kant é ao mesmo tempo crítica a Cohen. Mas Benjamin não comete nem o anacronismo, nem o barbarismo de situar Kant como mais um *entre* os neokantianos. Por vezes, defende Kant contra Cohen e Escola, em outras, poucas, apóia reformulações introduzidas por estes na filosofia crítica. O que Benjamin escreveu sobre a categoria da origem em Cohen, no “Prefácio” ao livro sobre o Drama barroco, trocando os termos, bem pode ser dito sobre o conceito de experiência em Kant e no próprio Cohen: “A categoria da origem não é pois, como supõe Cohen, puramente lógica, mas histórica.” (BENJAMIN, 1984, p. 68).

de compreensão do *Programa*, posto que a “totalidade da experiência” por ele visado, de modo algum corresponde à “experiência científica”, sendo que esta é uma redução injustificável daquela. Também, *modo inverso*, não se trata de negar o lado da experiência investigado pela ciência, e sim, de incluir os outros lados da experiência negligenciados naquele conceito reduzido.

Documento de uma época em que pensava ser ainda possível um sistema filosófico *im Wege der Fortbildung Kants*, no *Programa*, Benjamin quis fazer valer o sistemático contra o fragmentário, isto é, a fragmentação da experiência em domínios científicos particulares, situação que é localizada na unilateralidade dos conceitos de experiência e conhecimento, por isso mesmo, Benjamin dirige a totalidade contra a dispersão, o *continuum* da experiência contra a descontinuidade reinante. Se a fragmentação, a unilateralidade se afiguram como destruição da experiência, a esta altura, a saída vislumbrada por Benjamin é a projetada “metafísica da experiência” via totalidade, em conformidade com o modelo pensado no trinômio história-linguagem-religião. Deste modo, o escrito programático permite uma clara visão do estoque de problemas que ocupavam nosso filósofo e que permanecerão em seu horizonte pela sua obra afora, ainda que assumam novas denominações ou formulações diversas. Dentre estes destacamos: os conceitos de experiência, conhecimento e crítica; a conexão da problemática da experiência com a filosofia da linguagem e da história; a relação entre mitologia e Iluminismo; a total neutralidade com relação aos conceitos de sujeito e objeto; sistema e totalidade; e, por fim, a unidade “virtual” entre filosofia e teologia.

Neste conjunto, uma especial atenção deve ser dada aos elementos de filosofia da história que aparecem no percurso, estabelecidos muito precocemente, em particular a crítica do progresso. Mesmo em seu período final, sua filosofia da história mantém suas mais

antigas intuições, como o messianismo e a firme recusa do historicismo, às quais mais tarde vieram se juntar os caracteres materialistas.

Neste sentido, pode-se tomar heurísticamente o “sobre” o *Programa* como se realmente fosse um escrito programático e, diante dos grandes textos imediatamente posteriores, perguntar o que foi realizado, reformulado ou simplesmente abandonado, e as razões que estavam na base de cada uma destas alternativas. Incorporando os resultados do texto Sobre a linguagem de 1916 (*Sprachaufsatz*), e tendo em vista o estoque de questões já mencionado, bem como suas continuidades e rupturas, de fato, parece ser possível traçar um arco ligando o *Programa* (1918) aos textos principais da década de 1920, aqui visados.

Neste sentido, procurando seguir o fio condutor firmado no *Programa*, o presente trabalho deverá começar pelas questões suscitadas pela *Dissertação* sobre o conceito de crítica de arte no primeiro-romantismo. E aqui deve-se ter em vista as insuficiências do conceito romântico diretamente em questão, e mesmo da concepção geral do romantismo, porquanto a mesma é declarada problemática em razão de seu misticismo (o que não significa uma condenação da mística enquanto tal) e outras limitações que deverão ser expostas.

No contexto da *Dissertação* abre-se um tal caminho a partir dos conceitos de reflexão; medium-de-reflexão e mediação; correlação sujeito-objeto; crítica imanente como complemento e consumação da obra; e antes de tudo, a concepção messiânica da história subjacente à própria concepção de arte e crítica. É o messianismo benjaminiano, por detrás do messianismo romântico velado da *Dissertação*, que pode oferecer alguma luz aos papéis desempenhados pela religião e história, visadas desde a perspectiva da unidade “virtual” entre filosofia e religião, conforme anunciado no *Adendo ao Programa*.

Quanto à posição da *Dissertação* é preciso acrescentar que não se pode dizer que as soluções românticas para a “teoria do conhecimento” ou para a “teoria da arte” venham exatamente ao encontro das aspirações benjaminianas contidas no escrito programático, nem tampouco que o jovem Benjamin subscreva totalmente a posição romântica, pois em muitos aspectos decisivos expõe suas reservas, não sem alguma severidade. A inquirição dos conceitos de experiência e conhecimento encontrou uma formulação própria no interior da *Dissertação*, não somente devido ao conceito de crítica que ali é exposto, como também a partir da relação entre verdade e história, Idéia da arte e obra de arte, que ela persegue.

Quanto ao Ensaio benjaminiano sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, tendo em vista o plano aqui traçado, além do caráter central da nova concepção de crítica presente nele, pode-se organizar a exposição a partir de dois de seus principais temas, a saber, a remissão da obra de Goethe à constelação iluminista ao lado de Kant e, novamente, o problema da experiência. Desde o *Programa* já são conhecidas as principais linhas de força da argumentação benjaminiana em torno de Kant e, graças ao *Ensaio*, estas linhas são prolongadas até a avaliação de Goethe e do próprio Iluminismo, sua “transformação” e “correção”. Mediante uma tal operação, espera-se lançar luz sobre a relação existente entre experiência e crítica sob o pano de fundo da obra de arte, neste caso, tratando-se precisamente da crítica imanente de uma obra de arte determinada. Tudo somado, neste entrelaçamento de mito e Iluminismo, bem como a sua crítica, o que se deixa entrever é a idéia de que o *Ensaio* benjaminiano traz consigo uma peculiar “dialética do Iluminismo” *in nuce* (NOBRE, 1998; SPETH, 1991).

Por seu turno, na costura entre o *Programa* e o *Ensaio* nem mesmo faltam a continuidade dos debates com Cohen e o círculo neokantiano e, no caso do *Ensaio*, acrescente-se a ampliação do confronto na frente

estética e na temática da experiência, agora com a polêmica em torno do círculo de Stefan George e dos preceitos historicistas da empatia (*Einfühlung*) e da vivência (*Erlebnis*), estando ambas presentes no *Goethe* (1916), de Friedrich Gudolf, razão porque será objeto de crítica demolidora, por parte de Benjamin. E, como ponto de viragem entre a *Dissertação* e o *Ensaio*, deveremos utilizar o Apêndice à *Dissertação* que é, ao mesmo tempo, fecho daquele trabalho e primeira passagem para um novo conceito da crítica e interpretação.

Por outro lado, no *Ensaio*, a própria concepção de crítica que, a partir da obar de arte, distingue teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e teor coisal (*Sachgehalt*)⁵, visa responder à questão sistemática que o filósofo

⁵ Distinção fundamental que, noutra formulação, opera com maior ou menor visibilidade também no período tardio da produção do filósofo e cuja lembrança permite um acesso à compreensão de fragmentos desconcertantes, como este famoso do *Passagen-Werk*: “É importante afastar-se resolutamente do conceito de ‘verdade atemporal’. No entanto, a verdade não é — como afirma o marxismo — apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal (*Zeitkern*) que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado no vestido do que uma idéia.” (BENJAMIN, 1977, G.S. V-I, p. 578; BENJAMIN, 2006, p. 505). Um prolongamento deste pensamento pode-se encontrar na Nota à nova edição (1969) da *Dialética do Iluminismo* (1947), de Horkheimer e Adorno, que pode ser lida como reafirmação de suas perspectivas básicas e atualização destas e, ao mesmo tempo, um gesto de despedida, fiel ao itinerário percorrido: “Não nos agarramos a tudo o que está dito no livro [*Dialética do Iluminismo*, EO]. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal (*Zeitkern*), em vez de opô-la ao movimento histórico como algo de imutável.” (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 9; ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 9). Esta citação indireta, mas clara, de um fragmento das *Passagens*, conjunto àquela época ainda não publicado, indica a inclusão de Benjamin, por parte de Horkheimer e Adorno, na formulação da Teoria Crítica, tratando-se precisamente de um pensamento central desta (como parte de sua teoria da verdade). Em todos estes casos, é patente a referência à experiência como exigência liminar de uma teoria crítica do presente. Não é menos por esta razão que os textos destes filósofos terminam sempre por referir a data de sua redação, um procedimento aparentemente inócuo e sem maiores consequências que, todavia, tem o objetivo de assinalar o índice histórico das obras. Com efeito, aquele fragmento das *Passagens* já era conhecido do público leitor desde sua publicação no trabalho de Tiedemann, originalmente uma tese orientada por Adorno, o qual, logo no prefácio de apresentação do livro, já inscreve *Zeitkern* como pertencente ao pensamento de Benjamin (TIEDEMANN, 1965, p. IX, 130; agora em: TIEDEMANN, 2002, p. 15, 165). Ademais, sobre a expressão *Zeitkern der Wahrheit* em Adorno, acompanhando refletidamente o sentido benjaminiano, confirmam-se as observações de Rolf Tiedemann, que também organizou a edição da *Vorlesung über Negative Dialektik*, proferida durante os semestres letivos de 1965-67, em Frankfurt (ADORNO, 2003, P. 263-64 e 285).

havia estabelecido já no *Programa* como a relação entre a “dignidade da experiência efêmera” e a “certeza de um conhecimento permanente”, entre o temporal e o intemporal (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 158), bem como entre história e verdade. A relação entre os teores é de proximidade e distanciamento. Juntos na origem, ou na primeira vida da obra, com a história, ocorre descolamento dos teores ou descontinuidade entre eles. Por outro lado, o teor coisal é tanto revelação quanto ocultamento do teor de verdade. A verdade presentifica-se ou realiza-se no teor de coisa, mas é essencialmente distinto deste. Portanto, graças a esta distinção, a verdade não coincide imediatamente com a história, nem se esgota aí, mas nela possui sua ancoragem. Benjamin já o afirmara no *Programa*: A “[...] experiência, em sua estrutura global, não foi reconhecida pelos filósofos como temporal, singular, nem Kant tampouco o reconheceu.” (*Ibid.*). Porém, no *Ensaio*, o “núcleo eterno da obra” e seu teor de verdade só emergem do fundo do teor coisal, onde está imerso no elemento material e histórico da experiência. Daí toda a importância da tensão e complementaridade entre os teores. Mesmo em seus últimos escritos, Benjamin ainda considerava o *Ensaio* como crítica exemplar e nesta posição teria servido como “modelo” ao Baudelaire e demais partes do *Passagen-Werk*.

Ainda quanto ao *Ensaio* sobre Goethe cabe observar que a partir das balizas fixadas pela distinção entre teor de verdade e teor coisal, inexistiu o recurso à terminologia de sujeito e objeto, e com isto, Benjamin dá um importante passo na realização das exigências estipuladas no *Programa*. Teor coisal e teor de verdade também prescindem da terminologia de conteúdo e forma da arte, tal como exposto no romantismo, e boa parte da estética do classicismo e do idealismo, os quais configuram o “estado” da arte em torno de 1800.

Coerente com esta perspectiva, o *Ensaio* promove uma crítica à filosofia da vida (*Lebensphilosophie*) em sua versão recoberta pelo

historicismo, isto é, através das teorias de Dilthey e escola, os quais estabelecem a nova filosofia tomando como ponto de partida a noção de vivência (*Erlebnis*) e, com esta, dão impulso a uma nova redução da experiência que, ao lado da redução à unilateralidade das ciências, passa também à redução da experiência à mera subjetividade. De sorte que, experiência orientada mecanicamente e experiência psicologizante, esta, inicialmente pensada para confrontar aquela, terminam por se reforçar reciprocamente, como dois lados de uma mesma experiência histórica, na qual, no entanto, não se reconhecem. Através do ataque benjaminiano ao *Goethe* de Friedrich Gundolf (1916), tem início essa crítica ao historicismo, que é ampliada e atinge o círculo expressionista criado em torno do poeta Stefan George (*George-Kreis*), razão suficiente para que a crítica assuma as feições de uma crítica demolidora. Com efeito, para Benjamin, a obra não pode ser derivada ou deduzida da vida do autor. Como resultado do método interpretativo baseado neste princípio, a obra aparece como mera apresentação de vivências (*Erlebnisse*), portanto, irremediavelmente presa às circunstâncias e sem relação com a verdade. Um tal princípio se revela, no fundo, o “primeiro erro” (πρῶτον ψεῦδος, *proton pseudos*), isto é, o erro fundamental ou de princípio, do qual derivam numerosos outros, pois que tudo o que foi fundado sobre ele, foi edificado sobre o falso. Se este é o quadro do *Goethe* de Friedrich Gundolf, o errôneo, a falsidade presente em seu primeiro princípio transmite-se a tudo que dele se seguir, mediata ou imediatamente. Em sentido contrário, Benjamin insiste em que a consideração da própria obra deve ocupar permanentemente o primeiro plano da crítica. Deste modo, cabe partir da obra e alcançar o conhecimento de seu autor e sua época, e não o inverso. Tudo que é necessário para compreender uma obra já se encontra no interior dela própria, e aí deve ser procurado. Em suas linhas gerais, tal como exposto por Benjamin na *Dissertação*, este é o conceito de *crítica imanente* à

obra, e como tal, é herança que provém dos primeiros-românticos e um dos seus germes que deve ser mantido e desenvolvido (também em relação com o sentido de crítica presente no *Programa* e, nele, exercido na relação crítica a Kant, pós-kantianos e neokantianos).

Por sua vez, retomando o fio do caminho, deve ser dito que o *Programa* perfaz a crítica do conceito de experiência do positivismo neokantiano, já no *Ensaio*, por seu turno, Benjamin desenvolve a crítica à vertente pertencente à filosofia vitalista e ao historicismo. Com isto, Benjamin rejeita tanto o conceito de experiência alcançado numa relação estreita com a ciência físico-matemática, quanto o conceito de experiência de tipo psicologizante (vivência ou experiência vivida). Deste modo, no *Ensaio*, o conjunto culminará na suspeita de que a *Erlebnis* é fértil terreno para o mito, fazendo par àquilo que, no *Programa*, Benjamin chamara de mitologia do conhecimento, tomando Kant como exemplo.

Tendo o *Programa* por pressuposto e à frente de outras iniciativas, em todos os grandes textos do período, o filósofo dedica grande esforço, espaço e importância às questões de “teoria do conhecimento” ou de “conceito de conhecimento”, e com isto consegue marcar claramente a pertença recíproca ou recíproco reenvio entre as questões do conhecimento e aqueles da experiência. O vínculo entre ambos foi selado pela filosofia kantiana e mantém-se no horizonte da filosofia contemporânea conforme postula o *Programa*, isto é, aponta a existência de uma solução de compromisso entre conhecimento e experiência. A *Dissertação* sobre o primeiro-romantismo, o *Ensaio* sobre *As afinidades eletivas* de Goethe e o livro sobre o *Drama barroco* — todos estes textos, não por acaso principiam, logo de saída, pelo enfrentamento de questões metodológicas e do conhecimento. Esta é uma característica peculiar da escrita benjaminiana e, como tal, o procedimento conhecerá seu ponto alto precisamente no último daqueles textos citados, mas não pela última vez.

Apenas a título de exemplo tomemos o “platonismo” de Benjamin no Prefácio ao *Drama barroco*, cuja pré-história e primeiro acesso têm de ser buscados no *Programa*, em que Platão figura ao lado de Kant (a dialética transcendental já apresenta as Idéias sobre as quais assenta a unidade da experiência, em direção ao lado metafísico da experiência), e também na *Dissertação*, a partir de sua concepção de Idéia da arte. No livro sobre o *Drama barroco*, a idéia é considerada não como arquétipo das coisas, mas como “salvação dos fenômenos” (σώζειν τὰ φαινόμενα, *salvare apparentias*). No mesmo escrito, também comparece a crítica da relação sujeito-objeto e a busca da neutralidade com respeito a esta terminologia sujeito-objeto: neste sentido, deparamo-nos, naquele escrito, com a tese segundo a qual a verdade não é o correlato objetivo de uma intenção subjetiva, donde temática da morte da intenção (*Tod der Intention*). Por isto, Benjamin cita com aprovação o *Banquete* platônico (também citado no *Ensaio*, no contexto de sua teoria da arte), porque nele a idéia é exposta como o ápice da ascensão dialética que parte do amor sensível e alcança o amor inteligível, percurso no qual a idéia do belo (aparentada à do bem e da verdade já no *Ensaio*, no mesmo contexto citado) não se confunde com o desejo ou intenção subjetiva dos amantes: não subjetiva, a idéia é pura, perfeita e sem mescla. Nos termos do *Programa*, a “intencionalidade da consciência” e bem assim a correlação entre consciência intencional, *Erlebnis* e verdade só poderiam ser tomadas como resíduo do psicologismo que deve ser afastado.

Neste nosso percurso, portanto, o Prefácio epistemo-crítico ao *Drama barroco* bem pode ser considerado o ponto de chegada da filosofia de Benjamin no período considerado, ou, o ponto de fuga para o qual convergem os múltiplos esforços que não têm início no *Programa*, mas que nele alcançam ordenação sistemática. Deste modo, com ele, fecha-se um ciclo completo do pensamento benjaminiano, tal como

esboçado a partir do estoque de problemas do escrito programático, pois é sua realização mais acabada. Se o *Programa* pode ser lido heurísticamente como um projeto, o *Drama barroco* deve ser visto como a formulação mais acabada de suas perspectivas. Porém, ainda que fosse desejável e até mesmo imprescindível para a consecução de seus objetivos, este trabalho, devido aos seus limites, não adentrará os domínios deste último livro, nem poderá tratar, com relação aos vários conceitos ou problemas aqui abordados, dos seus desenvolvimentos que lá têm lugar. Tal limitação da pesquisa, contudo, não deverá impedir irremediavelmente o trabalho aqui apresentado, antes, o promove, na medida em que permite a concentração em um foco determinado.

Com isto, estamos certos de que a adequada compreensão do conjunto de textos aqui propostos pode contribuir para fornecer os elementos principais para a clarificação da transformação materialista dos anos seguintes, como já sugerido por Habermas (1980) e também por Nobre (1997), dentre outros intérpretes. Mas, igualmente, nos limites da presente investigação um tal limiar, embora preparado, também permanece não atravessado. Ainda assim, a presente investigação tem a vantagem adicional de preparar o terreno para que, futuramente, este conjunto possa ser tratado em bases adequadas. Busca-se oferecer uma luz, mesmo que tênue, reunindo forças e materiais necessários e esperando melhor oportunidade para trazer algum esclarecimento a pontos cruciais da interpretação acerca da obra de Benjamin. E isto, precisamente onde se afirma uma ligação entre os textos de juventude e aqueles da maturidade, mas ainda não se logrou investigar em profundidade suficiente, sua efetividade nem seus pressupostos ou conseqüências e, em alguns casos, tendo concedido demasiado à distinção aplainadora entre uma fase idealista e outra materialista para caracterizar a obra do filósofo, o que se mostrou ainda mais danoso à

sua unidade profunda. Neste trabalho, uma tal unidade é situada nos termos de uma luta em torno do problema da experiência.

Um outro trabalho, em continuidade àquele aqui enunciado, consistiria em investigar como os textos da década de 1930 orientam-se por uma transformação materialista das concepções destes textos teóricos e críticos, guardadas as diferenças e mudando o que tem de ser mudado. Por certo, o ponto alto desta transformação deveria ser mostrado nos desenvolvimentos do *Passagen-Werk* e os grandes ensaios à sua volta. Aqui também, nos limites da presente investigação, não se pretende ultrapassar o limiar que separa os textos daquele conjunto e os aqui tratados.

O traçado desta linha demarcatória deve ser completada por um outro, pois é necessário desfazer qualquer ilusão retrospectiva em que os textos aqui visados em primeiro plano teriam apenas e tão-somente um interesse ditado pela intelecção dos textos pósteros. Nessa miragem de concatenação retrospectiva, os textos seriam ordenados mecanicamente, como se os primeiros tivessem sido concebidos apenas para ceder o lugar aos últimos, clarificá-los ou suprir lacunas suas. E o mesmo dever ser dito quanto à concatenação no interior da primeira série de textos, precisamente o conjunto que nos ocupa nesta pesquisa. Para eles também não tem qualquer serventia aquelas miragens porquanto cada texto dirige-se a objetos e problemas próprios, e isto não traz o menor prejuízo às possíveis relações que possam manter entre si quando tomados em perspectiva.

Portanto, sem prejuízo das soluções de compromisso que possam manter, suas continuidades ou descontinuidades, cada texto foi concebido segundo certos objetivos e mesmo “gêneros” diversos. Pela simples recordação de cada forma tomada em si mesma, um “Programa” de pesquisas difere de uma “Dissertação” como forma acadêmica e, ainda, ambos diferem do “Ensaio” como forma específica. E isto para

além da consideração de seus métodos de composição e diferença de objetos e resultados. Contudo, em que pesem tais ponderações, para além da contigüidade temporal em que os textos vieram a lume, é tarefa do intérprete mostrar que há certas linhas de continuidade, ou mesmo descontinuidades, predominância de conceitos e motivos, permanência de determinadas posições ou ainda mostrar a unidade de um projeto, que é claramente o nosso caso.

Com os desafios próprios à unidade pretendida, ao insistir demasiadamente em continuidades sem reservas nem desvios, corre-se o risco contrário que consiste em obscurecer a importância das diferenças e alterações de rumo. É o que se faz quando se pretende opor um Benjamin “romântico” a um Benjamin “goethiano” (ou mesmo “barroco”, “pós-moderno”), sem se perceber que ele não é nem pode ser qualquer um destes. Por outro lado, coisa totalmente outra é considerar que Benjamin, nestes mesmos textos, opera uma apropriação ou aprendizado de elementos neles hauridos, mas freqüentemente sendo orientado por seus próprios problemas e preocupações filosóficas. Isto não quer dizer, contudo, que a exposição dos autores e obras seja levada a cabo sem justeza, antes, o contrário. No confronto com tais autores (e outros) o resultado é, pelo menos, duplo: ao mesmo tempo em que são produzidas as interpretações de autores e obras (e mesmo épocas), produz-se um excedente teórico, que é motivado e apropriado por sua própria filosofia.⁶

⁶ “Observou-se com freqüência e salientou-se desde cedo, justamente por Adorno, que Benjamin desenvolve a sua filosofia [...] na exegese de textos existentes. [...] Essa forma própria a Benjamin de comentar os grandes textos, ativando simultaneamente o acervo integral de suas idéias mais originais, tem como consequência, do ponto de vista da história da recepção, o fato de que a filologia de incontáveis autores da história literária alemã e francesa tem que digladiar sempre e ao mesmo tempo com estas duas partes: com os autores em questão eles próprios e com a sua apropriação e interpretação por Benjamin. Isto fica imediatamente evidente nos casos de Baudelaire, Kafka e Proust, parcialmente também no de Brecht.” (GARBER, 1992, p. 13). Pode-se, sem dificuldades, incluir tanto os românticos quanto Goethe neste rol. Na verdade, o que Garber atribui a Adorno, o próprio Benjamin já dissera de si mesmo. Dotado de “olhar saturnino” e “olhar de medusa e petrificador”, como o mesmo Adorno

o caracterizou certeiraamente, o pensamento de Benjamin, tal como é visado em um trabalho como o nosso, cabe ser investigado com atenção redobrada à apropriação que faz destes autores e destas obras, bem como à interpretação deles, também à medida que pretende lhes fazer justiça.

O PROGRAMA DE 1918 E A AVALIAÇÃO BENJAMINIANA DO ILUMINISMO

Para sermos fiéis à restrição indicada já pelo título do texto “‘Sobre’ um programa da filosofia vindoura” (*Über das Programm der kommenden Philosophie*)⁷, sendo igualmente fiéis à circunstância de Walter Benjamin não tê-lo publicado ainda que o tivesse em alta consideração e mantivesse viva discussão com seus amigos-interlocutores a seu respeito, temos de considerá-lo um escrito em aberto, nem concluído nem definitivo, sujeito portanto às múltiplas possibilidades e mudanças de rumo ou acento, aprofundamento do itinerário ou abandono de perspectivas.⁸

Porém, precisamente por ser um escrito em aberto que elabora e circunscreve o projeto a ser realizado e não é e nem pode ser sua execução concreta e detalhada, do ponto de vista do intérprete que sobre ele se debruça, como parte integrante da mesma fidelidade, exige-se que se tome heurísticamente o texto como se fosse realmente um “programa” e que se observe detalhadamente o que daí resulta, tanto no texto considerado em si mesmo quanto em seus possíveis desdobramentos nas produções seguintes. E isto vale, de modo particular, para aquelas

⁷ Ao final deste trabalho, no “Anexo”, encontra-se uma tradução parcial deste texto, ao qual faltou o “Adendo”. Com isto, pode-se melhor acompanhar a exposição dos conceitos aqui tratados.

⁸ Em trabalho anterior, que foi Dissertação de Mestrado (OLIVEIRA, 1999), procurei seguir de perto as linhas que conduziam ao *Programa*, assim como os conceitos nele envolvidos. Evidentemente, aqui, não posso mais que sumarizar algo de seus resultados, bem como algumas de suas premissas e conseqüências, mas agora, com o fito único de pôr em relevo ou explicitar, em linhas gerais, as conexões entre aquele escrito programático e os textos imediatamente subseqüentes.

que lhe são imediatamente posteriores, isto é, a *Dissertação* sobre os românticos e o Ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe.⁹

Claro está que o *Programa* não pode ser tomado como “a” filosofia benjaminiana desenvolvida em todos os seus detalhes, mas deve ser considerado como o estabelecimento dos marcos em que este desenvolvimento pôde ocorrer. Este procedimento metodológico traz a considerável vantagem de poder medir-se o programado e o realizado, suas semelhanças ou dessemelhanças, e isto porque, tanto quanto podemos estimar, o *Programa* oferece uma oportunidade ímpar na busca da unidade da filosofia benjaminiana, ao mesmo tempo que torna inteligível o sentido do percurso efetivamente trilhado pelo filósofo no período em torno de 1920, e até mesmo além.¹⁰

Logo no parágrafo de abertura do *Programa* Benjamin afirma que caberia à filosofia transformar em conhecimento os mais profundos pressentimentos (*Ahnungen*) buscados à própria época, neste caso, sua época presente. Nesta primeira caracterização da tarefa própria da filosofia em geral (e da filosofia contemporânea, em particular) o filósofo utiliza com desenvoltura expressões que lembram a noção de *Weltanschauung* que, como se sabe, graças ao historicismo, tornara-se moeda corrente na terminologia de então. E neste passo, o filósofo expressa uma avaliação que não causaria nem surpresa nem espanto a muitos de seus contemporâneos, pois claro lhe parece que sua época presente mantém uma relação intrínseca com a filosofia kantiana. A

⁹ Quanto ao livro sobre o *Drama barroco*, verdadeiro ponto de chegada dos desenvolvimentos traçados pelo *Programa*, dadas as limitações do presente trabalho, não nos é possível senão chegar aos seus frontões, sem poder adentrá-los. Esperamos, contudo, no conjunto deste trabalho, assinalar os elementos necessários, para que, posteriormente, munidos de meios adequados, isto seja possível.

¹⁰ Parafraseando o que Benjamin dissera do primeiro-romantismo com relação ao romantismo tardio, socorrendo-se por sua vez de Siegbert Elkuß (BENJAMIN, 1993, p. 24, nota) e, guardadas as proporções devidas, pode-se dizer que o Benjamin “tardio” foi e continua sendo determinante “para a pesquisa da imagem global” de seu pensamento, sem que se tenha determinado de “maneira exata e positivamente as contribuições das idéias” de “juventude” do filósofo.

reflexão quanto aos termos que configuram esta relação objetiva entre o tempo presente e a filosofia kantiana perpassa todo o texto do *Programa*.

Ao juízo de nosso filósofo, ao dar as razões que fundamentam essa seleção e recorte realizado no círculo mais amplo da filosofia moderna e contemporânea, a continuidade em relação a Kant é a única que tem decisivo peso histórico e sistemático no tempo presente. Além de situá-lo num determinado conjunto de problemas particularmente kantianos e pós-kantianos, esta relação com Kant não deve ser lida como a mera e artificial continuidade entre os problemas desta filosofia e o tempo presente, isto porque tal estratégia visa sobretudo um diagnóstico da modernidade filosófica, cujos desafios e exigências o projeto filosófico benjaminiano deverá responder.

Na interpretação benjaminiana de qual teria sido o *problema* de Kant encontra-se de certo modo o que lhe aparece como o problema de toda a filosofia em geral.

Kant é o mais recente dos filósofos interessados — e depois de Platão, o único — em primeiro lugar pela justificação do conhecimento e não imediatamente por seus limites ou profundidade. Tanto Platão quanto Kant compartilham a convicção de que o conhecimento mais profundo só pode ser aquele do qual contamos com a mais pura justificação. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157).

Segundo Benjamin, o problema de Kant era a justificação do conhecimento, isto é, sua certeza e verdade e, apenas de modo secundário, a verificação dos seus limites. Do modo assim determinado, Kant teria formulado uma teoria do conhecimento fundando “a certeza de um conhecimento duradouro” (*die Frage nach der Gewißheit der Erkenntnis die bleibend ist*), mas ao fazê-lo, não ofereceu uma resposta suficiente que abarcasse a “dignidade de uma experiência passageira”

(*die Frage nach der Dignität einer Erfahrung die vergänglich war*). Esta última nada mais é que a experiência temporal — isto é, *histórica*, a qual deve ser tomada como *fio condutor* para compreender tanto a relação com Kant quanto sua crítica.

Com a tarefa da filosofia assim delimitada pode-se alcançar maior clareza quanto ao sentido da constelação aqui formada por Kant e Platão segundo a citação benjaminiana: em ambos os casos, o pressuposto que percorre a filosofia é de que a estrutura do conhecimento contém igualmente a estrutura da experiência. É como se aos olhos de nosso filósofo a descoberta de Kant do vínculo entre conhecimento e experiência iluminasse a própria história da filosofia por assim dizer e, deste modo, recolocasse na ordem do dia a pergunta específica pelas relações entre metafísica e experiência, e este é precisamente o pano de fundo de todo o *Programa*.

Em carta dirigida a Scholem datada de 22 de Outubro de 1917 e redigida à mesma época em que o *Programa* encontra-se nomeada a correlação entre metafísica e filosofia de um lado, e de outro entre história e experiência, mas a verdade surge somente ao pensar a unidade do conjunto: “A dignidade última e metafísica de uma intuição filosófica que pretende ser realmente um cânon, revela-se com maior clareza no debate que ela mantém com a história; é na filosofia da história que se manifesta o parentesco específico de uma filosofia com a doutrina verdadeira.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 390-1).

Por sua vez, a *Crítica* kantiana é a exigência de que a metafísica resista às provas, mostre suas credenciais e fundamento. De outro lado, a interpretação benjaminiana do problema de Kant aparece aparentada à dos neokantianos, a saber, o problema da experiência, pois o verdadeiro problema *crítico* tem início somente quando se pergunta pela possibilidade da *experiência*. Que esta experiência tem um lado histórico é algo que não se pode perder de vista e como tal cabe à filosofia

“vindoura” elaborar, com rigor crítico e kantiano, a compreensão da experiência histórica, a qual permanece na avaliação de Benjamin, o lado da experiência não tematizado por Kant.¹¹ Por força de consequência, trata-se de empreender a “reforma” do sistema kantiano pela consideração de elementos históricos no próprio conceito de conhecimento (e de experiência).¹²

Mas é sobretudo nesta correspondência datada de 22 de Outubro e endereçada a Scholem que Benjamin dá a conhecer a prefiguração de um programa de pesquisa assentado no sistema kantiano, considerado “a tipologia mais profunda do pensamento da doutrina” (*die tiefste Typik des Denkens der Lehre*). Esta correspondência atesta, na verdade, o anúncio da tarefa com que o *Programa* deverá confrontar-se. Longe de

¹¹ É de se perguntar se Kant, especialmente na *Crítica do juízo*, empreende uma ampliação do conceito de experiência para além de sua redução às ciências, incorporando seus lados estéticos, políticos e históricos. É o que pensa, por exemplo, Howard Caygill que, além de um livro sobre Benjamin, é também autor de um *Dicionário Kant*, em cujo verbete “Experiência” afirma-se: “Um popular caminho de crítica, predominantemente na base de P [*Prolegômenos*, EO], afirma que Kant, na CRP [*Crítica da razão pura*, EO], trabalhou com um conceito empobrecido de experiência, a saber, um conceito restrito aos objetos da geometria euclidiana e da mecânica newtoniana. Contra isso foi possível assinalar que CRPr [*Crítica da razão prática*, EO] e CJ [*Crítica do juízo*, EO] contêm noções mais amplas de experiência moral e estética. Entretanto, essa posição exagera as restrições ao conceito de experiência empregado em CRP e subestima os modos como as três críticas se complementam mutuamente, ampliando e refinando aspectos das noções recebidas da experiência.” (CAYGILL, 2000, 139). Curiosamente, porém, Caygill não parece aplicar esta argumentação a Benjamin, pois não faz nenhum uso dela em seu livro significativamente intitulado *Walter Benjamin: the colour of experience*, cujo capítulo inicial, em boa parte, é dedicado ao *Programa*, em constante referência a Kant. O “Dicionário Kant” teve sua primeira edição em 1995, enquanto o livro sobre Benjamin é de 1998.

¹² Em uma carta de 23 de dezembro de 1917, Benjamin registra sua “decepção” com o resultado das leituras planejadas em torno da filosofia da história de Kant e a consequente mudança de rumo quanto ao problema de sua *Dissertação* (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 408-9). Embora no *Programa* o campo de visão pareça estar restrito tão-somente à *Crítica da razão pura* graças à relação do conhecimento com a experiência que esta obra estabelece de modo peculiar, por outro lado, deixa-se entrever que Benjamin possuía um conhecimento relativamente amplo da obra de Kant, uma vez que os textos do período, especialmente o *Programa* e inúmeras correspondências atestam leituras, cursos, seminários e exposições acerca das três *Críticas* e de outros textos, como os referentes à filosofia kantiana da história, como já foi dito.

“abalar ou explodir” as bases do sistema kantiano, pretende assegurar sua “solidez granítica” e dar-lhe um “desenvolvimento universal” (*granitne Festlegung und universale Ausbildung*). Eis, portanto, a tarefa anunciada do *Programa*: “salvar o essencial” do criticismo, pois apenas no prolongamento de Kant a filosofia pode tornar-se doutrina verdadeira. Este prolongamento, ou continuidade, está orientado enfaticamente ao caráter sistemático de Kant, aos conceitos de sistema e totalidade nele presentes, assim como a ampliação de seu conceito de experiência.¹³

Se a fragmentação é destruição, a estratégia da totalidade e do sistema pode figurar como a reconstrução da experiência, esta pelo menos parece ser a intenção articulada no *Programa*, pois ao contrário da experiência metafísica, a experiência científico-mecânica é exclusivista e unilateral, *descontínua* e separadora, destrutiva e *fragmentária*. É exclusivista e unilateral porque quase relega ao inconcebível as outras possibilidades do sentido da experiência. É descontínua e separadora se não oferece as passagens entre sua orientação mecânica e as demais esferas da cultura, mantendo-se separada de todas estas. É destrutiva e fragmentária porque tem em vista somente um domínio particular da experiência, inviabiliza sua reunião em um conjunto e sua inteligibilidade.

Portanto, pelo que foi aqui esboçado, essa linha de continuidade com o sistema kantiano também supõe avaliação e crítica, e como tal, nessa aproximação com o legado kantiano deixa-se formular o conceito de crítica que opera no *Programa*:

¹³ Comentando o período que assiste à redação do *Programa*, Scholem escreve: “Naquele tempo, suas observações sobre a filosofia tinham uma tendência muito nítida para o sistemático. Pouco depois de minha chegada anotei: ‘Ele veleja com todas as velas para o sistema’. Às vezes ele usava os termos sistema e doutrina (*Lehre*, também traduzível por “teoria”, EO) como se fossem francamente iguais.” Cf. SCHOLEM, 1989, p. 69.

É da mais alta importância para a filosofia vindoura reconhecer e separar quais elementos do pensamento kantiano têm de ser *mantidos* e *cultivados*, quais têm de ser *transformados* e quais *rejeitados*. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 159, grifos nossos).

Se por um lado, Benjamin compreende a filosofia vindoura como resposta ao horizonte do presente, também de igual modo a filosofia de Kant comparece no *Programa* como a fundamentação filosófica de uma época bem determinada, a saber, a época do Iluminismo (*Aufklärung*), ela própria uma experiência histórica cujos traços principais são elencados no *Programa* desde o ponto de vista das conseqüências para a experiência.

Com efeito, neste seu escrito programático, Benjamin esforça-se por mostrar que a época do Iluminismo constitui a experiência decisiva dos tempos modernos (*Neuzeit*). Portanto, modernidade ou Iluminismo, ambas no sentido amplo de tempos modernos, são termos que se reenviam e guardam entre si uma relação de identidade ou equivalência nestes textos. Por outro lado, esta aproximação põe em evidência que uma crítica ao Iluminismo estará visando igualmente uma crítica à modernidade e o que se diz de uma repercute a avaliação da outra. Assim, por exemplo, é que deve ser entendida a constelação formada entre o Iluminismo, Kant e os neokantianos, pois o fio que une todos estes é precisamente o problema da experiência.

Um dos elementos decisivos do Iluminismo, a ponto de figurar como sua nota mais característica, é a exatidão atingida na física-matemática, o que constitui a “quintessência” desta época e o que ela tinha de melhor, conforme expressão de Benjamin. Esta caracterização de época destaca justamente a reciprocidade dos elementos dos quais ela mais se orgulha: o progresso do conhecimento científico e o

crescente domínio sobre a natureza. A física-matemática é uma destas descobertas emblemáticas do Século e aparece como um modelo a ser alcançado por todo conhecimento digno deste nome. Por seu turno, a obra de Kant é o *locus* por excelência dos conceitos de crítica e experiência, e isto não apenas levando em consideração a *Crítica da razão pura*.

Combinado com este quadro, o conceito de conhecimento e experiência posto em circulação pela *Crítica* kantiana assinala historicamente a concepção de mundo do Iluminismo.

[...] É precisamente disso que se trata: da representação da experiência nua, primitiva e evidente que a Kant pareceu, como homem que de qualquer modo partilhou do horizonte de sua época, a única dada e até a única possível. Esta experiência, no entanto, como já indicado, era singular e temporalmente limitada e, além desta forma que compartilha de certo modo com toda experiência, esta experiência, que também poder-se-ia nomear em sentido pleno de *concepção do mundo*, era aquela do Iluminismo. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 158).

A vacuidade formal do eu consciente de si caminhava de par com o preenchimento de todas as esferas da vida pelas ciências, sob os auspícios do cálculo matemático e a conseqüente violência com tudo aquilo que não se expressasse conforme os caracteres dessa linguagem ou lhes fosse refratário como os conteúdos da religião ou da história. Uma vez esvaziado, como se tratasse de terra desabitada, doravante o conceito de experiência podia receber seu conteúdo das ciências positivas que desde então passavam a povoá-la.

Essa autocompreensão moderna, na verdade, revela um empobrecimento crescente que nos coloca em contato com o mais

elementar: a *nulidade* da experiência da qual é portadora. Benjamin reitera de vários modos o resultado que brota desta realidade histórica: experiência “inferior”, “de segunda ordem”, cujo “valor é próximo de zero”. Portanto, vacuidade do eu e nulidade da experiência correspondente estão intimamente relacionadas: são duas faces de um mesmo processo, o Iluminismo.

Quando o Século das Luzes elevou a física-matemática ao patamar de única experiência a deter toda autoridade e crédito, deslocou toda e qualquer “força espiritual” que não pudesse ser dissolvida em experimento científico, em número, peso e medida. Jamais a experiência havia sido tratada tão “rude e tiranicamente” (*derb und tyrannisch*). E não saiu ilesa desta violência despótica.

Para o Iluminismo não havia autoridades, não no sentido de autoridades às quais tivesse de se submeter sem crítica, mas autoridades como potências espirituais que pudessem dar à experiência um grande conteúdo. O que constitui o nível baixo e a pouca profundidade da experiência daquele tempo, onde reside seu peso assombrosamente diminuto em termos especificamente metafísicos, somente será visível na percepção de como este baixo conceito de experiência também influenciou o pensamento kantiano, limitando-o. Trata-se evidentemente do mesmo fato, freqüentemente salientado como a cegueira religiosa e histórica do Iluminismo, sem que se tenha reconhecido, em que sentido essas características do Iluminismo pertencem aos tempos modernos como um todo. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 159).¹⁴

¹⁴ Para efeito de contraste e exato paralelo, queira-se ver a célebre passagem da *Crítica da razão pura* (KANT, 1989, p. A XI, nota): “A nossa época é a época da crítica, à qual tudo tem de submeter-se. A *religião*, pela sua *santidade* e a *legislação*, pela sua *majestade*, querem igualmente subtrair-se a ela. Mas então suscitam contra elas

Ernst Cassirer (1992, p. 267) localizou a origem do tema da “cegueira histórica e religiosa do Iluminismo” nos primeiros-românticos alemães, cujo conceito de crítica de arte Benjamin investiga em sua *Dissertação* na mesma época em que escreve o *Programa*. Em sentido crítico e não sem alguma ironia, o tema da cegueira e o estado de sombras e escuridão que a caracterizam servem de contraste às pretensões malogradas das Luzes, pois justamente o excesso de luz ou seu mal direcionamento são responsáveis pelo obscurecimento da relação dos modernos com religião e da história. Se é verdade que, por um lado, Benjamin não cede o mínimo que seja no tom crítico dispensado ao Iluminismo e na necessidade de transformação e correção de seus rumos (uma avaliação cujos mais eloquentes testemunhos são justamente o *Programa* e o *Ensaio* sobre Goethe, mas também a *Dissertação*, posto que os românticos foram os primeiros críticos do Iluminismo), por outro lado, não é menos verdadeiro que o filósofo não mostra a mínima disposição em renunciar ao Iluminismo *in toto*, do contrário não teria subscrito a continuidade do projeto kantiano de filosofia rigorosa, o que por si só deve nos acautelar contra as tentativas de qualquer puro e simples retorno ao estado de coisas pré-crítico, ou o que resulta rigorosamente no mesmo, o despir-se de reservas críticas e lançar-se intempestivamente no reservatório das tendências irracionalistas.

No que toca ao Século das Luzes a recusa de tudo que não fosse racionalizável nos termos da moderna ciência natural, única autoridade capaz de subsistir inteiramente à fundamentação pretendida, trouxe como resultado a dissolução daquelas imagens de mundo advindas da religião e da metafísica tradicionais e removidas aquelas potências cuja consideração suscitava reverência e temor. Ao mesmo tempo em que o

justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame.” (grifos do original).

Iluminismo promovia a emancipação face aos vários temores supersticiosos através do avanço cada vez maior da ciência e da crítica, do outro lado apresentava-se o ônus: as idéias que até então regulavam a experiência conferindo-lhe sentido também eram expurgadas. O compasso do *Aufklärer* fez as idéias perderem a antiga eficácia sobre a experiência, empobrecendo-a, de modo peculiar as da religião e as da metafísica, pois eram garantias de um mundo dotado de sentido.

Ao Iluminismo Kant deve sua grandeza e seus limites. As insuficiências advindas do conceito limitado de conhecimento e experiência em Kant podem ser listadas assim: em primeiro lugar, Kant concebeu o conhecimento como relação sujeito-objeto; em segundo lugar, relacionou o conhecimento e a experiência com a consciência empírica; conseqüentemente, não pode ser contornada a índole subjetiva da consciência cognoscente; e por fim, a filosofia kantiana põe a consciência cognoscente em analogia com a consciência empírica (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 161). Estas insuficiências (*Unzulänglichkeiten*) são caracterizadas como “germes de uma metafísica rudimentar” a serem afastados. O resultado das insuficiências de Kant consiste em que sua epistemologia desaguaria numa moderna e infrutífera mitologia e este é seu teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Neste conjunto, tal afirmação se sobressai de todas as demais, dado o caráter surpreendente e aparentemente descabido desta aproximação, sem mediações, entre Kant e mito. Todavia, o descabimento ameaça se desvanecer, se temos presente aqui a semente daquilo que, mais tarde, nos textos redigidos nas imediações deste, será desenvolvido como a relação entre mito e Iluminismo.

É absolutamente indubitável que no conceito kantiano de conhecimento, o papel principal é desempenhado pela representação, ainda que sublimada, de um eu individual, psicofísico que recebe as sensações por meio dos sentidos

e sobre esse fundamento forma suas representações. Essa representação é, entretanto, mitologia e seu teor de verdade equivale ao de qualquer mitologia do conhecimento. (*Ibid.*).

Mitologia do eu e subjetividade, Benjamin exemplifica o quanto a representação psicológica pode ser arbitrária relacionando seus diversos tipos: os povos primitivos do estágio pré-animista identificam-se com plantas e animais sagrados; os enfermos atribuem a outros o que eles sentem; os insanos identificam apenas uma parte de suas próprias percepções; e por fim, os médiuns afirmam captar percepções de outros como suas. Os diversos exemplos mostram a mitologia epistemológica do eu da consciência bem próxima à “fantasia” e “alucinação” e valendo tanto quanto os citados. O novo conceito de experiência tem de tomar toda distância desta mitologia da subjetividade (ou da “objetividade” igualmente ruínosa). E neste mesmo raciocínio, Benjamin desenha um paralelo entre o conceito de conhecimento assentado na representação e aquele presente nos povos primitivos pré-animistas situados na pré-história ou mesmo seus remanescentes contemporâneos: *nosso* (portanto não restrito a Kant e sua época) conceito de conhecimento depende da magia da representação tanto quanto o deles: o real tem de estar implícito na representação e tem de seguir-lhe inexoravelmente. Com isto, forma-se uma zona de indistinção e parentesco entre a representação e a coisa representada e, assim, julga-se ter alcançado um poder sobre a realidade, onde, por fim, a eficácia da magia toma o lugar da coisa. Com tais observações, o forma-se uma constelação — procedimento benjaminiano, aqui em operação, mas ainda sem dispor do conceito — que põe lado a lado a moderna teoria da representação em Kant e o animismo de um tempo arcaico e mítico. O que é chocante, sem dúvida, porém, trata-se de um choque calculado. Novamente, aqui, comparece aquele efeito de choque, pois o mais moderno acaba por reverter ao mais antigo, o arcaico e o mítico encontram-se sobrepostos

ao moderno, no qual continuam a viver, a despeito das representações em contrário, as do “progresso”, por exemplo. Pois como seguir falando em progresso, se o mais moderno termina por reverter ao mais arcaico? Mas note-se bem: a crítica do progresso aqui é derivado da crítica do conhecimento e o que Benjamin exige de Kant ele o exige de si mesmo: que o conceito de conhecimento seja penetrado pela história e, não, expulsa dele. Aquele efeito mineral ou “olhar de medusa” que Adorno atribui ao pensamento de Benjamin já está aprontando das suas, aqui, no *Programa*. Esta consideração do mais moderno, no fundo, como sendo o mais arcaico acaba por transformar o estatuto de ambos: nem o moderno é tão “moderno” quanto imagina, nem o arcaico é o passado morto e definitivamente sepultado. E, com tudo isto pensado, a filosofia *crítica* tem de continuar a ser desenvolvida, com reformulações, é verdade, mas, ainda assim, desenvolvida.

O ser humano cognoscente, a consciência empírica cognoscente, é um tipo de consciência demente. [...] Aos tipos de consciência empírica correspondem outros tantos tipos de experiência, os quais, com referência à sua relação com a consciência empírica, no que concerne à verdade, têm simplesmente o valor de fantasia ou alucinação. Porquanto uma relação objetiva entre a consciência empírica e o conceito objetivo de experiência é impossível. (*Ibid.*, p. 162).

O “conceito objetivo de experiência” é aquilo que as ciências dizem ser a experiência. Experiência em sentido objetivo, científico. Mas a “consciência empírica”, a consciência comum, não-científica por natureza, esta é outra coisa bem distinta. Sua “experiência” também é coisa diversa em relação à “experiência científica”: enquanto a primeira é provida, por exemplo, de concepções religiosas, uma determinada língua

e uma história determinada, esta última pretende-se depurada de tudo isto, “intemporal” e “neutra”, digamos. Resultado: frente à consciência “científica”, a consciência empírica só pode ser um tipo de loucura (e vice-versa).

Continuidades à parte, Benjamin projeta o futuro da filosofia de modo aporético: ela tem de preservar o procedimento crítico kantiano, transformar sua época em conhecimento e orientar-se pelo bem-fundado, mas, suspeita dos principais resultados a que se chega em cada uma destas rubricas. Esta suspeita recai naqueles momentos vinculados ao Iluminismo, pois a forma da experiência na teoria de Kant é indissociável de seu conteúdo *aufgeklärte* e, mesmo assim, ou por isto mesmo, ainda preso ao mítico. Neste sentido, a filosofia kantiana, expressão filosófica do Iluminismo, permanece dependente das premissas desta a ponto de produzir, entre outras coisas, uma moderna mitologia da representação, como indicado. E, neste ponto, chegamos, então, ao resultado segundo o qual Kant é o filósofo que verteu a época e a experiência do Iluminismo em conceitos e, ao mesmo tempo, sua filosofia contém germes de mitologia.

Ainda no contexto da continuidade e revisão do sistema kantiano e sua recepção e reformulação pelos pós-kantianos imediatos (isto é, o idealismo alemão, aí incluso o primeiro-romantismo), Benjamin sublinha a importância de modificar o domínio da dialética, não mais no sentido de uma dialética formalista como a pós-kantiana, mas de uma *dialética sem síntese*.

A dialética formalista dos sistemas pós-kantianos, todavia, não é fundada na caracterização da tese como relação categórica, a antítese como hipotética e a síntese como disjuntiva. Entretanto, além do conceito de síntese, também será altamente importante em termos sistemáticos o

conceito de uma certa não-síntese de dois conceitos em um outro, pois além da síntese é possível ainda outra relação entre tese e antítese. Isto, porém, dificilmente poderá conduzir a um quadrinômio das categorias de relação. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 166).

Com isto, diferente do quadro de um Benjamin dialético somente a partir do livro sobre o Drama (portanto: dialético antes de ser marxista), a localização tem de ser recuada não apenas até o *Ensaio* (em razão de sua deliberada e assumida *dispositio dialectica*, como ainda veremos), mas até o próprio *Programa*. Fala-se da necessária reformulação da dialética “formalista” dos sistemas pós-kantianas, o que significa seu desenvolvimento, não seu abandono, exatamente da mesma forma que na relação a Kant. A célebre triplicidade dialética, “descoberta por Kant”, segundo Hegel e presente nele próprio, além de Fichte e Schelling, terá de sofrer reformulação: deve ser possível outra relação entre tese e antítese que não seja uma síntese. O que Benjamin busca, portanto, é uma *dialética sem síntese*, o que, já de saída, torna o jogo complexo: dialético sem ser hegeliano e antes de ser marxista: uma dialética muito peculiar. Mesmo assim, “formalismo” aqui não deixa de ressoar de algum modo a crítica hegeliana aos sistemas do absoluto em Schelling (e também em Fichte), bem como a crítica hegeliana ao formalismo kantiano. Contudo, nestes termos determinados, a realização daquilo que promete ainda não foi determinada. No *Programa*, precisamente porque se trata de um escrito programático, Benjamin limitou-se a dizer *que*, mas ainda não, *como* esta dialética é possível.

Juntamente com este, alguns outros elementos a serem desenvolvidos pela filosofia projetada merecem especial destaque: a exigência de total neutralidade com relação à terminologia sujeito-objeto, a necessidade de formular uma filosofia da história e uma filosofia da

linguagem, e finalmente, a postulação da “unidade virtual entre filosofia e religião”.

Enquanto partes de um “programa” estas exigências permaneceram em estado de crisálida e somente nos textos subseqüentes é que se pode observar adequadamente seu desenvolvimento.

Parte I

A CRÍTICA NA SALA DE ESPELHOS

A DISSERTAÇÃO DE WALTER BENJAMIN SOBRE OS PRIMEIROS-ROMÂNTICOS

De saída, é preciso dizer que o trabalho de Benjamin sobre o primeiro-romantismo e o *Programa* são escritos coetâneos, datados do período em que filósofo permaneceu em Berna ao final da Primeira Guerra. E, mais que uma vizinhança no tempo, ambos os textos podem se iluminar reciprocamente, pelo menos, quanto a alguns de seus traços bem determinados.

Seguir de perto a *Dissertação* e ligá-la ao *Programa* oferece dificuldades de conjunto: o conceito de crítica exposto pela *Dissertação* é pertinente para o romantismo? E a dificuldade seguinte vem pelo outro lado: até que ponto o conceito de crítica desdobrado na *Dissertação* reflete verdadeiramente, em sentido estrito, a posição do jovem Benjamin? Ou, em outras palavras: Benjamin faz da posição romântica quanto ao conceito de crítica a sua posição?

Uma resposta à primeira pergunta está completamente fora dos limites e da perspectiva deste nosso trabalho. Quanto a isto, pelo menos, pode-se dizer que Benjamin indicou o interesse de sua interpretação pelo período em torno de 1800, cujas fontes buscou sobretudo na *Revista Athenäum* e nas *Lições Windischmann*, estas últimas apenas no interesse do esclarecimento da teoria do conhecimento. A fase tardia da produção dos primeiros românticos ficou fora do âmbito da *Dissertação*.

Já quanto à segunda questão, apesar de seu aparente truísmo, deve-se tomar a sério aquela indicação do próprio Benjamin acerca de sua *Dissertação*: “O que aprendo através dela, a saber, um olhar na relação da verdade com a história, será, no entanto, pouco discutido no trabalho, mas, eu espero, será percebido pelos leitores perspicazes.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 486). Isto quer dizer, basicamente, que Benjamin realizou um importante aprendizado com os românticos.

Perseguir os contornos gerais deste aprendizado, em conexão com o *Programa*, é o que pretendemos no que segue.

No texto benjaminiano sobre o primeiro-romantismo, partindo de seus esclarecimentos sobre a especificidade e os contornos da teoria do conhecimento que lhe é peculiar, abre-se um caminho que permite pensar o conceito de crítica a partir dos conceitos de reflexão e mediação, com passagem obrigatória pelo problema do Eu e a tentativa romântica de superação da correlação sujeito-objeto. Com base neste conjunto, pôde surgir a noção primeiro-romântica de crítica imanente, válida para a crítica em geral e particularmente fecunda para a crítica de arte, operando aqui como complemento e consumação da obra e, portanto, não como julgamento imediato desta. Vistas as coisas desta perspectiva, a teoria do conhecimento que está na base destas concepções deve tornar possível pensar a estética primeiro-romântica em geral, bem como o conceito de crítica que nasce da idéia da arte e, não menos importante, até mesmo uma determinada concepção da história que a ela se vincula. Subjacente a esta concepção de arte e crítica encontra-se, pois, a concepção messiânica da história. Com efeito, sob a forma do messianismo romântico, de modo seletivo e circunscrito, vê-se a possibilidade de pesquisar uma configuração possível para aquela conexão entre religião e história, presente nos primeiros românticos e em Benjamin, sendo que neste último, isto deve ser pensado à luz da pretendida unidade “virtual” entre filosofia e religião conforme anunciava o *Adendo ao Programa*.

Fiéis às indicações do próprio Benjamin, deveríamos pesquisar a concepção de história presente na concepção de arte e de crítica, consoante sua interpretação acerca dos românticos. Tal procedimento acabaria por mostrar os vínculos entre estética e filosofia da história como uma das formulações assumidas pela relação entre crítica e experiência, perseguindo a realização do que fora proposto pelo

Programa. Entretanto, na *Dissertação*, em que pese a importância de todos estes pontos, Benjamin não fez mais que simples alusão à problemática do messianismo romântico, mencionado apenas duas vezes, mas que podemos razoavelmente admitir que acompanha as referências à história, que também não são muitas, irrompendo aqui e ali o contínuo da argumentação concentrada, mas sempre em contextos significativos. Dito isto e dadas as limitações referidas, não se pode aqui pretender oferecer um quadro completo do problema do messianismo romântico e da história, tal como são vistos por Benjamin, mas com isto também não se impede totalmente que certas marcas características finalmente possam aparecer, o que, por si só, justifica e remunera todo o esforço que possa ser aqui empregado.

Feitos estes esclarecimentos e escolhido o ponto de partida, é preciso acrescentar que não se pode dizer que as soluções românticas para a “teoria do conhecimento” ou para a “teoria da arte” venham exatamente ao encontro das aspirações benjaminianas contidas no escrito programático, nem tampouco que o jovem Benjamin subscreva integralmente a posição romântica, pois em muitos aspectos decisivos expõe suas reservas na própria *Dissertação*, não sem alguma severidade.

Por primeiro, cabe dizer que a *Dissertação* compreende os esforços românticos na teoria do conhecimento da natureza e teoria da arte sob os impulsos do pós-kantismo, isto é, a filosofia romântica é parte integrante deste movimento, ao inscrever seus problemas no horizonte das sendas abertas por Kant e seus sucessores mais imediatos, que reivindicam a continuidade e o desenvolvimento da herança de seu pensamento. Benjamin, por sua vez, parece ter descoberto a consciência das cisões da modernidade não em Hegel¹⁵, por exemplo, mas

¹⁵ Como em Habermas (2000, p. 35-63), que, ao expor a filosofia de Hegel como aquela que, pela primeira vez, teria alçado a modernidade ao estatuto de problema filosófico, mostra como este filósofo concebe a tarefa da filosofia como a de unificar as várias

considerando-a um feito propriamente romântico. Já em texto que antecede a *Dissertação* em alguns anos, tendo como ponto de referência a situação da filosofia após a revolução kantiana, Benjamin situara a origem da concepção de mundo do romantismo precisamente numa aguda consciência das profundas cisões operadas na modernidade filosófica: espírito *versus* natureza, consciência *versus* objetividade, sensibilidade *versus* entendimento, razão prática *versus* razão teórica. A atualidade do romantismo, por sua vez, surge pela constatação de que o estado de coisas refletido por Kant perdura até o presente (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 17). Com isto, Benjamin poderia completar dizendo que o solo do fundamento romântico é tão legitimamente pós-kantiano quanto os sistemas de Fichte, Schelling e Hegel.¹⁶

Na *Dissertação* de Benjamin, com efeito, os primeiros-românticos ocupam um lugar próprio na filosofia do idealismo alemão, o qual se encontra na perspectiva da dupla alternativa aberta por Fichte: posição e reflexão. Conforme a *Dissertação*, o desenvolvimento da primeira deve ser buscada na dialética de Hegel e a segunda constitui o terreno próprio dos românticos. Em Fichte, portanto, os caminhos da filosofia bifurcam-se, sendo ele próprio a origem comum a ambos: “Fichte conhece, [...]”,

cisões operadas pela modernidade. Kant, por exemplo, move-se nestas cisões, mas não concebe tais cisões *como* problema a ser resolvido, ao contrário de Hegel, que não só as identifica pelo nome como pretende superá-las através da filosofia. Ambas os momentos, o expor e o superar, no fundo, são partes de um mesmo movimento crítico. Com relação aos românticos, já se salientou que têm uma clara visão das cisões modernas como sintomas de crise, como neste fragmento de Schlegel (1997), o de número 53, da *Athäneum*: “Quem tem um sistema, está espiritualmente tão perdido quanto quem não tem nenhum” (também em SUZUKI, 1998, p. 244). Esta “desorientação”, esta perda das referências sem poder refazê-las no ritmo exigido pela aceleração moderna da consciência do tempo, tudo isto reunido torna modernos os românticos. E precisamente é o caso de Schlegel, o autor de “Sobre o estudo da poesia grega”, texto em que tematiza as diferenças entre poesia antiga e moderna, atualizando para o público alemão da época, os resultados da Querela dos antigos e modernos, como salienta o próprio Habermas na obra citada. Um pouco mais à frente, voltaremos à consciência romântica a respeito das cisões modernas, tal como vistas pelo “jovem” Benjamin.

¹⁶ É o que pretendem, por exemplo, Rubens Rodrigues Torres Filho (1988) e Márcio Suzuki (1998), os quais, na pergunta por um possível lugar para os românticos na história da filosofia, tomam como testemunho a *Dissertação* de Benjamin.

duas maneiras-de-ação infinitas do Eu, a saber, além da reflexão, ainda o pôr. [...] Enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro-romantismo, o conceito do pôr aparece — não sem relação com o precedente — de maneira mais acabada na dialética hegeliana.” (BENJAMIN, 1993, p. 33).

O *Programa* havia assinalado a dialética formalista dos sistemas pós-kantianos como necessitando de novo direcionamento. A dialética fichtiana, por exemplo, faz *coincidir* sujeito e objeto, mas esta solução não é a procurada por Benjamin visto que a coincidência só se faz ao preço do *Eu* como posição absoluta. Portanto, fazer “coincidir sujeito e objeto” no *Eu* não é o mesmo que “neutralizar a terminologia de sujeito e objeto” de que fala o *Programa*, antes significa o contrário, pois esta terminologia sai revigorada: “Nesse estar-consciente-de-si, no qual a intuição e o pensar, *sujeito e objeto coincidem*, a reflexão, sem ser eliminada, é banida, aprisionada e despedida de sua infinitude. [...] Este sistema não pode tolerar em sua parte teórica nenhuma infinitude.” (BENJAMIN, 1993, p. 35, grifos nossos).

Com este ponto de partida na filosofia de Fichte, os românticos experimentaram a *superação da correlação sujeito-objeto*, na verdade, superação insuficiente, visto que a correlação é resolvida no sujeito: “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto, nenhum conhecer, onde há autoconhecimento, *a correlação sujeito-objeto está superada*, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato.” (*Ibid.*, p. 63-4, grifos nossos).

Um pouco antes deste passo, uma citação de Schlegel assinala a superação mística de sujeito-objeto:¹⁷ “Assim como o olho vê apenas olhos — assim também o entendimento apenas entendimento, a alma almas, a razão razão, o espírito espíritos etc.; a imaginação apenas

¹⁷ Neste sentido de uma superação mística de sujeito e objeto, veja-se BENJAMIN, 1993, p. 78, nota 179.

imaginação, os sentidos sentidos; Deus pode ser conhecido apenas por um Deus.” (*Ibid.*).

Deste conjunto Benjamin pôde concluir: “Com isto se toca na *relação entre sujeito e objeto* do conhecimento, a qual, segundo a concepção romântica, não desempenha nenhum papel em relação ao autoconhecimento.” (*Ibid.*, p. 63, grifos nossos).

Na verdade, assiste-se não à superação da dicotomia sujeito-objeto, mas sua radicalização: só há sujeito. Por certo, uma radicalização unilateral, porquanto toma em consideração somente o lado do sujeito, contudo, nem por isto o objeto é diminuído em sua dignidade. Ao contrário, a natureza assume uma posição tão central quanto surpreendente: o princípio moderno da subjetividade agora também lhe é concedido: *a natureza também é sujeito*. Pretende-se uma ampliação do princípio subjetivo, cujo efeito é transformar em sujeito todo objeto que toca. Com os românticos, esta capacidade do princípio subjetivo ganha autonomia e desprende-se do contexto original de um Eu.

No interior mesmo do esquema reflexionante do pensar, os românticos tornam problemática a distinção sujeito-objeto, usando do próprio princípio subjetivo para tanto. O modelo para a radicalização daquele princípio não foi buscado à ciência da natureza, mas à mística, cujo ideal é a transparência e interpenetração interiores.¹⁸

Se chamam objetos aquelas coisas que se entendem como diferentes e contrapostas ao sujeito, ou como diz o *Programa*, simplesmente *ob-jecta*, algo que lhes é oposto (*obicere— obiectum, obiecta*). Por sua vez, o romantismo ultrapassa essa diferenciação, porque se tudo é um *si-mesmo reflexionante*, o objeto não é algo contraposto ao sujeito, mas igualmente um sujeito, um sujeito que se

¹⁸ Apesar disto, não se pode perder de vista a seguinte afirmação de Benjamin: “[...] Ele [Schlegel, EO] não invoca intuições intelectuais e estados de enlevo.” (*Ibid.*, p. 55). Mais adiante, retomaremos este ponto.

autoconhece: “A célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão, através do qual ela se conhece a si-mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento.” (BENJAMIN, 1993, p. 62). Com a reflexão romântica, o princípio da filosofia do sujeito é ampliado para toda a realidade, a natureza reflexiva do pensamento é estendida a todas as coisas. Este é um desdobramento da infinitude da reflexão, cujos limites não são fixados nem no sujeito nem na realidade. Conseqüência para a natureza: ela mesma transformar-se-á em sujeito: não só a consciência é capaz de pensar, mas toda a natureza também o é. A realidade inteira é reflexionante. O que se observa é uma radicalização do princípio do pensamento como reflexão, cuja conseqüência é uma *interiorização* do objeto: “Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto, ou se quiser, no sujeito.” (*Ibid.*, p. 65).

A diferença quanto ao ponto de partida para a teoria do conhecimento de Fichte e dos românticos necessariamente é estendida ao ponto de chegada. A imagem do absoluto que ambos fornecem é discordante quanto ao resultado:

Com este pensar imediato da reflexão os românticos penetram no absoluto. Lá eles procuram e acham algo totalmente diferente do que Fichte. Na verdade, contrariamente do que para Fichte, para eles a reflexão é uma reflexão realizada, mas ainda assim [...], não um método realizado com um conteúdo habitual, nem um método realizado com o conteúdo da ciência. O que deve ser derivado da *doutrina-da-ciência* é e continua sendo a imagem do mundo das ciências positivas. Os primeiros românticos, graças ao seu método, dissolvem esta imagem do mundo inteiramente no absoluto, e neste eles procuram um outro conteúdo que não o da ciência.” (BENJAMIN, 1993, p. 42-3, trad. levemente modif.).

Por certo, a par da reflexão apenas das e sobre as formas, este outro conteúdo para o absoluto os românticos julgaram encontrar na arte e, por meio dela, pretenderam escapar à experiência tal como concebida exclusivamente nos moldes das ciências positivas, confrontando aquilo mesmo que o *Programa* já havia denunciado como a redução da experiência ao seu aspecto meramente matemático-mecânico, ou ainda, *in extremis*, a redução de toda experiência à experiência no sentido das ciências.

Um tanto unilateralmente, contudo, Benjamin reconhece na doutrina-da-ciência fichtiana uma “reflexão” determinada: ela reflete a imagem de mundo das ciências positivas. Por certo, seu autor a concebeu como saber “do saber”; ciência “das ciências”, em suma, uma “Epistemologia fundamental”, para utilizar da expressão de Rubens Rodrigues Torres Filho (1975, p. 17, nota 15; 25). Mas não se restringe de modo algum ao saber, pois, na medida em que é filosofia da filosofia contém a perspectiva da unidade de teoria e prática, que é originária e com isto indica o interesse de todo saber como que radicado na liberdade.¹⁹

Contudo, na Dissertação, é dito que à doutrina-da-ciência corresponde uma determinada imagem do mundo e, tanto uma como outra, correspondem a uma imagem do absoluto bem como ao seu conteúdo: no caso de Fichte, tratar-se-ia daquela imagem proveniente das ciências positivas e preenchidas com o conteúdo destas. Na reconstrução de Benjamin, algo bem diverso ocorre com os românticos, visto que, diferentemente de Fichte, para eles não é somente a ciência,

¹⁹ A este respeito, veja-se, por exemplo, o papel fundamental que a unidade teoria-práxis propugnada por Fichte desempenha, como desdobramento e aprofundamento da filosofia crítica, em conhecida obra de Habermas (1982, p. 55-57; 212-233). Na unidade teórico-prática fichtiana, o saber aparece como um agir e, como tal, à base do saber encontra-se um ato da liberdade a indicar a autonomia e a emancipação, portanto, a conexão entre razão e o interesse pela liberdade.

mas a arte, a história, a religião que fornecem a imagem e o conteúdo do absoluto.

Observar bem o significado daquele “dissolvem [os românticos, EO] esta imagem do mundo inteiramente no absoluto”, ponto ao qual se chega graças ao processo de ascensão infinita da reflexão, isento de qualquer travo formal. Nestes termos, a imagem de mundo das ciências positivas (imagem do mecanismo) foi dissolvida na referência ao absoluto ou totalidade, termos intercambiáveis. Assim, pode-se pensar que no tratamento benjaminiano esboçado no trajeto que une o *Programa* à *Dissertação*, a busca de ampliação da experiência contra sua redução mecânica ancora-se na totalidade e no absoluto. Os românticos foram justamente aqueles que, na reconstrução de Benjamin, dissolveram este vínculo imediato entre ciência e absoluto, pretendendo reconquistá-lo para o domínio da experiência, tal como outrora ocorria na metafísica, dotando a experiência de um sentido mais alto. Teriam sido bem-sucedidos? Ao julgar pela *Dissertação*, no campo da arte o foram e, talvez, pode-se pensar que no domínio da história também, embora Benjamin não tenha deixado de sublinhar que suas soluções não podem ser aceitas integralmente.

Deste modo, legitimamente pode-se dizer que, se o conceito kantiano de experiência expressa o conhecimento da imagem de mundo fornecida pela ciência newtoniana, *mutatis mutandis*, um exemplo de ciência positiva em Fichte, então, é de se esperar que o conceito primeiro-romântico de conhecimento possa exprimir principalmente a imagem do mundo tornada possível pela arte, sem excluir os demais nomes do absoluto. Uma tal introdução da arte como experiência estética — que é, para eles, a experiência *por excelência* —, deve ser observada da perspectiva de uma como ruptura com aquela imagem de mundo originária da ciência (hoje diríamos: positivista) e que, além da estética, introduz ao mesmo tempo o caráter histórico, religioso e lingüístico da

experiência. Tais adjetivações da experiência funcionam aqui apenas como emblemas dos lados da experiência não contemplados pela redução da experiência ao seu lado estreitamente mecânico e, não, como delimitação exclusiva que negasse outros lados possíveis, como a jurídica, a psicológica, etc. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 167), indicando com isto, a indispensável ampliação do conceito demasiado restrito de experiência. Todos estes domínios, segundo o escrito programático, devem ser orientados num sentido diferente do de Kant, mas em ligação com ele.

Esta teria sido a resposta do romantismo às transformações operadas na experiência em tempos de Iluminismo. Ainda neste ponto preciso, a *Dissertação* pode ser lida em conjunção com o *Programa*, sem lhe ser idêntica, pois este também propõe a ampliação do conceito de experiência; em resumo, tratar-se-ia de formar um *continuum* sistemático da experiência. Isto parece ser válido também para a *Dissertação*, a partir do *continuum* das formas possibilitado graças à infinita e múltipla conexão das formas. Deste modo, como indicado, segundo a concepção romântica, a arte deve propiciar a experiência por excelência e, assim, a experiência *estética*, para eles, constitui a senha para todas as outras. No *Programa*, por sua vez, a ênfase na conexão sistemática das experiências deve ser vista desde a perspectiva da relação crítica a Kant. Posta completamente à margem nas considerações ulteriores que se seguiram a ambos os escritos, tal ênfase num *continuum* da experiência jamais voltará a ocorrer em Benjamin, caracterizando, com isto, um elemento do *Programa* (e da *Dissertação*) que será abandonado na seqüência, porque ligado ao conceito de sistema e totalidade, que sofrem profundas transformações e, finalmente, são também abandonadas.²⁰

²⁰ A título de exemplo, mas não o único, pense-se no caráter descontínuo das Idéias no contexto do livro sobre o *Drama barroco*, contrastando-o com o pano de fundo da seguinte afirmação de Benjamin na *Dissertação*: “A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas” (BENJAMIN, 1993, p. 94). Com efeito, a esta mudança de perspectiva corresponderá também uma reavaliação

Aquele conteúdo do absoluto fichtiano preenchido pelas ciências positivas torna-o passível de uma crítica semelhante àquela que foi dirigida por Benjamin ao conceito kantiano de conhecimento e experiência, cuja quintessência, segundo o *Programa*, encontra-se na concepção de ciência, conhecimento e natureza oriundos da física newtoniana (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 159). Esta última teria fornecido o modelo à doutrina kantiana da intuição fincada no espaço e tempo, assim como as categorias e os princípios que organizam e garantem a legibilidade da experiência e da natureza como sistemas.

Por sua vez, a filosofia da reflexão, configurada daquele modo determinado, expõe o absoluto como medialidade, isto é, participação dos graus da reflexão num sistema. A reflexão se faz pelo desdobramento de seus graus, cuja conexão é sistemática: cada grau realizado está em relação com o todo. Este todo da reflexão é o absoluto. Assim, a reflexão oferece como resultado o absoluto que é um sistema de mediações. O absoluto manifesta-se nos desdobramentos da reflexão através das mediações, ele é a própria mediação: “A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um medium.” (BENJAMIN, 1993, p. 45).

do projeto *programático* de constituir um sistema e, conseqüentemente, marca o abandono desta intenção. Em consonância com o livro sobre o Drama, mas, diferentemente da concepção romântica do refletir ou do pensar, nas *Teses sobre o conceito história* (Tese XVII) lê-se: “Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização.” (BENJAMIN, 1993b, p. 231). E, bem assim, toda a temática da quebra do *continuum* da história, presente num conjunto bem delimitado de três *Teses* (XIV, XV, XVI), portanto, imediatamente anteriores à Tese XVII citada, e em estreita ligação com ela. E que isto fique dito, para nos acautelar contra uma pretensa continuidade plana, entre as concepções de Benjamin e a dos românticos, como parece ser o caso de Seligmann-Silva (BENJAMIN, 1993, p. 9, 11 *passim*, da Apresentação da tradução: “A redescoberta do idealismo mágico; e também SELIGMANN-SILVA, 1991, p. 11, 46 *passim*, onde à p. 218 se afirma: “Em termos benjaminianos, portanto, e — dando um exemplo concreto — a pré-história da sua obra estaria nos românticos de Jena (os fundadores, num certo sentido, da modernidade) enquanto a sua pós-história seria justamente a pós-modernidade. O romantismo enquanto momento de crise — crítica — da razão instrumental tentou reabilitar a dignidade epistemológica daqueles elementos míticos que migraram para as artes. Benjamin — assim como aqueles autores de Jena, crítico de arte, poeta e literato — procurou dar continuidade a este projeto.”).

Em nota, Benjamin esclarece a composição da expressão medium-de-reflexão como tendo dois sentidos, reflexão é mediação universal e mediação no absoluto: “O sentido duplo da designação não acarreta neste caso nenhuma obscuridade. Pois, por um lado, a reflexão mesma é um medium — graças ao seu constante conectar; por outro lado, o medium em questão é tal que a reflexão move-se nele — pois essa, como o absoluto, movimenta-se em si mesma.” (*Ibid.*, nota 61).

O absoluto é mediação em dois sentidos, primeiro como conexão da reflexão em um sistema, e também como movimento em um meio determinado. Acima indicamos o primeiro sentido deste medium ligado à *conexão* da reflexão num sistema, ao qual deve-se acrescentar que o medium implica o movimento em um meio, vale dizer, o movimento em seu *elemento* próprio. A determinação deste elemento varia conforme variam as denominações do absoluto. Portanto, alterando-se o medium-de-reflexão altera-se necessariamente o absoluto, pois este é configurado por aquele.

A diferença quanto ao absoluto reside no meio no qual se dá a reflexão. Com efeito, em Fichte, este meio é pensado nos termos do Eu, o qual, como forma, constitui “a célula originária do conceito intelectual do mundo” (*Ibid.*, p. 48). Mas para Schlegel, um dos meios privilegiados da reflexão no absoluto é a forma estética, ou simplesmente, a esfera da idéia da arte. Mais adiante, este pressuposto teórico revela-se fundamental à compreensão da crítica como um tipo de reflexão que se dá no interior daquela esfera.

Na esteira de Fichte, os românticos operam uma duplicação no conceito que lhes é mais caro, a reflexão. Junto à reflexão originária surge uma outra, a reflexão crítica, a qual pode ser continuada ao infinito. A obra de arte digna deste nome é um medium-de-reflexão, isto é, um centro a partir do qual irradiam novas reflexões, infinitamente. A reflexão crítica é potencialmente infinita e busca o aperfeiçoamento da obra,

desenvolvendo suas tendências imanentes, conduzindo à sua potenciação reflexiva, de modo sempre mais elevado. Tendo em vista a idéia geral da arte como *continuum* das formas, a crítica como crítica imanente é, a um só tempo, mediação universal e movimento rumo ao sistema e ao absoluto. No texto, Benjamin adverte sobre a dificuldade romântica para determinar com clareza o conteúdo deste último sem incorrer em misticismo.

Tomando a recensão de Schlegel ao *Wilhelm Meister* de Goethe como exemplo deste procedimento crítico, Benjamin conclui:

Schlegel pretende encontrar aí uma sistemática, [...] cujo desdobramento claro e ordenação no todo da arte seria uma tarefa da crítica da obra. Para tanto, esta nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta. Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento (*Vollendung*). (BENJAMIN, 1993, p. 77).

Congenial ao seu impulso para configurar um sistema, a crítica deve completar o que falta à obra, isto é, efetuar desdobramentos que aumentem sua clareza, iluminar pontos obscuros ou operar desdobramentos que realizem suas intenções. Porque a crítica é um *aniquilar* e também um *completar*, para além de sua utilidade negativa, a crítica da obra integra-se à obra mesma, é seu complemento ou acabamento necessários. É um acabamento que deve realizar as virtualidades inscritas na própria obra, mas ainda não desdobradas.

Na exposição benjaminiana de seu conceito romântico, a crítica caracteriza-se pela suspensão entre extremos, ou seja, a alternância crítica entre o aniquilar e o completar uma obra particular. Benjamin

demonstra que a concepção romântica vive desta diferenciação alternante e, no entanto, os românticos acabam por dar maior vazão ao resultado positivo da crítica, reabilitando-a na perspectiva do conhecimento. Com efeito, o *Programa* e a *Dissertação* também se tocam neste conceito da crítica e o esquema básico de seu procedimento. A crítica a Kant levada a termo no *Programa* nutre-se desta suspensão crítica entre os extremos aniquilar e completar, crítica que não o impede de colocar seus esforços sob a égide de Kant, nem tampouco o desestimula a continuar o projeto de uma filosofia crítica, sistemática e peculiarmente “kantiana”. Tendo em vista o “complemento-acabamento” do sistema kantiano ou simplesmente sua continuidade sistemática, a crítica levada a cabo no *Programa* define a exigência ou horizonte para a reformulação da filosofia kantiana: é no terreno da história que a filosofia kantiana precisa ser reconstruída.

E ainda assim: “O princípio cardinal da atividade crítica desde o romantismo, o julgamento da obra segundo seus critérios imanentes, foi conquistado com base em teorias românticas que, certamente, em sua conformação pura, não satisfazem completamente nenhum pensador atual”. (BENJAMIN, 1993, p. 80).

Na verdade, a crítica assim compreendida termina por revelar o recobrimento necessário entre *mediação*, *sistema* e *absoluto*, por onde se vê que a conexão sistemática destes elementos só poderia conduzir à afirmação do *continuum* das formas segundo a terminologia da *Dissertação*.

Noutra direção, deve-se tomar a sério aquela indicação do próprio Benjamin quanto ao sentido da *Dissertação*: “O que aprendo através dele, a saber, um olhar na relação da verdade com a história, será, no entanto, pouco discutido no trabalho, mas, eu espero, será percebido pelos leitores perspicazes.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 486). Com efeito, a tematização dos conteúdos deste aprendizado pode fornecer as

pistas para encontrar os elementos do romantismo apropriados por Benjamin e, de fato, junto às conseqüências para a teoria da arte, aqueles elementos parecem repousar sobre as relações entre história e religião cujo caráter emblemático é o messianismo romântico.

No entanto, adverte Benjamin, esta consideração da história não deve ser confundida com a “ideologia do progresso” (expressão do próprio Benjamin), equívoco que ocorre quando aproxima-se progressividade e progresso no conceito romântico de *poesia universal progressiva*. Confusão que não observa a peculiar conexão com o medium-de-reflexão. O medium-de-reflexão, conforme Benjamin, funcionaria como um travo contra este equívoco: “Isto consistiria em compreender a progressão infinita como uma simples função, por um lado, da infinidade indeterminada da tarefa e, por outro, da infinidade vazia do tempo. Mas já indicamos o quanto Schlegel lutou pela determinidade e individualidade da Idéia que coloca à poesia universal progressiva sua tarefa.” (BENJAMIN, 1993, p. 97-8).

O equívoco apontado tem dois lados: confunde infinidade da tarefa e infinidade vazia do tempo. O primeiro par da equação, a infinidade da tarefa, é erroneamente considerada porque a poesia universal progressiva, na interpretação de Benjamin, embora seja tarefa infinita, é igualmente tarefa determinada. A determinação da tarefa é clara: a obra deve *realizar* continuamente sua Idéia, e o faz graças à crítica, *historicamente*. Decerto, isto implica temporalidade²¹, mas esta temporalidade é determinada e não vazia, pois a obra é historicamente realizada. A determinidade da tarefa e a determinidade temporal são congruentes porque ambas são ao mesmo tempo críticas e históricas.

Com isto, aquela “infinidade temporal” da reflexão acaba por introduzir na argumentação de Benjamin o caráter histórico das obras,

²¹ Reflexão, temporalidade e progresso. Num contexto diferente, por isto mesmo interessante, em *O fim de todas as coisas*, Kant assim se exprime: “O pensar contém o reflexionar, o qual só pode ocorrer no tempo.” (KANT, AK VIII, p. 334).

i.e. da reflexão infinita. E isto é tanto mais importante quando se tem em vista que este desenvolvimento se encontra precisamente na seção dedicada à “Idéia da arte” (não subjetiva, mas “estrutura objetiva da arte”, cf. *Ibid*, p. 21), que permite “a fundamentação objetiva do conceito de crítica de arte”. Deste modo, ocorre uma espécie de “temporalização”, não das Idéias, posto que seria um “barbarismo filosófico”, mas de seu processo de realização²² no plano dos fenômenos, na história. Isto, de certo modo, já é introduzido na doutrina kantiana das Idéias, mormente no seu sentido prático-moral ou jurídico-político e, portanto, também no sentido histórico. No caso dos românticos, esta “temporalização” pressuposta na doutrina das Idéias é dirigida tanto à teoria da arte quanto à filosofia da história. Mas, diferente de Kant, tanto num caso como outro, não é suposto o progresso como aproximação contínua da Idéia.

A individualidade da obra, forma-de-exposição determinada que se refere à determinidade histórica que a produziu, deve ser comparada, de modo reflexionante, à Idéia da arte, que é totalidade das formas. Com os românticos, em sua fase inicial, os conceitos de crítica e de progresso já tendem a se separar, significando com isto, que o conceito de progresso começa a perder sua relação original com a crítica, e deixa pouco a pouco de ser crítico, como originalmente era seu papel (como mais tarde dirá Benjamin nas *Passagens*):

A infinidade temporal que se encontra neste processo possui caráter medial e qualitativo. Portanto, não se trata de um

²² Sobre a Doutrina kantiana das Idéias, particularmente seu sentido jurídico-político, cf. a seção inicial com este nome, em TERRA, 1995, p. 15-26. Nesta obra, a respeito da realização das Idéias, ver particularmente p. 23, mas este problema está espalhado pela obra inteira, a começar pelo seu título. Sobre a Doutrina benjaminiana das Idéias, cf. o “Prefácio epistemo-crítico” do livro sobre o Drama (BENJAMIN, 1984); e com propósito mais restrito, cf. OLIVEIRA, 2006. Sobre a Doutrina platônica das Idéias, desde a perspectiva da Escola de Marburgo, importante para a compreensão da posição do problema em Benjamin, queira-se ver o livro de Natorp (1921), *Platos Ideenlehre*.

progredir no vazio, de um vago sempre-poetar-melhor, mas antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas. A infinidade temporal que se encontra neste processo possui um caráter igualmente medial e qualitativo. Portanto, a progressividade (*Progedibilität*) não é de modo algum aquilo que se entende pela expressão moderna “progresso”, não é 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. (*Ibid.*).²³

Em outras palavras, a concepção romântica de arte e crítica não pressupõe um tempo “vazio” e homogêneo, mas “intenso” (ou melhor: intensivo), “medial” e “qualitativo”. O tempo da história, no qual se realiza a reflexão, deve ser entendido como “qualitativo”, não quantitativo, como no tempo pressuposto pela mecânica, em que cada momento temporal é igual e indiferente a qualquer outro (assim como cada ponto do espaço,

²³ Com vistas a esta relação entre reflexão e progressão, ou antes, reflexão progressiva, e o termo que a designa “progressividade”, é provável que Benjamin tenha em mente o início do fragmento de Novalis, o de número 45, em *Pólen*: “Onde o genuíno pendor ao refletir, não meramente pensar deste ou daquele pensamento, é dominante — aí há também progredibilidade [...]”. (NOVALIS, 1988, p. 63). Em nota, Rubens R. Torres Filho esclarece que se trata de neologismo novalisiano, primeiro grafado como *Progedibilität*, como citado por Benjamin e, depois, como *Progreszivität*. (*Ibid.*, p. 212, nota 65). O neologismo pode indicar também a necessidade de Novalis distinguir esta sua noção daquilo que é pensado com o termo “perfectibilidade infinita”, presente nas filosofias iluministas da história, precisamente no conceito de progresso. A linha geral do argumento de Benjamin indica esta direção. A mudança de sentido exige uma mudança na linguagem. Por seu turno, após confirmar o acerto das análises benjaminianas, “magistrais”, e referindo precisamente as páginas em que se encontra a passagem citada de Benjamin, Márcio Suzuki (1998, p. 185) afirma: “A crítica se funda numa *Idéia*, antecipação ‘divinatória’ de um todo orgânico ainda não realizado, mas por realizar num progresso infinito”. Ora, sem a lembrança da crítica da ideologia do progresso, este “progresso infinito” torna-se puramente aparentado à “tarefa infinita”, mas que pressupõe um tempo vazio, enquanto nos românticos trata-se de uma tarefa infinitamente realizada. Com isto, a coisa muda inteiramente de figura. Não se trata de uma “aproximação infinita”, mas de realização (*Erfüllung*) infinita em cada ponto do tempo, portanto, em cada “agora”, e não em uma realização sempre adiada para um “futuro” distante. Na ideologia do progresso a aproximação infinita pode reverter-se em seu contrário, ou seja, ser um adiamento infinito.

na geometria)²⁴, constituindo um homogêneo *continuum* de quantidades. Intensiva, medial e qualitativa, a infinidade temporal pressuposta pela reflexão romântica, na reconstrução de Benjamin, difere inteiramente daquele homogêneo vazio (do tempo, mas também do espaço), embora também perfaça um *continuum* das formas: cada reflexão se realiza em um “agora” e “aqui” determinados.

A concepção de um tempo “vazio” não se restringe de modo algum às ciências naturais, porquanto está presente tanto nas ideologias históricas, quanto nas concepções vigentes no historicismo das “ciências do espírito”, de modo que sua crítica atinge umas e outras, igualmente. Com isto, não se pode passar por alto, nesta crítica de determinadas concepções de temporalidade e história, o conteúdo latente de crítica social aí presente. À conjunção entre metafísica e filosofia da história, para não falar da filosofia da arte, pertence também os efeitos políticos do pensar metafísico, ainda que estes não sejam visados em primeiro

²⁴ Comparar com Kant (1989), especialmente a “Estética transcendental” da *Crítica da razão pura*, em que espaço e tempo são intuições puras, e operam como regras ou condições da possibilidade da experiência, bem como condições da possibilidade de conhecimentos sintéticos, no caso, a ciência da geometria (B 40-41) e ciência mecânica da natureza (B 48-49). O espaço (simultâneo) e o tempo (sucessivo) são grandezas infinitas e contínuas (homogêneas), com destaque para o tempo, pois que toda a realidade “é precisamente essa contínua e uniforme produção da realidade no tempo” (B 182-3; também B 211: “o espaço e o tempo são *quanta continua*”; “progressão no tempo” como um “fluir”, devir). Na *Crítica*, as distinções entre sensibilidade e intelecto, intuição e conceito são impostas pelas diferenças entre a matemática e a física, até que a seção da “Analítica dos princípios” demonstre a reunião das duas numa física-matemática. (VUILLEMIN, 1987, p. 13-4). Deste modo, a “Analítica dos princípios” constitui o ponto de unificação de Estética e Lógica transcendentais. Nela, os axiomas da intuição têm como princípio que todas as intuições (tempo e espaço) são grandezas extensivas (B 203 *et seq.*), enquanto as antecipações da percepção são referidas às grandezas intensivas, tal como se segue: “Em todos os fenômenos o real, que é o objeto de sensação, tem uma grandeza intensiva, isto é um grau.” (B 208 *et seq.*). Com a caracterização da reflexão como intensiva, Benjamin parece ter em vista este último caso, pois a grandeza intensiva têm graus, de modo semelhante, a reflexão também os seus: graus de reflexão (BENJAMIN, 1993, p. 37-41); A “reflexão *não vagueia numa infinitude vazia*, mas é substancial e completa em si mesma [...]. Na verdade em ambas [a reflexão originária e seu oposto, a reflexão absoluta, EO] o conteúdo inteiro de toda realidade está contido [...]. Na reflexão [desdobra-se, EO] a totalidade do real na completude do seu conteúdo”. (*Ibid.*, trad. levemente modif., p. 41, grifos nossos). A substância deste real foi determinado por Schlegel como reflexionante: a realidade inteira é reflexionante. Neste sentido, como resulta claro, a infinitude temporal da reflexão, bem como sua “progressão no tempo”, não são um “fluir”, um simples devir, vazio.

lugar. E, freqüentemente, dá-se o caso de isto não coincidir com a interpretação que deles fizeram os seus próprios criadores. Assim, por exemplo, em românticos que tiveram um período tardio marcadamente “reacionário”, críticos do Iluminismo, Benjamin pôde encontrar e liberar, através de crítica e interpretação, o núcleo frutífero para uma teoria crítica do tempo nada indiferente às potencialidades de uma crítica social.

Em sua exposição, Benjamin afasta a concepção romântica de arte e crítica de arte de qualquer aproximação com a ideologia do progresso (nomeada assim mesmo, expressamente). Neste ponto preciso entrecruzam-se as concepções de arte e crítica e aquelas da filosofia da história, entrecruzamento existente tanto para os românticos quanto para o próprio Benjamin, e a *Dissertação* não foi a primeira nem tão-pouco a última vez em ocorreu esta conjunção, que, na verdade, atravessa toda sua obra. Ali onde a filosofia do Iluminismo fixou a “perfectibilidade infinita” como princípio filosófico da história do gênero humano, na reconstrução benjaminiana, os românticos afirmaram a “progressividade” válida para a esfera da arte, mas, neste caso, com fundamento em uma outra concepção de tempo e de história. Tanto num caso quanto no outro, o principal instrumento deste “progresso” era a crítica. Porém, a concepção de tempo subjacente às “progressões” era essencialmente diversa, no primeiro caso tratava-se de uma concepção mecânica de tempo, noutro, uma concepção messiânica. Com isto, de um só golpe, Benjamin atinge as concepções de história do Iluminismo e do historicismo, pois ambos têm em comum a mesma concepção de tempo vazio e homogêneo, que permite a “relação apenas relativa dos graus de cultura entre si”, isto é, a própria tarefa e método de uma *Universalgeschichte*.

A filosofia da história que sustenta esta posição quanto ao conceito de progressividade da arte, encontra-se no *messianismo romântico*²⁵, que Benjamin não trata explicitamente na *Dissertação*, sendo mencionado em apenas duas, mas significativas ocasiões e, no entanto, funciona como marca d'água de todo o texto. Mas, se Benjamin não expõe a filosofia romântica da história nem o messianismo que é peculiar a esta, felizmente — e o que muito melhor — ele o faz quanto à sua própria concepção de messianismo, na medida em que também este é portador de uma concepção de tempo e de história. Benjamin e os românticos têm em comum a crítica da “ideologia do progresso”, entretanto, não do mesmo modo, nem com os mesmos objetivos, certamente. Assim, anos antes, com *A vida dos estudantes* (1915), Benjamin encerrou sua participação no movimento da juventude e selou sua ruptura com seu mestre neohegeliano, o pedagogo Gustav Wyneken, graças ao apoio dado por este à participação alemã na Primeira Guerra, o que, segundo as palavras do discípulo, configurava um “sacrifício da juventude ao Estado”. No troar da guerra, tal ruptura pressupunha também, e na verdade, uma concepção messiânica da história:

Há uma concepção de história que, confiando na infinidade (*Unendlichkeit*) do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que rápida ou lentamente correm na esteira do progresso. A isto corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e rigor na exigência que ela coloca em relação ao presente. A consideração que se segue visa, porém, um estado determinado, no qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens dos pensadores utópicos. Os elementos do estado final não estão manifestos como tendência amorfa do

progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo o presente como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar de forma pura o estado imanente da plenitude em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente, eis a tarefa histórica. Contudo, esse estado não pode ser expresso através da descrição pragmática de pormenores, da qual ele antes se furta, mas só pode ser compreendido em sua estrutura metafísica, como o Reino do Messias ou a idéia da Revolução Francesa. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 75).

De início, o filósofo reporta-se à “infinidade” (*Unendlichkeit*) pressuposta em certa concepção filosófica do tempo e da história. Esta “infinidade” refere-se portanto à concepção de um tempo *homogêneo* e *contínuo* tal como se apresenta à física, ciência natural, e que fornece o esquema básico para interpretar as relações temporais, inclusive o tempo histórico, pois até este se submete, em última instância, àquela representação do tempo. Ao contrário, para Benjamin, o estado final (*Endzustand*) localizado no futuro não é “tendência amorfa do progresso” (*gestaltlose Fortschrittstendenz*). O futuro não é conseqüência do progresso automático, mas está engastado (*eingebettet*) no presente; o futuro depende daquilo que é carente de salvação no presente e no passado. Porém, pode-se entrever no texto, que a concepção do progresso conduz à falha com relação às exigências do presente.

No texto citado, o contexto presente refere-se aos estudantes e à universidade, de cujas ações depende seu “significado histórico atual”. Importa considerar que aquela tarefa messiânica, acima descrita, é reservada à *crítica*: “[...] Resta libertar o vindouro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente. Somente para isso serve a crítica.” (*Ibid.*). O futuro não paira abstrato no tempo, ele é propriamente o futuro de um presente. A tarefa messiânica, associada a uma

temporalidade também messiânica, realiza uma libertação. Por sua vez, próprio étimo *Erlösung*, redenção, tem sua raiz em *lösen*, que significa libertar, soltar, solver, quebrar (conforme o Grimm). E a crítica, desta vez, não é simplesmente a crítica estética, ou, mais reduzidamente, literária. É crítica das relações existentes, crítica de uma situação histórica determinada, crítica em sentido amplo, portanto, excedendo o âmbito propriamente estético, mas ligado a ele. Esta crítica pressupõe uma filosofia da história, no sentido preciso de que exige aquela temporalidade messiânica.

Opondo-se ao historicismo, o Benjamin d'A *vida dos estudantes* propõe a concepção de tempo e história cultivada pela utopia e messianismo, “estados absolutos”, menos orientados ao “êxito” que aos elementos desprezados. Passado e futuro dependem do presente, este é o foco no qual toda a história está concentrada: não há passado perdido, nem futuro garantido, isto tudo depende da relação de ambos ao presente.

A estrutura metafísica (*metaphysische Struktur*) enunciada no texto é congruente com a “*gesamte Struktur der Erfahrung*” do *Programa*. Em jogo uma mesma idéia: a estrutura da experiência é metafísica. Este é um dos laços possíveis que ligam ambos os ensaios. No exemplo d'A *vida dos estudantes* a estrutura metafísica da experiência aparentemente tem dois lados que se tocam: é religiosa (messianismo) e histórica (Revolução Francesa, mas também pensamento utópico). Informados pela leitura do *Programa* entendemos a relação que liga história e religião como a determinação do sentido “metafísico” da experiência. Ao historiador e ao filósofo cabem uma mesma tarefa que terá de ser resolvida segundo o modo próprio a cada um: tornar “visível e soberano no presente” a concepção de tempo e história subjacentes ao messianismo, ao utopismo e à Revolução Francesa (o tempo concentrado em um foco), bem como o conceito de

experiência e conhecimento que demandam. Com isto, a “*deformação*” do futuro (e do passado) pode ser combatida no presente.

A tarefa histórica (*geschichtliche Aufgabe*) é a valorização do presente: contra o historicismo a solução messiânica, um ponto de junção entre utópicos românticos e a tradição judaica. Se a tarefa histórica é delineada n’A *vida dos estudantes*, por sua vez, o *Programa* traz a contrapartida histórico-filosófica: criar a partir de Kant, esta é a *zentrale Aufgabe der kommenden Philosophie*.

A relação estabelecida n’A *vida dos estudantes* entre religião (messianismo) e história (Revolução Francesa e utopismo), é transposta como exigência no *Programa*, pois em seu *Adendo*, propõe uma “unidade virtual” entre filosofia e religião, não identidade. A relação entre religião e história é signo daquela unidade entre filosofia e religião. A doutrina do messianismo é que deve realizar o que está contido nesta unidade projetada.

Quanto à relação interna entre religião e história e o aprendizado benjaminiano junto aos românticos, observe-se a carta destinada a Scholem²⁶ em junho de 1917, portanto, poucos meses antes da redação do escrito programático. Porém, a lição a ser retida e desenvolvida aqui é a ligação da religião com a história, este centro do primeiro-romantismo

²⁶ “O centro do primeiro-romantismo (*Frühromantik*) é a religião e a história. Sua infinita profundidade e beleza em comparação com *todo* o romantismo tardio (*Spätromantik*) é que ele não invoca fatos religiosos ou históricos para ligar intimamente ambas as esferas, mas procuravam produzir no próprio *pensamento* e na própria vida as esferas superiores em que ambas tinham que coincidir. Disto resultou que — não “a religião”, mas a atmosfera na qual tudo o que estava sem ela e o que pretensamente era, consumiu-se em fogo, desfez-se em cinzas. [...] O romantismo é seguramente o último movimento que ainda uma vez salvou no presente a tradição, que estava em necessidade e, portanto, em primeiro lugar, decadente, teve que cair na *tradição católica*. Nesta época e nestas esferas sua tentativa prematura fez valer a eleusina e orgiástica abertura de todas as fontes secretas da tradição que, não profanada, devia transbordar na humanidade inteira. Em certo sentido, do qual se necessita expor primeiramente a profundidade, o romantismo procura realizar na religião o que Kant fez com os objetos teóricos: mostrar sua forma. Mas há uma *forma* da religião?? Em todo caso, o primeiro-romantismo pensou algo de análogo sob a forma de história.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 362-3).

cujos ecos ressoam nos primeiros parágrafos do *Programa*. Com efeito, não raro “história” e “religião” são utilizadas como equivalentes no *Programa* e, podemos dizer, também nos escritos de Benjamin sobre os românticos. O messianismo é a instância capaz de entrelaçar história e religião. Neste ponto, o entrecruzamento das concepções românticas e benjaminianas dá-se na relação que mantém com a história e a religião, pois nestas últimas, uma pode ocupar o lugar da outra porquanto ambas se reenviam reciprocamente. Este parentesco entre história e religião só é possível graças ao messianismo, pois nele a história é a “forma” da religião. O que não quer dizer que Benjamin e os românticos partilhavam de uma concepção idêntica do messiânico, pois é preciso não perder de vista a crítica benjaminiana às tendências românticas ao misticismo, justamente nos pontos mais importantes.

Quando Benjamin decidia o objeto de sua *Dissertação*, relembramos, ele pensara em pesquisar a filosofia kantiana da história partindo do conceito de “tarefa infinita”, como dissemos. Desistira de tal projeto em favor da pesquisa sobre o conceito romântico de crítica de arte, mesmo assim, um prolongamento de Kant.

No sentido que Benjamin tem em mente, os escritos históricos de Kant não lhe abrem as portas da filosofia da história. Este é o principal motivo para a desistência do projeto acalentado, bem como fora a base da crítica endereçada a Kant e kantianos no *Programa*. Reportando-se à ausência de categorias que expressem o histórico no conhecimento (ausência detectada no *Programa*), Benjamin não ignorou as obras de Kant acerca da filosofia da história. Depois de estudá-la nos textos kantianos compreendeu que não respondiam às suas expectativas. Em carta, comunicou a Scholem nada ter encontrado nos textos kantianos que os relacionassem aos textos estimados por ambos como os mais importantes sobre a filosofia da história. Destacou ainda que, em Kant, o interesse pela história está ligado aos acontecimentos que envolvem

problemas éticos; a fim de tratar da história, não estabelece métodos e modo de observação específicos, mas vai buscá-los às ciências da natureza, cujo padrão de medida prescinde da história. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 408-9). Meses antes, Benjamin havia expresso um juízo semelhante, mas desta vez relacionando metafísica e história, novamente a decepção com Kant, pois nele esta relação permanece *unentwickelt*. (*Ibid.*, p. 391). Posto em relação com *A vida dos estudantes*, a propósito da relação entre metafísica e história, religião e história, é o romantismo que fornece o contra-exemplo para o qual Benjamin mira *criticamente*.

Ainda segundo a carta de Benjamin a Scholem já citada, no período, os primeiros-românticos encontraram a tradição em estado de “agonia”, ela carecia de salvação. Por outro lado, este é o sinal do confronto crítico: de fato, a tradição necessitava ser salva, estava “em ruínas”, mas os românticos acabaram por decair na *tradição católica*, isto é, na filosofia católica da Restauração (BENJAMIN, 1993, p. 24, 43). Na última fase de Schlegel, o primeiro-romantismo terminou por fundir a salvação da tradição com a tradição do catolicismo, prenúncio da *décadence* dos herdeiros da escola. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 362-3).

I. REFLEXÃO E CRÍTICA DO CONHECIMENTO: FICHTE E OS ROMÂNTICOS

A divisão das partes que compõem a *Dissertação* tem em vista, em primeiro plano, os pressupostos filosóficos que devem preparar as discussões em torno do conceito de crítica, estas configuram os pressupostos estéticos. Este procedimento é requisitado internamente pelo próprio conceito, cuja consistência é sistemática, segundo Benjamin. Com efeito, é preciso tratar da concepção romântica de conhecimento, porque para eles, como veremos, a crítica também é conhecimento. Os

pressupostos filosóficos do conhecimento fornecem fundamentação tanto à teoria da arte quanto à teoria da crítica (BENJAMIN, 1993, p. 31), daí sua importância capital para demonstrar o peso filosófico específico dos românticos. Na sequência, perseguiremos os termos nos quais estes pressupostos filosóficos do conhecimento foram expostos. O percurso desenvolvido na *Dissertação* permitirá mostrar que, nos românticos, segundo a reconstrução de Benjamin, a reflexão é reflexão de uma forma, portanto, não se encontra limitada irremediavelmente à subjetividade da consciência, ao Eu.

Benjamin retoma o vínculo entre Fichte e românticos para tratar das filiações filosóficas e certas opções quanto à teoria do conhecimento destes últimos. O contato com a filosofia de Fichte é muito revelador, tanto mais se consideramos que também ele é permeado de crítica. Neste sentido, a relação dos românticos à filosofia de Fichte preparou o terreno para a elaboração de uma filosofia romântica própria, em que se pode notar certos traços de sua origem. Com isto, Benjamin procura focalizar não apenas os pontos de contato e dependência dos românticos em relação a Fichte, mas igualmente, os pontos de divergência e diferença entre eles (BENJAMIN, 1993, p. 30, particularmente a nota 14). Essa fertilização da filosofia romântica a partir de Fichte é ela mesma um exemplo daquilo que mais tarde saberemos ser o resultado da crítica: complemento das obras. Podemos dizer, então, que, na relação com Fichte, já está em curso aquele conceito romântico de crítica, que será deslindado na *Dissertação*. Isto pode ser lido como uma marca benjaminiana que sinaliza o caráter pós-kantiano da filosofia romântica.²⁷

²⁷ O primeiro destes esforços ganhou forma escrita em 1912 e circulou entre seus amigos e, agora, com o título de “Diálogo sobre a religiosidade contemporânea”, encontra-se publicado nos *Gesammelte Schriften* de Benjamin (1977, G.S. II-I, p. 16-35). O texto pertence ao período da militância de Benjamin na *Jugendbewegung*, sob o influxo das idéias de Gustav Wyneken, o qual, perto do fim da era guilhermina, pregava ampla reforma da escola e da educação (sobre a participação de Benjamin no “movimento estudantil” da época, cf. BRODERSEN, 1990, p. 56 *et seq.*; CHAVES, 1993, p. 24 *et seq.*). Alternando-se “Eu” e “Amigo”, no *Diálogo* pode-se ler o seguinte: “AMIGO. — Que você entende por essas descobertas do romantismo? EU. —

Neste sentido, poder-se-ia perguntar porque não optou por começar a exposição da teoria romântica do conhecimento a partir do próprio Kant? No entanto, a própria pergunta é dissolvida no interior do texto da *Dissertação*, pois o conceito escolhido para expor a teoria romântica do conhecimento é o conceito de reflexão, o qual Benjamin faz remontar a Fichte, e que constitui um ponto de virada em relação à configuração do mesmo conceito na filosofia crítica de Kant, até o ponto de pensar uma intuição intelectual:

Os românticos viram, antes, *na natureza reflexionante do pensar uma garantia para o seu caráter intuitivo*. Assim que, na história 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 para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões*. Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling tiveram a precedência neste empenho. (BENJAMIN, 1993, p. 30, grifos nossos).

Com relação à assimilação desta intuição intelectual romântica por parte de Benjamin, Tiedemann (2002, p. 35, nota 42) notou que bem

Como antes indiquei, trata-se da compreensão de todo pavoroso, inconcebível e inferior, que está tecido em nossas vidas. Mas todos estes conhecimentos, e muitos outros mais, não são nenhum triunfo. Tomaram-nos de assalto, simplesmente estamos aturdidos e amordaçados. Nisto impera uma lei trágica pela qual, no momento em que adquirimos consciência da autonomia do espírito, graças a Kant, Fichte e Hegel, neste momento a natureza revelou-se em sua incomensurável objetividade. No mesmo momento em que Kant descobrira a raiz da vida humana na razão prática, a razão teórica teve de desenvolver a moderna ciência natural, em um trabalho infinito. — Assim estamos agora mesmo. Toda a moralidade social que queremos construir com um zelo magnífico e juvenil está aprisionada nas profundezas céticas de nossas concepções. E hoje entendemos menos que antes o primado kantiano da razão prática sobre a teórica.” (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 24).

cedo ele abandonou²⁸ o “conceito” e o método filosófico que tal intuição pressupunha, no entanto, sem jamais negar a dignidade do “objeto” que era o alvo daqueles esforços do idealismo, alvo que consistia em considerar o absoluto como único objeto adequado à filosofia. Quanto à intuição intelectual, não pudemos atestar nos textos nem a sua aceitação nem tampouco a sua utilização por parte de Benjamin. Mesmo no caso da *Dissertação*, a intuição intelectual não possui o estatuto de método dos românticos, o qual deve ser procurado na reflexão, como ainda teremos oportunidade de ver mais adiante.

Primeiramente, Fichte no *Conceito da doutrina-da-ciência*, conforme nota Benjamin, teria colocado o conhecimento imediato na reflexão, com o que os românticos concordaram, e só posteriormente colocou-o na intuição intelectual (BENJAMIN, 1993, p. 31).

Ademais, o redimensionamento do conceito kantiano de conhecimento exigido pelo *Programa* (BENJAMIN, 1977, II-I, p. 157 *et seq.*) impelia Benjamin para além de Kant que, embora “pressuposto fundamental da crítica de arte romântica”²⁹, não aparece em primeiro plano no tratamento do conceito romântico de conhecimento, pois este é obtido através de um desenvolvimento imediato de Fichte.

²⁸ A partir de uma doutrina benjaminiana das Idéias, no Prefácio ao livro sobre Drama barroco encontramos a crítica à “visão” (*Schau*), à “intuição” (*Anschauung*) e à intuição intelectual (*intellektuelle Anschauung*) como modos de acesso à verdade, às essências e Idéias, uma crítica que atinge, de um só golpe, diversas versões que esta concepção assumiu, do neoplatonismo até a fenomenologia (a temática da *Wesensschau* e da intencionalidade *da consciência*), passando pelo idealismo de Fichte e Schelling, bem como os românticos: “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 de existência da verdade, que é desprovida de toda intenção, e é incapaz, *a fortiori*, de aparecer como intenção. A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional. 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 (*Tod der Intention*).” (BENJAMIN, 1984, p. 57-58). Mais adiante, ainda voltaremos a tratar de “intuição intelectual”, mas em Kant.

²⁹ Carta a Gershom Scholem, de 30 de Março de 1918, cf. BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 441.

Assim, se Benjamin afasta-se de Kant é ao preço de aproximar-se dos românticos, em uma linha ou projeto de continuidade da filosofia crítica de Kant, porque também os românticos são autênticos pós-kantianos. E aqui o sentido deste “pós” é claro: eles foram capazes de completar, ampliar o conceito kantiano de conhecimento na esteira do desenvolvimento feito por Fichte.

Esse demorar-se na filiação dos românticos em busca de expressão própria é útil na medida em que pode ser estudada como um exemplo bem-sucedido de como eles entendiam a crítica, pois esta realiza-se quando os sistemas do idealismo reivindicam um desenvolvimento que toma por base o pensamento que o antecedeu. No caso dos românticos, isto tem a força de inscrevê-los em uma tradição, isto é, situá-los no quadro histórico da filosofia do idealismo alemão. Com efeito, a leitura que Benjamin faz deste quadro tem muito mais o sentido da continuidade que ruptura. As filosofias sucedem-se numa clara linha de continuidade com a antecedente mais imediata, e no entanto, procuram ir além do ponto de partida. Não reivindicam um começo totalmente novo, mas precisamente continuidade e desenvolvimento de problemas comuns. Tomadas em conjunto revelam-se complementares, tomadas em separado, cada uma pode compreender-se como o sentido do todo e, aqui o debate é infinito. A formulação deste quadro nos dá a visão antecipada dos resultados de uma crítica progressiva.

Assim, tanto o contato quanto a separação entre Fichte e os românticos podem ser constatados na reflexão, pois ainda que os românticos partam da reflexão fichtiana, dão-lhe um impulso inteiramente novo e crítico. A separação entre Fichte e românticos é fixada filosoficamente no problema da infinitude da reflexão, o primeiro desloca a infinitude da ação do Eu para a prática, enquanto os segundos querem torná-la constitutiva para a teoria (BENJAMIN, 1993, p. 32).

Para tratar da imitação de Fichte por parte dos românticos, Benjamin resume o argumento da reflexão enquanto uma “ação da inteligência” e acrescenta uma citação significativa do filósofo: “A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se a forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão” (BENJAMIN, 1993, p. 31).³⁰

Se, em Benjamin, também os românticos passam a ocupar um lugar na história da filosofia, este lugar encontra-se na perspectiva da dupla alternativa que a filosofia de Fichte deixara em aberto: posição e reflexão. O desenvolvimento da primeira encontramos na dialética de Hegel³¹ e a segunda constitui o terreno próprio dos românticos. Em Fichte, os caminhos da filosofia são bifurcados, ele é a origem comum: “Fichte conhece, [...], duas maneiras-de-ação infinitas do Eu, a saber, além da reflexão, ainda o pôr. [...] Enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro romantismo, o conceito do pôr aparece — não sem relação com o precedente — de maneira mais acabada na dialética hegeliana.” (BENJAMIN, 1993, p. 33).

Digna de atenção é a dialética fichtiana que faz coincidir sujeito e objeto, algo que poder-se-ia considerar como uma tentativa no sentido daquela neutralidade de que fala o *Programa* (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 163), mas uma tal solução permanece insuficiente, também com

³⁰ Aqui, Benjamin cita a formulação da primeira edição de *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia* (1794), de Fichte, em que se lê: “a forma torna-se a forma da forma, como seu conteúdo” (*die Form zur Form der Form, als ihres Gehalts*) ao invés de “a forma se torna seu próprio conteúdo” (*die Form zu ihrem eingenen Gehalte wird*), como consta na segunda edição de 1798 (FICHTE, 1992, p. 26, nota 22). Para o texto da edição alemã, cf. FICHTE, 1971, v. 1, p. 45. Confrontar também com BENJAMIN, 1993, p. 130, nota 3, do tradutor.

³¹ Além da conhecida carta em que Benjamin refere-se a Hegel como “terrível” (cf. Carta a Ernst Schoen, cf. BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 438), há uma outra, escrita pouco tempo antes ao seu amigo Gershom Scholem, e que marca seu distanciamento em relação a Hegel com as seguintes palavras: “Hegel me repugna naquilo que li até o presente [...], rapidamente conduz à fisionomia espiritual que aponta: a de uma inteligência violenta, de um místico da violência da pior espécie que há, mas também místico”. Carta a Gershom Scholem, de 31 de Janeiro de 1918. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 422).

relação aos românticos, como deverá ser mais adiante (*Ibid.*, 1993, p. 63). De volta a Fichte, os românticos puderam encontrar o seguinte: “Nesse estar-consciente-de-si, no qual a intuição e o pensar, sujeito e objeto coincidem, a reflexão, sem ser eliminada, é banida, aprisionada e despedida de sua infinitude. [...] Este sistema não pode tolerar em sua parte teórica nenhuma infinitude.” (*Ibid.*, p. 35).

O processo infinito da reflexão é obstado por Fichte no domínio teórico por uma boa razão: ele não permite pensar uma consciência efetiva, pois nos obriga a passar de uma consciência para outra, infinitamente. O argumento por absurdo nos coloca o caso de uma má infinitude que não chega a lugar algum porque não pára nunca. Com efeito, a reflexão e a posição, depois de ambas afirmadas infinitas, encontram limitação, a primeira no Eu-absoluto e a segunda pelas representações do Não-Eu.

Os primeiros românticos imitam Fichte por situarem-se na perspectiva da reflexão, mas dele se diferenciam criticamente, ao desenvolver a reflexão no âmbito da infinitude. Será o caso de uma infinitude produtiva, cujos resultados poderão ser observados no conceito da arte e de crítica: “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.” (*Ibid.*)

II. REFLEXÃO COMO MÉTODO

Mesmo Fichte tendo apontado o paradoxo da consciência quanto à reflexão, e por esta mesma razão, rejeitado sua infinitude, os primeiros

românticos acentuaram ainda mais aquela infinitude rejeitada da reflexão. Por que o fizeram?

O percurso da reflexão teria que ser para eles mais que um percurso infindável e vazio (BENJAMIN, 1993, p. 36) e, por isto mesmo, rico em conseqüências e frutífero para a teoria da arte.

Eles teriam que marcar a infinitude da reflexão não com o selo da má infinitude, a infinitude que conduz a paradoxos ou ao absurdo (*Ibid.*, nota 31), isto é, pensar uma outra possibilidade inscrita nela: sua fertilidade para a arte. Eles tiveram que transformar o caráter absurdo da reflexão, terminando por diluí-lo. Para tanto, não poderiam fixar-se no quadro pensado por Fichte, mas ir além. Deste modo, os românticos não trataram meramente de aplicar a teoria fichtiana do conhecimento à arte, mas tiveram que criar uma que respondesse às suas pretensões neste domínio. O nó de toda argumentação benjaminiana é justamente mostrar que há uma epistemologia nos primeiros românticos. Não uma teoria do conhecimento que conduz à ciência positiva *stricto sensu*, mas à arte, ao conhecimento da arte, que, afinal, é a própria crítica.

Não se fixar à “absurdidade” pode parecer estranho, mas é necessário para penetrar no valor da intenção que orientava os românticos nesta direção, depois, como dissemos, o absurdo deverá ser dissipado. Desta maneira, poderemos alcançar o significado que a reflexão assumiu para eles. Não é apenas a qualidade das conseqüências o critério de avaliação desta filosofia, a questão do fundamento também está no horizonte e virá adiante como método da reflexão, ao qual corresponderá um método da crítica.

Neste sentido de uma relação do conhecimento com a arte e com a crítica, é preciso atentar para o tratamento crítico dispensado ao Iluminismo no *Programa*:³² nele, o Iluminismo aparece como pobre e

³² Cf. BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 158 *et seq.* Como se viu, a crítica jovem-benjaminiana ao Iluminismo inclui sua caracterização como limitada e “cega” para o histórico e o religioso. Com relação a Kant, o Iluminismo tanto criou as condições para

infrutífero. Ao contrário, a caracterização da reflexão na *Dissertação* é outra: rica em conseqüências e frutífera (BENJAMIN, 1993, p. 36): um pressuposto da teoria do conhecimento que se desdobra no campo da arte e da crítica da arte. Por isto, é de se esperar que, no estudo dos primeiros românticos, Benjamin, na verdade, também busca e encontra um exemplo que contrabalança aquelas insuficiências do Iluminismo. Isto não quer dizer que ele subscreva as teorias românticas *in toto*, como já dissemos, mas, pelo menos, parece reconhecer que abriram um caminho possível: a teoria do conhecimento que propuseram teve a “profundidade” que faltou àquela do Iluminismo. Relembremos:

sua obra gigantesca quanto é responsável por suas limitações, de modo especial, o conceito de experiência. O resultado revelou uma experiência com o mínimo de significado, experiência reduzida “ao ponto zero”, “um triste significado”. Precisamente neste ponto, em muito difere da tentativa romântica para descortinar um novo sentido para a experiência, tentativa levada a cabo a fim de incluir outros domínios negligenciados pelo Iluminismo: de modo emblemático, história, religião e linguagem. Se for considerado o que diz Benjamin sobre a relação da filosofia futura ao sistema kantiano no *Programa*, constatar-se-á que mantém a mirada crítica: a relação deve completar o que falta ao sistema, basicamente o assinalado sob a rubrica “história” (e, novamente, o que ela traz consigo: a religião e a linguagem). Precisamente com este intuito, algum aprendizado pode ser haurido junto aos românticos, efetivamente, tanto na inclusão da história como na continuidade da crítica. Vistas as coisas por outro ângulo, algo parecido ocorre com a afirmação de Benjamin sobre a atitude de Kant face à metafísica. O significado da crítica kantiana à metafísica não aparece aos olhos de Benjamin senão como uma tentativa de completá-la, torná-la possível, do contrário Kant não teria escrito quaisquer *Prolegômenos* (nem afirmado, na *Crítica*, que a razão pura especulativa pode e deve “delinear o plano total de um sistema de metafísica”, cf. KANT, 1989, p. B XXIII; isto é: segue afirmando assim, já depois de ter redigido a 2. ed. da *Crítica*, em 1787). Mas se o fez, tinha que mostrar o infundado das pretensões da metafísica até a *Crítica* porque não continham os critérios necessários, dado que, tais como eram, a metafísica não era possível. Em tempos de Iluminismo, restava a Kant apenas aniquilar (*vernichten*) a metafísica, embora não rejeitasse sua possibilidade. Segundo Benjamin, ele não quis aniquilá-la por completo e para sempre, mas mostrar os critérios necessários para demonstrar nos casos particulares sua possibilidade. Por sua vez, como pode-se ler na *Dissertação*, a crítica romântica enfatiza tanto o lado negativo da crítica quanto seu lado positivo, pois ainda que negativa, destrutiva, seu resultado deve ser positivo, produtivo. Neste caso, a crítica é uma atividade entre a destruição e o complemento daquilo que toca. Isto vale para a arte quanto para a filosofia: o ruim deve ser aniquilado (BENJAMIN, 1993, p. 87). Assim, por exemplo, a metafísica anterior à *Crítica* não foi avaliada do ponto de vista do sentido da experiência de que era portadora, à medida que pudesse ter conferido à experiência conteúdos significativos e profundos.

semelhante profundidade, aliada à justificação e empenho pela certeza, é o que Benjamin espera da filosofia vindoura.³³

* * *

A seguinte afirmação é caracterizada por Benjamin, no que virá adiante, como “decisiva” e deve ser tratada como tal: “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo, não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão. Isto é decisivo, juntamente com seu caráter temporal inacabável e antes mesmo dele, que deve ser compreendido de outra maneira que não uma progressão vazia”. Tal afirmação nos dá a oportunidade de tratar de pontos importantes que estão em cena nesta altura do texto: a questão da continuidade e da conexão, o caráter temporal desta, e até permite pensar uma afinidade entre conexão e conjunção.

A questão inicial que se coloca é a aparente diferença entre continuidade e conexão. Do ponto de vista da *Dissertação*, desloca-se momentaneamente o acento da continuidade para conexão no procedimento romântico. A conexão, por sua vez, descreve melhor o tipo de continuidade pensada pelos românticos no conceito de reflexão que, como veremos, permite uma progressão de continuidade em que o refletido sofre uma transformação via nova reflexão, de modo que aquilo que é retomado não permanece na mesmidade, isto é, alcança um grau superior e, como tal, positivo, não podendo ser igualado ao resultado *vazio*. Assim, nos termos da *Dissertação*, aquela distinção entre continuidade e conexão é necessária para evitar o paradoxo apontado por Fichte na reflexão, em que a mesma aparece como continuidade

³³ Cf. BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157. Profundidade (*Tiefe*) é palavra empregada em contextos importantes em ambos os textos. Só no primeiro parágrafo do *Programa* aparece cinco vezes. E, como tal, em toda parte, contrasta com o “baixo” e “raso” conceito de experiência do Iluminismo.

vazia e infundável. Com efeito, a reflexão não é tautologia vazia. O decisivo é saber o tipo de progressão que se tem em vista. No caso romântico, “tudo deve ser conectado de uma multiplicidade de maneiras”³⁴, cujo sentido é dado pela exposição do método da reflexão.

Não se deve perder de vista o caráter sistemático da conexão, pois ela forma e realiza um sistema. Ademais, a progressão entre as conexões forma sistema, e envolve um aspecto temporal, pois as conexões progridem no tempo.³⁵ Posteriormente, este conceito romântico de conexão, tal como o entendia Benjamin, sofrerá uma determinação na sua filosofia da história, pois será transformada em conjunção ou constelação: uma maneira singular de conectar os acontecimentos históricos. Os conceitos da teoria romântica do conhecimento formam de fato, como já admitia Benjamin, um aprendizado. Este aprendizado será retomado de várias formas.

³⁴ Este “tudo” e esta “multiplicidade” podem ser lidos em paralelo com o conceito superior de experiência do *Programa*, que é formulado nos termos de uma “multiplicidade unitária e contínua do conhecimento” (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 168). Tanto lá como aqui, o que está em jogo na conexão é a experiência e sua totalidade. Pois, o que lá é totalidade da experiência e experiência absoluta, aqui é o absoluto: história, religião e arte. Com a leitura conjunta do *Programa* e *Dissertação*, pode-se encontrar a pista para compreender a busca do jovem Benjamin pela “experiência absoluta” de que fala Scholem. Em atenção à cláusula restritiva do *Programa*, deve-se dizer que esta “experiência absoluta” é diferente do conhecimento do absoluto: “Pode-se compreender a tarefa da filosofia vindoura como a de descobrir ou criar aquele conceito de conhecimento, o qual, por relacionar ao mesmo tempo o conceito de experiência exclusivamente à consciência transcendental, torna logicamente possível não somente a experiência mecânica, mas também a experiência religiosa. Com isto não se diz de modo algum que o conhecimento torna Deus possível, e sim, que o conhecimento torna plenamente possível, em primeiro lugar, a experiência e a doutrina de Deus.” (*Ibid.*, p. 164).

³⁵ No entanto, a ligação desta idéia com a idéia moderna de progresso é um equívoco (BENJAMIN, 1993, p. 97). Isto porque o conceito moderno de progresso, mudando o que deve ser mudado, parece conter em seu interior, aquele aspecto da infinitude da reflexão que havia inquietado Fichte quanto à consciência: ela não permite pensar a efetividade, o atual, o agora, porquanto não pára seu movimento em linha reta, remetendo sempre ao que está à frente, por vir. No caso de Fichte, a infinitude da reflexão deve ser bloqueada, se se quiser pensar uma consciência efetiva. Vimos, contudo, que os românticos mantêm a infinitude da reflexão, mas, segundo Benjamin, concebem sua progressão de modo não vazio: a progressão no tempo tem que ir além da constatação do caráter inacabável do tempo, isto é, não pode ser tempo vazio, mas intensivo e realizado. Voltaremos a isto mais adiante.

Na *Dissertação*, já aparece uma aproximação daquilo que se entende por ser sistemático, isto é, “conectar de uma multiplicidade de maneiras, sistematicamente diríamos hoje.” (BENJAMIN, 1993, p. 36). Conectar, neste sentido, é pensar sistematicamente. E a própria infinitude da reflexão deixará de ser absurda se a compreendemos realizada, e, não apenas como uma mera possibilidade. Esta infinitude assenta-se na atividade sempre renovada de conectar, isto é, a infinitude da reflexão é pensada enquanto conexão, uma conexão realizada. Portanto, trata-se sempre de conexão atual, e não, da indefinida. As formas da conexão por reflexão perfazem o próprio método do conhecimento dos românticos. A conexão se faz por mediações, de onde se deduz que a conexão é a mediação por reflexão.

No texto da *Dissertação*, o que vem a seguir, aparece como o significado da reflexão e é exposto como resultado da apresentação do esquema ou método da teoria romântica do conhecimento. Assim, a estrutura da conexão-da-reflexão oferece o método que os românticos concebiam para o conhecer.

O método possui uma estrutura tríplice representada por graus de reflexão expostos conforme uma escalada ascensional, um aumento progressivo da reflexão.³⁶ O primeiro degrau da reflexão é o *primeiro*

³⁶ Para um outro “esquema” da reflexão também formado de modo tríplice *saber fático* – *saber do saber* – e *saber absoluto*, mas em Fichte, cujo desfecho é o Eu, encontramos a seguinte explicação em Rubens R. Torres Filho: “Com efeito, no nível do pensamento objetivo (do senso comum e das ciências particulares), só temos ‘uma firme convicção quanto à realidade das coisas fora de nós’ porque nesse nível imperam as ‘leis da reflexão’ sem que haja consciência delas. Há objetos — e concomitantemente conceitos-de-objetos — porque na reflexão, em virtude de suas leis, só se pode chegar até o entendimento, e neste então certamente se encontra algo *dado* à reflexão, como matéria (*Stoff*) da representação’; mas é preciso logo esclarecer que a reflexão de que se trata aqui é a ‘reflexão natural, oposta à [reflexão, RRTF] artificial da filosofia transcendental’. A primeira permanece ‘no interior da jurisdição (*Gebiet*) das leis da reflexão’ e pensa a realidade como objetividade, ‘que é o primeiro produto da forma fixa da reflexão’, enquanto a outra, estabelecendo essas leis em sua gênese para trazê-las à clareza da consciência, tem de elevar-se até a ‘forma-eu ou a forma absoluta da reflexão’ como ‘fundamento e raiz de todo saber’. Nessa radicalidade, ela se separa então da reflexão natural como *saber fático* e para instaurar-se como *saber do saber* tem de proceder a uma reflexão artificial que lhe desvendará a reflexão originária como *saber absoluto*.” Cf. TORRES FILHO, 1975, p. 39.

pensar (BENJAMIN, 1993, p. 37), isto é, o pensar que enquanto pensar é pensamento de algo. Este primeiro pensar tem forma e matéria: pensar-pensado. Aqui, neste ponto inicial, situa-se a lógica ou o “sentido”. Depois, o pensamento de segundo grau é propriamente a reflexão, pois nele *pensa-se o primeiro pensar*, reflexão esta que pode ser repetida inúmeras vezes. Neste ponto situa-se o conhecer intuitivo ou “razão”. E, por fim, o terceiro grau que consiste em *pensar o pensar do pensar*, ou, dito de outro modo, pensar a reflexão alcançada no segundo grau. A partir deste ponto, que pode ser continuado até ao infinito³⁷, ocorre a ambivalência entre sujeito e objeto, os quais são dissolvidos mediante sucessivas reflexões. Esta dissolução final da reflexão constitui o absoluto, nele chega-se à neutralidade da relação sujeito-objeto.

Para a teoria do conhecimento, a forma normativa do pensar é então — e isto 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. [...] 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. (*Ibid.*, p. 38).

Observamos que a lógica formal não tem aqui nenhuma precedência, mas uma lógica vinculada às intenções metafísicas dos

³⁷ A título de antecipação do que será tratado a seguir, tomemos a explicação sucinta e instrutiva de Márcio Suzuki (1993): “A reflexão é o operador conceitual mais importante para os primeiros românticos — reflexão que, como se sabe, já havia sido discutida por Kant na ‘Crítica do juízo’. Seguindo o ensinamento de Fichte, o romantismo procede a um redobro desta reflexão: a uma primeira reflexão ‘originária’ vem se juntar uma outra, filosófica ou transcendental. Para Benjamin, o primeiro romantismo ou romantismo de Jena teria como que transfigurado essas duas séries reflexivas da filosofia transcendental em duas instâncias distintas: num primeiro momento haveria a reflexão original, criadora, ou a poesia; no segundo, a reflexão crítica ou a filosofia.”

românticos, o que significa dizer: os românticos fazem a ligação entre lógica e metafísica de uma maneira peculiar. O que aparece através da exposição benjaminiana é justamente o vínculo que os românticos pensaram entre a lógica e suas intenções metafísicas. Nelas, a lógica formal não pode ser a forma normativa do pensar, mas a própria reflexão, porque frente a esta, a lógica formal perde seu caráter formal e assume um caráter material porque tem conteúdo. A lógica formal é o primeiro passo, um ponto de passagem no percurso da reflexão. O pensamento reflexivo assume o papel de instrumento para o conhecimento, lugar antes reservado exclusivamente à lógica formal. A lógica está para a reflexão assim como o fundado está para o fundamento.³⁸

O método da reflexão dos românticos, em que a forma normativa do pensar não é a lógica, e exige um fundamento extra-lógico, poderia ser partilhado por Fichte, precisamente no sentido de que a lógica transcendental é fundamento da lógica formal. O papel de fio condutor da lógica formal para a descoberta da transcendental é invertido, uma inversão que é reflexão. Transformada em método do conhecimento, a reflexão é concebida como um híbrido feito de lógica³⁹, enquanto é conexão, e de metafísica, enquanto é mediação para o absoluto, pois ela é conhecimento imediato e intuitivo, e faz a mediação entre a lógica e o absoluto.

³⁸ Um paralelo com Fichte podemos encontrar no comentário de Rubens Rodrigues Torres Filho: "A doutrina-da-ciência, mantendo com a lógica a relação do fundamento ao fundado, não pode obter da lógica uma garantia de sua validade formal e esperar que esta lhe forneça as regras de sua reflexão. Deve, ao contrário, transmitir a ela sua validade. Uma vez que 'não recebe da lógica sua forma, mas a traz em si mesma', essa ciência das ciências é um saber inteiramente livre de regras: 'não pode de nenhum modo ser provada a partir da lógica e não pode pressupor como válido nenhum princípio lógico, nem o de contradição. Sem o socorro de nenhuma regra prévia, a reflexão filosófica só pode então ser norteadada por um 'sentimento obscuro', por um certo 'senso-da-verdade': o que quer dizer também que o filósofo tem de ser dotado de 'gênio em grau não menor que, por exemplo, o poeta ou o artista.'" Cf. TORRES FILHO, 1975, p. 36.

³⁹ O primeiro passo é extra-lógico, mas os seguintes são todos derivados ou lógico-dedutivos, como em Fichte.

A reflexão tem o poder de subordinar qualquer conhecimento porque como pensamento de segunda instância vincula o primeiro à sua esfera e aparece como superior. Se podemos reunir esta reflexão e seus vínculos num conjunto, este constitui o sistema. No conectar da reflexão o sistema é “pré-formado”. O método original da reflexão, na qualidade de princípio do conhecimento, pode expandir-se graças à produção de conhecimentos derivados, os quais, na economia geral do texto, são encontrados por força de sua fértil utilização tanto no conhecimento da arte quanto no conhecimento da crítica. A relação entre a teoria primeiro-romântica do conhecimento de um lado, e a da arte, da crítica e da natureza, de outro, é aquela que existe entre premissas e consequências (BENJAMIN, 1993, p. 19, 20, 23, 61).

Em relação ao papel que ocupa em Fichte, os românticos tiveram que ampliar a reflexão até que ela abarcasse todo o espaço destinado inicialmente à posição. O “Eu” deixa sua condição de tese absoluta para figurar como “um” caso importante de reflexão, no qual o fenômeno reflexivo do “si-mesmo” é a marca da consciência. Isto pelo menos nos escritos de Schlegel em torno de 1800.

Enquanto Fichte pensa poder transferir a reflexão para a posição-originária, para o ser-originário, suprima-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 para tudo, pois tudo é si-mesmo. (*Ibid.*, p. 38).

Apenas a partir das *Lições Windischmann*, Schlegel, à maneira de Fichte e diferindo de seu próprio pensamento à época da *Athenäum*, identificará o ponto central da reflexão no Eu (*Ibid.*, p. 47-8). Com efeito, neste “ponto decisivo”, divergem os “dois horizontes de pensamento” de

Schlegel, tendo de um lado a *Athenäum* e, de outro, as *Lições Windischmann*. Nesta última, o absoluto é pensado como “Eu”, ao passo que na primeira, trata-se do absoluto a partir da arte. Se, como mais tarde se verificará, para os românticos, o absoluto é um absoluto da reflexão, então, para esta, vale o mesmo que a seqüência do raciocínio anterior: ou o ponto central da reflexão é o Eu, ou, é a arte.

Para Fichte a consciência é “Eu”, para os românticos ela é “si-mesmo”. Com isto, no limite, conforme o desenvolvimento romântico, paradoxalmente, a reflexão tende a esvaziar o caráter subjetivo da consciência. Graças à reflexão — que não é obrigatoriamente a reflexão de um Eu, podendo ser reflexão da arte, mas não só —, Benjamin descreve o método romântico de conhecimento deslocando o acento geralmente dado ao princípio subjetivo através da liberação do pensamento face à consciência. Não é apenas a consciência que é reflexiva, mas seu “outro”, a natureza, mas também a arte e, ao fim e ao cabo, a realidade inteira também o é. Separar consciência e pensamento é tarefa erigida contra Fichte, e não apenas ele, pois, de certa maneira vai de encontro a boa parte da modernidade filosófica.

A reflexão em Fichte é dependente da posição, isto é, do sujeito ou consciência. Neste caso, sem a instância subjetiva não poderia haver reflexão. Mas aquilo que, em Fichte, era o “caso único”, a posição do “Eu”, para os românticos é a coisa mais constante da reflexão, seja no Eu seja na realidade. O pensamento reflexivo abarca tudo, pois “tudo é si-mesmo” e há “infinitas formas do si-mesmo” (*Ibid.*, p. 62).

Entre a dupla alternativa presente em Fichte, reflexão e posição, este teria optado pela segunda. Seu método, então, consistiu no pôr dialético (*Setzen*) e não na reflexão (BENJAMIN, 1993, p. 39). Esta última teria sido transformada pelos românticos até ao ponto de distanciar-se de sua origem fichtiana e adquirir um sentido próprio. Neste método o princípio da filosofia do sujeito é ampliado para toda a realidade, a

natureza reflexiva do pensamento é estendida a todas as coisas. Este é um desdobramento da infinitude da reflexão, cujos limites não são fixados nem no sujeito nem no objeto. Admirável será a consequência para a natureza: ela mesma transformar-se-á em sujeito: não só a consciência é capaz de pensar, mas toda a natureza também o é. A realidade inteira é reflexionante.

A diferença marcante entre Fichte e românticos é o ponto de partida da teoria do conhecimento. Fichte parte do “estado-de-ação” (*Tathandlung*)⁴⁰ e chega, via reflexão, até a intuição intelectual, até o Eu. Os românticos partem da reflexão e atingem a realidade inteira enquanto pensante-reflexionante. Com uma tal radicalização da reflexão por obra dos românticos, nos quais, além do exposto, constitui o próprio método do conhecimento, feitas as devidas contas, há de se reconhecer que, desde sua assunção em Kant e passando pelo sentido que adquire em Fichte, a reflexão desenvolveu em pouquíssimo tempo uma carreira notável.

Após referir a oposição de Schlegel a Fichte, o qual, assim parece ao primeiro, teria feito concessões ao realismo quando da formulação da intuição intelectual, Benjamin assim se exprime:

A reflexão não é um intuir, mas um pensar absolutamente sistemático, um conceber. Não obstante, para Schlegel, evidentemente, a imediatez do conhecimento deve ser salva; para tanto necessita-se, porém, um rompimento com a doutrina kantiana, segundo a qual apenas e unicamente a intuição permite o conhecimento imediato. Fichte havia se agarrado também inteiramente a ela [...]. (BENJAMIN, 1993, p. 41).

⁴⁰ É a tradução do neologismo fichtiano *Tathandlung*, tal como proposta por Rubens Rodrigues Torres Filho, que acompanhamos, por diferença com a tradução da *Dissertação* por Seligmann-Silva, que opta por “ação”.

Em termos aproximadamente kantianos, para os românticos, a reflexão não é intuição, mas conceito. Acresce, contudo, a diferença de que a imediatez do conhecimento deve ser preservada tanto para a intuição quanto para o próprio pensar reflexivo.

Se temos em vista que a experiência possível, em termos kantianos, é uma composição de entendimento e sensibilidade, intuições e categorias, a experiência absoluta que está sendo desenhada em seus contornos teóricos tenderá a romper este quadro. Neste caso, como se vê, o fundamental da questão é o que deve ser propriamente entendido por “intuição”. Em Kant, como se sabe, mesmo quando se trata das “intuições puras” tempo e espaço, estas compõem a parte pura da “sensibilidade” e, assim, como condição de sua possibilidade, estão na base de toda “intuição sensível” e, portanto, de toda experiência e de todo conhecimento, visto que ambos só dizem respeito à “intuição sensível”, vale dizer, unicamente aos fenômenos. Como se sabe, este também foi um passo necessário para demonstrar a impossibilidade da metafísica dogmática, que pretende *conhecer* o que está situado além dos limites do sensível, que são exatamente iguais aos da “experiência”. Conhecer é conhecer fenômenos, cuja consequência é “a restrição de todo o conhecimento especulativo da razão aos simples objectos da *experiência*”, ou ainda, nos mesmos termos, tendo a *Crítica* “reduzido a simples fenômeno tudo o que podemos teoricamente *conhecer*.” (KANT, 1989, p. B XXVI e XXIX). E, precisamente por isto, restrição e redução tais que constituem impedimentos à metafísica formulada nos termos de uma “intuição intelectual”.⁴¹

⁴¹ Para a posição do problema na *Crítica da razão pura*, num contexto decisivo que relaciona intuição intelectual e coisa em si, veja-se o seguinte texto: “Se entendemos por númeno uma coisa, na medida em que não é objeto da nossa intuição sensível, abstraindo do nosso modo de a intuir, essa coisa é então um númeno em sentido negativo. Se, porém, a entendemos como *objeto de uma intuição não-sensível*, admitimos um modo particular de intuição, a intelectual, que, todavia, não é a nossa, de que nem podemos encarar a possibilidade e que seria o númeno em sentido positivo. A doutrina da sensibilidade é, pois, simultaneamente, a doutrina dos númenos em sentido negativo [...]. Se quiséssemos, pois, aplicar as categorias a objetos que não

Aquele caráter absurdo e estranho da reflexão infinita foi totalmente dissolvido. A estrutura do método e o alcance de suas conseqüências mostraram não somente que a reflexão não é vazia, mas que é igualmente substancial e completa em si mesma.

A filosofia da reflexão, assim configurada, expõe o absoluto como medialidade, isto é, participação dos graus da reflexão num sistema. A reflexão se faz pelo desdobramento de seus graus, cuja conexão é sistemática: cada grau realizado está em relação com o todo. Este todo da reflexão é o absoluto. Assim, a reflexão oferece como resultado o absoluto que é um sistema de mediações. O absoluto manifesta-se nos

são considerados fenômenos, teríamos, para tal, que tomar para fundamento uma outra intuição, diferente da sensível, e o objeto seria então um númeno em sentido positivo. Como, porém, *tal intuição, isto é, a intuição intelectual, está totalmente fora do alcance da nossa faculdade de conhecer*, a aplicação das categorias não pode transpor a fronteira dos objetos da experiência [...].” (KANT, 1989, p. B 307-8, grifos nossos). Ou ainda, este outro texto-chave, no qual os conceitos não têm nem referência nem significado objetivos, se forem isolados da intuição sensível: “Se entendermos por objetos simplesmente inteligíveis aquelas coisas que são pensadas pelas categorias puras sem qualquer esquema da sensibilidade, então tais objetos são impossíveis. Efetivamente, a única condição do uso objetivo de todos os nossos conceitos do entendimento é o modo da nossa intuição sensível, pela qual nos são dados objetos, e se fizermos abstração desse modo, ficariam os conceitos destituídos de referência a qualquer objeto. Mesmo que se alguém quisesse admitir outro modo de intuição diferente desta nossa intuição sensível, as funções do nosso pensar não teriam, em relação a ela, qualquer significado.” (*Ibid.*, p. B 342 = A 286; cf. ainda B 145 e 146, § 22 da Dedução Transcendental). Com efeito, a intuição sensível é a única válida, “pelo menos para nós homens”, conforme a célebre cláusula restritiva do parágrafo de abertura da Estética Transcendental (*Ibid.*, B 34, novamente em B 42, 59; em relação à intuição intelectual, B 72). Contudo, como um *conhecer*, esta cláusula é restritiva apenas para os homens, portanto, não impede de *pensar* a possibilidade de um *intellectus archetypus* (*Ibid.*, B 72-3, B 723 = A 695; sobre o “entendimento intuitivo”, que segue sendo “não o nosso”, cf. o § 77 da *Crítica da faculdade do juízo*, em KANT, 1992, B 344 *et seq.*). É patente que nos românticos, tal como Benjamin os interpreta, esta distinção kantiana fundamental entre conhecer e pensar não desempenha qualquer papel, antes, o que se vê por toda parte, é a identidade entre eles. Por outro, como foi assinalado, na *Crítica*, a intuição intelectual liga-se negativamente à coisa em si e, sendo esta removida, uma articulação diferente deverá entrar em cena. Benjamin, por sua vez, não pôs à sombra estas diferenças importantes. Em extensa e detalhada nota, fez um balanço amplo das *diferenças* entre a intuição intelectual em Kant, Fichte e os românticos, ainda que a ausência de Schelling deva ser sentida (BENJAMIN, 1993, p. 42, nota 48). Digno de nota é que Schlegel, segundo Benjamin, para superar as insuficiências de cada um quando isolados, busca uma mediação entre o pensamento discursivo e a intuição intelectual, e a encontra na linguagem, a “intuição não-intuitiva do sistema” (*Ibid.*, p. 55).

desdobramentos da reflexão através das mediações, ele é a própria mediação.

Com o que precede, o conceito schlegeliano de absoluto está suficientemente determinado em contraposição a Fichte. Em si mesmo se designaria este absoluto da maneira mais correta como o medium-de-reflexão. Com este termo é designado de maneira mais resumida o todo da filosofia teórica de Schlegel [...]. A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um medium. (BENJAMIN, 1993, p. 45).

Em nota Benjamin esclarece a composição da expressão medium-de-reflexão como tendo dois sentidos: “O sentido duplo da designação não acarreta neste caso nenhuma obscuridade. Pois, por um lado, a reflexão mesma é um medium — graças ao seu constante conectar; por outro lado, o medium em questão é tal que a reflexão move-se nele — pois essa, como o absoluto, movimenta-se em si mesma.” (*Ibid.*, nota 61).

O absoluto é mediação em pelo menos dois sentidos, primeiro como conexão da reflexão em um sistema e, também, como movimento em um meio determinado. Acima indicamos o primeiro sentido deste medium ligado à conexão da reflexão num sistema, ao qual deve-se acrescentar que o medium implica o movimento em um meio, vale dizer, o movimento em seu elemento próprio. A determinação deste elemento varia conforme variam as denominações do absoluto. Portanto, alterando-se o medium-de-reflexão altera-se necessariamente o absoluto, pois este é configurado por aquele.

Seguindo Fichte, as *Lições Windischmann* determinam este ponto central, o absoluto, como o Eu. Nos escritos schlegelianos da época da *Athenäum* este conceito desempenha um papel menor, menor não apenas do que

em Fichte, mas também do que em Novalis. *No sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu.* [...] Em um absoluto pensado diferentemente, atua uma outra reflexão. (BENJAMIN, 1993, p. 48, grifos nossos).

A diferença quanto ao absoluto reside no meio no qual se dá a reflexão. Com efeito, em Fichte, este meio é pensado nos termos do Eu, o qual constitui a célula originária da intuição intelectual do mundo. Mas para Schlegel, um dos meios da reflexão no absoluto é a forma estética, ou simplesmente, esfera da idéia da arte. Este pressuposto teórico é fundamental para a posterior compreensão da crítica como um tipo de reflexão que se dá no interior da esfera da arte.⁴² O que os primeiros-românticos fizeram com a estética fornece um exemplo do que pode ser feito para a ampliação do sentido da experiência. Por sua vez, a formulação de uma filosofia nos termos de um sistema, tal como preconizado pelo *Programa*, é pensada como garantia relativa da ampliação da experiência através de suas relações com a arte e com os outros domínios da cultura.

Ilustrativa da valorização benjaminiana da produção do jovem Schlegel, em detrimento de sua maturidade, é a centralidade das posições expressas na *Revista Athenäum* para a teoria do conhecimento. É digno de nota que Benjamin avalia taxativamente o período em que Schlegel aproximou-se da filosofia católica da Restauração. Pois bem,

⁴² No *Adendo ao Programa* pode-se visualizar um outro meio da reflexão no absoluto, a religião. Ainda no *Adendo*, o absoluto é ligado à experiência precisamente no ponto em que é concebido como “totalidade concreta da experiência”, que não é uma soma de experiências, mas o *desdobramento* continuado do conceito de conhecimento. Este conceito, como dissemos, não é buscado às ciências, mas à metafísica, no caso romântico, uma metafísica da religião e da história. Com efeito, no *Adendo* pode-se ler: “A fonte da existência reside, no entanto, na totalidade da experiência e é só em sua teoria que a filosofia encontra um absoluto enquanto existência, e com isto aquela continuidade na essência da experiência, cuja negligência deve atribuir-se a uma insuficiência do neokantismo. Desde um ponto de vista metafísico *puro*, o conceito radical de experiência transcende a totalidade desta experiência em um sentido muito distinto de como transcende suas especificações particulares, as ciências.” (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 168, grifo do original).

este período não faz parte do horizonte da *Dissertação*, mas é designado como “degeneração e decadência da escola” (BENJAMIN, 1993, p. 43).

III. INTENÇÃO SISTEMÁTICA E FRAGMENTO COMO FORMA

Na construção de Benjamin, o conceito de medium-de-reflexão deve permitir a filosofia romântica da reflexão ser tratada como uma trama metódica e sistemática. De outro lado, ao traçar as relações mais gerais entre este conceito e a possibilidade de um sistema a partir dele, prepara-se o terreno para o conceito de crítica, objeto da segunda parte da *Dissertação*. Com efeito, segundo Benjamin, os românticos além da atividade crítica, possuem um conceito de crítica, e igualmente um sistema de conhecimento que lhe dá suporte e fundamento. O sistema visa completar o aspecto positivo do conhecimento para além de uma crítica de mera “utilidade negativa”.

A primeira das questões postas pela interpretação é saber se os primeiros-românticos tiveram intenções sistemáticas. Na verdade, a resposta afirmativa a esta questão é um dos argumentos centrais de Benjamin, anunciado desde a introdução ao trabalho. “[...] Não se pode tornar as coisas tão fáceis falando com Friedrich Schlegel de um ‘espírito de sistema que é algo inteiramente diverso de um sistema’; mas estas palavras levam-nos, no entanto, ao ponto decisivo.” (BENJAMIN, 1993, p. 49).

Com essa afirmação Benjamin indica que Schlegel conhece e reconhece a crítica iluminista ao “espírito de sistema”, mas ao apontar que este é diferente de um sistema, inverteu o sentido das objeções iluministas, pois elas não invalidam a busca sistemática de conhecimento, do contrário, o Iluminismo teria produzido apenas um ceticismo dogmático. O filósofo continua perseguindo a máxima sistematicidade na pesquisa conceitual, isto é, um método e lógica da

pesquisa necessários para chegar ao conhecimento do objeto em conexão com suas relações e questões de conjunto.

Ademais, pela posição central que Benjamin outorgou à teoria romântica do conhecimento, vê-se que em sua reconstrução, Schlegel não eliminou de seu horizonte o vínculo que une uma certa lógica à estética. Este vínculo entre lógica e estética é tão antigo quanto a tradição da filosofia estética alemã⁴³, mas concebido agora sob o impacto da filosofia da reflexão. Com efeito, para eles, a estética permanece uma esfera autêntica da filosofia, uma perspectiva significativa para a conquista de um conceito superior de experiência.

É justamente na esteira da herança de Kant que Schlegel deslindará esta unidade entre lógica e estética, respeitada e modificada a partir das discussões metodológicas a partir de Fichte, resultando num método reflexivo próprio, conforme o exposto por Benjamin.

A idéia do argumento sistemático Benjamin encontrou-a na obra de Siegbert Elkuß intitulada *Para um julgamento do romantismo e para uma crítica de sua pesquisa*.⁴⁴ Portanto, não pode reivindicar originalidade neste ponto, a não ser talvez, sua visada filosófica quanto às conseqüências para a teoria da crítica.

Elkuß defendeu a “legitimidade e a possibilidade de um comentário sistemático” da produção dos primeiros-românticos. Ora, Benjamin faz esta legitimidade do comentário sistemático agir sobre a própria composição da sua *Dissertação*, procurando mostrar a

⁴³ Ver, por exemplo, Cassirer tratando do debate entre Gottsched e os estetas suíços: “Pela posição central que o problema do *julgamento* adquire nos suíços, vê-se claramente que eles não têm a menor intenção de desfazer o vínculo que une a lógica e a estética. Ocupam uma posição média num desenvolvimento que conduz a uma *síntese* e a uma sólida associação entre lógica e estética, desenvolvimento que encontrou seu ápice e sua conclusão na *Crítica do juízo*, de Kant.” (CASSIRER, 1992, p. 435). Do ponto de vista de Benjamin, porém, “juízo”, “julgamento” ou “ajuizamento” como equivalentes de “crítica” não desempenham quase nenhum papel nos românticos, o que será visto mais adiante. Isto não quer dizer que a concepção de arte e de crítica dos românticos não exijam *teoria* e *método* e *sistema*, pois, é precisamente disto que se trata em toda a *Dissertação*.

⁴⁴ Citada na *Dissertação*, cf. BENJAMIN, 1993, p. 49.

legitimidade de pensar um sistema primeiro-romântico, pressuposto e suporte de qualquer *comentário* sistemático acerca deles.

A segunda questão incide sobre a *forma de exposição* deste sistema, configurado num discurso muitas vezes obscuro e mistificador, no dizer de Benjamin. Trata-se dos aforismos, dos fragmentos, mas estes não podem ser evocados contra uma intenção sistemática, por não obedecerem, digamos, a forma do tratado, seu contraposto. Um sistema feito de fragmentos não lhe parece um contra-senso, pois nada impede que os fragmentos funcionem como uma rede de coordenadas ou “idéias diretrizes” e perfaçam um sistema, e aqui o exemplo de um sistema feito de fragmentos é encontrado em Nietzsche:

O fato de um autor expressar-se em aforismos não poderá, hoje, fazer-se valer a alguém como prova contra sua intenção sistemática. Nietzsche, por exemplo, escreveu aforisticamente, com isto mostrando-se opositor do sistema, não obstante ele elaborou sua filosofia de maneira englobadora e uniforme segundo idéias diretrizes e, finalmente, começou a escrever seu sistema. Schlegel, pelo contrário, nunca nem mesmo simplesmente se reconheceu um opositor dos sistemáticos. (BENJAMIN, 1993, p. 50).

Nietzsche teria não só pensado sob a forma do fragmento, mas a partir dele teria formulado um “sistema” filosófico. E no entanto, o próprio Nietzsche teria feito oposição ao sistema. De um lado, isto ocorre porque o filósofo tem que expressar-se pelos conceitos que formula e, estes, obedecem à forma sistemática. Pensar conceitualmente é pensar de forma sistemática. De outro, a noção racionalista de sistema obriga uma espécie de violência contra os fenômenos que investiga, forçando uma acomodação destes fenômenos para evitar uma colisão com os pressupostos sistemáticos eventualmente não relacionados com eles.

A constelação entre Nietzsche e românticos formada pelo fragmento valoriza a ambos na medida em que são depreciados pelos sistemáticos tradicionais, para os quais a designação de filosofia para aquilo que não passa de um mero amontoado de pensamentos, constitui um grave e pernicioso equívoco. Mas ocorre que o fundamento e a valorização do sistema está em íntima conexão com o exposto sobre Kant no *Programa*.⁴⁵ Na citação acima, o sistema é definido genericamente como uma elaboração da “filosofia de maneira englobadora e uniforme segundo idéias diretrizes”.⁴⁶ Observar que não se trata de definir o sistema como um “ponto de vista”. De outro lado, o que fica claro é a necessidade que a filosofia tem de pensar os

⁴⁵ Cf. BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157 *et seq.*, onde o conceito de um sistema da filosofia pode ser compreendido como garantia da unidade entre conhecimento e experiência, isto é, unidade de todas as esferas da experiência, pensada como uma resposta à cisão moderna entre elas.

⁴⁶ Cujo paralelo com Kant pode ser encontrado na definição de sistema no capítulo da Arquitetônica na *Crítica da razão pura*, onde em A 832-833 (=B 860-861) se lê: “Por *arquitetônica* entendo a arte dos sistemas. [...] Ora, por sistema, entendo a unidade de múltiplos conhecimentos sob uma idéia. [...] O todo é, portanto, um sistema organizado (*articulado*) e não um conjunto desordenado (*coacervatio*); pode crescer *internamente* (*per intussusceptionem*), mas não externamente (*per oppositionem*), tal como o corpo de um animal, cujo crescimento não acrescenta nenhum membro, mas sem alterar a proporção, torna cada um deles mais forte e mais apropriado aos seus fins.” (KANT, 1989, p. 657, trad. modif.). O destaque desta definição de sistema é que seu modelo não é tomado de empréstimo à física, mas ao todo de um ser organizado, organismo natural e vivo, portanto, à “biologia”. Neste caso, o modelo do sistema é o organismo e não a “máquina do mundo”. Este foi um texto da “Arquitetônica”, ao final da *Crítica*, enquanto este outro pertence à “Introdução” da mesma, em que predomina a figura do edifício e da construção (não por acaso, “arquitetônica”): “A filosofia transcendental é a idéia de uma ciência para a qual a crítica da razão pura deverá esboçar arquitetonicamente o plano total, isto é, a partir de princípios, com plena garantia da perfeição e solidez de todas as partes que constituem esse edifício. [E o sistema de todos os princípios da razão pura]. Se esta mesma crítica já não se denomina filosofia transcendental é apenas porque, para ser um sistema completo, deveria conter uma análise pormenorizada de todo o conhecimento humano *a priori*.” (*Ibid.*, p. B 27). Para um quadro sobre o problema do sistema nas discussões da interpretação da obra kantiana cf. LEHMANN, 1992, p. 3-36. Com título homônimo à seção da *Dissertação* que trata do problema nos românticos, mas estudando o problema em Kant, veja-se “Reflexão e sistema”, de Ricardo Terra (KANT, 1995; agora, noutra versão e com outro subtítulo delimitador, em TERRA, 2003). E também o indispensável estudo de LEBRUN (1993), particularmente a seção intitulada “A reflexão como método em filosofia”, na qual se mostra como Kant, por não realizar uma metafísica, transforma a filosofia em reflexão. A propósito desta outra “revolução” operada por Kant, aquela seção do estudo, percorre com precisão alguns de seus resultados Hegel, Cohen e Husserl.

problemas a partir de diretrizes sistemáticas, de outro modo, não seria conceitual. Isto está inteiramente de acordo com o método romântico da reflexão conforme Benjamin o expõe, pois seu esforço consistiu em mostrar que toda conexão exige um princípio sistemático. Com efeito, como está indicado, o jovem Benjamin toma o sistema como pressuposto da filosofia moderna quase toda, sendo uma necessidade pensá-lo para a filosofia vindoura ou do presente. Assim, tomado como pressuposto, Benjamin não se interroga sobre a questão prévia de saber se um sistema ainda é possível. Seria insuficiente esta constatação se ela não apontasse para um problema básico do jovem Benjamin: o problema da totalidade. Como dissemos acima, esse problema desenha todo o itinerário de busca de um conceito ampliado de experiência e seu diagnóstico “romântico” da modernidade, no *Programa* e no *Diálogo sobre a religiosidade contemporânea* respectivamente.

No caso romântico, a sua filosofia é designada como tendo *intenção sistemática*, isto é, seus pensamentos podem ser reunidos segundo “idéias diretrizes” das quais se falou acima, mas essa compreensão de uma filosofia romântica sistematizada é repleta de matizes. Parecendo ter concedido muito à filosofia romântica, Benjamin na seqüência, esclarece uma série de obstáculos que se interpõem no caminho. O primeiro deles refere-se à consciência que manifestaram na busca e realização do seu sistema⁴⁷, somando-se também a ausência da ética no conjunto. E por fim, é preciso acrescentar que, falar do fragmento como constituindo sistema significa que ele apenas perfaz um sistema se está conectado a outros fragmentos. Não há um sistema de fragmentos, mas uma intenção sistemática neles.⁴⁸

⁴⁷ A comparar com Márcio Suzuki (1998, p. 17) que, em seu estudo, pretendeu mostrar que a filosofia de Schlegel “não é somente um conjunto desconexo de idéias brilhantes, mas um *sistema*, no sentido rigoroso que o pós-kantismo emprega o termo.” (O grifo é do original).

⁴⁸ Adorno, tendo afirmado que Benjamin sempre teve em grande estima sua *Dissertação*, assim se exprime quanto à relação do filósofo com a forma fragmento: “A Dissertação

É parte da estratégia benjaminiana mostrar uma filosofia romântica estabelecida sobre intenções sistemáticas, observações que demonstrem o conhecimento dos primeiros-românticos acerca dos debates da filosofia que lhes era contemporânea, no interior dos quais não figuram como meros espectadores, mas propondo soluções próprias, como vimos exemplarmente no caso da reflexão. Tudo aquilo que girava em torno da recepção do criticismo kantiano mereceu especial atenção: questões que passavam pelo ceticismo, o realismo, o racionalismo dogmático e o idealismo sob suas várias formas. Um destaque neste conjunto de problemas, pode ser dado à ironia romântica provocada pelos resultados observados no próprio kantismo, tal como Benjamin (1977, G.S. II-I, p. 16-35) esboçou em 1912.

O sistema era representado por Schlegel como “filosofia cíclica”, título adequado a uma pensamento que se compreendia como aperfeiçoamento, acabamento, idéias que guardam uma relação muito profunda com a perfeição do círculo desde as origens da filosofia: “Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta,

de Benjamin foi dedicada a um aspecto teórico central do primeiro romantismo alemão, assim permaneceu devedor, durante toda a sua vida, de Friedrich Schlegel e Novalis pela concepção do fragmento como forma filosófica que, precisamente como quebradiça e incompleta, retém algo daquela força do universal que se volatiliza no extenso esquema. Que a obra de Benjamin tenha permanecido fragmentária não se deve tão-somente a um destino adverso, mas estava inserto na estrutura de seu pensamento, em sua idéia mestra desde o princípio.” (ADORNO, 1997, G.S. 11, p. 570). E, de modo semelhante, também se exprime Scholem: “Atrás de toda a renúncia ao sistema, também onde o pensamento se tenha apresentado como o de um fragmentista, ainda permanece uma tendência sistemática. Ele costumava dizer que toda grande obra necessitava de sua própria epistemologia, do mesmo modo que tinha sua própria metafísica.” (SCHOLEM, 1994, p. 193). Scholem, com efeito, refere-se àquela renúncia do sistema que o livro sobre o Drama barroco contém, o qual, por isto mesmo, marca o abandono da busca pelo sistema, no sentido exigido pelo *Programa*. Segundo o mesmo Scholem, contudo, Benjamin jamais renunciou à “tendência sistemática”, e isto num sentido próximo ao que o próprio Benjamin reconhece nos românticos. Que as grandes obras têm uma “teoria do conhecimento” e uma “metafísica” específicas, isto ele o demonstrou, efetivamente, no *Dissertação*, no *Ensaio*, mas também, no livro sobre o *Drama barroco* e, outros textos mais, como o *Baudelaire* e o conjunto das *Passagens*, por exemplo. Isto também mostra, apesar de todas as importantes diferenças, a presença nele, de uma certa característica marcante do neokantismo, qual seja, esta primazia da “teoria do conhecimento” e das “questões de método”. É o mesmo Scholem que afirma: “Cada um de seus trabalhos descreve, de certo modo, toda uma filosofia sobre seu tema.” (*Ibid.*, p. 192).

mas um círculo.” (BENJAMIN, 1993, p. 51). Afirmações como esta afastam um possível mal-entendido quanto à natureza do método tal como expresso mais acima, pois oferece uma ascensão, uma escalada que avança num movimento espiral. Ademais, desta forma, a imagem da linha reta em progressão indefinida não se coaduna com o conceito romântico de história presente no sistema.

Os campos semânticos de “sistema” e “absoluto” são pensados em continuidade, um reenvia ao outro: ser sistemático é proceder totalmente por conceitos e alçar-se ao absoluto exige dirigir-se à totalidade sistematicamente. Este sistema é pensado nos termos de um sistema absoluto, e este por sua vez, recebe múltiplas determinações: “O absoluto aparece ora como cultura, ora como harmonia, como gênio ou ironia, como religião, organização e história. [...] Na época da *Athenäum*, o conceito de arte é uma — e, fora o da história, talvez a única — realização legítima da intenção sistemática de Friedrich Schlegel.” (BENJAMIN, 1993, p. 52).

Através da citação ainda é possível ler nas entrelinhas que, conforme Benjamin, pode-se fazer com o conceito romântico de história o mesmo que ele faz com o conceito de arte na *Dissertação*. Ambos fazem parte da intenção sistemática dos românticos e, assim, deixam-se reconstruir sistematicamente. A *Dissertação* é precisamente a exposição da medium-da-reflexão enquanto arte, mas isto desde a consideração da arte como um dos nomes do absoluto, isto é, participa do mundo da experiência. Na verdade, o que aparece como absoluto mesmo é o medium-de-reflexão, e o que faz variar sua designação é o contexto-meio no qual ele é pensado.

O “compreensão absoluta do sistema” é o desaguadouro do significado do sistema, e o é enquanto mística. Esta última é uma característica que pertence ao sistema quanto as outras. Benjamin, por sua vez, aponta não somente a tendência sistemática de Schlegel, mas

igualmente sua tendência mística. E curiosamente não são excludentes e, mais, esta tendência mística imprimiu um dinamismo inteiramente novo à terminologia filosófica romântica, ou dito de outro modo, a mística romântica teve como resultado uma valorização da linguagem, ela mesma é uma mística da linguagem. Com efeito, a linguagem, como sabemos, é um problema central tanto nos românticos quanto em Benjamin:

Ele [Schlegel, EO] busca na verdade, para resumir numa fórmula, uma intuição não-intuitiva do sistema, e a encontra na linguagem. [...] O termo, o conceito, continha para ele o germe do sistema, era no fundo nada mais do que um sistema mesmo pré-formado. O pensamento de Schlegel é *absolutamente conceitual*, isto é, lingual. A reflexão é o ato intencional da compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito. Nesta intuição repousa o motivo das inúmeras neoformações terminológicas de Friedrich Schlegel e o motivo mais profundo de sua constante denominação renovada do absoluto. (BENJAMIN, 1993, p. 55).

A linguagem é pensada como mediação entre o pensamento discursivo e a intuição intelectual. Ela oferece os meios de expressão do conceito através da forma romântica do *Witz*, cujo conjunto permite-se selecionar segundo idéias diretrizes, constituindo um sistema.

Nas considerações finais ao *Programa*, Benjamin diz que a linguagem oferece o caminho para a transformação da filosofia vindoura, substituindo o modelo matemático-mecânico vigente:

Assim como a própria doutrina kantiana que, para encontrar seus princípios, viu-se diante de uma ciência, em relação com a qual pôde defini-los, também ocorrerá algo

semelhante com a filosofia moderna. A grande reformulação e correção que devem ser empreendidas com relação ao conceito de conhecimento, orientado unilateralmente para o matemático-mecânico, somente podem ser obtidas através de uma relação do conhecimento com a linguagem, tal como tentara Hamann já durante o tempo em que Kant viveu. Para além da consciência de que o conhecimento filosófico é absolutamente certo e *a priori*, para além da consciência destes aspectos da filosofia aparentados à matemática, perdeu completamente a importância para Kant o fato de que todo conhecimento filosófico tem sua expressão unicamente na linguagem e não em fórmulas e números. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 168).

Antes do *Programa*, o jovem Benjamin expôs sua concepção filosófica da linguagem em seu escrito “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (1916), que formula uma teoria adâmica da linguagem (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 140-157).⁴⁹ A centralidade

⁴⁹ No texto sobre a linguagem pode-se constatar que a essência desta está na palavra de Deus tal como se manifestou na criação e revelação. A própria essência de Deus foi exposta na criação, de tal modo que a natureza recebeu originalmente esta essência divina. O homem também é um ser criado e como tal é parte da natureza, no entanto tem uma possibilidade única: a capacidade de linguagem. A linguagem, nesta perspectiva, diferencia o homem do restante da natureza e o torna semelhante a Deus, pois pode participar do ato criador desde que nomeia todas as coisas. Através da linguagem, seu elemento diferenciador, o homem pode conhecer a natureza e o faz na medida em que dá nomes: o parentesco original e a inseparabilidade entre conhecimento e linguagem aparecem como a verdade desta narrativa de matriz bíblica. Antes que o homem usasse a linguagem, Deus já o fazia. A linguagem é doada ao homem e este a conhece ao mesmo tempo como revelada e divina. E se o paraíso é a relação imediata entre homem e natureza através dos nomes, o que revela a condição da unidade entre conhecimento e linguagem, a Queda, o pecado e a conseqüente ruptura com o paraíso, estabelecem uma condição inteiramente diferente, em que a relação do homem com a natureza e a realidade é de um tipo inferior. O nome que o homem dá às coisas não corresponde mais às essências delas. Com a Queda, o homem torna-se isolado daquela condição original, isolado e individuado. A Queda é por isto uma triste separação, fonte de todas as outras. Assim, a unidade original entre sujeito e objeto é dissolvida, e do mesmo modo, essência e nome. Por sua vez, a linguagem original, após a Queda, reduz-se à pura comunicação, tornando-se simples sinal para o objeto e jamais sua essência. (OLIVEIRA, 2001). Sobre a concepção de linguagem nos primeiros-românticos e sua relação com aquela proposta por Benjamin, cf. MENNINGHAUS, 1980; e SELIGMANN-SILVA, 1991.

do problema da linguagem não oculta a reabilitação da história e da religião, pois é partindo da análise do primeiro capítulo do *Gênesis* que se chega à relação essencial entre linguagem e verdade, assim como no aprendizado da *Dissertação* sobre os românticos obtém-se a relação entre a verdade e a história. Estas transformações estão em conjunção com a exigência maior de ampliar os conceitos kantianos de conhecimento e experiência.

Com isto, constatamos que, no tocante à linguagem, a crítica dirigida a Kant no *Programa* também tem em vista este aprendizado obtido junto à filosofia romântica da linguagem. Em seus traços mais gerais, aquela crítica transforma a perspectiva kantiana da relação da filosofia com as matemáticas, passando para uma relação com a linguagem. No exemplo dado pela *Dissertação*, vê-se que os românticos pensaram a filosofia e a linguagem como inseparáveis.

Importante frisar que Benjamin opera uma valorização da mística romântica da linguagem num sentido claramente profano, atento à *terminologia*, uma vez que insiste na ênfase conceitual deste pensamento. Neste sentido, vale dizer que a *Dissertação* não abdica dos procedimentos do método, seus pressupostos e objetivos de conhecimento, os quais estão sincronizados com o *Programa*, como dissemos até aqui. Não há propriamente um distanciamento do “trabalho do conceito”, ao contrário, este mesmo é pressuposto para alçar-se ao significado da crítica.

Os românticos, na esteira das descobertas de Kant, ampliaram o sentido da crítica: da utilidade negativa inicial passaram à sua significação positiva. Eles concebiam a crítica como meio para afastar o falso e alcançar a verdade. Deste modo torna-se compreensível que a crítica romântica não se limite apenas ao aspecto judicativo, em si

Ambos, porém, tendem a apontar apenas as semelhanças, não as diferenças entre as concepções.

mesmo um aspecto meramente passivo e apreciativo, antes, a crítica deve ser produtiva. Com efeito, ela deve buscar o verdadeiro. Mesmo em Kant o conceito de “crítica” recebera uma ambivalência constituinte na *Crítica da razão pura*: a crítica devia ser propedêutica ao sistema, a verdadeira metafísica, mas ao fim e ao cabo, a crítica fundiu-se com ele.

Além da negatividade e positividade críticas, o mais radicalmente decisivo para o conceito romântico de crítica, engendrado junto ao pensamento de Kant — seja-nos permitido utilizar de termos kantianos fora dos seus lugares habituais — é precisamente o seu caráter de inacabamento constitutivo, mantido tensamente junto ao seu acabamento regulativo. Como a tarefa crítica dirige-se ao acabamento, a crítica sempre pode ser exercida para apontar as insuficiências do realizado e do existente. Tal característica pode ser estendida à crítica kantiana, a qual não tendo encontrado a verdadeira metafísica (o sistema tendo permanecido como problema, na dupla acepção do termo), mostrou exatamente com isto que a crítica permanecia inacabada, devendo ser continuada, desenvolvida, desdobrada. O sentido da relação a Kant resulta mais claro: relacionar-se ao sistema kantiano implica continuar a sua crítica, igualmente, em dupla acepção. Participando daquela ambivalência kantiana, a crítica romântica é ao mesmo tempo inacabada, mas institui a tarefa determinada rumo ao acabamento.

Neste nosso percurso, que, até aqui, trouxe-nos do *Programa* para a *Dissertação*, o lugar da crítica ou seu ponto de partida mostrou-se variável. No *Programa* a crítica é feita via totalidade: destaca-se o conceito kantiano de experiência e mostra-se unilateralmente seu sentido matemático-mecânico. Na *Dissertação*, citando Schlegel, mostra-se que a crítica ocorre também via fragmento: “qualquer fragmento é crítico”, “crítico e fragmento seriam tautológicos”; para enfim, Benjamin arrematar: “Pois um fragmento — também este um termo místico — é, para ele, como tudo espiritual, um medium-de-reflexão” (BENJAMIN,

1993, p. 59).⁵⁰ Ambos os procedimentos *críticos* não se excluem, porquanto cada um deles remete à totalidade, mesmo no caso romântico. Frequentemente se tem salientado o caráter inacabado do fragmento, esquecendo-se de seu outro extremo: a pretensão ao acabamento.⁵¹ O fragmento, pois, é sempre um “centro de reflexão”, reflexão do ou no todo, irradiação do ou no absoluto, podendo ser, igualmente, fragmento “de” um todo. Seja totalidade seja fragmento, cada um reenvia ao sistema: à *Dissertação* reservam-se os esclarecimentos sobre os vínculos de uma teoria do conhecimento (e da arte, também da crítica de arte) que, no caso romântico, reflete o absoluto; ao *Programa* destinam-se os primeiros esclarecimentos (e muitas aporias) sobre uma teoria sistemática da experiência.

No caso dos românticos, o feito histórico é valorizado:⁵² eles teriam promovido a criticidade estética. A obra crítica dos românticos deparou-se com a estética normativa ou dogmatismo estético de um lado, e de outro, com a estética do gênio e o ceticismo estético que lhe é inerente. Como autênticos kantianos, trataram de introduzir na estética o novo estado filosófico de coisas inaugurado por Kant. Para tanto, aprofundando o caminho aberto por Kant na *Crítica do juízo*, tiveram que dissolver criticamente as pretensões da estética normativa e sua concepção do crítico como “juiz da arte”, concepção com a qual era impossível dar novos passos, pois modelos já estavam dados e a obra devia ser considerada apenas na relação de proximidade ou distância com os modelos. Na outra ponta situavam-se os propositores da teoria

⁵⁰ O “fragmento” como *forma* é algo pertencente à visão romântica da arte, assim como “torso” pertence à de Goethe: “[Torso, EO] uma forma que, por sua vez, torna-se compreensível apenas no interior desta visão da arte [de Goethe, EO] e que pertence a ela assim como o fragmento à dos românticos.” (BENJAMIN, 1993, p. 118, nota 302).

⁵¹ Conforme o famoso fragmento 206 da *Athenäum*: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.” (SCHLEGEL, 1997, p. 82).

⁵² Para o que se segue cf. BENJAMIN, 1993, p. 60.

do gênio e o *Sturm und Drang*, os quais, em nome dos direitos da genialidade, reagiam postulando a completa ausência de regras ou princípios de julgamento. Ambas as estéticas eram empecilhos à crítica.

IV. OBSERVAÇÃO E EXPERIMENTO: A TEORIA ROMÂNTICA DO CONHECIMENTO DA NATUREZA

A divisão da *Dissertação* que trata da teoria romântica do conhecimento da natureza remete diretamente à pergunta: como é possível conhecer a natureza, aceitando-se os pressupostos da filosofia romântica da reflexão?

Uma olhada na teoria do conhecimento da natureza é imprescindível para a exposição do conceito de crítica de arte. Ambos dependem na mesma medida de pressupostos sistemáticos gerais e estão de acordo, enquanto conseqüências deles, com eles e entre si. (BENJAMIN, 1993, p. 61).

Para Benjamin, a crítica possui suas regras, as quais uma vez observadas, propiciam conhecimento. No entanto, como vimos anteriormente, tais regras derivam de princípios distantes da estética prescritiva e dogmática e, igualmente, do ceticismo, como na “crítica” proporcionada pelo *Sturm und Drang*.

O conceito de crítica é um *conceito derivado* das duas teorias já expostas, a do sistema e a do absoluto. Estas teorias são pressupostos do conhecimento em geral e visam a fundamentação epistemológica radical, cujo papel é preparar a exposição da teoria rigorosa da crítica

como conhecimento próprio à arte. Neste caso específico, crítica estética, mas nada obsta pensar que a teoria da crítica vise pressupostos de conhecimento, e assim, toda teoria que reivindicar este estatuto deve incluí-los.

Ademais, Benjamin localiza aqui o problema clássico da relação entre a natureza e a arte. Com efeito, no campo estrito da estética tal relação foi pensada ou nos termos da *imitação* da natureza ou nos termos da *criação* face à natureza, esta última graças ao impacto do pensamento estético romântico. Consoante com as novas exigências da estética recém-estabelecida, a filosofia necessitou verificar se o conceito de conhecimento contemplava estas perspectivas. No caso do pensamento romântico tal como reconstituído por Benjamin, notemos bem: natureza e arte têm legalidades específicas, mas o fundamento do conhecimento metódico é o mesmo para ambas: a reflexão. Isto não está na contramão da filosofia da época, pelo menos quanto a Kant, pois, em sua *Crítica do juízo*, trata-se justamente do juízo reflexionante como passagem entre dois domínios, natureza e liberdade, mas por isto mesmo e também, natureza e arte. Destarte, para os românticos, segundo se depreende da interpretação que lhes dá Benjamin, a natureza não deve ser tomada como a mera legalidade por causalidade (Kant acrescentou a finalidade, ou antes, a conformidade a fins), esfera do necessário, mas receber algo correspondente à sua dignidade, conferir-lhe um valor quase à semelhança do humano.

Acrescentemos que não se fala da arte nos termos de sentimento como fez a estética do Dezoito, mas nos termos do conceito, isto é, a reflexão romântica devia engendrar conhecimento dos objetos aos quais se aplicava, seja na arte ou natureza. Este foco concentrado no conceito se deve à preocupação de Benjamin em demonstrar a existência de um sistema nos primeiros-românticos.

Evidentemente já estamos longe daquela univocidade do modelo da física newtoniana (na terceira *Crítica*, Kant, de certo modo, dá largos passos nesta direção, contudo, sem abandonar a causalidade mecânica). Digamos que não seja um conhecimento matemático da natureza, mas estético, especialmente importante porque é um acesso à verdade que colabora ou luta com a natureza, não mais para sua dominação. A tortura da natureza reflui para a tortura do homem, ela é um testemunho da estranheza que se abriga entre os homens. A natureza, para esta concepção romântica de conhecimento, sai dos quadros da mera passividade, e adquire a atividade digna do sujeito. No limite, observa-se não uma naturalização do humano, mas a “humanização” da natureza, como veremos.

Responder à questão que principia essa nossa divisão do trabalho, demanda recordar que a reflexão não é exclusividade do sujeito, os românticos pensariam algo como uma totalidade reflexionante, isto é, tudo pode assumir a forma do si-mesmo, pois “tudo é si-mesmo” (BENJAMIN, 1993, p. 38). Neste ponto do texto, Benjamin parece querer demonstrar toda a universalização de que o método reflexivo é capaz, para tanto, reúne duas esferas (meios-de-reflexão) distintos, natureza e arte, e lhes aplica o *mesmo* método do si-mesmo.

No esquema do método da reflexão, o pensamento de segundo grau no qual *pensa-se o primeiro pensar* é o momento metódico genuinamente reflexivo e infinito, vimos também que aquele era o esquema de toda reflexão e, como tal, era precisamente o esquema de todo conhecimento possível:

Esta reflexão do pensar torna-se canônica porque nela estão cunhados da maneira mais evidente os dois momentos básicos de toda reflexão: auto-atividade e conhecimento. Pois nela é refletido, pensado, aquilo que com certeza é a única coisa que pode refletir: o pensar. Ele é pensado então

como auto-ativo. E porque ele é pensado como refletindo a si mesmo, é pensado como conhecendo imediatamente a si mesmo. (BENJAMIN, 1993, p. 61).

Tudo se passa como se os românticos tivessem atualizado a fórmula parmenidiana da identidade entre ser e pensar nos termos da filosofia da reflexão, o que, de certo modo, Fichte já o fizera, mas para a posição: ser e pôr estão no mesmo plano imanente.

Por outro lado, o passo romântico salta por cima da distinção kantiana entre *conhecer* e *pensar*.⁵³ Como se vê, estes dois campos são uma só e mesma coisa na reflexão. O fato de terem pensado a reflexão canônica ou originária como a instância própria à razão e, além disso, como reflexão realizada tantas vezes quanto se queira, realizada efetivamente e não mera possibilidade lógica, demonstra uma peculiar interpretação quanto àquela distinção proveniente de Kant.

Com base neste axioma, o medium-de-reflexão se torna sistema e o absoluto metódico se torna ontológico. Este pode ser pensado como determinado de múltiplas maneiras: como natureza, como arte, como religião etc. [...] Em todas as suas determinações o absoluto permanece um absoluto que pensa e, tudo o que ele realiza é uma essência pensante. Tudo o que está no absoluto, toda efetividade pensa. [...] Apenas sob um ponto de vista muito particular pode-se indicar o Eu como o absoluto e o que está contido nele. (BENJAMIN, 1993, p. 62).

⁵³ “Para *conhecer* um objeto é necessário poder provar a sua possibilidade (seja pelo testemunho da experiência a partir da sua realidade, seja *a priori* pela razão). Mas posso *pensar* no que quiser, desde que não entre em contradição comigo mesmo, isto é, desde que o meu conceito seja um pensamento possível, embora não possa responder que, no conjunto de todas as possibilidades, a esse conceito corresponda ou não também um objeto.” Cf. KANT, 1989, p. 25, B XXVII, nota.

A reflexão originária é instituinte de um sistema do conhecimento. Na reflexão, outro passo fundamental é dado: deve-se atingir com ela um sistema da verdadeira metafísica, uma nova ontologia tal como a entendiam os românticos: passar ao absoluto com precisão metódica e sistemática, isto é, por contínuas e progressivas reflexões. Seja no elemento da arte, seja na religião ou ainda na natureza, pode-se passar ao absoluto, desde que se alcance o conhecimento adequado desses elementos.

O absoluto é pensado nos termos de capacidade ou força de vínculo, “nexo de uma relação pensante”. Expressando ao modo de identidade, pode-se dizer: porque é um absoluto pensante também é absoluto reflexionante. O absoluto que pensa é um absoluto que organiza os meios da expressão do espírito, sua reflexão: natureza e história, arte e religião, etc., em todos estes casos, trata-se sempre da reflexão “do” absoluto. E assim é mediação absoluta entre as esferas: cada conteúdo efetivo ocupa um lugar determinado no sistema e, ao mesmo tempo, está em conjunção com o todo.

Ainda que configurado pela reflexão, o absoluto não está centrado no sujeito. Seu conteúdo é determinado pelo elemento no qual se move num processo infinito. Este movimento absoluto da reflexão sobre si mesma, é o modelo que se repete na natureza, mas também na arte, na religião e na história. O absoluto é um meio no qual as diversas esferas se unificam precisamente porque a reflexão está no fundamento de todas elas. Em todas elas se verifica o processo da reflexão, expressão e constituição do pensamento. Em outras palavras, o absoluto (que implica dissolução da distinção de sujeito e objeto) permite a interação das esferas, a afirmação de uma unidade que dá sentido metódico e sistemático às reflexões que, de outro modo, permaneceriam incomunicáveis, sem passagens. Com efeito, nestes primeiros tempos, os românticos podem pensar uma interação das esferas pela mediação

do absoluto, mas não uma interação dos sujeitos. A razão disso, em parte deve-se ao desacordo com a posição absoluta do sujeito na filosofia da reflexão. Observa-se que o procedimento romântico corresponde em seus traços gerais ao quadro da filosofia do sujeito, mas procuram uma saída que possa ampliar os processos do sujeito para processos cósmicos. “Em todas as suas determinações o absoluto permanece um absoluto que pensa e, tudo o que ele realiza é uma essência pensante. Com isto está dado o princípio romântico da teoria do conhecimento do objeto. Tudo o que está no absoluto, toda efetividade pensa [...]” (BENJAMIN, 1993, p. 62). E ainda: “Todo conhecimento é um nexu imanente no absoluto, ou se se quiser, no sujeito.” (*Ibid.*, p. 65).

Quanto ao diagnóstico sobre a correlação sujeito-objeto, o *Programa* e a *Dissertação* estão de acordo: deve ser superada. Os românticos deram sua contribuição. “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto, nenhum conhecer, onde há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato.” Ora, face à obra primeiro-romântica, essa identidade entre sujeito-objeto é interpretada por Benjamin como testemunho de sua neutralidade para pensar um novo conceito de conhecimento, embora insuficiente.

Com o motivo do autoconhecimento das essências, Benjamin constrói uma ponte que une a mônada de Leibniz e a reflexão dos românticos. Para além de uma avaliação que colocasse a mônada como construção metafísica decididamente pré-crítica, dada a sua freqüência reiterada, teria sido considerada por Benjamin um exemplo de metafísica fértil, passível de comunicar-se com outras filosofias. Mas qual poderia ser o parentesco, a afinidade entre mônada leibniziana e reflexão romântica?

Na mônada há um caráter reflexivo: analogamente a um espelho, reflete o universo como “ponto de vista” (*point de vue*). A mônada é

focalizada pela essência e tem em comum com o autoconhecimento romântico a dissolução da correlação sujeito-objeto, e ainda mais: dissolve a relação universal-particular como mostra os termos da comparação acima. Numa palavra, do mesmo modo como o pensamento romântico, a mônada visa superar as cisões da epistemologia moderna. O “ponto de vista” que salva a experiência das cisões operadas no conceito de conhecimento somente pôde ser obtido num salto metafísico. Com este, todavia, volta-se a falar em essências e substâncias.

Agora, essa aproximação com a mônada não pode nos levar ao engano, pois nem tudo é identidade com o autoconhecimento reflexivo. Os ganhos relativos à dissolução da correlação sujeito-objeto, à relação do universal-particular, e as demais exigências de unificação, tudo isto deve ser preservado, mas, de nenhum modo isto significa um fechamento das essências em seus redutos sem janelas, estritamente confinadas às suas lindes, *ensimesmadas*. “A realidade não forma um agregado de mônadas fechadas em si que não poderiam ter nenhuma relação real umas com as outras. Muito pelo contrário, todas as unidades do real, fora o absoluto, são relativas.” (BENJAMIN, 1993, p. 64). Ou, em raciocínio paralelo, mas com referência à reflexão: “Todas as ligações recíprocas dos centros de reflexão, para não falar daquelas com o absoluto, repousam apenas no aumento da reflexão”. (*Ibid.*, p. 64, nota 142). Portanto, reflexão e mônada têm em comum o fato de serem “centros de reflexão”⁵⁴, ou seja, ser, a um só tempo, foco de irradiação e meio no qual esta se propaga. Este “tudo é relativo” não significa um relativismo qualquer, de “posições” ou simplesmente opiniões, mas, de

⁵⁴ “Centro de reflexão”, “irradiação” — mais tarde, também “aura”. Benjamin, em um fragmento pertencente às *Imagens do pensamento*, com o título de “Amor platônico”, em contexto diferente, mas no mesmo sentido que aqui se procura evidenciar, assim se exprimiu: “Nesse amor [platônico, EO], a existência da amada se desprende de seu nome como raios de um núcleo incandescente, e daí também a obra do amante. Portanto, a *Divina commedia* não é nada mais que a aura em torno do nome Beatriz; a mais poderosa demonstração do fato de que as forças e formas do cosmo emanam do nome intacto emerso do amor.” (BENJAMIN, 1987, p. 208).

modo mais determinado isto: “tudo está em relação” — “entre si” e “com o absoluto”.

Isso equivale dizer que, exceto o absoluto, tudo o mais está em relação contínua e múltipla desde que sejam observadas ligações de essência entre os pólos da relação ou irradiação. É estritamente necessário à teoria do autoconhecimento que esta relação comunicativa, interativa entre as essências seja preservada em todas as direções, podendo percorrer o circuito humano e o natural também. Do contrário, aquela infinitude que o absoluto pressupõe está prejudicado pela unilateralidade, ou, fixidez em um dos pólos.

A ausência de interação entre os sujeitos que notamos mais acima encontra uma réplica na comunicação entre as essências, as quais ocasionalmente podem ser sujeitos. Estas essências funcionam como mônadas porque conhecem a si mesmas, e conhecendo a si mesmas conhecem o universo. Nos termos românticos do autoconhecimento, isto significa que “cada essência conhece apenas aquilo que é igual a ela mesma e só pode ser conhecida através de essências que são iguais a ela.” (*Ibid.*, p. 63).

Entre o conjunto do aprendizado que Benjamin extraiu do estudo sobre os românticos, pode-se contar aquilo que mais tarde veio a se tornar o procedimento metodológico da constelação. Que não lhe tenha passado despercebido uma conexão entre Leibniz e românticos, entre mônada e medium-de-reflexão, entre fragmento e absoluto, esta parece ter sido uma aplicação à história da filosofia de um procedimento pensado nos termos mais abrangentes da filosofia da história e de sua “história da filosofia”.

Em uma nota, Benjamin esclarece seu interesse em marcar alguns aspectos da metafísica romântica. Digo alguns porque, para ele, o verdadeiro sentido da metafísica romântica deve ser buscada no messianismo romântico, isto é, a chave do sentido da metafísica

romântica está em sua filosofia da história. Mas Benjamin já indicou que esta perspectiva está afastada da *Dissertação*, ao menos *diretamente*, “fora do jogo”, mas não fora de cena. Assim, os aspectos da metafísica romântica que comparecem são aqueles relacionados ao sistema do conhecimento, os quais fornecem um dos fundamentos para a compreensão da teoria romântica da crítica. O valor destes fundamentos é avaliado muito mais pela fertilidade que demonstram do que pela qualidade da lógica embutida neles: “A teoria que foi apresentada dentro de um interesse metafísico delimitado, a partir do qual algumas proposições adquirem uma fertilidade própria para a teoria da arte, conduz, em sua totalidade, a contradições puramente insolúveis; sobretudo no problema da reflexão originária.” (BENJAMIN, 1993, p. 65, nota 142).

Deve-se duvidar daqueles que vêem o jovem Benjamin envolto em preocupações metafísicas que teria proposto um simples retorno à metafísica tal e qual. O *Programa* chama de metafísica um tipo de reflexão filosófica que foi capaz de dar um sentido à experiência. Uma vez que o sentido da experiência se perdeu, e isto pode ser remontado ao registro kantiano do conceito moderno de experiência, julgou que era possível promover o desenvolvimento de um novo conceito de experiência mediante o recurso à recordação de que isto já fora possível. No entanto, Benjamin procede *idealisticamente*, pois não é suficiente que o conceito de experiência mude para que a experiência mude automaticamente com ele. Isto é tanto verdade para a experiência quanto para o sentido da experiência, a metafísica. Com isto se quer dizer que Benjamin nota que a metafísica romântica não é uma lógica impecável, envolve inclusive contradições, e implica um salto, um salto que é um credo metafísico cujo testemunho sobrevive na filosofia romântica da história.

Completando o quadro das constelações firmadas pela epistemologia romântica, Benjamin aproxima-os de Goethe. Para além das divergências fundamentais, há uma semelhança entre eles quanto à relação do conhecimento e da percepção. Ambos são estudados na perspectiva de um procedimento que exige a colaboração recíproca, a observação ou experimento.

A doutrina do medium do conhecimento e da percepção está ligada à da observação, que é de significado imediato para a compreensão do conceito de crítica. A “observação” e a designação, muitas vezes sinônima de experimento, são também, por sua vez, vocábulos da terminologia mística, neles culmina o que o primeiro romantismo tinha a esclarecer e a ocultar acerca do princípio do conhecimento da natureza. (BENJAMIN, 1993, p. 66).

A semelhança entre *empíria* goethiana e *observação* romântica está precisamente na dissolução da correlação sujeito-objeto e a conseqüente valorização dos fenômenos, pois eles reúnem as condições subjetivas e objetivas do conhecimento, se ainda podemos nos expressar assim. Na reconstrução de Benjamin, observação, experimento e experiência recobrem-se no mesmo plano imanente.

E citando Goethe, Benjamin afirma que a empiria compreende o essencial que há no objeto, compreende porque os objetos são observados enquanto fenômenos. Os fenômenos, via observação, tornam-se eles mesmos a teoria. Com isto, Goethe afasta-se da possibilidade de uma coisa-em-si que estivesse por detrás dos fenômenos e lhes garantisse a existência. De outro lado, isto não significa um abandono ao positivismo dos fatos porque o jovem Benjamin

considera que a compreensão de todo fático já pressupõe em si mesma a teoria.⁵⁵

Este “empirismo delicado” na expressão de Goethe, nada mais é que um respeito aos objetos enquanto fenômenos⁵⁶, dignidade antes conferida apenas ao sujeito. Este empirismo é “delicado” porque está sempre ameaçado por uma *violência* frente aos objetos. Compreender os objetos como fenômenos é recolocá-los em sua dignidade, isto é, compreender que os “aparecimentos” estão ligados a uma “visão” (*theoria*) e, por isto mesmo, são indissociáveis. Separá-los é agir com violência, ao passo que, pensá-los em sua unidade significa apreender a *imanência*.

⁵⁵ Assunto de um texto citado no *Adendo ao Programa*, intitulado “Tentativa de demonstração de que a descrição de um fato pressupõe sua explicação”, cf. BENJAMIN, 1974, G.S. VI, p. 40-43. Neste texto pode-se ler que o experimento é orientado por uma hipótese sobre a lei natural envolvida no fenômeno e, que deverá ser comprovada *nele*: “É preciso, portanto, que a lei natural em questão seja certa antes que o experimento, e este prova pura e simplesmente se a lei natural tem validade, tomando por base a hipótese fixada para aquela realidade contingente que será empregada no experimento.” Assim, o acento da teoria não recai no fato ou evento natural por si mesmo, mas na importância da hipótese que determina as condições do experimento. É unicamente através de uma verificação experimental que uma hipótese é elevada à teoria explicativa do fenômeno. Comparativamente, dizer que uma teoria deve ser comprovada por um experimento, significa dizer que a teoria pode ser falsa, mas não o fenômeno. Não há aqui nenhuma “*superstição dos fatos*” porque estes necessitam ser explicados (OLIVEIRA, 2006).

⁵⁶ “Fênomeno” remete aqui ao conceito correlato, o conceito de protofenômeno, cujas pretensões atingem pressupostos da teoria do conhecimento, conforme pode-se notar desde a designação de um “empirismo delicado”. Além disso, o conceito de protofenômeno, segundo Simmel, aponta para além do conhecimento da natureza, exprimindo o lado metafísico do pensamento de Goethe, que concilia a idéia e o fenômeno através de um certo *platonismo*, e com isto, oferece uma resposta às cisões de tipo kantiano: “O ‘protofenômeno’ — tal como a gênese das cores mediante o claro e escuro, o aumento e diminuição rítmicos da força de atração da terra como causa das mudanças atmosféricas, o desenvolvimento dos órgãos das plantas a partir da forma da folha, o tipo dos vertebrados — é o caso mais puro, sensivelmente típico de uma relação, de uma combinação, de um desenvolvimento da existência natural, e portanto, por um lado, uma coisa distinta do fenômeno ordinário que somente mostra esta forma fundamental em mesclas e desvios, mas, por outro lado, é precisamente fenômeno, ainda quando dado somente em visão espiritual [...]; o mútuo absorver-se entre o protofenômeno e a idéia do conhecer não é um fato em termos de teoria do conhecimento, mas metafísico. [...] Nosso hábito de pensamento, orientado por Kant, antepõe sempre o último em si, e somente por ele obtém-se uma relação com as coisas, seja coerente ou discrepante; daí que nos resulte difícil colocar-nos na atitude de Goethe, para quem o primeiro e o último não são o conhecer, mas a engrenagem universal que vive diretamente dos fenômenos [...]” (SIMMEL, 1949, p. 63-64).

Existe uma empiria delicada que se faz interiormente idêntica ao objeto e desta maneira torna-se a própria teoria. [...] O mais elevado seria: compreender que todo fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei basilar da cromática. Apenas nada procurar por detrás dos fenômenos; eles mesmos são a doutrina.⁵⁷

O que Benjamin não oculta é a origem mística e o efeito mágico deste conceito de observação nos românticos. Somente uma consciência quase mediúnica poderia incluir o objeto no sujeito, isto é, uma absorção do objeto no sujeito através do aumento da própria consciência, tornada possível graças à reflexão no autoconhecimento da natureza.

⁵⁷ Fragmentos citados por Benjamin a partir das obras de Goethe na *Weimarer Ausgabe* [=WA], II seção, v. II, p. 128 e 131. Na *Hamburger Ausgabe* [=HA], os fragmentos podem ser encontrados no v. XII, *Maximen und Reflexionen*, p. 435 (n. 509) e p. 432 (n. 488).

V. CRÍTICA COMO CONHECIMENTO DA ARTE: OBRA E IDÉIA

Uma vez que os pressupostos do método romântico foram apresentados, compreendemos a teoria do conhecimento como derivação daquele método e, agora passamos aos resultados para a arte. Isto significa passar do método da crítica para sua realização objetiva. Essas conseqüências são mensuradas conforme o grau de fertilidade que apresentam.⁵⁸ Conforme o método, o conteúdo que preenche o medium da reflexão configura o próprio objeto a ser conhecido e o resultado final. Assim, a arte como determinação do medium de reflexão é a determinação mais fecunda que ele recebeu nos românticos (BENJAMIN, 1993, p. 71).

Segundo Benjamin, o método da reflexão funcionava para os românticos como um “credo metafísico” e a totalidade do real era interpretado precisamente por meio dele. Com efeito, este credo era universalizante porque abarcava não apenas os sujeitos individuais humanos, mas igualmente a natureza, as duas esferas sendo incluídas como realizações espirituais reflexionantes. Vimos que eles concebiam a realidade natural como um todo pensante, como um sujeito, e agora

⁵⁸ No *Programa* o empenho maior é pela solidez da justificação e pela certeza do conhecimento. Este empenho é fruto do aprendizado junto ao Iluminismo e aqui Kant é paradigmático. Criticar Kant e o Iluminismo significa criticar seus pressupostos de conhecimento, ou, o que é o mesmo, fazer a crítica do conhecimento. Mas, prospectivamente, através da *Dissertação*, a crítica ao Iluminismo pode ser feita especialmente pelos resultados que alcançou, isto é, pela dignidade dos objetos e pela qualidade e fertilidade das conseqüências. Com efeito, a crítica de Kant permanece fiel às determinações do conceito de crítica, incluindo que a relação da filosofia vindoura ao kantismo é assumidamente crítica no *Programa*. A avaliação da teoria pela dignidade ou valor que esta é capaz de produzir, *mutatis mutandis*, pode-se encontrar também em Goethe que, segundo Simmel, frente às concepções racionalistas do conhecimento, teria formulado virtualmente um conceito de conhecimento no seguinte verso: “Só o fecundo é verdadeiro.” (SIMMEL, 1949, p. 30). Trata-se de um verso do poema intitulado “Testamento” (*Vermächtnis*), datado de 1831, pouco antes da morte do autor, cf. GOETHE, 1998, H.A., Bd. I, p. 369-70.

podemos passar à crítica como conhecimento próprio à arte e, neste ponto, verificaremos que também a *obra de arte* é pensante.

Dado ao “caráter científico” (“dissertatório” e “comportado”) da *Dissertação*, Benjamin avisa-nos que o significado profundo desta metafísica não consta do trabalho, e será apenas mencionado em linhas gerais. Mesmo assim, Benjamin não deixará de lembrar a “sobriedade” e o acerto da concepção romântica de crítica face àquilo que ficou caracterizado pela tradição como delírio ou “exaltação” (*Schwärmerei*). Benjamin, por diversas vezes pondera o misticismo de Schlegel⁵⁹ e remete diretamente às confusões que este modo romântico de caracterizar seus pensamentos criou para a interpretação da obra. Além disso, a *Dissertação*, embora circunscrita em tempos de refluxo metafísico, tem uma meta claramente interventiva e um interesse imediato: ela visa contribuir na compreensão da crítica moderna, cujos traços mais marcantes e duradouros faz remontar às conquistas românticas neste domínio.

A arte esta contida no medium de reflexão porque todo elemento espiritual, criação ou pensamento são reflexivos *per se*: “Então, a reflexão é o original e o construtivo na arte assim como em todo

⁵⁹ Sobre o misticismo como objeção à intenção sistemática dos românticos Benjamin assim se exprimiu: “[...] Ele [Schlegel, EO] não invoca intuições intelectuais e estados de enlevo.” (BENJAMIN, 1993, p. 55). Mas também diz que o misticismo pode ser diferenciado de uma mística, o que não ocorre em Schlegel: “Evidentemente Schlegel nega-se a distinguir o misticismo, como algo inautêntico, da mística” (*Ibid.*, p. 102, nota 252). E, sobretudo, a reflexão é o oposto do êxtase: “Enquanto uma atitude pensante e clarificadora da consciência, a reflexão é o oposto do êxtase, da *μανία* de Platão”. (*Ibid.*, p. 108). A validade desta oposição entre êxtase e reflexão nos românticos é contestada por Menninghaus (2003, p. 36), o qual, segundo nos parece, com relação ao argumento de Benjamin, perde de vista justamente a conexão entre a intenção sistemática, a não invocação de intuições intelectuais e enlevos e, sobretudo, a “sobriedade” prosaica. Quando reunidos, tais elementos, ao menos, devem mostrar a projetada convergência de mística e Iluminismo. Neste sentido, diferentemente de Schlegel, Benjamin diferencia mística e misticismo (e também mistificação), e o faz, por exemplo, no texto sobre a linguagem, de 1916. Ainda neste texto, pode-se ler nesta diferenciação uma correção da mística (OLIVEIRA, 2001), a qual deve ser posta em relação com o significado em geral do *Programa*, que visa uma correção do Iluminismo. Parece-nos, portanto, que há dupla correção, a do Iluminismo e a da mística.

elemento espiritual.” Como criação, a arte exige trabalho persistente e esforço do conceito. Para os românticos, isto é ainda mais apropriado, visto que seu conceito de crítica de arte é engendrado no interior de uma concepção filosófica do conhecimento, aparecendo como um resultado derivado deste.

Ao longo do texto da *Dissertação* aparecerão variações do conceito de crítica de arte, mas o elemento unificador destas várias formulações pode ser encontrado na Idéia de que a crítica de arte é conhecimento da arte e constitui seu problema:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte. Para ela valem todas aquelas leis que existem em 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. [...] Crítica é, então, 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).

O elemento comum de toda crítica é o conhecimento, mas no conceito romântico, este conhecimento desdobra-se em observação e experimento. Estas notas características do conceito de crítica vêm pelo lado da coerência do sistema ou método da reflexão que está sendo colocada em funcionamento e determinando a crítica. Vimos anteriormente que o método incluía o conhecimento dos objetos nos quais era aplicado. Este conhecimento dos objetos só era possível unicamente através do autoconhecimento do objeto (lá natureza e aqui a obra de arte) fomentado pelo sujeito que é apenas um observador, pois quem conhece efetivamente é o objeto, ele mesmo transformado em sujeito. O conjunto deste processo de conhecimento e observação

adquire as dimensões de um verdadeiro experimento. Este experimento está muito longe de ser um experimento científico-natural no sentido tradicional, pois não corresponde ao conceito mecânico de experiência que lhe subjaz e que foi criticado pelo *Programa*.

Esse método de conhecimento é válido tanto para a natureza quanto para a arte. Com efeito, se no conhecimento da natureza ela mesma é estimulada a conhecer-se através do experimento e da observação, do mesmo modo ocorre com a arte, e então ela é igualmente transformada em sujeito da reflexão no experimento em curso. Com relação ao conhecimento da natureza, a crítica o ultrapassa na mesma medida em que, além da observação, a atividade ou experimento crítico inclui necessariamente um autojulgamento do objeto: “Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que a ela julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação a crítica ultrapassa a observação; revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural que não admite julgamento algum.” (*Ibid.*).

Que a crítica seja complemento da obra significa considerá-la como um capítulo que o próprio autor não pode escrever, mas que não pode faltar ao seu desenvolvimento. A novidade da crítica em relação à obra é que ela é um julgamento que não lhe vem de fora e deve brotar das exigências da própria obra, assim ela é um autojulgamento (*Selbstbeurteilung*) da obra (*Ibid.*, p. 75) e crítica imanente desta. Com esta caracterização da crítica, os românticos puderam conjugar seu método reflexivo com o princípio moderno da imanência.

Arte e crítica são artificiais, mas isto não quer dizer que precisem de invenção. Com efeito, ambas necessitam ser produzidas, e o movimento que as produz é um movimento reflexivo. A crítica, por sua vez, não necessita ser criada ou inventada, ou trazida desde fora, ela já está no próprio objeto, precisando então ser encontrada, trazida à luz.

Aquele paradoxo da consciência reflexiva que os românticos identificaram em Fichte e, solucionaram pelo lado do aprofundamento da paradoxo via continuidade da reflexão até o infinito, aparece aqui transfigurado. Não se trata mais da reflexão, mas o estatuto do paradoxo também é apontado e solucionado provisoriamente. Trata-se do duplo caráter de todo julgamento crítico: ele carrega consigo tanto o momento positivo quanto o negativo. E também aqui, Benjamin assinala o momento positivo como aquele que prevalece no processo da crítica, do modo como compreendido pelos românticos. Mais adiante, esta perspectiva deverá ser posta em relação com a ironia romântica, destinada a completar o momento negativo, a consumir a “autodestruição” da obra.

Certamente, em toda reflexão o espírito eleva-se acima de todos os graus de reflexão anteriores, negando-os desta forma — exatamente isto fornece à reflexão primeiro que tudo sua tonalidade crítica — mas o momento positivo desta intensificação da consciência prepondera de longe sobre o momento negativo. [...] O momento da autodestruição, a negação possível na reflexão, não pode, então, ter peso diante da positividade sempre crescente do elevar-se da consciência em quem reflete. (*Ibid.*).

A progressão da reflexão avança pela negação de todas as reflexões anteriores, mas o resultado não é pura negatividade e, sim, intensificação positiva da consciência (*Bewusstseinssteigerung*). O percurso da reflexão é um avanço porque a cada movimento reflexivo efetuado, o resultado não aponta para a mesmidade de onde partiu, ou a mera repetição do dado, pois acrescenta uma diferença ou novo conhecimento do objeto em questão.

A caracterização da crítica como complemento da obra exige que a própria obra seja preservada, do contrário seria uma imposição e

violência contra ela e nunca sua imanência e aperfeiçoamento. Comportando o momento negativo-destrutivo da crítica, a obra necessita ser salva do aniquilamento e supressão completas, isto significaria seu desaparecimento. Embora necessário, o momento negativo não pode arrogar-se definitivo. A progressão (ela mesma um resultado positivo, mas impulsionada pelo movimento do negativo) da reflexão remove toda estabilidade do definitivo porque este mostra-se sempre insuficiente.

Movendo-se alternadamente entre a negatividade e a positividade, a crítica é paradoxal porque é ao mesmo tempo seu desdobramento e destruição da obra. Que o compasso crítico mostre-se positivo, não apenas em sua intencionalidade, mas igualmente na fecundidade de seus resultados, é um pressuposto para a continuidade da crítica. Ela tem uma dignidade positiva porque indica caminhos inscritos naquilo que é criticado, mas ainda não trilhados. Este positivo da crítica, para efeito de contraste, primeiramente, deve ser comparado com o uso paradigmático da noção de crítica em Kant⁶⁰ e, depois, com o conceito

⁶⁰ “Conceito esotérico principal da escola romântica”, a crítica, como mostra a *Dissertação*, conduz para além do seu significado mais restrito de crítica de arte: “Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem [...]”. Em sua “significação positiva o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo [...]. O conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambigüidade esta que é potenciada pelos românticos porque eles incluíram ao mesmo tempo na palavra ‘crítica’ todo feito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. Finalmente, eles souberam como preservar e utilizar o momento negativo inevitável deste conceito”. (BENJAMIN, 1993, p. 58-9). O procedimento reflexivo a que Benjamin se refere é precisamente a reflexão tal como a entendem os românticos. Mesmo Benjamin tendo ligado a reflexão romântica diretamente à reflexão fichtiana, uma e outra não seriam possíveis sem o papel que a reflexão desempenha na terceira *Crítica*. Também é igualmente verdade que uns e outros transformaram o que receberam de Kant. Neste sentido, podemos perguntar pela existência de afinidade entre o conceito de reflexão da terceira *Crítica* e o conceito romântico de crítica. Uma afinidade parece se justificar na medida em que tanto a crítica quanto o juízo reflexionante devem fornecer um julgamento fundado, mas, à partida, não dispõem de nenhuma regra previamente dada e, neste caso, o juízo reflexionante e a crítica partem do particular (a obra individual) e procuram a regra que lhe possa corresponder. Porque procurada e encontrada à justa medida da obra ou caso particulares, a regra de seu ajuizamento não será apenas a expressão da liberdade ou da autonomia da arte, o que já é muito, mas será, igualmente, a expressão do caráter imanente da crítica, vez que a regra se amolda ao caso particular. Como a autêntica obra de arte é sempre uma nova criação, diante de cada obra sempre se exigirá um

de crítica situado no contexto do Iluminismo. Com relação a este último, já se encontra no *Programa* uma indicação de que a pré-história da moderna crítica de arte deve ser nele localizada. Nele, com efeito, pode-se ler que a crítica posta em operação pelo Iluminismo não reconhecia autoridades, mas não no sentido corrente desta expressão, na medida em que esta se vincula à autoridade ou poder de instituições sociais. Trata-se não destas, mas de “potências espirituais” capazes de dotar a experiência de um conteúdo importante. Este conteúdo, na verdade, tinha suas fontes precisamente naqueles domínios para os quais o Iluminismo mostrou-se cego em sua crítica, ou seja, a história e a religião, ambas de modo emblemático, mas não as únicas. (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 157).

Através de Cassirer (1992, p. 267), sabemos que a crítica dirigida ao Iluminismo nos termos de uma cegueira histórica e religiosa é tida como romântica. De outro lado, como dissemos, focalizar a crítica como instância negativa e positiva, igualmente, também foi o propósito de Kant na *Crítica da razão pura*, que frente ao sistema, deveria ter apenas um caráter propedêutico.⁶¹ Como característica da modernidade filosófica, já

juízo reflexionante, também ele sempre novo a cada vez. O juízo reflexionante é a descrição lógica do procedimento da crítica de arte. Porém, ainda que tenha pretensão à universalidade, em Kant, o caráter subjetivo do juízo de gosto contrasta com o caráter objetivo da crítica romântica, especialmente porque nesta, a crítica é a autojulgamento da obra e, como tal, “não depende da vontade do crítico, mas origina-se do espírito da arte”, para utilizar a expressão empregada por Benjamin em sua abordagem da ironia romântica. Por outro lado, com respeito ao positivo e ao negativo da crítica, nosso filósofo deve ter em vista, certamente, mas não exclusivamente, a utilidade positiva e negativa da *Crítica da razão pura* no sentido desenvolvido por Kant (1989, p. B XXIV-V), ou ainda, pelo lado de sua relativa “ambi-valência”, a relação entre crítica e doutrina, crítica e sistema.

⁶¹ “Um *organon* da razão pura seria o conjunto destes princípios [*a priori*], pelos quais são adquiridos todos os conhecimentos puros *a priori* e realmente constituídos. A aplicação pormenorizada de semelhante organon proporcionaria um sistema da razão pura. Como este sistema, porém, é coisa muito desejada e como resta ainda saber se também [aqui] em geral é possível uma extensão do nosso conhecimento e em que casos o pode ser, podemos considerar como uma *propedêutica* do sistema da razão pura, uma ciência que se limite simplesmente a examinar a razão pura, suas fontes e limites. A esta ciência não se deverá dar o nome de *doutrina*, antes o de crítica da razão pura e a sua utilidade [do ponto de vista da especulação] será realmente apenas negativa, não servirá para alargar a nossa razão, mas tão-somente para a clarificar,

em Descartes a dúvida metódica, esta fonte de toda crítica moderna, fora pensada como meio para alcançar a verdade, ou, pelo menos, para evitar o falso e o erro.⁶² À maneira da dúvida cartesiana, a utilidade da crítica kantiana é isentar-nos dos erros e preparar o caminho do verdadeiro.

A própria *Crítica* kantiana, portanto, poderia muito bem ser um exemplo desta exigência de positividade posta pela *Dissertação*, já que sua utilidade negativa foi superada e as conquistas da *Crítica* mostraram-se positivas. Na *Dissertação*, Benjamin refere-se à crítica de arte e, mais especificamente, à crítica literária, mas isto não impede uma reflexão que transborde estes seus limites, para a filosofia ou mesmo para modernidade, pois, seguramente, estes são desdobramentos das intenções que podem ser lidas na *Dissertação*. “Logo, uma análise do conceito romântico de crítica leva imediatamente àquele traço que em seu desenvolvimento se mostrará sempre de maneira mais clara e se fundamentará de modo mais amplo: a total positividade desta crítica, no que ela se diferencia radicalmente de seu conceito moderno, que vê nela uma instância negativa”. (BENJAMIN, 1993, p. 75).

Este “conceito moderno” de crítica deve ser debitado na conta do entendimento comum, tal como se encontra, por exemplo, na linguagem corrente, em que a crítica aparece como elemento meramente negativo, que procura apenas realçar defeitos e fraquezas e, do mesmo modo, ainda mais injustificadamente, semelhante concepção e a prática que lhe

mantendo-a isenta de erros, o que já é uma grande conquista.” Cf. KANT, 1989, p. B 25, mas também cf. B, 26-28.

⁶² Dentre numerosos textos possíveis, citemos os seguintes: “Ora, se bem que a utilidade de uma dúvida tão geral não se revele desde o início, ela é todavia nisso muito grande, porque nos liberta de toda sorte de prejuízos e nos prepara um caminho muito fácil para acostumar nosso espírito [...]” (Resumo das Seis Meditações). Tendo se decidido, por liberdade, a colocar-se e permanecer na dúvida radicalizada até encontrar algo de indubitavelmente certo (se possível), Descartes acrescenta: “Permanecerei obstinadamente apegado a este pensamento; e, se por esse meio, não está em meu poder chegar ao conhecimento de qualquer verdade, ao menos está ao meu alcance suspender meu juízo.” (Meditação Primeira). Cf. DESCARTES, 1996, p. 249 e 262 respectivamente.

corresponde, também se apresenta, aos olhos de Benjamin, na crítica de arte de sua época. Por esta razão, na *Dissertação*, Benjamin não perde de vista a necessidade de renovação da crítica, revelando, em passagens importantes, esta reflexão do e sobre o seu tempo presente. Assim, por exemplo, a crítica da época não reconhece nem as suas próprias premissas, no que são devidas aos românticos⁶³, e que estão na base de seu próprio desenvolvimento (não conhece, reconhece seu próprio passado), nem tampouco, reconhece nos românticos, aquilo que “historicamente foi rico em conseqüências”, como a noção de prosa e de prosaico (*Ibid.*, p. 108), além da própria noção de crítica imanente (*Ibid.*, p. 79-80), como já foi dito. Com relação a esta herança positiva, a crítica dos séculos XIX e XX “declinou completamente outra vez”, com teoria e “práticas deterioradas”. Aqui, também aparece uma constante do pensamento benjaminiano, qual seja, a crítica do processo de transmissão da cultura: “herança fácil da crítica moderna”, esta não tem presente nem os “pressupostos positivos” nem a “obra libertadora” dos românticos, nem a oposição que encontraram nem a força de “resistência” que demonstraram, seja na luta contra o dogmatismo, o racionalismo e as tendências céticas (o “culto irrestrito da força criadora”) no domínio da arte e da crítica. Em uma palavra, os românticos, em face daquelas doutrinas estéticas heterônomas, asseguraram a autonomia da arte, realizando assim, aquela autonomia pretendida por Kant, já presente em sua teoria do juízo estético (*Ibid.*). O processo de transmissão cultural mal compreendido, mostra-se, na verdade, como soterramento do passado, que retorna ainda mais poderoso. Entretanto, em sua configuração pura, as teorias românticas “não satisfazem completamente nenhum pensador atual” e, neste conjunto, é certo que o próprio Benjamin incluía a si mesmo. Não se trata, pois, de reabilitar o

⁶³ Em carta a Ernst Schoen, datada de 8 e 9.11.1918, Benjamin afirma: “Do conceito romântico de crítica emerge o conceito moderno da mesma”. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 487).

passado, nem de “revivê-lo” como pretende o historicismo, mas de manter uma relação viva com ele. Ignorando seu próprio passado, a crítica deixa de acertar o passo com o tempo presente.

A crítica romântica, assim pensada, emerge de seu solo verdadeiro, a filosofia da reflexão e o princípio da subjetividade que está em sua base. A crítica como intensificação da consciência ou o elevar-se da consciência é sempre uma ampliação da consciência ou um aumento desta. O momento negativo é colocado como necessário, mas na ordem da reflexão, é secundário, e o positivo que emerge deste solo inicialmente negativo é o verdadeiro. O perigo sempre à vista é a obliteração da negatividade para fazer a positividade reluzir melhor, daí a urgência de pensar a ironia como medida preventiva, embora seja também uma medida que faça um tipo de “violência” à obra (*Ibid.*, p. 103).

Do mesmo modo que o método no qual se apóia, a crítica também é infinita. A limitação da obra singular é superada pela reflexão no elemento da crítica porque esta faz a ligação entre o particular da obra e o universal da arte. Através do método reflexivo, estão asseguradas tanto a infinitude da arte como a da crítica.

Citando a crítica schlegeliana do *Wilhelm Meister* como exemplo deste modelo crítico, Benjamin conclui:

Schlegel pretende encontrar aí uma sistemática, [...] cujo desdobramento claro e ordenação no todo da arte seria uma tarefa da crítica da obra. Para tanto, esta nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta. Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento (*Vollendung*). Neste sentido, eles

fomentaram a crítica poética, superaram (*aufgehoben*) a diferença entre a crítica e a poesia (...). (BENJAMIN, 1993, p. 77).

Assim, através deste momento da *Dissertação*, as tarefas mais reveladoras da crítica estão colocadas. Com efeito, este quadro de tarefas podem ser abreviada em torno de apenas duas: a crítica deve ser sistemática, isto é perseguir a formulação e realização de um método de conhecimento e orientar-se pela totalidade; de outro lado, a crítica deve completar o que falta à obra, isto é, efetuar desdobramentos que aumentem a clareza da obra, ou iluminem pontos obscuros, ou ainda, desdobramentos que realizem as intenções da obra.

A meta da crítica também está apresentada: é um acabamento que deve realizar as virtualidades inscritas na própria obra e ainda não desdobradas. Fosse apenas utilidade negativa, contentar-se-ia em indicar apenas os defeitos, e o resultado não seria acréscimo nenhum.

Através do conceito de crítica também se insere a obra na história⁶⁴, pois faz parte de uma obra a própria história de sua crítica. Também por esta perspectiva, a crítica da obra integra-se à obra mesma, é seu complemento-acabamento necessários. Se, ao fazer a crítica toma-se a obra em sua imanência, então, a crítica é parte da história imanente da obra de arte. E não somente desta, como vimos. A crítica é história de um aprendizado, de uma *anámnesis* em torno da obra incompleta e, como tal, necessitada de acabamento.

O conhecimento da obra mostra-se, na verdade, como um complemento da obra. E seu papel é tão valorizado na exposição de

⁶⁴ “A crítica que revela o elemento filosófico da obra — o seu espírito — tem de passar necessariamente pela crítica de seu substrato material, a letra, o que gera um trabalho de complementaridade entre o estudo do âmbito material-filológico da obra e a filosofia da arte. ‘A doutrina do espírito e da letra’ — afirmou Schlegel — ‘é, entre outros aspectos, tão interessante, porque pode pôr a filosofia em contato com a filologia’”. Cf. SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 119.

Benjamin e dos românticos, que tem-se a impressão de que há hipertrofia da crítica em detrimento da obra que é seu ponto de partida, pois a crítica potencializa infinitamente a obra à qual se refere. Neste ponto, a crítica, como desenvolvimento imanente à obra de arte em questão, é parte integrante desta, portanto, não lhe é exterior, não está situada “fora” dela.

Benjamin, ao indicar o posicionamento dos Schlegel contra o ceticismo estético representado pelo *Sturm und Drang*, amplia o horizonte para incluir a crítica moderna aparentada com este, graças à sua insistência em conceber e exercer apenas o caráter negativo da crítica. Neste ponto, graças aos elementos comuns forma-se uma constelação entre *Iluminismo*, *Sturm und Drang* e crítica moderna. Especificamente quanto a um dos braços desta constelação, tomemos aquela constituída pelo Iluminismo e o *Sturm und Drang*, podendo-se dizer que este último foi o correlato estético que refletiu os princípios e resultados radicalizados do primeiro, portanto, uma consequência do seu lado cético.

Benjamin coloca em paralelo os feitos de Kant na filosofia teórica, e aqueles dos românticos na estética. Ambos dominaram o dogmatismo, mas em âmbitos diferentes. Os primeiros românticos teriam colaborado para elevar a estética ao patamar crítico — ou, o que é o mesmo — agiram para consolidar o espírito crítico kantiano em estética. Este paralelo é sugerido não só pelo uso do *terminus technicus* “crítica”, mas também o de heteronomia, autonomia e imanência: “[...] Ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.” (BENJAMIN, 1993, p. 80).⁶⁵ Com isto, Benjamin mostra-se inclinado a pensar a obra

⁶⁵ Ainda assim, há modulações importantes com relação a Kant, e também com relação à compreensão comum do que seja crítica, bem como ao sentido “especializado” da crítica moderna da arte. Uma idéia fundamental da *Dissertação* é que a crítica é “muito menos o julgamento (*Beurteilung*) de uma obra do que o método de seu acabamento”, como acabou de ser referido. Neste sentido, a obra contém seu próprio

crítica de Kant (não só a sua estética) como pressuposto inequívoco das realizações críticas dos primeiros-românticos.⁶⁶

“autojulgamento”, ela “julga-se” a si mesma. Esta é a significação que recobre quase a totalidade das ocorrências de “julgamento” no texto (BENJAMIN, 1993, p. 21, 60, 74, 75, 80, 85, 113; comparar com o sentido romântico de “crítica” à p. 87). Dentre outras coisas, isso significa que a crítica de arte não é meramente subjetiva, não é arbitrária, nem mera opinião, nem tampouco veredito (sentença) ou estimacão. Ao contrário disto tudo, segundo Benjamin, na crítica romântica o necessário elemento negativo de toda crítica permaneceu atrofiado em relação ao positivo. Além disso, a crítica não é meramente subjetiva, mas “objetiva”: não só no sentido da auto-reflexão da obra, mas também porque visa a própria Idéia objetiva da arte. No texto, uma única vez Benjamin utiliza-se da mesma significação de “julgamento” para se referir a Kant e aos românticos, trata-se da concepção de juízo como “julgamento fundado”, o que, de certa forma, abarca também o sentido do termo na opinião comum (*Ibid.*, p. 21). Assim, quanto ao sentido do termo *Beurteilung* em Kant, em particular na *Crítica do juízo*, compare o que é dito por Valério Rohden: “A primeira observação fundamental [...] a respeito da faculdade de juízo reflexiva é que ela é uma faculdade apenas crítica, de produção de juízos avaliativos. À distinção entre faculdade de juízo determinante (lógica) e faculdade de juízo reflexiva (avaliativa) correspondem os termos *Urteil* (juízo, em latim *iudicium*) e *Beurteilung* (ajuizamento, em latim *diudicatio*).” E, pouco mais adiante, confrontando um intérprete, Rohden acrescenta: “[Walter, EO] Blumenfeld parece querer reconhecer certa verdade na concepção de Kant, de que *Beurteilung* tenha a ver com algo subjetivo, com um componente arbitrário, com uma tomada de posição pessoal, em oposição a uma constatação de um estado de coisas [*Urteil*, EO].” (ROHDEN, 1995, p. 42 e 44 respectivamente). Bem mais premente porque lhe era contemporânea, Benjamin têm em vista a concepção moderna de crítica como valoração (*Wertung*) e estimacão (*Einschätzung*), que retêm, basicamente, aqueles sentidos de “julgamento” listados acima, em relação aos quais, Benjamin opõe o conceito romântico de crítica (BENJAMIN, 1993, p. 87). Mais tarde, no livro sobre o Drama, Benjamin (1984, p. 74-75) também põe sob crivo a crítica moderna de corte historicista, e o faz sob a palavra-chave “valorização” (*Würdigung* – *dignatio*, *aestimatio*, cf. “Georges: deutsch-lateinisches Handwörterbuch”). Este sentido de *Würdigung* como “estimacão”, “apreciação” recobre congruentemente aquele sentido de “valoração” como *Beurteilung*.

⁶⁶ Em carta a Scholem, de 30.3.1918, Benjamin assim se exprime: “Apenas a partir do romantismo passou a dominar a visão de que uma obra de arte poderia ser compreendida em e para si na contemplação, sem sua ligação com a teoria e a moral, e poderia atingir suficiência através desta 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. A tarefa consistiria em mostrar, neste sentido, a estética de Kant como pressuposto essencial da crítica da arte romântica.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, 441; aqui, utilizamos a Trad. de Seligmann-Silva, levemente modif., cf. BENJAMIN, 1993, p. 140, nota 16). Pouco depois, em maio de 1918, por meio de carta a outro interlocutor, o também seu amigo Ernst Schoen, Benjamin revela os limites desta remissão a Kant, em razão das dificuldades com a localização de fontes nos escritos românticos que a comprovassem: “[...] Recebi a permissão de meu professor ordinário, que está altamente disposto, para o tema de minha dissertação; algo como: ‘Os fundamentos filosóficos da crítica romântica de arte’. Sei dizer algo sobre este tema, mas o material mostra-se imensamente frágil, quando quero obter o mais profundo dele, e uma Dissertação requer comprovação de fontes que, todavia, nos românticos, para certas

E, por sua vez, o paralelo entre o *Sturm und Drang* e a crítica moderna é feito com base em duas características: ambos apresentam apenas o momento negativo-destrutivo e a absolutização do princípio da subjetividade (a arte como “simples subproduto da subjetividade”, e o mesmo valendo para a crítica). Contra isto, Schlegel teria posto a prioridade do momento positivo e a interiorização das leis do espírito na obra de arte, assegurada mediante “pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra” (*Ibid.*, p. 87). A crítica literária moderna, embora não se reconheça como continuidade da herança romântica, lhe deve todas aquelas realizações positivas, lembradas acima. E no entanto, mesmo essa herança do conceito romântico de crítica necessita passar novamente pelo crivo da crítica, afim de atualizá-la em seu sentido mais profundo (*Ibid.*, p. 80).

Deve-se contar entre os feitos românticos o próprio conceito rigoroso de obra, cujos pressupostos podem ser buscados à polêmica travada contra o dogmatismo e o ceticismo estéticos. Rejeitando o conservadorismo da noção de regras definitivas impostas à arte, em continuidade com a intenção mais profunda de Kant, os românticos admitiam unicamente o critério imanente na construção e autojulgamento da obra: “[A crítica moderna, EO] não se dá conta de que estes pressupostos [pressupostos positivos contra o dogmatismo, EO], ao lado de sua obra libertadora, asseguraram um conceito fundamental que, com certeza, não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra.” (BENJAMIN, 1993, p. 79).

tendências suas mais profundas, quase não se encontram. Penso que sua [dos românticos, EO] importante coincidência histórica fundamental com Kant, devendo ser exposta ‘dissertatoriamente’, poderia mostrar-se impossível sob as circunstâncias.” (BENJAMIN, 1995, G.B. I, 455-6). [“Dissertatorisch”: neologismo irônico de Benjamin com que se refere à forma universitária da “Dissertação”, EO].

A obra é uma autolimitação daquela atividade infinita da reflexão, é o ponto em que a reflexão, em si mesma infinita, se detém para realizar-se em sentido prático. E a retomada de seu movimento é impulsionada pela crítica e o aparecimento de novas obras, e que isto aconteça, é assegurado tanto pela infinitude da arte quanto da crítica, como dissemos. Portanto, construir uma obra é situar-se no terreno prático e ser condicionado por ele. A obra de arte é um daqueles pontos que fazem a junção entre o teórico e o prático: “A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte. Pois, para que a crítica, como foi colocada acima, possa ser superação de toda limitação, a obra deve repousar nesta limitação.” (BENJAMIN, 1993, p. 81; aqui, também menciona-se a p. 76).

Conforme aquela concepção de crítica como complemento-acabamento, toda obra é ensaio. Isto significa que toda obra em si mesma é insuficiente desde o nascimento, pois vista desde a reflexão, é apenas um fragmento do todo. Se no momento anterior, dissemos que a obra faz a junção do teórico e do prático, aqui a junção acontece entre o singular e o universal ou ainda entre a unidade e a totalidade. A construção imanente da obra de arte é para o artista o que o imperativo categórico é para o filósofo: ambos os conceitos demandam ao mesmo tempo rigor e autonomia absolutos.

Dizer que a obra é um ensaio, ao mesmo tempo, indica tanto a precariedade da obra quanto o seu valor absoluto, pois ainda que não alcance a totalidade de um só lance, abre a possibilidade de que isto aconteça pelas sucessivas reflexões da crítica. Deste modo, a obra sai de sua esfera individual de criação e ganha a dimensão do trabalho coletivo de aperfeiçoamento em torno dela. “Aqui a resposta contém uma indicação retificadora quanto à natureza dupla da obra: ela é apenas uma unidade relativa, permanece um ensaio (*Essay*) no qual o um e o todo encontram-se reunidos.” (BENJAMIN, 1993, p. 81).

E, com isso, pode-se compreender porque a obra dá-se a si mesma suas próprias regras, o que configura a autonomia da estética frente às limitações de regras impostas prévia e externamente (crítica do dogmatismo); e de outro lado, compreende-se porque doravante a obra não pode ser tomada como o produto de uma “cabeça genial” (*Ibid.*, p. 84), mas como fruto de um trabalho que sai das mãos do artista ainda inacabado como um “ensaio”, e que pode atingir seu perfazer-se através da atividade da crítica, não somente a “especializada” mas virtualmente coletiva, o que, em muito supera o egotismo da criação ou da fruição estéticas. Como se vê, um claro princípio de sociabilidade está encapsulado no conceito e na prática da crítica romântica.

Ocorre que a construção da crítica imanente de uma obra depara-se com dois paradoxos igualmente poderosos: para que haja crítica imanente é necessário que tendências internas tenham sido realizadas. Se há tendências internas realizadas, então, não há objeção; mas se não há tendências internas produtivas, a crítica imanente não é possível.

Os paradoxos envolvem a pergunta decisiva e inevitável de como é possível fazer a crítica se, de um lado, as obras devem apontar para além de si mesmas, projetando tendências que possam encontrar realização, sem o que, a crítica imanente é impossível; e, de outro lado, se a obra realiza suas tendências, então não há por onde fazer a crítica, pois não há nenhuma objeção possível.

A solução romântica dos paradoxos que embaraçam a possibilidade da crítica imanente passa pela explicitação de uma confusão que ocorre sempre que se equipara crítica e objeção. A crítica seria pura exposição de objeções somente se estivesse restrita à sua mera instância “negativa”, não levando na devida conta o desenvolvimento da obra que, no entanto, é tarefa sua. Esta identidade entre crítica e objeção é típica da crítica moderna.

A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção geral, não julgamento (*Beurteilung*), mas antes, por um lado, acabamento (*Vollendung*), complemento (*Ergänzung*), sistematização (*Sistematisierung*) da obra, e, por outro, sua dissolução (*Auflösung*) no absoluto. (*Ibid.*, p. 85).

O mero julgamento de uma obra é contraditório com uma crítica imanente, pois para julgar devemos sair do âmbito das tendências internas e estipular um critério desde fora. Então a crítica imanente só é possível se pensada não como julgamento, mas como autojulgamento da obra: ela mesma julgando-se a si mesma. Se permanecermos no interior do objeto, não sairemos dele, mas se consideramos sua forma de produção e construção, pode-se obter a saída do labirinto.

Três proposições fundamentais que, por sua vez, fornecem a réplica imediata ao caráter paradoxal da Idéia de um julgamento imanente acima evocado. Estas três proposições fundamentais da teoria romântica do julgamento das obras de arte deixam-se formular como o princípio da mediatez do julgamento, o da impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não-criticabilidade do que é ruim. (BENJAMIN, 1993, p. 86).

O conjunto de princípios gera a réplica ao paradoxo da crítica imanente, pois não mostra apenas *que* a crítica imanente é possível, mas *como* é possível.⁶⁷ Quanto ao primeiro princípio, deve-se dizer que uma

⁶⁷ Compare-se com o estatuto da doutrina-da-ciência de Fichte, tal como é exposto no estudo de Rubens R. Torres Filho: “A única prova ostensiva — suscetível então de ser alegada como prova da possibilidade da doutrina-da-ciência — não se situa na ordem da demonstração, mas da mera ‘*mostração*’: seria a realização efetiva da ciência fundamental, sua construção e seu acabamento de fato.” Cf. TORRES FILHO, 1975, p. 45.

obra só é digna deste nome quando propicia a acumulação de uma fortuna crítica em torno de si. Entre a obra e sua crítica não há concorrência, mas concurso: a obra entra com o conteúdo para a crítica e a reflexão desta reconhece-lhe o “valor”, o qual “depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente”. (*Ibid.*). Já o segundo, constata a crítica como atividade colocada entre extremos, ou a obra é adequada e, então é objeto de crítica, ou é simplesmente ruim, e está fora do jogo da arte. Colocadas as coisas desta maneira, não há mediação possível. “Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é — um meio termo entre os dois casos é impensável, mas é inencontrável um critério de diferenciação de valores entre as verdadeiras obras de arte mesmas.” (*Ibid.*). Invertendo o senso-comum e o “especializado”, o critério para a “boa” obra de arte é a sua criticabilidade: só o “bom” é criticável, somente este pode e deve ser desdobrado, desenvolvido. E o terceiro e último princípio alterna o peso dado à *positivo* da crítica, e o acento agora incide justamente sobre o ato contrário à *posição*, isto é, o ato de aniquilação. À posição absoluta da arte corresponde inteiramente o positivo da crítica. Toda a primeira parte da *Dissertação* estudou o papel da posição e da reflexão em Fichte e nos românticos, cujo resultado deslocou a centralidade fichtiana do Eu (posição ou tese absoluta) para a posição absoluta da arte e, através desta abertura, dotou o absoluto de novos conteúdos, como vimos. A crítica de arte recebe justamente, por transmissão da verdade, o mesmo estatuto absoluto. Quanto ao ato de aniquilação seu papel é contraposto por antítese à posição, em lugar do absoluto, este ato instaura o nada. À aniquilação crítica corresponde inteiramente uma negatividade. Nos termos da dialética, é o momento da supressão. Em termos fichtianos, pode-se dizer que a posição está para a aniquilação assim como o Eu está para o Não-Eu.

A crítica é uma atividade que reúne os dois atos, pois é capaz tanto de tornar absolutas determinadas obras quanto, pela aniquilação através do silêncio, reduzir outras a nada. Na verdade, na aniquilação, a crítica executaria apenas uma propensão inscrita na própria obra, porque, devido ao princípio da imanência, a deficiência não pode ser colocada desde fora, mas pertencer de modo intrínseco à obra. A crítica apenas reconhece essa condição. Neste sentido, a crítica opera uma seleção dentre as obras que caem em sua malha, ocupando-se daquelas que considera importantes e relegando ao silêncio do esquecimento o *resto*. E o critério que dirige essa classificação é o quanto as obras contribuem para o desenvolvimento da arte. É isto que expressa o princípio da “não-criticabilidade do que é ruim”.

Schlegel [...]: “[...] A verdadeira crítica não pode levar em conta obras que não contribuam em nada para o desenvolvimento da arte [...]”. Adiante, Benjamin comenta: “[...] O *terminus technicus* romântico que corresponde ao princípio da não-criticabilidade do que é ruim não apenas na arte, mas, antes, em todo o âmbito da vida espiritual, é ‘aniquilar’ (*annihilieren*).⁶⁸ Ele indica a refutação do nulo via

⁶⁸ Sobre posição e aniquilação como contrapostos, mas em Novalis, veja-se o número 117 dos Fragmentos I de *Pólen*: “Os *Herrnhuter* [seita religiosa pietista, EO] aniquilam sua razão. Os sentimentais seu entendimento — as pessoas de entendimento seu coração. Nenhum ato é mais costumeiro para nós que o ato de aniquilação. Igualmente costumeiro é o *ato de posição*. Pomos e admitimos algo arbitrariamente assim, porque o queremos. [...] Ambas as ações são aparentadas e na maioria das vezes encontradas juntas.” Posição como um ato ou ação da liberdade pode ser reconduzida facilmente à sua origem fichtiana, tanto no *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência* (FICHTE, 1992, p. 27-9) como na *Fundação de toda a doutrina-da-ciência* (FICHTE, 1992, p. 43 *et seq.*), dentre outros textos. Embora o contexto imediato do fragmento contenha elementos entremesclados, permanece a questão de saber, se, também para Novalis, posição e aniquilação relacionam-se como tese e antítese, e se, seu parentesco e seu “encontrar-se-juntas”, indicam tanto a “identidade dos contrários” quanto a necessidade de sua síntese, no sentido de Fichte. Ainda quanto ao fragmento de Novalis, Rubens Rodrigues Torres Filho anota a origem também fichtiana da expressão “ato de aniquilação”: “*Annihilationsact*. A expressão é de Fichte, que em 1795, no final de um artigo duramente polêmico contra o jusnaturalista Christian Erhard Schmid, escrevera: ‘Sendo esse o estado da causa, declaro então, com meu perfeito e aqui demonstrado direito, tudo aquilo que o Sr. Schmid doravante,

silêncio, via sua exaltação irônica ou através do enaltecimento do bom. (BENJAMIN, 1993, p. 86-7, grifo nosso).

Se a matéria da crítica, como diz Benjamin citando Schlegel, “só pode ser o clássico e o eterno pura e simplesmente” (BENJAMIN, 1993, p. 86), então já está tudo decidido. De modo nenhum, a crítica formulada nestes termos pode ser uma salvação da obra da qual é conhecimento. As obras estão *predestinadas* à salvação ou à danação. Fosse assim, não se vê como pode distinguir-se do julgamento, pois aparece menos como um autojulgamento e mais como um *julgamento final*. A crítica desenvolve o que por si já é bom, mas isto já não significa que podendo melhorar é porque apresenta deficiências? Aqui fica embaraçada a perspectiva de uma crítica histórica que fosse justamente uma crítica daquilo que é ruim no existente, mostrando o quanto esta pode ser negativa. Talvez por isto, Benjamin reiteradas vezes mostra que não desconhece o conservadorismo político de Schlegel.⁶⁹

sobre minhas afirmações filosóficas, em qualquer campo que seja, pois todas dimanam de um único espírito da doutrina-da-ciência, diretamente dirá, ou insinuará obliquamente em prefácios, revistas e anais filosóficos, resenhas, na cátedra e em todos os locais honrosos e desonrosos, *como algo que, para mim absolutamente não existe*; declaro o próprio Sr. Schmid, *como filósofo*, em relação a mim, *não existente*. Não vejo em qual recurso jurídico o Sr. Schmid poderia buscar amparo contra este *ato de aniquilação*, a não ser porventura o de alegar que eu teria exposto seu sistema incorretamente”. (NOVALIS, 1988, p. 145 e 242 respectivamente). Para o texto da edição alemã, cf. FICHTE, 1971, v. 2, p. 457, grifos do original.

⁶⁹ Cf. BENJAMIN, 1993, p. 43 e 88. Na primeira ocorre um contraste entre a *fertilidade* do pensamento do jovem Schlegel e o *conservadorismo* político de seu período médio e tardio, onde lê-se: “Por toda a parte o ponto de vista destas *Lições* [Windischmann, EO] é um compromisso entre o pensamento fértil do jovem Schlegel e a filosofia da restauração do futuro secretário de Metternich, que já se anuncia.” E na p. 88 lê-se: “[...] A consideração dos inícios ultraclassicistas e do final rigorosamente católico deste escritor já é suficiente para moderar a acentuação das fórmulas ou formulações subjetivistas do período de 1796 a 1800.” E de modo contundente em carta a Scholem no período dos estudos preparatórios à *Dissertação*: “[...] O romantismo é seguramente o último movimento que ainda uma vez salvou no presente a tradição, que estava em necessidade e, portanto, em primeiro lugar, decadente, teve que cair na *tradição católica*. Nesta época e nestas esferas sua tentativa prematura fez valer a eleusina e orgiástica abertura de todas as fontes secretas da tradição que, não profanada, devia transbordar na humanidade inteira.” Cf. Carta a Gershom Scholem, Junho de 1917. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 363). Notar que “eleusina” e “orgiástica” figuram aqui por

De todos o princípios este é o que mais se alinha com o classicismo, nele o impulso original do romantismo ficou obscurecido e incoerente consigo mesmo, se comparamos com sua crítica ao Iluminismo. Talvez este critério devolva como um espelho a situação de uma época que considera positivo o esquecimento, fechando os olhos para o fato de que o esquecido podia ter conteúdos importantes, como registrava Benjamin a propósito do Iluminismo no *Programa*.

Há um outro conceito romântico convergente com a aniquilação, trata-se do conceito de ironia, manuseado com cuidado por Benjamin, pois envolve uma polêmica ácida na interpretação acerca dos românticos. Benjamin destaca no conceito de ironia, não o efeito secundário de um subjetivismo romântico, em que a obra aparece como espelho da personalidade (BENJAMIN, 1993, p. 90, nota 210), mas a ironia precisamente como um momento objetivo da obra de arte (a dissolução de sua forma), e particularmente esclarecedor do conceito de crítica. Esta dissolução da forma da obra de arte conduzida pela ironia como preparação mediadora para a crítica, é uma contrapartida prática àquela exigência teórica de neutralizar a distinção entre sujeito e objeto. Aqui, com efeito, trata-se de anular a distinção matéria e forma, correlativa à separação de sujeito e objeto. A dissolução destas distinções está presente em todas as partes da *Dissertação*, seja na exposição do método, seja no conhecimento da natureza, e agora, no conceito de crítica.

A ironia é um conceito consoante com a aniquilação porque nela também registra-se a mudança de ênfase do positivo para o negativo, completando a virada para o elemento *destrutivo* da crítica:

conta dos poderes ctônicos e infernais despertados pela “profanação da tradição”, a qual, na verdade, deveria prover a humanidade verdadeira. Então, não se trata de evocar os elementos míticos, mas de libertar-se deles.

A ironização da forma, portanto, [...] ataca a ela mesma sem destruí-la, e é esta irritação que deve visar a perturbação da ilusão na comédia. Esta relação indica um parentesco patente com a crítica, a qual dissolve a forma de modo grave e irrevogável para transformar a obra individual em obra de arte absoluta, para romantizá-la. [...] Nestas declarações Schlegel expressou-se de modo claro sobre o elemento destrutor da crítica, sobre sua desagregação da forma artística. [...] Logo, neste tipo de ironia, que surge da ligação com o incondicionado, trata-se não do de subjetivismo e jogo, mas, antes, da assimilação da obra limitada ao absoluto, de sua *completa objetivação que paga com sua eliminação*. Esta forma de ironia provém do espírito da arte, não da vontade do poeta.” (BENJAMIN, 1993, p. 91-2, grifos nossos).

O fecho da *Dissertação* é quase uma apoteose da Idéia⁷⁰ da arte, contrabalançada pela presença do “posfácio esotérico”. O ponto de passagem da crítica à Idéia é feita pela mediação da ironia como, ao mesmo tempo, purificadora e aniquiladora. Que a ironia produza um resultado purificador da obra de arte, isto já é pura ironia por paradoxo, pois aquilo que poderia destruir as intenções profundas da obra, acaba por facultar sua indestrutibilidade. “A teoria romântica da arte atinge seu ápice no conceito de Idéia da arte, em cuja análise deve-se buscar a ratificação de todas as demais doutrinas e o esclarecimento de suas últimas intenções. Apenas nele pode-se encontrar aquilo que guiou como

⁷⁰ No livro sobre o Drama lê-se: “O que está abrangido pela idéia da origem tem na história apenas um conteúdo [*Gehalt*], e não mais um acontecer [*Geschehn*] que pudesse afetá-la. Sua história é interna, e não pode ser entendida como algo de infinito, e sim como algo relacionado com o essencial, cuja pré e pós-história ela permite conhecer.” (BENJAMIN, 1984, trad. levemente modif., p. 69). No exemplo da idéia da origem vê-se que a idéia ou a forma são eternas, enquanto a história dispõe dos teores. Em Benjamin, portanto, desde o livro sobre o Drama, não mais tem lugar a relação de forma e conteúdo, não apenas do lado da “teoria do conhecimento” ou metafísica, mas também do lado da estética. Em ambos os casos, Benjamin diferencia-se dos conceitos correntes da estética do classicismo, passando pela filosofia e estética do idealismo alemão, dos românticos e de Goethe, e além. Assim, por exemplo, Benjamin, no contexto de sua discussão crítica acerca da distinção de alegoria e símbolo, menciona a “indissociabilidade de conteúdo e forma” (*unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt*) pensada pelo idealismo alemão, a qual na estética, foi traduzido para os termos da forma simbólica (*Ibid.*, p. 182; *Ibid.*, 1974, G.S. I-I, p. 336). Com relação a uma tal inseparabilidade de conteúdo e forma no idealismo alemão, veja-se, por exemplo, em *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência* (1794), de Fichte (1992, §2, p. 18): “saber com certeza nada mais significa do que ter uma visão que penetra a inseparabilidade entre um determinado conteúdo e uma determinada forma”. (Para o texto alemão, veja-se FICHTE, 1971, v. 1, p. 22: *gewiss wissen heisse nichts Anderes, als Einsicht in die Unzertrennlichkeit eines bestimmten Gehalts von einer bestimmten Form*). Com relação a forma e conteúdo nos românticos e Goethe, pode-se conferir o que o próprio Benjamin diz a respeito no Apêndice ou Posfácio da *Dissertação*, pois o texto gira inteiramente em torno disto, e mais a relação entre Idéia e Ideal. Agora, de volta ao livro sobre o Drama barroco, também constata-se que a idéia não tem uma “história infinita”, como no caso romântico, que pressupõe a “infinidade temporal” para a realização das Idéias, como vimos anteriormente. E a virada em direção à concepção de idéia do Drama tem seu início no parágrafo de abertura do *Ensaio*, isto é, na distinção e co-incidência entre os teores de coisa e o da verdade, os quais são mantidos no livro sobre o Drama, desenvolvendo-se, a partir deles, a Doutrina benjaminiana das Idéias. Doutrina que, mais tarde, nas *Passagens*, foi reformulada através do reconhecimento do “núcleo temporal da verdade” (*Zeitkern*), perdendo as Idéias o seu “céu eterno”. (BENJAMIN, 1977, G.S. V-I, p. 578; BENJAMIN, 2006, p. 505).

inspiração íntima os românticos em seus pensamentos sobre a essência da arte.” (BENJAMIN, 1993, p. 94).

A Idéia da arte relaciona-se com o método da reflexão e constitui, como vimos pelo fragmento de Benjamin acima, o sentido profundo deste método. Na Idéia quanto no método a reflexão faz-se por mediações, como já indicava a expressão *medium-de-reflexão*. Ocorre que a Idéia aparece como procedimento artístico desde a consideração da *forma* da arte: “A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas. Deste modo, então, por exemplo, a tragédia se relacionaria, para o espectador, de maneira contínua com o soneto.” (*Ibid.*).

A menção de um “*continuum*” encontra-se tanto no *Programa* quanto aqui na *Dissertação*, e o uso desta expressão conceitual se esclarece quando ambos os textos são colocados em referência recíproca. Aqui fala-se de um *continuum das formas*, lá, com efeito, a tarefa era pensar um conceito de conhecimento que tornasse possível um *continuum da experiência*: deste modo a experiência estética pode relacionar-se com a experiência histórica, por exemplo. O célebre fragmento 116 da *Athenäum* indicaria não apenas o procedimento romântico quanto à poesia, mas pode ser lido desde a perspectiva do *Programa*, e neste caso, a exigência da arte soa coincidente com o imperativo da filosofia pós-kantiana de: “reunir novamente todos os gêneros separados da poesia [...]”. (*Ibid.*).⁷¹

⁷¹ Ou os termos análogos de *O mais antigo programa sistemático do Idealismo alemão* atribuído à redação conjunta dos amigos Hölderlin, Schelling e Hegel, em Tübingen: “Por último, a Idéia que unifica tudo, a Idéia da *beleza*, tomada em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as Idéias, é um ato estético, e de que *verdade e bondade só estão irmanadas na beleza*. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta.” (SCHELLING, 1991, p. 40). Ou, os de Fichte, algo diferentes, como nesta nota ao seu *Sobre o conceito da doutrina da ciência*: “[...] O filósofo tem de ser dotado do sentimento obscuro do que é correto, ou de gênio, em grau não menor do que porventura o poeta ou o artista; só que de outro modo. Este último precisa do senso da *beleza*, aquele do da *verdade*; e tal senso certamente existe. (Nota da 1ª edição).” (FICHTE, 1992, p. 29, grifos do autor). Para efeito de comparação, confira-se, em

O mesmo pressuposto de um *continuum* das formas (*Dissertação*) e das experiências (*Programa*), também sinaliza a superação da cisão entre o filósofo e o poeta, tal como planejaram os outros filósofos do idealismo. O que significa também que, nesta exposição da Idéia romântica da arte, Benjamin descreve o romantismo como um exemplo *realizado* da utopia estética do idealismo, mais um índice da posição do romantismo no quadro da filosofia pós-kantiana.

De qualquer modo, ele [Novalis, EO] profere para a filosofia e para a arte o princípio do *continuum* das Idéias; segundo a concepção romântica, as Idéias da poesia são as formas-de-exposição. [...] 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, [...] — uma Idéia pródiga em idéias. (BENJAMIN, 1993, p. 95).

O filósofo e o artista são um:⁷² a crítica de arte não é só arte, é mais, pois além dela abarca todo elemento espiritual. Este *continuum* ou unidade entre o filósofo e o poeta, amplia os horizontes da *Dissertação*, pensada para o estudo do conceito romântico de crítica de arte, na verdade, ultrapassa esta meta, ao generalizar o procedimento da crítica, originalmente crítica de arte, para a todo “elemento espiritual” ou cultura,

consonância maior com os três de Tübingen, a seguinte passagem do *Ensaio* benjaminiano sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe: “[...] A crítica busca os irmãos da obra de arte. E todas as obras de arte autênticas têm seus irmãos no domínio da filosofia. Estes são justamente as figuras em que aparece o Ideal do seu problema. [...] Se, portanto, é permitido dizer que tudo o que é belo se refere, de algum modo, ao verdadeiro, e que o seu lugar virtual na filosofia pode ser determinado, isto significa que, em toda obra de arte verdadeira, se pode descobrir uma manifestação do Ideal do problema.” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 172-3). Ou ainda, e sobretudo, no parágrafo metodológico da abertura do *Ensaio*: “Numa obra de arte, a crítica busca o teor de verdade; o comentário, o seu teor coisal.” (*Ibid.*, p. 125, grifo nosso).

⁷² Cf. BENJAMIN, 1993, p. 71 *et. seq.*: no sentido de que o elemento espiritual ou “pensar e poetar constituiriam uma só e mesma coisa”.

incluída aí a própria filosofia. O procedimento e Idéia da crítica é generalizada como resultado desta unidade ideal entre o filósofo e o poeta. Nova neutralização da correlação sujeito-objeto que estamos acompanhando desde as primeiras páginas da *Dissertação*, neste caso, a unidade entre o filósofo e o poeta resultará na unidade de prosa e poesia, também ideal.

A constelação formada entre os românticos e o platonismo reforça os traços mais gerais daquela utopia estética do projeto do idealismo alemão. A constelação é formada devido à valorização de um elemento comum, a Idéia. Que a Idéia seja primeira em relação à natureza (πρότερον τῇ φύσει, *natura prius*) (BENJAMIN, 1993, p. 96) configura o sentido do *a priori* perante o empírico. A crítica aproxima a obra de sua Idéia, descortinando esta relação entre obra e Idéia como: visível-invisível, universal-particular (o particular como o mais universal), unidade e *continuum* da arte, totalidade-particularidade; até desembocar numa constelação histórica: Antigüidade e Modernidade.

A retomada do papel filosófico da Idéia encontra equivalente no *Programa*, evidentemente, não no sentido de um recobrimento completo entre os textos. Se a fragmentação deve-se ao processo moderno de secularização (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 53-81) e tem um significado negativo, a Idéia da totalidade permitiria a reconstrução do sentido da experiência. Por isto, diante de tal diagnóstico, o *Programa* (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 164) faz o conceito de experiência girar em torno da metafísica e a cada separação operada pelo conceito mecânico de experiência, a experiência “metafísica” opõe uma reunião: a experiência mecânica é descontínua (unilateral), separadora, destrutiva e fragmentária; e, por sua vez, a experiência “metafísica” é contínua, vinculadora, construtiva e completa. A semelhança desta “metafísica”

com um certo traço da religião⁷³ mereceu atenção no *Adendo ao Programa*. Nele, a relação entre filosofia e religião sustentada por Benjamin constitui um escândalo para ouvidos e pensamentos modernos, e no entanto, esta relação inclui uma valiosa consequência: significa que a filosofia deve orientar o sentido do mundo, uma tarefa desempenhada pela religião até o advento modernidade. Do lado da filosofia, a conversão da “metafísica” em “experiência” significa que a experiência está contida ou pressuposta na teoria, como diz o *Adendo*.

De outro lado, quanto ao platonismo dos românticos, Benjamin lembrou que se confundiu com uma retomada de antiga querela filosófica: a relação entre o particular e o universal, ou *Querela dos universais*. Considerar o mais particular (precisamente o individual) como o mais universal implica um paradoxo, insolúvel pela lógica⁷⁴, mas não foi isto que importou aqui, pois, não obstante, contém fertilidade, dignidade e valor para a teoria da arte: “Esta Idéia não possui, por sua vez, como motivo único, uma absurdidade ou mesmo apenas um erro; antes, Schlegel meramente interpretou nela de maneira errada um motivo importante e válido.” (*Ibid.*, p. 96).

A “identidade absoluta entre antigos e modernos” (*Ibid.*) resulta de um diagnóstico romântico da modernidade, que seria uma espécie citação do classicismo grego, e isto facultaria à filosofia e à arte um retorno à Idéia em sentido platônico. Conseqüentemente, a terapia para a modernidade é pensada conforme o diagnóstico, ambos não resistem à crítica moderna, devido às exigências do princípio da imanência: o

⁷³ Em uma Carta a Scholem, Benjamin vinculou religião e história no romantismo, uma reenviada à outra como analogia, afirmando: “O centro do primeiro-romantismo é: religião e história. [...] Em um sentido de que ainda teria de expor a profundidade, o romantismo busca realizar com a religião o que Kant fez com os objetos teóricos: mostrar sua forma. Mas há uma *forma* da religião? De todo modo, o primeiro-romantismo pensou algo de análogo sob a história.” Cf. Carta a Gershom Scholem, de Junho de 1917, cf. BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 363.

⁷⁴ Cf. BENJAMIN, 1993, p. 64-65, nota 142. Benjamin refere-se deste modo às contradições que a infinitude da reflexão envolve.

critério de avaliação da modernidade não pode ser buscado fora dela mesma. Aquilo que o jovem Hegel identificou como “totalidade ética”, os românticos teriam identificado como *totalidade estética*. Novamente tratar-se-ia de utopia estética que previa a retomada da Idéia platônica precisamente no ponto da intersecção unitária entre o bom, o belo e o verdadeiro. A Idéia não está justificada, e isto só mostra o quanto seria bom se dispuséssemos de tal Idéia, pois no caso específico de Platão, apesar da interdição imposta aos poetas na *República*, a relação profunda entre o belo e o verdadeiro elevou a estética um patamar do qual jamais voltou a desfrutar. Em tempos de Iluminismo o belo já não oferece conhecimento, nem utilidade, e a Idéia é rememoração de um tempo permeado de um sentido mais alto, com recurso à totalidade, absorção do particular pelo universal: o mundo adquirira sentido pelo vínculo que a Idéia realizava entre os fenômenos. Pela Idéia, a modernidade poderia *repetir* ao seu modo uma perfeição já alcançada no passado, nos termos de Schlegel: “[...] Por que não pode ser novamente aquilo que uma vez já foi?” (*Ibid.*).

O uso do conceito de Idéia e Ideal é orientado pela filosofia da história⁷⁵, contrastando com Schiller, por exemplo, em que isto não ocorre (BENJAMIN, 1993, p. 101, nota 248), contraste que poderia servir também para Goethe. É filosofia da história porque o Ideal pode ser resolvido apenas por aproximações (*Ibid.*, p. 106), assim como o Ideal do romance enquanto *imperativo estético* (*Ibid.*, p. 111) encontra na realidade somente aproximações, nunca uma realização completa. O problema da participação entre o “mundo das Idéias” e o “mundo dos fenômenos”, nos românticos resolve-se por intermédio da história, pela consideração do tempo como elemento necessário à sua realização,

⁷⁵ Contraponto com Kant, pois Benjamin escrevera a Gershom Scholem: “Eu leio os escritos histórico-filosóficos de Kant, infelizmente, eles redundaram em decepção e possibilidade alguma para um objeto de um trabalho de doutorado, como pensei fazer.” Cf. Carta a Gershom Scholem, de 6 de Dezembro de 1917. (BENJAMIN, 1995, G.B. I, p. 400.

como foi visto anteriormente.⁷⁶ Neste sentido, a Idéia e o Ideal penetram nas obras graças à prática da crítica, pois seu procedimento mostra uma unidade “invisível” entre elas e o valor de eternidade.

No domínio estético, aquela relação alternante entre Idéia e temporalidade, é visada pela distinção entre a forma simbólica e forma profana. Por sua vez, a crítica é a atividade separadora das formas, circunscreve tanto o profano quanto o simbólico e exhibe cada um em sua pura forma. O simbólico é aquele raro núcleo da obra em que há junção entre forma e sentido, finito e infinito, aparência e verdade, Idéia e fenômeno, cuja manifestação necessita de um suporte histórico. Este suporte histórico é seu sentido profano, necessário à essência, mas diferente dela.

A forma simbólica é o ponto máximo ao qual se chega por meio do método da reflexão, é o ponto no qual pode-se observar a fertilidade do método para a arte: “A ‘forma simbólica’ é a fórmula sob a qual é resumido o alcance da reflexão para a obra de arte.” (BENJAMIN, 1993, p. 103). Neste sentido, pode-se considerar a forma simbólica como a

⁷⁶ O que o *protofenômeno* pretende ser em relação à natureza, o *simbólico* pretende ser para o estético: “empirismo delicado” porque não violenta o pensamento ou a realidade. Quanto ao “caso simbólico” como manifestação mediada da Idéia, assim expressou-se Simmel sobre Goethe: “Em uma declaração decisiva do ano de 1797, Goethe parte de que seria insuportável o ‘enlace direto do ideal com o comum’. Mas existem fenômenos singulares (pertencentes à esfera do ‘comum’) que produzem nele uma impressão particularmente profunda e dos quais afirmou que representavam muitos outros. Como simbólicos, incluíam ‘em si uma totalidade’. O essencial neste ponto é, pois, que em seu ser-por-si uma configuração singular já não revela diretamente a idéia (porque tão-pouco poderia), mas [sim] através da mediação: que abarca em si a totalidade desses casos que constituem a esfera de aparição da idéia. Conseqüentemente, dessa categoria do caso ‘simbólico’, ‘eminente’, ‘significativo’, diz que ‘suprime em seguida a contradição que havia entre minha natureza e a experiência direta e que antes nunca pude resolver’ [...]; o que empiricamente tem validade absolutamente universal, é ao mesmo tempo a réplica válida do além-do-empírico, da idéia, do absoluto, e se um singular intuível e real torna concreta essa validade universal, fica conciliada com isto a estranheza dos dois mundos [a idéia e o fenômeno, a idéia e o empírico], a realidade não se desfaz em fragmentos definitivamente isolados, mas na forma de certos fragmentos singulares se oferece a totalidade, o sentido, a lei, que em outros casos somente parecia residir num além-da-realidade. [Com o caso simbólico, EO] fica unido indiretamente ‘o ideal com o comum’, coisa que não poderia ser diretamente; e isto é o que Goethe tornou possível: ser realista sem, para tanto, necessitar ser empirista.” Cf. SIMMEL, 1949, p. 131-133.

junção propriamente artística entre o absoluto e o histórico. Um ponto de reunificação ideal de todas as cisões. Mas, enquanto reunificação formal, seu preço é a eliminação de todo peso material antes incrustado na obra, agora secundário e espúrio. Mas isto significaria lançar fora a escada que fora indispensável para a escalada, por isto, vale a advertência prudencial de Benjamin, válida inclusive para si mesmo: “Impõe-se considerar que, apesar de todos os conceitos forjados, no âmbito das teorias românticas, nunca se atingiu uma clareza completa na diferenciação entre a forma profana e simbólica, entre forma simbólica e crítica. Apenas ao preço de tais delimitações imprecisas pode-se recolher todos os conceitos da teoria da arte, como os românticos por fim o desejaram, no domínio do absoluto.” (*Ibid.*).

Esta concepção do simbólico é uma resistência frente à dissolução do sentido religioso da obra de arte, um resquício de seu antigo significado sagrado e, por conseqüência, do mundo e da experiência. O simbólico é o encantamento da arte em um mundo já desencantado.

O romance é a forma simbólica suprema porque é expressão do movimento reflexivo da arte. Mas, colocadas lado a lado, a Idéia da poesia universal progressiva e a supremacia simbólica do romance, a pergunta vira-se para o problema da prosa e poesia. A prosa revela-se, ao final da reflexão, como a verdade da poesia, o ápice da totalidade à qual aspirava. Ao fazer comunicarem-se prosa e poesia, os românticos inovaram, facilitando a fertilização recíproca das formas da arte, liberando-as da estreita rigidez de gênero.

E a teoria do romance deriva do método da reflexão e aparece, ao final do percurso da *Dissertação*, como a concepção fundamental do romantismo: “A arte é o *continuum* das formas, e o romance é, segundo a concepção dos primeiros românticos, a aparição apreensível deste *continuum*. Assim o é através da prosa. [...] Assim como o conjunto da filosofia da arte repousa sobre este fundamento, também, em particular,

seu conceito de crítica, em cuja busca a pesquisa teve de ser dirigida até aqui por aparentes desvios. A Idéia da poesia é a prosa.” (BENJAMIN, 1993, p. 105-6).

Que a crítica seja aparentada ao romance, significa que o elemento comum a ambos é a forma da prosa. De outro lado, a ligação que Benjamin faz entre prosa e prosaico, dá o tom da valorização que a crítica opera na reabilitação do sentido profano, e a carga temporal que este pressupõe, pois o prosaico é a consideração da obra como fenômeno ordinário, comum. Como exposição daquilo que é historicamente limitado, o romance é narrativa do prosaico, isto é, exposição daquilo que é limitada por excelência, a experiência passageira e fugaz, fazendo cruzá-la com o eterno por meio dos procedimentos críticos. A teoria do romance, cumpre para a teoria da arte, aquele prognóstico do *Programa*⁷⁷ segundo o qual a filosofia deve fazer valer tanto o lado passageiro do conhecimento da experiência quanto o permanente.

É por intermédio da identidade entre o prosaico e o profano que Benjamin faz a ponte entre os primeiros românticos e Hölderlin, situado no prolongamento frutífero da escola romântica. Benjamin não esconde o entusiasmo que mantém por Hölderlin, saudando-o como aquele que marcou “a maior época da filosofia ocidental da arte” (BENJAMIN, 1993, p. 108). “O prosaico, no qual a reflexão se expressa de modo supremo enquanto princípio da arte, é, mesmo no uso lingüístico corrente, diretamente uma designação metafórica do sóbrio. Enquanto uma atitude

⁷⁷ Sobre a relação entre sistema e símbolo, Tiedemann comenta: “A filosofia de Benjamin integra no símbolo aquilo que o diferencia do universal não reconciliado, dividindo a unidade clássica entre idéia e intuição; nela, a idéia é não intuitiva, simbolizada precisamente por esta razão. Símbolo paradigmático, para Benjamin, é o conceito de sistema filosófico. Na época do ‘Sobre o programa de uma filosofia vindoura’, quando Benjamin ‘ainda acreditava possível um sistema da filosofia’, ele se esforçou por transformar o sistema kantiano, a lhe dar uma ‘solidez granítica’ e um ‘desenvolvimento universal’. A partir de sua *Dissertação* [grifo nosso, EO], o conceito de sistema tornou-se de um modo geral problemático para Benjamin.” Cf. TIEDEMANN, 2002, p. 58.

pensante e clarificadora da consciência, a reflexão é o oposto do êxtase, da *μανία* de Platão.” (*Ibid.*).

A sobriedade seria produzida em atenção ao método da reflexão que é, por sua vez, “clareza da consciência”, e como tal, recoberta pelo prosaico e o profano, passível de permear a experiência novamente. O conceito de uma arte “sacrossóbria” (*heiligenüchtern*) de Hölderlin oferece um termo de comparação com o conceito romântico, sendo aquele o desenvolvimento de uma tendência inscrita neste.

A sobriedade da arte, acrescido seu caráter prosaico, traz como resultado para o conceito de crítica seu fundamento inequivocamente histórico, para tanto, Benjamin cita o Fragmento 116 da *Athenäum*, no qual Schlegel diz que uma pesquisa assim orientada é um “experimento histórico”. E por tudo aquilo que pudemos aprender sobre como pode haver autoconhecimento no experimento romântico, entendemos que a crítica reconhece na obra de arte um reflexo do mundo que a produziu, é seu *autoconhecimento*. E adiante, nosso filósofo pôde concluir: “Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra.” (*Ibid.*, p. 113).

Parte II

CRÍTICA, MITO E ILUMINISMO

O ENSAIO BENJAMINIANO SOBRE AS AFINIDADES ELETIVAS DE GOETHE:

I. CRÍTICA E EXPERIÊNCIA EM NOVA CHAVE

Tendo o *Programa* como ponto de partida e o *Trauerspielbuch* como ponto de chegada, sendo este último a autêntica *étoile*, o foco para o qual convergem os principais caminhos do período em questão, o percurso mostra não apenas um debate permanente com Kant e a filosofia crítica, mas, como vimos, também com o próprio conceito de crítica, com os desenvolvimentos específicos para pensar a crítica de arte. Por outro lado, o ponto de partida do Programa consistia no importante debate em torno do prolongamento kantiano efetivado por Cohen e a chamada Escola Neokantiana, incluindo elementos crítico que também incidiam em sua vertente historicista. Se não erramos muito, é no interior de tais confrontos que Benjamin forjará o núcleo teórico próprio de sua filosofia neste período, o que comporta um diagnóstico histórico-filosófico, bem como o remanejamento de conceitos advindos da tradição em nova chave constelativa. Entre estes conceitos, o de experiência e o de crítica ganham proeminência, o que continua a valer no *Ensaio sobre As afinidades eletivas*. E, assim, no que segue, para os objetivos deste trabalho, será suficiente para o momento, a exposição das possíveis conexões entre o escrito programático e o *Goethe-Arbeit*, ficando fora de jogo os desenvolvimentos do livro sobre o Drama barroco em suas contribuições para uma teoria da experiência. Entretanto, isto não é impedimento para que, o mesmo seja citado, quando os textos em consideração assim o exigirem. Como também dissemos anteriormente, não se trata de projetar as significações conceituais da obra futura sobre aquelas do passado, mas, simplesmente, tornar possível a comparação e

o debate em torno delas, o que, para o estudo do período em questão revela-se de grande importância, visto que, em um curto espaço temporal, Benjamin apresenta mudanças significativas, particularmente quanto ao conceito de crítica, como teremos a oportunidade de ver nas considerações seguintes.

No *Programa*, como vimos anteriormente, o próprio todo da filosofia parece repousar na consideração do problema da experiência e este ponto de vista é tão importante que chega a organizar a constelação formada entre Platão e Kant, já neste passo o problema da experiência é formulado como implicando a relação entre a experiência passageira e o conhecimento duradouro: “[...] O interesse filosófico universal repousa simultaneamente na validade intemporal do conhecimento e na certeza de uma experiência temporal, para a qual aquela se dirige considerando-a como seu objeto mais imediato, ainda que não o único. Essa experiência, no entanto, nunca se apresentou aos filósofos em sua estrutura total como uma experiência singular e temporal, nem sequer para Kant.” (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 158).

Já no *Ensaio* sobre Goethe, estes dois aspectos do problema da experiência (e por conseguinte, da própria filosofia) são retomados sob nova denominação e mudança nos próprios termos da questão, a saber, na diferença e co-incidência (*Koinzidenz*) entre teor de coisa e teor de verdade (*Sachgehalt und Wahrheitsgehalt*), os quais funcionam simultaneamente como reconstrução dos termos do problema da crítica e a obtenção da primeira proposta de solução realmente “benjaminiana”.

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte, enquanto o comentário se limita a expor seu teor de coisa. A relação entre ambos serve para determinar esta lei básica da literatura segundo a qual o teor de verdade de uma obra, quando é o mais importante, tanto menos se encontra

ligado, de forma não aparente e íntima ao seu teor de coisa.
(BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 125-6).

É no conceito de crítica compreendida como a busca da verdade das obras que surge pela primeira vez uma solução propriamente benjaminiana para o problema da crítica.

No passo citado, toca-se na relação entre o efêmero e o eterno, se ainda queremos utilizar as expressões que marcam o início do escrito programático de 1918, só que desta vez se introduz uma diferença fundamental: não se fala mais em termos de certeza, mas de verdade. Assim, sob novos termos a pergunta passa a ser pela relação entre história e verdade, questão dirigida em primeiro plano à obra de arte e à sua crítica, mas que, ao mesmo tempo, é uma questão da filosofia em seu sentido mais próprio.

Com a diferenciação dos teores e sua complementaridade recíproca, o “núcleo eterno da obra” deve emergir do fundo do teor de coisa, isto é, a verdade da obra está como que enterrada em seu “núcleo temporal” e deve aí mesmo ser investigada. Ou, dito de outro modo: não se chega ao teor de verdade sem se passar pelo teor de coisa, pois o teor de verdade é sempre o teor de verdade de um determinado teor de coisa. Esta distinção de teor de coisa e teor de verdade na obra de arte acaba por comandar uma outra, que é a que existe entre comentário e crítica. Daí que a história (na qual as obras de arte têm a sua “duração”) apareça, então, como o entrelaçamento, o nó que unifica o teor de verdade com o teor de coisa, na “primeira vida da obra”, ao passo que, no decorrer do tempo, a história produz uma separação entre os teores: o teor de coisa recobre o teor de verdade e passa ocultá-lo, de modo que é necessário, então, o trabalho de desencobrir o teor de verdade, revolver o teor de coisa, para que a verdade contida na obra de arte possa vir à luz. Postas as coisas desta maneira, já se pode antecipar que o texto do *Ensaio* posiciona a questão da filosofia e da arte como sendo a

apresentação ou exposição da verdade. A verdade comparece tanto na arte quanto na investigação filosófica. É a própria crítica de arte que aparece, deste modo, como o ponto de unificação do filósofo com o artista, ou, quando menos, em suas esferas próprias, são como companheiros na investigação e apresentação da verdade.

A experiência por ser ela mesma história pode ser o ponto de intersecção ou cruzamento entre esta e a verdade, pois nela se encontram, nela se separam: “As obras mais duradouras mostram-se precisamente como aquelas em que a verdade está imersa no mais profundo de seu teor de coisa.” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 125). Na origem, ambos os teores estão juntos na obra, mas com o transcurso do tempo, defasagem entre o surgimento da obra e o tempo posterior, ocorre a separação entre eles e o conseqüente estranhamento quanto ao teor de coisa, assim como o ocultamento de seu teor de verdade, como dissemos. Por isto, os dados reais (*Realien*) com os quais a obra é construída tanto revelam quanto ocultam o teor de verdade e, assim, têm um estatuto paradoxal tanto para os contemporâneos do surgimento de uma obra de arte quanto para os pósteros.

A perfeita intelecção do teor de coisa das coisas existentes, por fim, coincide com a de seu teor de verdade. O teor de verdade revela-se como o teor de verdade do teor de coisa. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 128).

A distinção de teor de verdade e teor de coisa também opera a supressão da terminologia sujeito-objeto tal como já preconizara o *Programa* e, duplo ganho, ainda tem a vantagem de escapar à terminologia de forma e conteúdo presente no confronto entre a estética primeiro-romântica e Goethe, tal como se pode ler no Apêndice à *Dissertação* (inadvertidamente, designado como “Capítulo VII” na

tradução de Seligmann-Silva). Há outro ganho considerável que vem na esteira deste anterior, trata-se do aprofundamento do princípio moderno da crítica imanente às obras, sendo este um fruto do aprendizado haurido junto aos primeiros-românticos e seu conceito de crítica baseado no autojulgamento (*Selbstbeurteilung*) das obras de arte. Com a distinção entre os teores não somente as obras devem ser criticadas a partir de si mesmas, como também a própria verdade é imanente aos próprios fenômenos da experiência, pois é neles que ela se manifesta.

Com um programa filosófico que se põe como principal tarefa pensar o conceito de experiência e além disto considera a verdade em sua relação imanente com a experiência, não seria despropositado dizer que Benjamin está à procura da construção de um modelo teórico que bem poderia merecer o nome de empirismo delicado (*zarte Empirie*) que, como foi dito, é uma noção goethiana citada na *Dissertação* e, naquele ponto, utilizada para referir-se à teoria romântica do conhecimento da natureza. Mas é o *Ensaio* sobre Goethe a teoria e a prática deste empirismo delicado e do conceito de crítica que o acompanha e, além desta, também se pode falar aqui de uma transposição daquela noção goethiana para o conceito de experiência em Benjamin: imersão nos fenômenos da experiência como procedimento válido para obtenção do teor de verdade. Acrescente-se que, em sentido contrário ao tratamento *derb und tyrannisch* dispensado pelo Iluminismo à experiência, este empirismo delicado deverá incorporar a história e a religião, emblemas de outros âmbitos que haviam sido negligenciados pelo Iluminismo e seu conceito de experiência, particularmente em seu desenvolvimento no positivismo. Isto ocorre, por exemplo, quando o *Ensaio*, um escrito de teoria e crítica estéticas, tematiza o problema do mito no romance e o faz expondo também a concepção de tempo que este pressupõe, assim como a afirmação de sua exata antítese na noção de redenção (*Erlösung*). Portanto, o texto

comporta um recorte bem preciso que envolve tanto a filosofia da história (o eterno retorno do mesmo, a circularidade infernal) e a teologia (redenção), o que significa não apenas uma continuação, mas também a realização de princípios esboçados pela primeira vez no escrito programático e, neste aspecto, o *Ensaio* é modelar também.

Como testemunha um fragmento que remonta à época dos preparativos à redação do *Ensaio* (cf. BENJAMIN, 1977, G.S. I-III, p. 835: *Zu den Wahlverwandtschaften. Dispositionen*) sua construção obedece intencionalmente uma estrutura dialética. Dividido em três seções, a primeira parte do *Ensaio* contém a tese do mito como teor de verdade d'*As afinidades eletivas*; a segunda, por sua vez, traz a antítese na noção de redenção (com o recurso à centralidade da *Novela* no interior da narrativa principal); e, por fim, a terceira seção é reservada à síntese dialética na figura da esperança. Ainda que, de fato, a *dispositio* corresponda ao que se encontra no *Ensaio*, todavia a esperança não é exatamente a síntese entre mito e redenção, pois a esperança aparece como “aparência de reconciliação” (*Versöhnung*), não sua consumação verdadeira. Isto faz da esperança um conceito problemático, ainda que irrenunciável. Neste caso, se falta uma síntese verdadeira no *Ensaio*, seríamos levados a pensar que a tríade dialética de tese-antítese-síntese permaneceria muito mais uma “pretensão” (*Anspruch*) que sua realização, como pensa, por exemplo, Rudolf Speth (1991, p. 92).

Por outro lado, se temos presente a proposta de uma “dialética sem síntese” tal como aparecera no *Programa*, talvez tenhamos um acesso mais produtivo ao problema da estrutura tripartite do *Ensaio*, o que nos ajudaria na compreensão de seu sentido. Neste caso, mito e redenção seriam entendidos como os dois extremos em luta no romance, ao passo que a esperança seria muito mais a expectativa de que a redenção fosse efetiva, expectativa esta que é frustrada no romance, mas presente na *Novela* e, por isso, é preservada como forma possível.

A esperança funciona aqui não como um terceiro elemento, pois, se encontra ligada à redenção. Dito assim, aquela tripartição dialética original, revela, no fundo, a redução à bipartição: mito, de um lado, e de outro, redenção. Ambas as forças estão em tensão permanente.

Desta forma, o *Ensaio* não aponta propriamente a reconciliação com o mito, mas, sobretudo, a perspectiva da luta contra ele, e a possível vitória sobre ele através das forças da razão (λόγος, *ratio*) quando “toma a seu serviço” a teologia (redenção). Diferentemente de um Iluminismo que se compreende mal quanto às suas tarefas mais importantes, a correção do Iluminismo passa pelo caminho da incorporação daqueles estratos da experiência que antes negligenciara. De sua parte, a “religião” também sai corrigida, posto que não é mais a antagonista da razão, como na imagem do preconceito iluminista, mas, juntas desafiam a permanência do poder mítico. Esta clivagem é importante visto que a religião, aqui, como em outros textos benjaminianos, não é idêntica às religiões institucionalizadas, nem é tampouco o equivalente da superstição, como quer uma parcela considerável do Iluminismo. Importante também considerar que, tanto como no *Programa*, aqui se fala do Iluminismo sem especificar os quais autores visados com a sua caracterização, exceto Kant nenhum outro é mencionado.

Como aquelas forças estão bloqueadas no romance e a redenção encontra-se portanto negada, os personagens não alcançam a saída da circularidade infernal do mito, de maneira que, por sua vez, a redenção como tal permaneceria uma projeção utópica, precisamente sob a figura a um só tempo teológica e histórica como o é a esperança (na expressão de Benjamin: “*Hoffnung auf Erlösung*”, cf. BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 200). Esta esperança, no romance, possui um caráter problemático ou paradoxal porque a redenção não está assegurada, nem para os personagens que se mantêm vivos ao fim do romance nem para os mortos, se redenção ocorresse, seria felicidade (*Seligkeit*) (como ocorre

para os personagens da Novela), mas para os personagens do romance, *se ocorrer*, será apenas em outra vida.

Com a inconciliação de tese e antítese, Benjamin traz a contradição para o centro do romance de Goethe e a mantém ao modo de uma tensão permanente. Deste ponto, o filósofo já visa a crítica da concepção de símbolo presente no classicismo e da harmonia e reconciliação que pressupõe (SPETH, 1991; WITTE, 1976; WELLBERY, 1985).

Se temos presente a filosofia benjaminiana da linguagem como se encontra no *Sobre a linguagem* (1916) observaremos que a síntese é parte da harmonia do paraíso. A língua nomeadora de Adão, pai dos homens e da filosofia, fazia a síntese do nome com a coisa (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, especialmente p. 144-147), por onde o homem continuava o ato criador divino através da nomeação, por meio da qual falava a natureza, ela mesma sem linguagem. Mas com a Queda e a entrada na história a síntese é figura perdida, desde então, a síntese é a aspiração de uma harmonia que apenas fugazmente se encontra na realidade e cujo preenchimento é pensado no conceito de símbolo.

Logo após a distinção entre os teores, tal como feito no parágrafo de abertura, que, como é prática em vários escritos benjaminianos, acaba por funcionar como introdução “epistemo-crítica” do *Ensaio*, Benjamin inicia a discussão em torno do Iluminismo.

Retomando o procedimento do *Programa*, novamente trata-se de uma avaliação que ao mesmo tempo é um diagnóstico histórico-filosófico de época e agora, de posse da distinção dos teores, o filósofo pode concentra-se na localização do “teor de coisa” do Iluminismo, o que pouco mais à frente, fará par com a afirmação de que o teor de verdade do romance de Goethe reside no mito. Em face disto, permite-se pensar a ligação entre o Iluminismo e o romance como a que existe entre teor de coisa e teor de verdade, isto é, o romance traz consigo o teor de coisa do

Iluminismo e, por isto mesmo, torna possível um acesso ao seu teor de verdade, papel que compartilharia com as criações iluministas de um Mozart ou de Kant. Aqui já podem ser notados os principais termos da equação em torno da relação entre mito e Iluminismo, os quais encontram sua configuração mais duradoura a partir do *Ensaio*. Com efeito, no *Ensaio*, já se revela uma “dialética do Iluminismo” propriamente benjaminiana na medida em que, de início, mito e Iluminismo acabam por convergir: os personagens do romance, quase todos educados e cultivados nos moldes do Iluminismo, mesmo assim, ou, melhor, por isto mesmo, acabam tornando-se presas dos elementos míticos. Isto por um lado, mas por outro, o *Ensaio* não postula uma recusa global do Iluminismo, do mesmo modo como o *Programa* não recusara globalmente o filósofo-chave do Iluminismo alemão, Kant, muito ao contrário disto, pretende desenvolvê-lo. O mito, por sua vez, é caracterizado como figura do falso, do engano, que mantém com a verdade uma relação de exclusão recíproca. Porém, nem por isto identifica imediatamente o Iluminismo com a verdade. Esta se encontra com razão (veja-se a crítica a Gundolf), mas também a redenção (categoria teológica), pois esta indica a possibilidade de uma humanidade verdadeira: libertação em relação ao mito como possibilidade da felicidade. Assim, a antítese do Iluminismo não é a religião, que ele identificara sem mais à superstição. A antítese verdadeira do Iluminismo é o mito. E a religião, a partir da categoria da redenção, é antimítica por excelência. Nesta luta contra o oposto comum a ambos, Iluminismo e teologia podem se auxiliar reciprocamente. Mas, para tanto, é preciso corrigir o Iluminismo. Para isto serve a crítica filosófica, cujo procedimento mais destacado acompanhamos através da tematização dos conceitos de crítica de arte e de experiência.

Por isto, no quadro da avaliação benjaminiana do Iluminismo, desde o *Programa* já se pode observar a recorrência ao procedimento

segundo o qual mostram-se os pontos de contato ou semelhança daquela com um mundo primitivo, o mundo arcaico do mito. No *Programa* o exemplo era a teoria kantiana do conhecimento, a qual é caracterizada como “mitologia moderna da representação” que, guardadas as diferenças, mantém um certo parentesco com o animismo arcaico ao pressupor o poder da representação sobre os objetos da natureza. No *Ensaio* por sua vez, toma-se o exemplo vindo da esfera da arte, pois segundo a interpretação benjaminiana, o romance de Goethe tem como tema central o mito, o qual atua segundo a lei do destino, uma lei onipresente, mas destituída de nome. Lei sem nome, o mito domina toda a paisagem do romance, desde a natureza até a vida dos personagens, visto que ele é a catástrofe que se anuncia desde o início da obra e, que se consuma, ao final: tanto ao que permanecem vivo quanto aos que morrem a felicidade lhes negada.

A época de Goethe (*Goethezeit*) e o Iluminismo se recobrem, obra e época se reenviam reciprocamente. As características do Iluminismo presentes no *Programa* são retomadas ponto por ponto e, tal como antes fizera com Kant, agora o quadro de época tanto é extraído quanto exemplificado pela criação goethiana, pois também a obra de arte compartilha da pobreza da experiência sob o Iluminismo.

A obra de iluministas como Kant e Basedow dedicam-se à decifração do sentido da experiência em tempos de Iluminismo, época da pobreza da experiência, e esta deve ser entendida como pré-condição (*Vorbedingung*) de tais obras, como sua condição-histórica-de-possibilidade se quisermos utilizar parte de uma expressão que remonta à letra de Kant.

Noutra ponta, ganha uma certa relevância a constelação do classicismo alemão: Herder, Schiller, Humboldt e o próprio Goethe empenharam-se na busca dos teores da linguagem (filologia) e do mito como portadores do sentido e da riqueza da experiência, e mesmo como

contrapeso às tendências dominantes da época. No romance em questão, desde o princípio, algo se mostra em disformidade, malfuncionamento, com relação às idéias do Iluminismo, o que provoca a reflexão sobre o sentido que possam ter as uns e outros.

No *Programa*, Benjamin chegara a pensar a indigência da experiência sob o Iluminismo abrangendo a totalidade da modernidade, ao passo que no *Ensaio*, as características do Iluminismo alemão são vistas como características do Iluminismo europeu como um todo. De alto a baixo, espacial e temporalmente, impõe uma mesma experiência coletiva que percorre o cotidiano dos que lhe são contemporâneos e se expressa através de suas diferentes criações culturais.

Ao contrário, certamente jamais houve uma época como a de Goethe, que fosse tão alheia à idéia de que os conteúdos mais essenciais da existência pudessem marcar o mundo das coisas, ou, que sem essa manifestação não poderiam se realizar. A obra crítica de Kant e o *Manual elementar de educação* de Basedow, uma dedicada ao sentido da experiência de então e a outra à sua intuição, dão testemunho, de diferentes modos mas igualmente conclusivos, da pobreza de seus teores de coisa. Neste traço determinante do Iluminismo alemão — senão do Iluminismo europeu como um todo — pode-se ver uma pré-condição indispensável da obra da vida de Kant, por um lado, e da criação goethiana, por outro. Pois justamente na mesma época em que Kant concluía sua obra e traçava o mapa do caminho através da selva nua da realidade, Goethe iniciou sua busca pelas sementes do crescimento eterno. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 126).

E qual a estrutura da experiência da época do Iluminismo? A citação em destaque acima indica-nos claramente: o tempo do Iluminismo destituiu as Idéias da sua função de portadoras do sentido da experiência. Como sabemos, Kant é o responsável pela formulação da nova teoria das Idéias, em que estas aparecem como idéias reguladoras do uso dos conceitos e não como constituintes das coisas. A afirmação de Benjamin indica que tanto as idéias como a experiência são afetadas se aquelas não “se manifestão” na realidade histórica. A não manifestação da Idéia lhe retira a plenitude que deve ser pensada nela, ao mesmo tempo, empobrece a experiência porque sem a realização das Idéias a experiência resulta destituída de sentido.

No juízo de Benjamin, a interdição do campo da experiência (mundo objetivo) à ação das Idéias, trouxe uma grave perda para a reflexão sobre a história: ela foi privada das Idéias, as quais poderiam dar-lhe sentido e, com isto, no horizonte de expectativas da época moderna, dificultou a realização dos seus conteúdos. De outra maneira podemos dizer que, sem a manifestação das Idéias na história, estão vedados os conteúdos que dão sentido à experiência. Sob a constelação Platão-Kant, estes seriam os germes metafísicos que mais tarde encontraram expressão e desenvolvimento no *Trauerspielbuch*, graças à configuração de um peculiar “nominalismo messiânico”, cujo desafio é conceber uma teoria das idéias que pudesse aplicar-se aos fenômenos da experiência e à história.

Esse diagnóstico Benjamin acredita ser possível demonstrar com clareza no tratamento que a época dispensa ao matrimônio e aqui são evocadas além d'*As afinidades eletivas*, a *Flauta mágica* de Mozart e a definição kantiana do matrimônio contida na *Metafísica dos costumes*.

Quais os elementos que estão aparentados neste ensaios e respondem à nossa pergunta inicial sobre a relação entre “mundo primitivo” e “modernidade”?

Segundo o *Ensaio*, o romance tematiza o “nulo”, aquilo que vimos no contexto mais amplo da experiência de época como sendo o “vazio”, o “grau zero da experiência”, na expressão do *Programa*. O romance é um instantâneo da sociedade burguesa, racional e esclarecida. Eduard e Charlotte dispõem de propriedade próspera e suas ações querem indicar as marcas do Século: os progressos no conhecimento e na técnica realizada em tempos esclarecidos. Os jardins, os locais de trabalho, a reforma dos espaços destinados ao culto religioso, a disposição do cemitério, tudo é organizado segundo as regras da proporção e da beleza. Por onde se olha, o ambiente é ordenado e racional, quanto aos personagens eles exalam a boa formação, a cultura e as boas maneiras. E no entanto, em contraste com a metáfora da luz presente no próprio termo *Aufklärung* (Iluminismo), no romance predominam as sombras, a escuridão. Benjamin observa: “Quem senão ela [a natureza mítica, EO] põe o cenário embelezado sob uma pálida luz? Pois semelhante luz domina [...] toda a paisagem. Em parte alguma a paisagem aparece à luz do sol.” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 132).

Eis o paradoxo do qual vive o romance: justamente em tempos de Iluminismo, os esclarecidos sucumbem ao mito. O cultivo do Iluminismo pouco parece ter contribuído para que os personagens estivessem em melhores condições para enfrentar as potências míticas, ao contrário, tanto mais esclarecidos, mais se submetem ao destino inexorável. Esta é a perspectiva sombria do romance goethiano e como tal necessita ser compreendido em seu sentido profundo.

Como dissemos, o efeito de estranhamento produzido pelo romance também repousa no fato de que apresenta narrativa e símbolos e concepções que não funcionam bem, que indicam que algo está errado apesar de muitos indicativos e aparências dizerem o contrário. Com efeito, os personagens são portadores da experiência sob o Iluminismo, a qual se revela no vivo interesse pelo conhecimento científico, pelo

entusiasmo em relação à técnica, a quase inexistência de superstição, e finalmente a decidida destituição do lugar ocupado pela tradição. Ilustrativo desta atitude para com a tradição é a cena da reorganização do cemitério, como escreve Benjamin:

Sem hesitação e até mesmo sem qualquer respeito, as pedras tumulares são enfileiradas junto ao muro da igreja e o terreno aplainado, atravessado por um caminho, é deixado ao clérigo para o cultivo de seu canteiro de trevos. Não é possível pensar uma ruptura mais clara com a tradição que a efetuada com os túmulos dos antepassados, os quais, não só em sentido mítico, mas também em sentido religioso, fundam o solo sob os pés dos vivos. Para onde conduz a liberdade dos que agem assim? Muito longe de abrir-lhes novas visões, ela os engeguece frente àquilo que de real habita o temido. E isto porque aquela liberdade lhes é inadequada. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 132).

É preciso, em primeiro lugar, colocar em perspectiva esta temática da ruptura com os antepassados, que é também a ruptura com o passado, a tradição, a história. Isto já deve servir para acautelar-nos quanto à relação problemática que a modernidade mantém com o passado, com a história. Entre todos os comentadores de Benjamin, sobressai-se a este respeito e precisamente com referência a este texto do *Ensaio*, Hannah Arendt (1990), em mais de uma afinidade com o pensamento de Benjamin. E isto talvez porque o problema vinha ao encontro de seus próprios desenvolvimentos, pois, para ela, na relação da modernidade com o passado, ocorre uma crise, um verdadeiro adoecimento da tradição. O texto de Benjamin testemunha precisamente isto, ao colocar a questão em toda a sua real extensão, a partir do romance de Goethe.

Além disto, é preciso pôr redobrada atenção para o tema específico da filosofia da história que brota daqui: tal relação problemática com o passado, com a história, traz juntamente consigo a questão da formação, da memória individual e coletiva, e bem assim, a questão da transmissão cultural e da cultura como um todo — um conjunto que conhece um amplo desenvolvimento pela obra de Benjamin afora, particularmente nos grandes ensaios⁷⁸ dos anos de 1930. Aquilo que, no *Ensaio*, é interpretado como perda, produzida não sem violência, antes, no *Programa*, já aparecera como pobreza da experiência em tempos do Iluminismo, igualmente submetida “rude e tiranicamente”.

Não obstante um conjunto de condições amplamente favoráveis à felicidade, segundo as próprias concepções do Iluminismo, no romance, estes mesmos personagens são malogrados e mal-sucedidos, pois ainda que altamente educados, cultivados e revelassem bom-gosto na fruição da cultura, da música, das ciências e da filosofia e, além disso, fossem dotados de amplos recursos, no entanto, nada disto pareceu lhes servir, todo esforço em direção à felicidade foi baldado, e até mesmo nulo. Um semelhante estado de coisas termina por comandar a destruição da harmonia simbólica efetuada pelo romance (WELLBERY, 1985) e, assim, com esta caracterização do problem, a mesma foi tematizada por Benjamin.

O *Ensaio* sobre as *Afinidades eletivas* foi pensado por Benjamin (1995, G.B. I, p. 281) como “crítica exemplar”. Com isto, Benjamin certamente tinha em vista pôr em ação o conceito de crítica imanente, o qual, tem suas origens teóricas e práticas nos românticos, como o demonstra a *Dissertação*. Mas, disto não se segue, como quiseram alguns intérpretes, que o *Ensaio* tenha sido a aplicação direta e sem

⁷⁸ Pense-se aqui, por exemplo, em “O narrador” e o “Baudelaire”, mas não menos nos ensaios sobre “Proust”, “Kafka” e “Eduard Fuchs”, quanto nas “Teses sobre a filosofia da história” e na “Obra de arte na era sua reprodutibilidade técnica”. Por seu turno, “Experiência e pobreza” é um texto curto, mas altamente importante para a continuidade do tema da experiência.

mediações do modelo romântico de crítica, no qual o filósofo teria se inspirado tanto em relação à teoria quanto à prática críticas. Neste caso, Benjamin teria feito da crítica romântica a *sua* própria. Isto, porém, não se sustenta, nem mesmo ao abrir do primeiro parágrafo do texto, visto que lá, trata-se de distinguir teor de coisa e teor de verdade nas obras de arte e tal distinção, já mesmo nos termos de sua formulação, toma distância da terminologia sujeito-objeto, tal como projetava o escrito programático. Além disto, esta distinção também tinha o mérito de não necessitar recorrer às relações de forma e conteúdo, para nelas, fundar a própria arte quanto a crítica.

E, ambos os elementos aqui referidos, dão bem a idéia de que o *Ensaio*, particularmente no que se refere às discussões metodológicas contidas em seu parágrafo de abertura, tinha a clara pretensão de dar uma resposta à questão que resultava do final da *Dissertação*, e era como que o seu ponto culminante, posto que era um balanço da trajetória. Referimo-nos, aqui, ao Posfácio à *Dissertação*, justamente a parte que Benjamin considerava “sua”, ou, mais afim aos seus próprios interesses teóricos. O problema, que mantinha-se válido desde que fora virtualmente posto em torno de 1800, quando se defrontavam na arte as concepções e realizações de Goethe e a dos românticos, recebe uma clara formulação por parte de Benjamin: do mencionado confronto resultava que era necessário saber, ao fim das contas, como se relacionam Idéia e Ideal na obra de arte.

A questão tinha suas urgências, pois, a manter-se a posição de Goethe, a crítica de arte é de se considerar um empreendimento infundado e sem sentido. Ao passo que, do lado romântico, tanto o conceito de obra de arte, quanto o da crítica estavam asseguradas, mas permanecia em aberto a questão de saber que relação as obras mantêm com a história.

Com a distinção entre os teores de coisa e da verdade, Benjamin demarca que a análise da obra de arte repousa em seu elemento crítico e esta por sua vez termina por coincidir com a filosofia, porque ambas são unidas pela mesma busca da verdade. Reconhece, portanto, que a obra de arte é um locus de aparecimento da verdade, no sentido que foi tratado há pouco, de que a manifestação ou não da verdade afeta tanto a ela própria quanto àquilo em que deveria aparecer. O teor de coisa, a história, a experiência são justamente estes *loci* em que a verdade tem de poder apresentar-se e poder ser reconhecida. Esta função da crítica, de investigar o teor de verdade das obras, acaba por mostrar o que elas estão embebidas de teor coisal, isto é, estes se mostram saturados de história, de modo que a crítica deve operar uma transformação, a fim de extrair-lhes o teor de verdade, objeto de sua busca. Deste modo, não apenas a crítica é imanente à obra, como a esta é imanente a verdade: verdade de um teor de coisa, verdade da obra.

Esta verdade das obras é buscada através de uma “experiência filosófica” (*philosophische Erfahrung*) (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 128). E Aqui se busca, ao contrário daquilo que é procurado pela *Lebensphilosophie* e do historicismo que lhe está associado, trata-se de experiência e não de vivências. Esta é a lição dura e clara que será aplicada ao livro de Gundolf, que deita raízes naquelas teorias, da vivência (*Erlebnis*) e da empatia (*Einfühlung*). Com tais categorias, a obra de arte perde sua relação com a verdade, posto que se torna prisioneira das vivências, fugidias e inconstantes, ou, dos sentimentos, em ambos predominam os estados subjetivos, circunstanciais. Neste ponto, aquilo que já fora objeto de crítica no *Programa*, a experiência (*Erfahrung*) reduzida à experiência científica, passa a ser criticado na redução da experiência, densamente histórica e filosófica, às vivências. Na primeira redução era o lado matemático-mecânico da experiência que predominava, nesta outra, o psicológico. Uma e outra são obstáculos à

consideração de um sentido mais alto para a experiência. A esta tarefa o *Ensaio* também está dedicado. Com efeito, não é nas “leves cinzas do vivido”, da empatia ou identificação afetiva, que se deve buscar esclarecer o enigma da vida, “a chama viva” que sobre elas continuar a arder.

[...] Se, para fazermos uma comparação, vemos na obra em desenvolvimento uma fogueira que ainda arde em brasas, a atitude do comentarista é como a do químico, enquanto o crítico se parece com o alquimista. Enquanto para o primeiro a madeira e as cinzas são os únicos objetos que restam para sua análise, para o segundo a chama mesma é o permanente enigma, o enigma da vida. Daí que o crítico pergunte pela verdade, cuja chama viva continua ardendo sobre os pesados restos do passado e sobre as leves cinzas do vivido. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 125-6).

Ademais, uma tal posição da crítica, também muda a relação com o passado. Também este deve ser “vivo”, mas não sua revivificação no sentido dado pela *Lebensphilosophie* ou pelo historicismo, mas pela crítica, isto é, a pergunta pela sua verdade. Por isto, no embate com o *Goethe* de Gundolf, revela-se novamente aquela constante que procuramos por em relevo neste trabalho, a conjunção de crítica e experiência. No caso de Gundolf, como se vê, à concepção de crítica subjaz uma concepção determinada de experiência, a vivência, posta em operação em sua obra e como fundamento da arte, ao mesmo tempo. E, assim, já presente no título de conhecida obra de Dilthey, *Vivência e poesia (Das Erlebnis und die Dichtung)*, mostra-se o erro capital da teoria deste importante filósofo, que ampla influência exerceu sobre a historiografia em geral e sobre a historiografia da literatura em particular.

As transformações no conceito de crítica não ficaram por aqui. Em certa linha de maior continuidade com o Ensaio, mas com um desenvolvimento muito distinto do que era a crítica para os românticos, vê-se que o livro sobre o Drama também introduz uma alteração significativa no conceito de crítica. Ao mesmo, o conceito que lá é desdobrado, perfaz uma aberta crítica aos românticos, sendo até mesmo pensada como sua antítese. Assim, naquela obra, a Doutrina benjaminiana das Idéias diferencia-se profundamente daquela pertencente aos românticos, o que pode ser melhor aquilatado na contraposição entre “intensificação” e “potenciação” românticas e a alegoria barroca: enquanto “o romantismo em nome do infinito (da forma e da idéia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte, o olhar profundo do alegorista transmuta em um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante.” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Em sentido contrário à “intensificação romântica” da consciência, agora, no livro sobre o Drama a crítica é “mortificação das obras” (*Ibid.*, p. 203). Agora, em lugar do “despertar da consciência nas obras vivas”, como pretendiam os românticos, trata-se de fazer a crítica das obras “mortas”, isto é, redimí-las do passado e torná-las vivas para o presente. Contudo, tal “mortificação” das obras pela crítica era algo que já aparecia nos materiais escritos por Benjamin em preparação ao *Ensaio sobre As afinidades eletivas*, pois que também aí tratava-se de redimir para o presente, uma obra do passado relativamente recente. Ademais, no Ensaio, no ponto que demonstra o efeito de interrupção, de quebra da continuidade marcada pela categoria do sem-expressão (*Ausdrucklos*), revela, com isto, o potencial crítico da quebra da continuidade e da totalidade. (*Ibid.*, G.S. I-III, p. 832).⁷⁹ Continuidade e totalidade que eram caros ao conceito romântico de crítica de arte, como vimos.

⁷⁹ Sobre as continuidades e discontinuidades nos conceitos de crítica envolvidos no percurso que aqui temos em investigado, e mais a caracterização tanto da crítica no

II. EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA

Na forma embrionária de uma contraposição, os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) também se acham presentes nos desenvolvimentos do *Ensaio* benjaminiano sobre *As afinidades eletivas*. Ainda não estão em contraposição bem definida, como ocorre na obra tardia, no *Baudelaire*, por exemplo. Mas, já no *Ensaio*, encontram-se reunidas as condições e os elementos aptos desenharem um prelúdio desta contraposição. Assim, embora não estejam em franca contraposição como ocorrerá mais tarde, o *Ensaio* emerge como um dos mais antigos registros anunciadores daquela contraposição. Com relação ao *Ensaio*, estes desenvolvimentos têm a importante companhia de conceitos associados à *Lebensphilosophie* e ao historicismo, na medida em que deixam suas marcas na crítica literária e na filosofia da história.

A pergunta pela vivência nos leva à da “vida”, como já aparece logo no parágrafo de abertura do *Ensaio*, em sua parte final: “o enigma da vida”. A vida de que aí se fala é aquela natural, que também é conexa à vivência (que não é idêntica à verdade). Porém, no mesmo parágrafo, o que veio antes procurou mostrar um outro tipo de vida: a vida histórica das obras de arte, ou seja, sua vida desdobrada no tempo histórico, não na natureza. A vida histórica das obras (“a primeira vida das obras” ou “período inicial da obra” e, depois, seu “continuar-a-viver” na história (*Fortleben*), sua “vida póstuma”, não em outro mundo, mas na história) difere da vida em sentido orgânico e, por isto mesmo, não pode ser relacionada imediatamente a esta. A “imortalidade das obras”, portanto, é

Drama quanto alguns dos traços da crítica no último período da obra de nosso filósofo, pode-se consultar com proveito o estudo de Uwe Steiner (1998).

uma imortalidade possível somente na história, e esta se apresenta como “fama”.⁸⁰ Se as obras têm uma vida na história, esta também passa a ser um traço característico que define a crítica, daí que “a história das obras prepara sua crítica”.

Por outro lado, a vida, assim como a natureza inteira, cai sob o domínio do mítico. É o que Benjamin mostrará no decorrer do *Ensaio* inteiro, em todas as suas três partes, com uma argumentação rica em variações, presente tanto na caracterização mítica do romance como um todo, quanto na crítica endereçada a Gundolf, ou ainda, no infundado que existe em várias tentativas de avaliar o romance a partir do ponto de vista moral (o que só seria possível se se tratasse de homens, não de personagens da arte). Mas o mítico não se limita à natureza, alcança a própria história (e a sociedade, como veremos), e isto também porque se trata de vida na história (por extensão, o processo de transmissão cultural e a tradição, a recepção, a tradução, tipos de apropriação ou “usos” que foram feitos da obra, as relações em que entrou etc.)⁸¹.

⁸⁰ Sobre a vida (*Leben*), o “continuar-a-viver” (*Fortleben*) e a fama (*Ruhm*) das obras, veja-se *A tarefa do tradutor*, onde se lê: “Só se fará justiça ao conceito de vida quando ela for reconhecida em tudo aquilo de que existe uma história, e que esta não seja apenas o seu cenário. É pela história, não pela natureza — menos ainda de uma natureza tão oscilante como a sensação e a alma — que o círculo da vida é determinável. Daí surge para o filósofo a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta outra, mais ampla, que é a vida da história.” (BENJAMIN, 1972, G.S. IV-I, p. 10-11). É nesta “natureza tão oscilante como a sensação e a alma” que pode ser localizada a vivência. Neste texto são contrastados a “vida orgânica” e a “vida histórica”, o que persiste no *Ensaio*. Porém, no livro sobre o Drama barroco, tratando da idéia da origem (*Ursprung*) e citando o mesmo texto da *Tarefa do tradutor*, a proposição aparece invertida: “A pré e a pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das idéias, não são história pura, e sim história natural. A vida das obras e formas [...] é uma vida natural” (*Ibid.*, 1984, p. 69). Trata-se, agora, de uma “história interna” às idéias (essências ou formas), uma “vida não contaminada pela vida dos homens”. Com isto, tinha em vista as relações entre natureza e história no Drama barroco (*Ibid.*, 1984, p. 188-9, 198-205 *passim*), o que configura a metafísica própria desta forma. Ainda com relação à “fama” (*Ruhm*), mas a “fama” tardia do próprio Benjamin, cf. ARENDT, 1999, p. 133-35.

⁸¹ Contudo, com relação a estes temas da “recepção” que uma obra pode experimentar ou dos “efeitos” que pode dar causa veja-se a seguinte observação de Benjamin: “Mais urgente que refutar essas extravagâncias [da teoria literária acerca do Drama barroco, EO] é deixar claro que uma forma de arte não pode ser determinada por seus efeitos (*Wirkungszusammenhang*).” (BENJAMIN, 1984, p. 74: “Valorização”, *Würdigung*).

Assim, não por acaso, veja-se o exemplo de Gundolf, que tende a transformar o homem Goethe e a sua obra em monumentos, portanto, objetos de um processo de mistificação ou mitificação — evidentemente, ele não está sozinho nisto, posto que, a partir da segunda metade do XIX, Goethe é transformado no herói cultural da nação alemã. Daí que a vivência seja o “*proton pseudos*” de toda a “filologia moderna” (*Ibid.*, p. 324), que não é uma investigação sobre a obra e a sua estrutura imanente, mas sobre a natureza e a vida de seu autor, o que significa “fundar a história da arte na investigação sobre a pessoa e suas relações” (*Ibid.*, p. 337). Neste conjunto, como enfatiza Benjamin, sob a figura da “Filologia moderna” é a própria crítica moderna que está em questão.

Desta maneira, Benjamin arremata sua crítica de Gundolf com a crítica da linguagem utilizada por este: linguagem de Gundolf: “terminologia quase impenetrável”, feita de “frases liliputianas” e “sofismas”, de “confusão”, “misticismo”; com um modo de pensar digno da profundidade dos “rótulos das caixas de bombons”. (*Ibid.*, p. 163). Por outro lado, no *Ensaio*, todo o conjunto formado de *logos* – *ratio* – linguagem é importante precisamente porque manifesta o quanto Benjamin não é irracionalista, nem tampouco mero anti-iluminista, dotado de um misticismo avassalador. Sua “defesa” da razão contra o mito vem do fundo de sua Filosofia da Linguagem e, por aqui se vê, o quanto a crítica a Gundolf mobiliza uma série de conceitos e concepções de toda a filosofia de Benjamin, como por exemplo: a recusa da “*Erlebnis*”, a concepção de arte e de crítica como relação com a verdade.

Na pergunta pela verdade, a crítica não pode se deter na “camada terrosa e eneguedora do mero teor de coisa”, no elemento fático. Com isto aponta-se para o que nos parece decisivo no contexto: a referência à “cegueira”, isto é, a cegueira do positivismo dos “meros fatos”. O que é tão mais importante quanto se tem em vista que justamente a “cegueira”, a qual desempenha um papel central no

romance segundo a interpretação do Benjamin (o tema da cegueira, ou melhor, do “enceguecimento”, pois remete não somente ao “estado” da cegueira, mas principalmente, ao processo do enceguecimento crescente dos personagens-amantes do romance, o qual é paralelo ao seu afundamento no mítico). Portanto, é possível traçar uma linha em paralelo entre a “cegueira” dos personagens do romance e a “cegueira” do positivismo. Em que pese sua pretensão de ser crítico do positivismo, o historicismo acaba por retornar a ele por outras vias, as mesmas vias dos “fatos”. Como não lembrar da expressão de Adorno lançada inadvertidamente contra Benjamin a propósito do “Baudelaire”, em 1935: o “círculo mágico”, mítico, encantado dos “meros fatos”? Aqui a “dialética do Iluminismo” presente no *Ensaio* é acompanhado, complementa-se com a crítica ao Positivismo. A “camada” ou “camada de terra” (*Erdschicht*) tem um duplo sentido que é preciso levar em conta: a “terra” é tanto elemento mítico (o “solo” mítico ou sagrado, a atração magnética da terra, do subterrâneo escuro, das forças ctônicas, longe da luz do sol que não o penetra, como se vê exposto no romance) quanto “fundamento” (*Grund, ratio*). Assim, ele é tanto “cobertura”, “encobrimento” quanto “fundamento” que não pode ser simplesmente descartado. Como “camada” é preciso atravessá-lo para encontrar o que está “encoberto” por ele, neste caso, o teor de verdade, a própria “verdade” (a “cobertura” pode ser engano, ilusão, *Schein* em sentido negativo).

III. SOMBRAS MÍTICAS: NATUREZA E SOCIEDADE

“A consciência, meu caro — retrucou Charlotte — , não é uma arma suficiente, sendo, por vezes, até perigosa para quem a maneja.” (GOETHE, HA, VI, p. 248).⁸²

Nesta seção de nosso trabalho, pretendemos expor a imagem ou concepção de uma natureza mítica, o fazemos para refletir os contornos característicos de uma natureza que aparece como signo do destino e portadora de sua violência cega: poder além do humano, terrível e terrificante ao mesmo tempo. No *Ensaio As afinidades eletivas* pode-se analisar os desdobramentos de um importante aspecto da relação conflituosa com a natureza, refletida em termos modernos, mas com recurso à persistência de um tema supostamente ultrapassado porque antigo, isto é, a mitologia, ou mais precisamente, os poderes míticos. Pois neste romance, atados a um destino do qual não podem escapar:

Os personagens estão, desde o princípio, sob o encantamento das afinidades eletivas. Mas os seus movimentos misteriosos, segundo a intuição de Goethe, mais profunda e cheia de pressentimentos, não fundam uma consonância espiritual e interior dos seres, mas unicamente a peculiar harmonia dos estratos naturais mais profundos.

⁸² Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. Die Wahlverwandschaften. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und kommentiert von Benno von Wiese. In: _____. *Werke*: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 14., überarb. Aufl. 1996. München: DTV, 1998. Bd. VI. Todas as citações d’*As afinidades eletivas* serão feitas a partir desta edição, indicando-se por GOETHE, HA, VI, acompanhada de página. Há tradução brasileira de Erlon José Paschoal, cf. GOETHE, 1992.

Pois estes se referem à silenciosa falta que é inerente àqueles destinos, sem exceção. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 134).

Este ponto central dos desenvolvimentos que aqui se têm em vista deve permitir que se revele “tanto a diferença quanto a unidade da natureza mítica e do domínio esclarecido da natureza”, segundo a expressão de Horkheimer e Adorno na *Dialética do Iluminismo* (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 16), e pode ser tomado como um exemplo de “como a submissão de tudo aquilo que é natural ao sujeito autocrático culmina exatamente no domínio de uma natureza e uma objetividade cegas” (*Ibid.*). Deste modo, a “diferença quanto a unidade” entre natureza “mítica” e natureza “esclarecida” que, logo de saída, parecem opostas como dois tipos radicalmente distintos de “natureza”, ao fim e ao cabo, em seus traços mais importantes, revelam-se concepções ou imagens de natureza que guardam muito em comum, sendo que a segunda aparece como uma peculiar continuidade da primeira através de outros meios, mantendo-se ambas num círculo de encantamento mágico que é preciso romper se se quiser evitar regressão maior.

O romance é repleto de segredos, que para melhor serem preservados da revelação, Goethe destruiu-lhe os manuscritos. É uma obra assim misteriosa, nada mais, nada menos, que permanece um desafio para a crítica, tanto mais quando esta, tal como a concebe Benjamin, tem de extrair o teor de verdade das obras. Estas obras estão enraizadas no tempo em que surgiram e com o qual devem ser permanentemente confrontadas e, isto significa, tomá-las em conta para o conhecimento da realidade, como imagens para o “diagnóstico” de uma época. Pois, ao mesmo tempo, nelas se entrecruzam o testemunho e a intuição de uma época determinada, não podendo, em sentido contrário, serem remetidas pura e simplesmente para o terreno da fábula, como escritos sem maiores conseqüências. Renunciando à reflexão acerca da

significação maior do elemento mítico nas *Afinidades*, a história da crítica do romance desobrigou-se daquela tarefa.

O poeta põe em cena os elementos do mito que, provindos da Antigüidade ou mesmo de um passado imemorial, irrompem em plena Modernidade e põem em dúvida a autocompreensão da época (e da nossa), tão fácil quanto enganosa, como sendo já esclarecida ou “em esclarecimento” contínuo e progressivo, em frontal oposição aos tempos passados, tempos cujo atraso teria sido definitivamente superado, o passado que ficou para trás, em relação ao qual se está à frente e em constante progresso. Ao contrário disso, o que o romance seriamente dá a pensar é a persistência dos arcaísmos na Modernidade.

Dotados de “experiência do mundo”, nossas personagens formavam-se na leitura e discussão de assuntos ligados ao mundo burguês. Esclarecidos, procuravam instrução precisamente nas soluções e propostas da ciência, da técnica e racionalidade iluministas (BRAUNGART, 1988), para resolver suas necessidades e problemas, fossem estes a construção de uma casa, o ordenamento da natureza, de um lago, parque ou jardim, fazendo-se para tanto, de engenheiros, construtores, arquitetos e administradores, procurando, em tudo, configurar o mundo natural e humano à sua imagem e semelhança. Deste modo, o interesse de nossos ilustrados voltava-se àquilo que é útil à vida nas condições da sociedade burguesa: “Quando não havia nenhuma reunião nas propriedades e lugarejos vizinhos, o que freqüentemente acontecia, a conversa e a leitura eram quase sempre dedicadas àqueles assuntos que aumentam a prosperidade, as vantagens e o bem-estar da sociedade burguesa” (GOETHE, HA, VI, p. 267).

Contudo, por inversão dos papéis e contra todas as expectativas com que o romance é aberto, as promessas de felicidade do casal e seus amigos são traídas e revelam um fundo falso e nulo de onde brota o mito,

nem por isto, menos poderoso. Antes disso, porém, aquela felicidade não deixava de estar associada ao bem-estar que gozavam ou poderiam gozar em seu convívio ou daquilo que provinha da propriedade. Aquele Iluminismo aparentemente feliz cultivam-no através de uma formação contínua e a fruição dos elementos da cultura, das artes, da literatura e da música e, não menos importante, mantendo-se ao corrente das discussões sobre a ciência e suas descobertas, interessando-se por suas aplicações técnicas e implementando-as em sua propriedade rural, como se esta não devesse ser reduzida unicamente ao seu caráter rude, utilitário e voltado somente ao lucro, mas um jardim que necessita ser cultivado. Porém, este seu Iluminismo não os impede de caírem presas do mito, antes, torna-os, rápida, irresistível e violentamente, suas presas fáceis, porquanto se encontram desarmados, sem poder fazer frente às potências míticas que brotam do fundo escuro do romance, dominando suas vidas e selando seu destino rumo à catástrofe.

No romance de Goethe, à exceção de Mittler e, por vezes, de Eduard, os demais personagens encontram-se “quase livres” de superstição, deste “medo propriamente supersticioso dos maus presságios”, conforme assinala Benjamin (1974, G.S. I-I, p. 131-2), o que não os livrará da recaída no círculo mágico que estrutura o romance. *Ensaio* adentro, com efeito, depara-se com este tema caro ao Iluminismo, a persistência da superstição através de sua projeção na imagem de uma “natureza viva” (*lebendige Natur*), que em parte alguma é muda ou morta, e cujo poder se oculta na vida dos personagens, os quais, no entanto, deverão manifestá-lo por inteiro, pois é o próprio mito que fala por meio deles: “Tanto mais claramente fala a força magnética do interior da terra. [...] Os personagens de Goethe têm parte com esta força, e se comprazem tanto no jogo com o que está abaixo da terra quanto com o que se encontra acima dela” (*Ibid.*). De uma ponta a outra, o romance testemunha este vínculo, nas suas mais variadas formas, seja na relação

com a natureza, seja sua irmã gêmea, a superstição na sociedade, ainda mais insidiosa. Como personagens educados e formados pelo Iluminismo e cultores seus, são igualmente um resultado deste e devem indicar sua luta de vida e de morte contra as várias formas de superstição, que, contraditoriamente, ainda mantém, por isto, aquela luta não pode ser dada por encerrada e completamente vencida, como testemunharão dolorosamente os personagens que pagarão com a própria vida a experiência funesta.

A luz do sol e ele próprio sempre tiveram um claro vínculo imagético com o saber (e o bem) e estão presentes na própria denominação do Iluminismo (*Aufklärung*), sendo seus emblemas recorrentes. No romance, contudo, estas imagens apresentam-se invertidas, pois o que nele sobressai é a pálida luz que cobre o cenário dos acontecimentos e ressalta o fundo escuro do romance. Se no romance há embate entre Iluminismo e mito, a primeira desde o princípio já aparece esmaecida, enquanto o último domina a cena do começo ao fim do romance. Aí, onde a razão deveria prevalecer, suas operações e resultados não produzem autêntica libertação, antes, apenas sua aparência. Mas, se o romance apresenta a força frágil e insuficiente da razão, por contraste, mostra o quanto ela deve ser, ao mesmo tempo, irrenunciável.

No tempo de seu triunfo e consolidação, o Iluminismo, quando parecia enveredar por caminho seguro e um passo atrás era tido como impensável, fornece os trajes de época com que aparece o mito e este, como fundamento e teor coisal do romance de Goethe (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 140), mostra o Iluminismo numa imagem invertida que, ao invés de um “processo de racionalização”, descreve um “processo de engeguimento”⁸³ que nada é senão a recaída no mito, o enredar-se

⁸³ Sobre “o grande tema do engeguimento” n’*As afinidades eletivas*, cf. BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 136. No romance, os sinais do destino estão em toda parte, mas é inútil, os personagens estão em processo de engeguimento contínuo. A arte do

nas teias do que supostamente tinha sido deixado para trás. E a relação com a natureza é um dos tantos degraus desta queda e regressão.

Caracterizada a função ritual que denota a superstição, esta serviu aos homens como promessa de proteção contra a natureza, na qual, contudo, eles vivem. Esta natureza ameaçadora é uma natureza na qual os homens têm de viver e da qual dependem de muitas maneiras: não podem libertar-se completamente, nem podem ficar completamente presos a ela, como os personagens. A natureza não é aqui apenas “meio ambiente”, algo exterior ao homem, mas o próprio homem é natureza e traz em si mesmo, portanto, esta mesma presença ameaçadora. Este elemento negativo da natureza tem seu ponto culminante na ameaça maior para o homem que é a morte, ameaça natural contra a qual o homem responde com o temor, o medo.

Carregada de forças sobre-humanas como apenas a natureza mítica o é, esta entra ameaçadora em cena. Que poder, senão o seu, invoca o clérigo que cultivava seus trevos no terreno dos mortos? Quem, senão ela, lança uma luz pálida sobre o cenário embelezado? Pois apenas uma luz como esta domina — em sentido próprio ou figurado — toda a paisagem. Em parte alguma esta aparece à luz do sol. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 132).

A entrada em cena da natureza no romance é a entrada em cena do mito, natureza mítica, portanto. Esta natureza mítica invade o

poeta mostrou-os e ocultou-os ao mesmo tempo. Embora presentes em toda parte, não são percebidos como tais e, muitas vezes, são tomados pelo seu exato avesso: como signos e presságios de felicidade, quando na verdade, deveriam ser lidos como anúncios e advertências da morte que se aproxima, posto que são símbolos da morte (*Todessymbole*). Considerando-se a totalidade do romance, assume caráter exemplar a significação do episódio da preservação das taças de cristal após o lançamento da pedra fundamental da nova casa. Estas são etapas da “queda”, nível mais baixo em que os personagens se encontram, o que é, na verdade, uma elevação das potências míticas que depende do rebaixamento dos homens à vida orgânica, isto é, à “mera vida”. Por fim, tomado em conjunto, tudo deve conduzir ao mítico como “personificação” das coisas e “coisificação” dos homens.

romance por todos os lados: o solo, o terreno do cemitério e da propriedade rural como um todo manifestam seu poder e, do mesmo modo, o magnetismo do interior da terra e os jogos dos personagens com o subterrâneo infernal e a decoração da superfície que o recobre; o lago sinistro forma um “morto espelho d’água” (*Ibid.*, p. 133) e, como anotou uma crítica antiga, é o “destino demoníaco e terrível que domina o lago dos passeios” (*Ibid.*), espreitando sem cessar a vida dos personagens; uma luz sombria cobre a paisagem; um efeito de paralisação domina o cenário, pois o vento não sopra, mas quando o faz impede o barco de alcançar as margens do lago e, com isto, decreta a morte do pequeno Otto. O elemento água, “traíçoeiro e inacessível”, a rondar Otilie desde sua chegada ao castelo, de todos, é o elemento mais fatal e, imediatamente após o afogamento da criança, motiva as seguintes palavras do narrador: “O barco é arrastado quase para o meio do lago; o remo bóia ao longe; [Otilie, EO] não avista ninguém na margem, e de que lhe adiantaria ver alguém? Isolada de todos, flutua sobre o elemento traíçoeiro e inacessível” (GOETHE, HA, VI, p. 457).

Aqui, terra, água, ar e fogo, os elementos primordiais da natureza atuam como potências míticas arcaicas. “As representações míticas também podem se reduzir integralmente a relações naturais” (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 33). Estes elementos naturais têm por função exprimir o poder das forças míticas, ou, simplesmente, manifestar a sua existência, o que pode ser mais bem compreendido através de uma passagem extraída de *À crítica da violência*, na qual Benjamin se refere à violência e ao poder, mas o mesmo poderia ser dito da natureza mítica e sua violência característica: “A violência mítica em sua forma prototípica é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, apenas manifestação de sua vontade, em primeiro lugar, manifestação de sua existência” (BENJAMIN, 1977, G.S. II-I, p. 197). A violência e poder míticos são inerentes à existência dos deuses. No romance, por sua vez,

os elementos naturais são a um só tempo sinais do destino quanto seus agentes executores. Agindo sob seu poder e em seu lugar, como instrumentos míticos de ação, fazem cumprir à risca o destino traçado para as criaturas. Com isto, a natureza mítica é o modelo de símbolo como tal, visto que opera uma fusão ideal do signo com a ação significada. No caso do romance, tais elementos naturais revelam uma “eficácia simbólica” infernal que não dispensa as ações dos homens: “Em tudo isto é a própria natureza que se move de modo sobre-humano, sob mãos humanas”. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 133).⁸⁴

Em sua caracterização de Otilie, Benjamin sublinha a ambivalência de sua figura, mostrando sua afinidade com o elemento água, que é, ao mesmo tempo, claridade e escuridão. Unidas, a natureza de Otilie e a “natureza” da água, ambas podem desempenhar seus papéis manifestamente míticos, pondo em curso uma ambivalência fatal, visto que dá lugar ao erro, apenas para puni-lo com a morte: “Assim como a alma aparente se mostra ambígua neste romance, seduzindo com inocente limpidez e fazendo descer à mais profunda escuridão, também a água participa desta peculiar magia. Porque, de um lado, a água é o negro, o obscuro e o sem fundo, mas de outro, é o que reflete, o límpido e o que purifica” (*Ibid.*, p. 183).

Quanto ao elemento terra, com agudo conhecimento da língua (ou “afinadíssima consciência do significante”, tomando de empréstimo a

⁸⁴ Esta frase concisa e breve, aparentemente tão isolada do conjunto do *Ensaio*, onde aparece como que lançada a esmo, no entanto, traz um elemento essencial à sua compreensão. As forças míticas em obra no romance seriam impotentes se não agissem sob “mãos humanas”. Sem a colaboração ativa ou resignação passiva dos homens (caso dos personagens do romance), o mito cai destituído de seu poder. O contra-exemplo provém dos personagens do romance. E bem assim o demônico, a natureza mítica (o não-humano) e o infernal, as formas do mítico, onipresentes e onipotentes no romance, mas que, na verdade, dependem da presença dos homens e retira destes, parasitariamente, o seu poder, exaurindo-lhes as forças. Não levar na devida conta estes aspectos faz com que Böhme (1999), em crítica a Benjamin (e à *Goethe-Philologie* que seguiu seus passos), sugira um abandono da conceito de mítico, o qual deveria ser substituído pelo “não-humano”. Esta diferenciação, tal como apresentada, opõe abruptamente o mítico e o não-humano, justamente quando devia considerar o “não-humano” em ação sob “mãos humanas”.

expressão de Rubens Rodrigues Torres Filho a respeito de Novalis), Benjamin lança umas contra as outras as significações de *Grund*, palavra que pode ser vertida por razão, princípio ou causa, mas também por solo, fundamento, fundação, base ou fundo, dentre outras possibilidades; palavra cujos cognatos permitem uma variação ainda mais rica, como *Abgrund*, o abismo sem fundo.

Tudo somado, os elementos naturais assumem o papel de personagens verdadeiramente agentes no interior romance, dotados de mais vida que os próprios personagens humanos, mortos-vivos cuja vida é usurpada pelas coisas animadas e inanimadas, as quais, por isto mesmo, têm uma vida parasitária, mas não menos “agente” e destruidora. E assim, presos ao mito, que se manifesta poderosamente através da natureza elementar, os personagens, os amantes no romance, “enquanto o destino rege seus atos, caminham para a destruição”, na qual um papel especial é reservado ao lago e suas misteriosas águas: “A água, como o elemento caótico da vida, não ameaça aqui em ondas terríveis que levam o homem ao naufrágio, mas na calma enigmática que o faz sucumbir” (*Ibid.*). Aqui se revela um contraste revelador com a *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno: pense-se aqui, por exemplo, na importância que atribuem à cena homérica em que o astuto Ulisses defende-se do canto encantador das sereias que têm por arte seduzir os marinheiros e lançá-los às pedras e conseqüente destruição (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 49, 77).⁸⁵ No romance, por sua vez, as águas do lago não são aquelas que fluem caudalosas (com o são as águas da correnteza do rio na novela “Os vizinhos singulares”, a antítese antimítica do romance), antes, têm a superfície tranqüila das águas paralisadas; espelhamento que atrai enigmaticamente para o fundo e, como tal, dotado de amplo poder de

⁸⁵ Esta longa passagem de Horkheimer e Adorno pode ser tomada como recepção e comentário às correlações estabelecidas por Benjamin entre os conceitos de mito, direito, destino, culpa e eterno retorno. Sobre isto cf. MENNINGHAUS, 1996, p. 97.

destruição como o revelam os muitos episódios que ocorrem nele e às suas margens. Por sua vez, o estratagema de Ulisses que se põe a si e aos seus companheiros a salvo do naufrágio iminente, certamente, não poderia ter valia alguma àqueles aristocratas da terra, talvez o contrário, pois estes, ao invés de lutarem com o mito sob o risco da própria vida, desde o início revelam docilidade àquelas forças que os submetem sempre mais ao destino, conduzindo-os inexoravelmente à morte, catástrofe ou destruição. Tais personagens são figuras não da crítica, mas da resignação: o destino que se lhes abate segue uma trajetória inconteste.

A legalidade secreta da natureza é o mito como “lei sem nome”, fatalidade que se cumpre vestindo-se de férrea necessidade natural, isto é, como poder e violência mítico-naturais que alcança tudo o que vive: “Nada liga tanto o homem à linguagem como o seu nome. [...] A escassez [de nomeação n’*As afinidades eletivas*, EO] pertence muito intimamente à essência de um ordenamento cujos membros vivem sob uma lei sem nome, submetidos a uma fatalidade que enche o seu mundo com a pálida luz do eclipse solar” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 135). Esta sua normatividade funesta termina por revelar algo que não é imediatamente natureza, mas que nela se exprime: o mito. Aqui, os personagens não são “artífices de seus destinos”, muito pelo contrário, o mito já escolheu e decidiu o que a natureza deverá pôr em marcha. Ocorre um novo “paralelismo invertido” do Iluminismo, pois onde este concebe normativamente a natureza, precisamente como Newton o fez, como uma natureza regida por leis que são ordenadoras, racionais, passíveis de conhecimento e manipulação técnica, não sendo nem caóticas nem misteriosas, o mito se lhe opõe em cada um destes pontos. Com sua legalidade própria, o mito unifica as duas faces desta legalidade, de um lado, a natureza que é regida por leis e, por outro, a natureza que dá a norma. O mito também afirma uma legalidade da

natureza, bem como seu caráter implacavelmente necessário e cego, lei que lhe é inerente e adequada, porém, desta lei não se conhece a fórmula nem o conteúdo. E, assim, mantém-se inacessível ao saber dada a impossibilidade de antecipar o sentido global de todas as ações dos indivíduos envolvidos num complexo de ação, sem percorrê-las por inteiro. Talvez, apenas no final, quando tudo terminou, o sentido do percurso global se revele, retrospectivamente. Mas então já terá sido tarde. A ironia está no fato de que mesmo não a conhecendo, deve-se obedecê-la, pois, do contrário, perde-se a própria vida. Mas obedecer qual comando, isto não se pode saber ou dizer exatamente. O estranho e sinistro é que se pode infringi-lo involuntariamente e sem o saber. O culto goetheano da natureza, em termos teológicos, revela-se, então, como idolatria que presta um culto de tipo infernal, no qual estão presos os seres vivos e, no caso do homem, o reduz à “mera vida”: “Nesta concepção do mundo encontra-se o caos. Porque finalmente é aí que desemboca a vida do mito, o qual, por não ter senhor nem limites, se estabelece como o único poder no campo dos seres” (*Ibid.*, p. 149). Neste ponto, Benjamin pode contrapor o procedimento de nomeação (*Namensprache*), como quebra e explosão do mito, ao da simbolização goetheana (*Symbol*), que o mantém soberano absoluto.⁸⁶ Esta ênfase na “lei sem nome” deve significar que, se for possível dizer o seu nome, isto teria o efeito de quebrar-lhe o encantamento mágico.

No universo do romance, a natureza mítica, no tempo e espaço de sua ação, é aparição do “destino em pessoa” fazendo com que sua lei se cumpra “majestosamente”⁸⁷, uma ação teleologicamente eficiente,

⁸⁶ “Sem senhor nem limites”, o mito reina como soberano absoluto, única e máxima autoridade no domínio dos seres. Mais tarde, mantendo e radicalizando este vocabulário, ao apontar a recaída do Iluminismo no mito, Horkheimer e Adorno exprimem-se de modo polêmico, em termos marcadamente políticos: “O Iluminismo é totalitário”. (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 22).

⁸⁷ Cf. *À crítica da violência*, onde a ênfase recai não sobre a natureza como instância executiva do mito, mas no direito, neste caso, não o imediatamente natural, mas o mito na sociedade. Em ambos, natureza e sociedade, o esquematismo mítico de culpa e

considerando-se o aniquilamento da promessa de felicidade dos amantes, seja pela morte, seja pela impossibilidade de que os sobreviventes permaneçam unidos. No que toca a esta última, aos sobreviventes não se lhes diminui a culpa, antes o contrário, aumentam-na, pois são o suporte sobre o qual se acumulam as diversas mortes. A ordem instituída por esta lei irrevogável aparece como o único destino possível e, assim, qualquer ação em sentido contrário, só pode ser uma ameaça à ordem, devendo ser punida.

Como “lei sem nome”, o mito impõe um esquematismo que perfaz o círculo mágico do destino que é, em suma, um ciclo mítico no qual se seguem, em um contínuo irrefreável, a eleição imposta, a violação da norma, o sacrifício expiatório e a conseqüente morte dos inocentes. Este esquematismo emerge da consideração da natureza mítica, mas sobrevive no esquema mítico do direito, porquanto este mantém intacta a conexão interna entre a norma, culpa e punição (como tentativa violenta de restabelecimento da ordem rompida). Nas *Afinidades* um tal esquematismo é assim introduzido por Benjamin:

O casamento parece um destino mais poderoso que a escolha a que os amantes se abandonam. [...] Avaliada por esta perspectiva fatal, toda escolha é “cega” e conduz cegamente ao infortúnio. A ela se opõe a lei transgredida, suficientemente poderosa para exigir o sacrifício em reparação do casamento perturbado. Sob a forma mítica e originária do sacrifício cumpre-se, portanto, o simbolismo da morte neste destino. Ottilie é-lhe predestinada. (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 139-40).

expição é um só. No direito, o exemplo benjaminiano é a punição ou expiação máxima, a pena capital: “No exercício do poder sobre vida e morte [a pena de morte, EO], o próprio direito se fortalece, mais do que em qualquer outra forma de fazer cumprir a lei. Mas ali se manifesta também um elemento de podridão dentro do direito, detectável por uma percepção mais sensível, que se distancia das relações nas quais o destino em pessoa apareceria majestosamente para fazer cumprir a lei”. (BENJAMIN, 1974, G.S. II-I, p. 166).

À espacialidade mítica significada pelos próprios elementos naturais, como aqui ficou dito, corresponde igualmente uma temporalidade mítica.⁸⁸ Por isto, à imagem mítica da natureza corresponde um determinado tipo de temporalização: o “eterno retorno do mesmo” como marca distintiva do universo mítico, em sentido coletivo ou individual: “‘O eterno retorno do mesmo’ [...] é o sinal do destino, que bem pode ser o igual na vida de muitos ou a repetição na vida do indivíduo” (*Ibid.*, p. 32).⁸⁹ Como totalidade que encerra o romance, o mito abarca não somente a natureza e a sociedade, mas a própria ordenação do cosmo e, neste, o tempo. No fundo, ocorre no romance a paralisação ou neutralização do tempo (“crepúsculo que não tem fim”), visto que nele prevalece o sempre-igual, quando o verdadeiramente novo seria o escapar deste círculo⁹⁰, o que fatidicamente não acontece. Se é assim, para fazer-lhe a crítica, o *Ensaio* benjaminiano sobre *As afinidades eletivas* contém *in nuce* uma filosofia da história do mito, ou mais precisamente, uma filosofia da história antimítica.

Quanto à concepção de tempo: “o eterno retorno implica negação incondicional do conceito retilíneo moderno de tempo e seu curso progressivo; e é uma volta explícita ao conceito cíclico de tempo da Antigüidade.” (ARENDT, p. 202). Mas o que tornou possível a formação desta constelação histórica entre Antigüidade e Modernidade ? É com

⁸⁸ Este procedimento é recorrente em Benjamin, de modo exemplar, na *Origem do drama barroco alemão*, onde se mostra que a alegorização da história da natureza opera um tipo determinado de temporalidade: “No semblante da natureza está escrito ‘história’ com os caracteres da transitoriedade.” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 353).

⁸⁹ “Os mitos, assim como os ritos mágicos, indicam a natureza que se repete” (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 33).

⁹⁰ Neste sentido, veja-se o efeito antitético e redentor da novela em seu confronto com o romance: “Nesta novela reina a luz clara. Tudo culmina, concisamente, desde o início. É a luz do dia da Decisão que irrompe no Hades crepuscular do romance.” (BENJAMIN, 1974, G.S. I-I, p. 169).

este motivo do entrelaçamento da concepção antiga de tempo com a moderna que a filosofia da história deve então ocupar-se: a natureza “cria constantemente novas formas; o que é, nunca havia sido; o que foi, jamais voltará — tudo é novo, e ainda assim sempre o mesmo”. (GOETHE, 1977, p. 29). O eterno retorno do mesmo é nota característica do mito e, sobretudo, constitui o cerne de sua estrutura temporal. Neste feixe de problemas, a concepção mítica da eterna repetição contém fundamental e imanentemente uma concepção de tempo e história. A filosofia da história permite reconhecer a repetição do igual como significação da história, e desde que a reconhece como repetição e perpetuação da catástrofe, isto já lhe abre a possibilidade e a exigência de crítica do mito, de seu poder, sua violência.

No *Ensaio* sobre o romance de Goethe que Benjamin expõe a perspectiva da Redenção como antítese do Mito, portanto, como contraponto da ordem cósmica universal imposta pelo Destino inexorável e fatal: a eternização da efetividade falsa e má. A perspectiva da Redenção é a instauração de uma ordem e de um mundo verdadeiros, verdadeira reconciliação horizontal e vertical, entre os homens, com a natureza e com o divino. Portanto, é tanto crítica da repetição que conserva a catástrofe quanto é crítica da totalidade (falsa).

O mito é também antítese da verdade. Contra a falsificação e indiferença com relação à verdade, a crítica benjaminiana do Mito entrecruza-se com a crítica iluminista do Mito, contudo, o próprio Iluminismo sofre reparos: deve passar a incluir a história, a linguagem, a religião. O Mito não é apenas a não-verdade, ele também é a não-liberdade. O Mito é coação, fatalismo, resignação, negação da liberdade. É o que se vê modelarmente nos personagens e episódios do romance goetheano d'*As afinidades eletivas*. Na contraluz da ordenação mítica que impõe a catástrofe, donde se mostra que a Redenção exige igualmente a liberdade-emancipação. É também no mesmo romance e

no *Ensaio* de Benjamin que se exploram as relações entre Mito e história: os fenômenos míticos têm correspondência com fenômenos históricos (e, portanto, sociais). Assim, a natureza mítica que se manifesta no romance é espelhamento da sociedade, das relações sociais entre os personagens, e deles com o mundo.

A concepção de uma natureza mítica é acompanhada da “personificação” da natureza vivente e a “personificação” das coisas inanimadas, e uma e outra aparecem como forças agentes e verdadeiros sujeitos de um romance desprovido de autênticos sujeitos, o que vai de par com a “coisificação” dos homens atados irremediavelmente ao destino: “Se os homens caíram a tal ponto, adquire poder a própria vida das coisas aparentemente mortas.” Os exemplos modelares deste crescente poder das coisas e a conseqüente diminuição dos homens no romance, para Benjamin, são os episódios envolvendo as taças de cristal e a nova casa a ser construída na propriedade, que ao final das contas, servirá de mausoléu para Ottilie. Deste modo, o circuito mítico encontra, por assim dizer, o seu fechamento: os personagens, também eles “natureza”, mais os elementos naturais e as coisas mortas, encerram o mito, esta “estrutura ou contexto de culpa de tudo o que vive”.

Com efeito, trata-se de um processo coordenado, cujos lados são lados de uma mesma moeda, partida e contrapartida. Isto deve nos levar ao coração do mito, que aparece então, como um modo específico de conceber e imaginar a natureza e suas forças e, por conseguinte, o modo de agir e lidar com elas, e cujos efeitos não se esgotam nem se limitam somente à natureza: “A culpa é um contexto social de engeguecimento.” (ADORNO, 1997, G.S. 3, p. 59). Isto já deve indicar a inseparabilidade entre o mítico na natureza e o mítico na sociedade.

No romance, entre as atividades desenvolvidas pelos personagens, destacam-se os esforços para o embelezamento e “decoração” da propriedade, em cujo centro pode-se colocar as obras de

constituição do parque natural. Como o centro em torno do qual giram os personagens e a vida na propriedade, na verdade, coloca-se como centro do mundo, e pretende ser o sucedâneo deste, precisamente como um mundo-parque-e-jardim, em que a paisagem natural bela e harmoniosamente produzida pelos homens torna-se o símbolo de uma harmonia universal. Neste sentido, até mesmo o cemitério é incorporado ao parque, cujas lápides foram removidas e realinhadas, passagens e caminhos aplainados, tornando-se propositadamente uma parte da paisagem embelezada. Porém, do interior deste paraíso produzido artificialmente explode o destino funesto, a destruição, a catástrofe e o caos, tudo aquilo de que se desejava desviar o olhar e que deveria permanecer do lado de fora. Este parque total encena a totalidade mítica. E de modo algum restringe-se unicamente à paisagem natural. Como totalidade que é, atinge também o humano e com ele a sociedade. De modo característico e não por acaso, os personagens do romance, membros da aristocracia fundiária, para melhor se assegurarem da tranquilidade, segurança e gozo privado neste “idílio”, empregam seu engenho (e a polícia) para controlar a multidão e afastar das imediações da propriedade os mendigos (GOETHE, HA, VI, p. 286, 334), estes símbolos da miséria social, dos famintos e deserdados da terra.⁹¹ Para coibir estes inconvenientes desmancha-prazeres (*Unbequemlichkeiten*), como para tudo o mais, o capitão podia lançar mão de sua máxima, segundo a qual, “a ordem e o asseio suíços promovem enormemente o aproveitamento” (*Ibid.*, p. 285), o que, entre nós, tem afinidade eletiva com a fórmula “ordem e progresso”, podendo redundar, num caso como no outro, em caos e regressão.

⁹¹ Mais tarde, na *Obra das passagens*, Benjamin anotará: “Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito.” (BENJAMIN, 1982, G.S. V-1, p. 505). Sob o título de “Regressões”, o teor deste fragmento é retomado e ampliado por Adorno em uma citação de Benjamin em *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada: “Enquanto existir um único mendigo, lê-se num fragmento de Benjamin, existirá mito; só a desapareção do último deles significaria a reconciliação do mito.” (ADORNO, 1997, G.S. 4, p. 227).

Nesta exposição, foi sublinhado o mito na natureza (*Naturgewalt*) e indicado o quanto este é inseparável do mito na sociedade (*Gewalt*), como espelhamento de uma na outra, se atentamos à crítica benjaminiana. Isto é desenvolvido mais largamente na tematização da posição do direito no todo do romance, partindo da negação benjaminiana da tese de que a coisa em jogo nele fosse o matrimônio, bem como a insatisfatória definição simplesmente jurídica deste. O direito é um prolongamento da estrutura ou contexto mítico precisamente porque nele os elementos daquela estrutura encontram-se praticamente intactos: é a relação circular entre norma, culpa e punição como sacrifício expiatório. Deste modo, mais uma vez, a civilização projetada pelo direito não faz cessar o circuito mítico, mas pode até mesmo prolongá-lo. Dito de um modo provocativo: o direito é a continuidade do mito sob outra forma. Isto para não dizer que não se falou da presença do mito na sociedade, ainda com relação a este *Ensaio* de Benjamin sobre Goethe, o que, portanto, de modo algum é privilégio exclusivo das considerações que têm lugar na obra tardia do filósofo, por exemplo, nos grandes ensaios dos anos trinta do século passado, sobre Baudelaire, Kafka ou Proust, sem esquecer da *Obra das passagens*⁹², como um todo.

⁹² Onde se pode ler: “O capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas.” (BENJAMIN, 1982, G.S. V-1, p. 494). Ao caracterizar o capitalismo a partir dos conceitos de natureza, sonho e mito, questões-chave do projeto das *Passagens*, emergem os conceitos que remontam ao *Ensaio* sobre as *Afinidades eletivas*, desta vez mobilizados para a crítica do capitalismo que é, ao mesmo tempo, o prolongamento da crítica do mito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, o problema que pretendemos ter exposto em suas várias faces foi precisamente o de compreender o entrelaçamento dos conceitos de crítica e experiência no interior dos textos do “jovem” Benjamin.

Com este fito principal, abordamos os trabalhos redigidos em torno de 1920, tomando como fio condutor da pesquisa o texto *Sobre o programa da filosofia vindoura* e, considerando-o como se fosse um escrito programático, procuramos identificar, comparativamente, os resultados a que se chegou com ele.

Dizíamos, no início deste itinerário, que a hipótese principal que orientava a investigação consistia precisamente na demonstração de que, a unidade da trajetória percorrida pelo jovem Benjamin àquela primeira época de sua obra, devia ser buscada na apresentação do problema da experiência em conexão com o de crítica. Ambos, em um tempo relativamente curto, sofreram importantes transformações, com o acréscimo, ou, simplesmente, a supressão ou o abandono de perspectivas.

Diante do problema colocado e da exposição realizada, podemos, então, afirmar, à guisa de consideração maior, que a teoria benjaminiana da crítica está a serviço de sua teoria da experiência.

Com efeito, o interesse básico de Benjamin na apresentação dos pressupostos filosóficos do conceito de crítica dos primeiros românticos deve-se ao fato de que estes forneceram um exemplo de um pensamento que experimentou unir aquelas várias esferas da experiência que, no *Programa*, são caracterizadas como problemas a serem enfrentados pela filosofia atual, a saber, as conexões da experiência com seus aspectos históricos, religiosos e de linguagem. O

empreendimento motivado por tais interesses mostrou-se largamente produtivo para o jovem Benjamin. A partir da “reflexão” os românticos unificaram aquelas esferas da experiência e, juntas, puderam ser reunidas no absoluto e aí dissolvidas. Antes, porém, foi preciso mostrar o caráter de experiência, que, virtualmente, está inscrita na concepção e na prática da crítica pelos românticos: a reflexão é sempre temporalizada e, como tal, não pode ser indiferente ao caráter histórico das obras de arte. Estas obras trazem consigo as marcas desta pertença ao tempo, e, por mediação infinita, podem ser absolutizadas via intensificação ou aumento dos graus de consciência. Aquele absoluto, portanto, como a realidade inteira, é reflexionante: tudo se reflete nele e ele se reflete em tudo. A ambivalência da reflexão, ou seja, o fato de trazer no seu interior a reflexão como pensamento e ao mesmo tempo como meio ou espelhamento potenciada da realidade, de conexão em conexão, perfaz a totalidade absoluta. Esta virtual culminação de toda reflexão no absoluto reenvia todo particular, irresistivelmente, à totalidade.

Nestes pontos, a posição do próprio Benjamin não pode ser considerada integralmente equivalente à dos românticos, nestes mesmos domínios. O que há, e isto permanece, é a constatação de um aprendizado de Benjamin junto aos românticos, cujos efeitos também alcançam a obra da “maturidade” do filósofo. O conceito de crítica imanente é, certamente, um deles.

Por outro lado, o aprendizado obtido pelo “jovem” Benjamin, também resultou em decidido afastamento de concepções românticas, como procuramos mostrar em algumas oportunidades breves, mas esperamos, tenham sido vistas como significativas e importantes.

Não foi de modo diferente que pudemos adentrar em aspectos do *Ensaio sobre As afinidades eletivas*, de Goethe, aspectos estes que devem ser tidos em conta para o quadro das relações entre crítica e experiência, no período estudado. A partir dele e tendo se ocupado dos

românticos, assiste-se à elaboração de um conceito próprio de crítica, também como um resultado e balanço do obtido. A cristalização do problema da crítica na busca do teor de verdade das obras de arte revelou-se organizadora para todo o *Ensaio*, tanto no que ele tinha a dizer sobre o romance, quanto na relação, ou melhor, contraposição às tendências dominantes na crítica e na historiografia da literatura na época. O tratamento dispensado a Gundolf cumpriu precisamente este papel, ainda que não tivesse obtido a ressonância esperada, para a renovação da crítica de arte.

A este quadro veio se juntar um outro elemento da temática da experiência, aquele representado pela entrada em cena da vivência. E aqui, uma nova inversão ocorre, pois que a vivência mostra-se na verdade, a morte da relação da arte com a verdade, posto que impõe a esta o condicionamento aos sentimentos, à empatia, ao seu confinamento na subjetividade. E bem assim, os personagens do romance, pode-se dizer que já anunciam a riqueza de vivências, mas estas nada adiantam, se o alvo for a emancipação do mito.

No *Ensaio*, com efeito, a crítica do Iluminismo presente no *Programa*, ganha um contorno conciso como antes, porém, diante do fundo escuro do romance, inversamente, aparece mais claramente. De modo cifrado encontra-se na avaliação do Iluminismo o exame da experiência sob a modernidade. Indissociável da avaliação do Iluminismo e do presente e futuro da filosofia, tal como pensara Benjamin àquela quadra histórica, a posição assumida pelo feito histórico de Kant permanece ao mesmo tempo como herança e desafio, para continuar unificando crítica e experiência. Como resultado mais elevado desta unificação, surge a “dialética do Iluminismo” tal como se encontra presente no *Ensaio*, assim como antes já estivera esboçada no *Programa*. Como balanço do período, aquela tarefa de unificar crítica e experiência, resultou em operar uma dupla correção, do Iluminismo e da

mística. O primeiro terá de desvestir-se de seus pré-juízos, mediante os quais reduz a religião à figura da “superstição” e do engodo, vendo na “teologia” o inimigo a combater, e não o mito. Já a segunda, deverá ser traduzida em termos profanos, sob o signo da felicidade: ela é portadora dos “conceitos” de “redenção” e “esperança”, ambas destituídas de garantias últimas e, portanto, frágeis, ao fim, revelam-se irrenunciáveis, se o mito não deve ter a palavra final sobre os homens. Assim como mito que “age sob mãos humanas”, estes mesmos homens têm “sob suas mãos” a responsabilidade de que a redenção tenha lugar.

* * *

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido A. de Almeida Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

_____. Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

_____. *Vorlesung über Negative Dialektik*: Fragmente zur Vorlesung 1965-67. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*: 1933-1940. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993c.

BENJAMIN, Walter. Das Passagen-Werk. In: _____. *Gesammelte Schriften*. herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989. Bd. V-1.

_____. *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. 6 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995-2000.

_____. *Gesammelte Schriften*. 7 Bände in 14 Teilbänden. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989.

_____. Goethes Wahlverwandtschaften. In: _____. *Gesammelte Schriften*. herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989. Bd. I-I.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993b. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp; Iluminuras, 1993. (Col. Biblioteca Pólen).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. ed. alemã de Rolf Tiedemann, org. ed. bras. Willi Bolle, colab. da ed. bras. Olgária C. Féres Matos, trad. do alemão Irene Kajon, trad. do franc. Cleonice P. Barreto Mourão, rev. téc. Patrícia de F. Camargo, posf. de Wille Bolle e Olgária C. Féres Matos. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. Trad. Susana Kampff Lages. In: LAGES, Susana Kampff. *Melancolia e tradução: Walter Benjamin e "A tarefa do tradutor"*. 1996. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica — Área Teoria Literária). Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. p. 263-315. (Anexo A).

_____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. Tentativa de demonstração de que a descrição de um fato pressupõe sua explicação. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. Bd. VI, p. 40-43.

_____. Zur Kritik der Gewalt. In: _____. *Gesammelte Schriften*. herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972-1989. Bd. II-I.

BÖHME, Hartmut. "Kein wahrer Prophet": die Zeichen und das Nicht-Menschliche in Goethes Roman "Die Wahlverwandtschaften". In:

GREVE, Gisela (Hrsg.). *Goethe: die Wahlverwandtschaften*. Tübingen: Diskord, 1999. p. 97-127.

BOLZ, Norbert (Hrsg.). *Goethes Wahlverwandtschaften: kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg, 1981.

BRAUNGART, Wolfgang. Naturverhältnisse: zur poetischen Reflexion eines Aufklärungsproblems beim jungen Goethe. In: JAMME, Christoph; KURZ, Gerhard. (Hrsg.). *Idealismus und Aufklärung: Kontinuität und Kritik der Aufklärung in Philosophie und Poesie um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988. p. 13-34.

BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenen Netz: Walter Benjamin, Leben und Werk*. Bühl-Moos: Elster, 1990.

BÜRGER, Peter. Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine. *Revue d'Esthétique*, Toulouse, nouvelle série, n.º 1, especial "Walter Benjamin", p. 21-29, 1981.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Trad. Álvaro Cabral. Rev. técnica Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Walter Benjamin: the colour of experience*. London, New York: Routledge, 1998.

CHAVES, Ernani Pinheiro. *Mito e história: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

DESCARTES, René. *Meditações*. Introdução de Gilles Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução de Jacó Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores).

FICHTE, Johann Gottlieb. *Sämmtliche Werke*. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin: de Gruyter, 1971. 11 v. (Unveränderter

Nachdruck von: Johann Gottlieb Fichte's *Sämmtliche Werke*. herausgegeben von I. H. Fichte. Berlin: Veit und Comp., 1845-1846. 8 v.; Johann Gottlieb Fichte's *Nachgelassene Werke*. hrsg. von I. H. Fichte ... Bonn: Adolph-Marcus, 1834-35. 3 v.).

_____. *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência*. In: _____. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Seleção de textos, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1992. (Col. Os pensadores).

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n.º 13, p. 219-230, 1983.

GARBER, Klaus. Étapes de la réception de Benjamin. In: WISMANN, Heinz (Éd.). *Walter Benjamin et Paris: colloque international*, 27-29 juin 1983. Paris: Cerf, 1986. p. 917-84.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Wahlverwandtschaften*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und kommentiert von Benno von Wiese. In: _____. *Werke*: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 14., überarb. Aufl. 1996. München: DTV, 1998. Bd. VI.

_____. *As afinidades eletivas*. Trad. de Erlon José Paschoal. Prefácio e notas de Kathrin Holzermayr Rosenfield. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: *Habermas: sociologia*. Trad. Bárbara Freitag e Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Col. Grandes cientistas sociais).

_____. *Conhecimento e interesse: com um novo posfácio*. Introdução e tradução de José N. Heck. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. In: ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Introd. de António Marques. Trad. de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

_____. *Crítica da razão pura*. 2. ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. *Duas introduções à Crítica do juízo*. Organização e apresentação de Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995. (Col. Biblioteca Pólen).

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEHMANN, Gerhard. Pressupostos e limites da interpretação sistemática de Kant. In: GIL, Fernando (Coord.). *Recepção da Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992. p. 3-36.

MENNINGHAUS, Winfried. Mitologia do caos no romantismo e na modernidade. *Estudos avançados*, São Paulo, n.º 27, p. 127-138, 1996.

_____. *Schwellekunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

_____. *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.

_____. Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection. In: HANSEN, Beatrice; BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and romanticism*. New York, London: Continuum, 2003. p. 19-50. (Col. Walter Benjamin Studies Series, 1).

_____. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

NATORP, Paul. *Platos Ideenlehre: eine Einführung in den Idealismus*. zweite, durchgesehene und vermehrte Ausgabe. Leipzig: Meiner, 1921. (Erstausgabe 1902).

NOBRE, Marcos. Theodor Adorno e Walter Benjamin, 1928-1940. In: _____. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1998. p. 59-101.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. (Col. Biblioteca Pólen).

OLIVEIRA, Everaldo de. A teoria benjaminiana da experiência e a “salvação dos fenômenos”. *Philosophica*, São Cristóvão, n. 7, p. 35-58, mar. 2006.

_____. Da língua adâmica a Babel: elementos da filosofia benjaminiana da linguagem. In: OLIVEIRA, Eduardo Chagas de. (Org.). *Filosofia política e teoria social*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001. p. 85-123. (Col. Ensaios de Filosofia Contemporânea).

_____. *Os conceitos de crítica e experiência no jovem Benjamin: o “Programa” de 1917-18*. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ROHDEN, Valério. Juízo e reflexão de um ponto de vista prático. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 40-53, out. 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. As passagens de Paris. In: _____. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 37-110.

_____. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Obras escolhidas*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1991. (Col. Os pensadores).

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Col. Biblioteca Pólen).

SCHOLEM, Gershom. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. Seleção de textos Haroldo de Campos e Jacó Guinsburg. Trad. Ruth Joana Solon. Rev. de Afonso Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Col. Debates — Crítica).

_____. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Trad. Geraldo G. de Souza *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1989. (Col. Debates — História).

SELIGMANN-SILVA, Márcio O. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin — romantismo e crítica poética*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

_____. Arte, crítica e crítica como arte: acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. *Discurso*, São Paulo, n. 20, p. 115-134, 1993.

SIMMEL, Georg. *Goethe*. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.

SPETH, Rudolf. *Wahrheit und Ästhetik: Untersuchungen zum Frühwerk Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.

STEINER, Uwe. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst: Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989.

_____. Mortifikation der Werke: Walter Benjamins Theorie der Kunstkritik. In: RAULET, Gérard; STEINER, Uwe (Hg.). *Walter Benjamin: Ästhetik und Geschichtsphilosophie*. Bern: Lang, 1998. p. 17-36.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. (col. Biblioteca Pólen).

SUZUKI, Márcio. A tese “comportada” de Benjamin. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno 6, p. 9, 16 maio 1993.

_____. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1998.

TERRA, Ricardo. *A política tensa: idéia e realidade na filosofia da história de Kant*. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1995.

_____. *Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003.

TIEDEMANN, Rolf. *Mystik und Aufklärung: Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. München: edition text + kritik, 2002. (Erstausgabe: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, 1965).

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 11-27. (Col. Biblioteca Pólen).

_____. *O espírito e a letra: crítica da imaginação pura, em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.

VUILLEMIN, Jules. *Physique et métaphysique kantienne*. Paris: P.U.F., 1987.

WELLBERY, David E. Die Wahlverwandtschaften. In: LÜTZELER, Paul Michael; MACLEOD, James E. (Hrsg.). *Goethes Erzählwerk*. Stuttgart: Reclam, 1985.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: Metzler, 1976.

WOHLFARTH, Irving. On the messianic structure of Walter Benjamin's last reflections. *Glyph*, Baltimore, n.º 3, p. 148-212, 1978.

_____. Sur quelques motifs juifs chez Walter Benjamin. *Revue d'Esthétique*, Toulouse, nouvelle série, n.º1, especial "Walter Benjamin", p. 141-162, 1981.

ANEXO

SOBRE O PROGRAMA DA FILOSOFIA VINDOURA *

É tarefa central da filosofia vindoura transformar em conhecimento, através da relação com o sistema kantiano, as mais profundas intuições que obtém da época e dos pressentimentos de um grande futuro. A continuidade histórica garantida através da ligação com o sistema kantiano é igualmente a única de decisivo alcance sistemático. Pois Kant é daqueles filósofos, o mais recente e depois de Platão talvez o único, para os quais estava em jogo não imediatamente a extensão e profundidade, mas sobretudo e em primeiro lugar, a justificação do conhecimento. Platão e Kant têm em comum a convicção de que o conhecimento de que temos a mais pura fundamentação será, ao mesmo tempo, o mais profundo. Não baniram a exigência de profundidade da filosofia, ao contrário, lhe fizeram justiça de modo único ao identificá-la à exigência de justificação. Quanto mais imprevisível e ousado se apresente o desdobramento da filosofia vindoura, tanto mais profundamente ela tem de lutar pela certeza, cujo critério é a unidade sistemática ou a verdade.

O mais significativo obstáculo para ligar a Kant uma filosofia verdadeiramente consciente do tempo e da eternidade encontra-se, todavia, no seguinte: aquela realidade, cujo conhecimento e com a qual ele quis fundar o conhecimento na certeza e na verdade, é uma realidade de categoria mais baixa, talvez da mais baixa de todas. O problema da teoria kantiana do conhecimento tem dois lados, como toda grande teoria do conhecimento, e somente com relação a um deles ele pôde dar uma explicação válida. Primeiro, tratava-se da questão da certeza do conhecimento que é

* Trata-se de uma tradução parcial em que falta o Adendo, com a extensão de aproximadamente duas páginas.

permanente; em segundo lugar, tratava-se da questão da dignidade de uma experiência que era efêmera. Pois o interesse filosófico universal é sempre dirigido simultaneamente à validade intemporal do conhecimento e à certeza de uma experiência temporal, esta considerada como objeto mais próximo daquela, mesmo que não o único. Entretanto, esta experiência em sua estrutura global não foi reconhecida pelos filósofos como temporal, singular, nem Kant tampouco o reconheceu. Se Kant, sobretudo nos *Prolegômenos*, quis extrair os princípios da experiência a partir das ciências e, em particular, da física matemática, todavia, para ele, em primeiro lugar, mesmo na *Crítica da razão pura*, a experiência própria e absolutamente não era idêntica ao mundo de objetos daquela ciência. E mesmo se tivesse sido idêntica para Kant, tal como foi idêntica para os pensadores neokantianos, identificado e determinado deste modo, ainda permaneceria o antigo conceito de experiência, cuja característica mais marcante é sua relação não apenas com a consciência pura, mas também, ao mesmo tempo, com a consciência empírica. Porém, é precisamente disso que se trata: da representação da experiência nua, primitiva e evidente que a Kant pareceu, como homem que de qualquer modo partilhou do horizonte de sua época, a única dada e até a única possível. Esta experiência, no entanto, como já indicado, era singular e temporalmente limitada e, além desta forma que compartilha de certo modo com toda experiência, esta experiência, que também poder-se-ia nomear em sentido pleno de *concepção do mundo*, era aquela do Iluminismo. Porém, em seus traços aqui mais essenciais, ela não se distingue muito da experiência dos outros séculos dos tempos modernos. Esta foi uma das experiências ou concepções de mundo situadas no ponto mais baixo. Que Kant pudesse iniciar sua gigantesca obra precisamente sob a constelação do Iluminismo significa que a mesma foi realizada em uma experiência reduzida como que ao ponto zero, ao *minimum* de significação. Até se pode dizer que justamente a grandeza de sua tentativa, o radicalismo próprio dela, tiveram por

pressuposto uma tal experiência, cujo valor próprio aproximou-se de zero e que poderia ter obtido uma significação (podemos dizer: uma triste significação) apenas por sua certeza. Nenhum filósofo pré-kantiano viu-se colocado ante a tarefa da teoria do conhecimento nestes termos, porém, também nenhum teve tanta liberdade com ela, visto que uma experiência cuja quintessência, cujo melhor era a física exata de Newton, podia ser tratada rude e tiranicamente sem sofrer. Para o Iluminismo não havia autoridades, não no sentido de autoridades às quais tivesse de se submeter sem crítica, mas autoridades como potências espirituais que pudessem dar à experiência um grande conteúdo. O que constitui o nível baixo e a pouca profundidade da experiência daquele tempo, onde reside seu peso assombrosamente diminuto em termos especificamente metafísicos, somente será visível na percepção de como este baixo conceito de experiência também influenciou o pensamento kantiano, limitando-o. Trata-se evidentemente do mesmo fato, freqüentemente salientado como a cegueira religiosa e histórica do Iluminismo, sem que se tenha reconhecido, em que sentido essas características do Iluminismo pertencem aos tempos modernos como um todo.

É da mais alta importância para a filosofia vindoura reconhecer e separar quais elementos do pensamento kantiano têm de ser mantidos e cultivados, quais têm de ser transformados e quais rejeitados. Toda a exigência de uma ligação com Kant funda-se na convicção de que este sistema — que encontrou diante de si uma experiência cujo lado metafísico um Mendelssohn e um Garve trataram com justiça — a partir da busca de certeza e de justificação do conhecimento elevada até o genial, criou e desenvolveu aquela profundidade que é adequada para permitir o aparecimento de um tipo de experiência novo e mais alto, ainda por vir. Com isto, apresenta-se a principal exigência à filosofia do presente e ao mesmo tempo afirma-se a possibilidade de satisfazê-la: de acordo com a tipologia do

pensamento kantiano, realizar a fundamentação, em termos de teoria do conhecimento, de um conceito mais alto de experiência. E precisamente isto deve tornar-se o tema da filosofia que se aguarda, o de poder indicar e distinguir claramente uma certa tipologia no sistema kantiano que possa fazer justiça a uma experiência mais alta. Kant jamais contestou a possibilidade da metafísica, somente quis ter estabelecido os critérios pelos quais uma tal possibilidade podia ser comprovada em cada caso particular. A experiência da época de Kant não necessitava de metafísica; no tempo de Kant a única coisa possível historicamente era aniquilar as pretensões da metafísica, pois a pretensão de seus contemporâneos em metafísica era fraqueza ou hipocrisia. Por isso, trata-se de obter os prolegômenos a uma metafísica futura com fundamento na tipologia kantiana e, assim, levar em consideração essa metafísica futura, essa experiência mais alta.

Entretanto, não é somente do lado da experiência e da metafísica que a filosofia futura tem de ater-se na revisão de Kant. E, em termos metodológicos, isto é, como filosofia autêntica, de modo algum deve partir desse lado, mas do lado do conceito de conhecimento. Os erros decisivos da doutrina kantiana do conhecimento, sem dúvida, também podem ser atribuídos ao vazio da experiência que lhe era contemporânea e, assim, a dupla tarefa da criação de um conceito de conhecimento e de uma nova representação do mundo sobre o solo da filosofia, também se tornará uma só. A fraqueza do conceito kantiano de conhecimento foi freqüentemente sentida ao mesmo tempo que a falta de radicalismo e a falta de coerência de sua doutrina. A teoria kantiana do conhecimento não abre os domínios da metafísica porque ela mesma traz em si elementos primitivos de uma metafísica infrutífera que exclui qualquer outra. Na teoria do conhecimento cada elemento metafísico é um germe de doença que exprime-se na separação do conhecimento em relação ao território da experiência, em sua completa liberdade e profundidade. O desenvolvimento da filosofia pode ser

esperado porque cada aniquilamento desses elementos metafísicos na teoria do conhecimento, ao mesmo tempo, remete esta última a uma experiência mais profunda, plena em termos metafísicos. Há, e aqui encontra-se o germe histórico da filosofia vindoura, a mais profunda relação entre aquela experiência, cuja profunda investigação nunca, jamais poderia conduzir às verdades metafísicas, e aquela teoria do conhecimento que ainda não foi capaz de determinar suficientemente o lugar lógico da pesquisa metafísica. Todavia, o sentido em que Kant usa, por exemplo, o *terminus* “metafísica da natureza”, parece estar inteiramente na direção da investigação da experiência com fundamento em princípios assegurados em termos de teoria do conhecimento. As insuficiências em relação à experiência e à metafísica exprimem-se no interior da própria teoria do conhecimento como elementos de uma metafísica especulativa (isto é, metafísica que se tornou rudimentar). Os mais importantes desses elementos são: em primeiro lugar, a concepção de Kant, não definitivamente ultrapassada apesar de todos os desenvolvimentos iniciais nesta direção, do conhecimento como relação entre sujeitos e objetos quaisquer, ou, entre sujeito e objeto quaisquer; em segundo lugar, igualmente apenas muito insuficientemente ultrapassada, a relação do conhecimento e da experiência com a consciência empírica humana. Ambos os problemas estão estreitamente relacionados e mesmo se, em certa medida, Kant e os neokantianos ultrapassaram a natureza de objeto da coisa em si como causa das sensações, ainda resta eliminar a natureza de sujeito da consciência cognoscente. Esta natureza de sujeito da consciência cognoscente, contudo, provém do fato de que é formada em analogia com a consciência empírica que, evidentemente, tem objetos diante de si. Todo o conjunto é um rudimento inteiramente metafísico na teoria do conhecimento, justamente um fragmento da “experiência” rasa desses séculos que se introduziu furtivamente na teoria do conhecimento. É absolutamente indubitável que no conceito kantiano de conhecimento, o papel principal é

desempenhado pela representação, ainda que sublimada, de um eu individual, psicofísico que recebe as sensações por meio dos sentidos e sobre este fundamento forma suas representações. Essa representação é, entretanto, mitologia e seu teor de verdade equivale ao de qualquer mitologia do conhecimento. Sabemos de povos primitivos do chamado estágio pré-animista que se identificam com animais e plantas sagrados, e nomeiam a si mesmos com os nomes deles; sabemos de loucos que, em parte, também se identificam com os objetos de sua percepção que, para eles, portanto, não são mais *objecta*, ou seja, o que lhes é oposto; sabemos de doentes que referem as sensações de seus corpos não a si mesmos, mas a outros seres; e sabemos de videntes que, no mínimo, afirmam poder sentir as percepções de outrem como se fossem as suas. A representação comum do conhecimento sensível (e intelectual) tanto de nossa época, quanto da época de Kant e da pré-kantiana, é precisamente uma mitologia como as mencionadas. A “experiência” kantiana, *neste* sentido, no que tange à representação ingênua da recepção de percepções, é metafísica ou mitologia e, na verdade, apenas uma metafísica ou mitologia modernas e, em termos religiosos, particularmente infrutíferas. Experiência, tal como concebida em relação ao ser humano individual, psicofísico e sua consciência e, não inversamente, como especificação sistemática do conhecimento é, por sua vez, em todos os seus tipos, mero *objeto* desse conhecimento efetivo e, na verdade, objeto de seu ramo psicológico. Este último divide sistematicamente a consciência empírica em tipos de demência. O ser humano cognoscente, a consciência empírica cognoscente, é um tipo de consciência demente. Isso quer dizer que, no interior da consciência empírica há, entre seus vários tipos, somente diferenças de grau. Estas diferenças são ao mesmo tempo diferenças de valor, cujo critério, todavia, não pode consistir na exatidão dos conhecimentos, da qual jamais se trata na esfera empírica, psicológica; estabelecer o verdadeiro critério da diferença de valor entre os tipos de

consciência será uma das mais altas tarefas da filosofia vindoura. Aos tipos de consciência empírica correspondem outros tantos tipos de experiência, os quais, com referência à sua relação com a consciência empírica, no que concerne à verdade, têm simplesmente o valor de fantasia ou alucinação. Porquanto uma relação objetiva entre a consciência empírica e o conceito objetivo de experiência é impossível. Toda experiência autêntica funda-se na consciência pura (transcendental) em termos de teoria do conhecimento — se esse *terminus* consciência, sob a condição de ser desvestido de todo elemento subjetivo, ainda for utilizável. A consciência pura transcendental é de tipo diferente de qualquer consciência empírica, e daí a pergunta se aqui é admissível a utilização do *terminus* consciência. Como o conceito psicológico de consciência relaciona-se com o conceito da esfera do conhecimento puro, permanece sendo um problema capital da filosofia, que talvez só possa ser reconstituído a partir do tempo da escolástica. Aqui está o lugar lógico de muitos problemas que a fenomenologia recentemente recolocou em discussão. A filosofia funda-se no fato de que, na estrutura do conhecimento encontra-se a estrutura da experiência, e deve ser desdobrada a partir dela. Esta experiência inclui pois, também a religião, a verdadeira religião, na qual nem Deus nem homem são objeto ou sujeito da experiência, porém, essa experiência funda-se no conhecimento puro e, como essência deste, a filosofia só pode e deve pensar Deus. A tarefa central da teoria do conhecimento vindoura deve ser a de encontrar para o conhecimento, a esfera de total neutralidade com relação aos conceitos de objeto e sujeito; em outras palavras, ela deverá buscar a esfera autônoma e específica do conhecimento, na qual esse conceito de conhecimento de modo algum designe a relação entre dois entes metafísicos.

Deve-se estabelecer como princípio programático da futura filosofia que, com esta purificação da teoria do conhecimento, a qual Kant tornou possível e necessário colocar como problema radical, seria alcançado não

somente um novo conceito de conhecimento, mas igualmente, um novo conceito de experiência, conforme a relação que Kant descobriu entre ambos. Certamente, como foi dito, com isto nem a experiência nem tampouco o conhecimento poderiam ser referidos à consciência empírica; mas também aqui continuaria válido afirmar — afirmação que obteria aqui, pela primeira vez, o sentido que lhe é próprio — que as condições do conhecimento são as mesmas da experiência. Esse novo conceito de experiência, que seria fundado sobre novas condições do conhecimento, seria ele próprio o lugar lógico e a possibilidade lógica da metafísica. Portanto, por qual outra razão Kant sempre tomou a metafísica por problema e a experiência por único fundamento do conhecimento, senão porque, de seu conceito de experiência tinha de parecer excluída a possibilidade de uma metafísica que tivesse a importância das anteriores (entenda-se bem: não excluiu a possibilidade de uma metafísica em geral)? Mas evidentemente, o característico no conceito de metafísica não está na ilegitimidade de seus conhecimentos — em todo caso, não para Kant, do contrário não teria escrito quaisquer *Prolegômenos* à metafísica —, e sim, em seu poder universal de ligar imediatamente, através das Idéias, a totalidade da experiência com o conceito de Deus. Assim, portanto, pode-se compreender a tarefa da filosofia vindoura como a de descobrir ou criar aquele conceito de conhecimento, o qual, por relacionar ao mesmo tempo o conceito de experiência *exclusivamente* à consciência transcendental, torna logicamente possível não somente a experiência mecânica, mas também a experiência religiosa. Com isto não se diz de modo algum que o conhecimento torna Deus possível, e sim, que o conhecimento torna plenamente possível, em primeiro lugar, a experiência e a doutrina de Deus.

Daquilo que aqui é exigido e considerado propício ao desenvolvimento da filosofia, já se pode tomar o neokantismo como um sinal. Um problema capital do neokantismo foi a distinção de intuição e intelecto, um rudimento

metafísico que, como toda a doutrina das faculdades, na posição que ocupa em Kant, deve ser eliminado. Com isto, ou seja, com a transformação do conceito de conhecimento, sobreveio imediatamente uma transformação do conceito de experiência. Certamente não se pode duvidar que a redução de toda a experiência à experiência científica, por muito que ela seja, em vários aspectos, o desenvolvimento do Kant histórico, não foi pensada por ele com tamanha exclusão. Sem dúvida havia em Kant uma tendência contrária à desintegração e à fragmentação da experiência em domínios científicos particulares e, mesmo se, com relação a estes, a teoria do conhecimento posterior tiver de privar-se do recurso à experiência no sentido habitual, tal como ocorreu em Kant, isso será, por outro lado, no interesse do *continuum* da experiência e de sua exposição como sistema das ciências, tal como faz o neokantismo de modo ainda deficiente. E deve ser encontrada na metafísica a possibilidade de formar um puro *continuum* da experiência em termos sistemáticos; até mesmo o significado autêntico da metafísica parece dever ser procurada nele. Mas da retificação neokantiana de um pensamento metafísico em Kant e, todavia, não de um pensamento fundamental, resultou de imediato uma mudança do conceito de experiência e, na verdade, de modo característico e em primeiro lugar, resultou no desenvolvimento extremo do lado mecânico do conceito de experiência do Iluminismo, um conceito relativamente vazio. Porém, não se deve perder de vista que o conceito de liberdade está em peculiar correlação com o conceito mecânico de experiência e, com este sentido, continuou sendo desenvolvido no neokantismo. Mas aqui também deve-se acentuar que o conjunto integral da ética tampouco coincide com o conceito de moralidade que têm o Iluminismo, Kant e os neokantianos, nem o conjunto da metafísica com o que estes denominam experiência. Com um novo conceito de conhecimento, portanto, não somente o conceito de experiência conhecerá uma transformação decisiva, mas também o conceito de liberdade.

Aqui se poderia sustentar, apenas de um modo geral que, com a descoberta desse conceito de experiência que determinaria o lugar lógico da metafísica, seria suprimida em geral a distinção entre os domínios da natureza e da liberdade. Aqui contudo, onde não se trata de demonstração, mas de um programa de pesquisa, é suficiente dizer que quanto mais necessária e inevitável é a transformação, com fundamento em uma nova lógica transcendental, do domínio da dialética e da passagem entre a doutrina da experiência e a doutrina da liberdade, menos essa transformação pode desembocar em uma confusão entre liberdade e experiência, por mais que o conceito de experiência, em relação ao de liberdade, possa ser modificado metafisicamente em um sentido talvez ainda desconhecido. Pois que, por mais imprevisíveis que possam ser as modificações que aqui derivarão da pesquisa, a tricotomia do sistema kantiano pertence às partes principais daquela tipologia que deve ser mantida e ela, antes que qualquer outra, tem de ser mantida. Poder-se-á pôr em questão se a segunda parte do sistema (para não dizer da dificuldade da terceira) ainda deve referir-se à ética, ou se a categoria da causalidade através da liberdade talvez tenha um outro significado; a tricotomia, cujas relações mais profundas em termos metafísicos ainda estão por serem descobertas, tem no sistema kantiano, já na triplicidade das categorias de relação, sua fundamentação decisiva. Na tricotomia absoluta do sistema, o qual precisamente nesta tripartição se relaciona com o território inteiro da cultura, encontra-se uma das marcas da superioridade histórico-universal do sistema kantiano em relação aos sistemas de seus predecessores. A dialética formalista dos sistemas pós-kantianos, todavia, não é fundada na caracterização da tese como relação categórica, a antítese como hipotética e a síntese como disjuntiva. Entretanto, além do conceito de síntese, também será altamente importante em termos sistemáticos o conceito de uma certa não-síntese de dois conceitos em um outro, pois além

da síntese é possível ainda outra relação entre tese e antítese. Isto, porém, dificilmente poderá conduzir a um quadrinômio das categorias de relação.

Mas se a grande tricotomia tem de ser mantida para a articulação sistemática da filosofia, mesmo enquanto essas partes ainda estão mal determinadas, o mesmo não se pode dizer de todos os esquemas particulares do sistema. Assim como no exemplo da Escola de Marburgo, que já iniciou a supressão da diferença entre a lógica transcendental e a estética (ainda que seja duvidoso se um análogo desta separação não tem de retornar em um nível mais elevado), de igual modo a tábua das categorias tem de ser inteiramente revisada, como agora se exige universalmente. Precisamente nisto, por conseguinte, se manifestará a reformulação do conceito de conhecimento na aquisição de um novo conceito de experiência, pois que, de um lado, as categorias de Aristóteles foram estabelecidas de modo arbitrário, mas por outro, as categorias foram exploradas por Kant de modo completamente unilateral em vista de uma experiência mecânica. Deve-se considerar, sobretudo, se a tábua das categorias tem de permanecer no isolamento e na falta de mediação em que se encontra; e se, em geral, ela não deveria ocupar um lugar em uma doutrina das ordenações, seja em meio a outros componentes, ou, ela própria ser transformada em uma tal teoria, fundada sobre conceitos originários, em termos lógicos os primeiros, ou que possa estar ligada a eles. A uma tal doutrina geral das ordenações pertenceria também aquilo que Kant expõe na estética transcendental e, além disso, todos os conceitos fundamentais não apenas da mecânica, mas também da geometria, da lingüística, psicologia, ciência natural descritiva e muitos outros, na medida em que tivessem relação direta com as categorias ou outros conceitos de ordenação filosoficamente mais altos. Aqui os exemplos de destaque são os conceitos fundamentais da gramática. Além disso, deve-se ter em conta que, com a eliminação radical de todas aquelas componentes que, na teoria do conhecimento, dão a resposta oculta à

questão oculta do devir do conhecimento, libera-se o grande problema do falso ou do erro, cuja estrutura e ordenação lógicas deverão ser investigadas, exatamente do mesmo modo como deverão ser investigadas a estrutura e ordenação lógicas do verdadeiro. O erro não poderá mais ser explicado partindo-se da errância, assim como a verdade não poderá mais ser explicada partindo-se da inteligência correta. Também para esta investigação da natureza lógica do falso e do erro, é de se presumir que as categorias devem ser procuradas na doutrina das ordenações: por toda parte na filosofia moderna nota-se o reconhecimento de que a ordenação categorial e a ordenação que lhe é afim têm importância central para o conhecimento de uma experiência que tem múltiplos níveis e que também não é mecânica. Arte, doutrina do direito e história, todos estes e outros domínios devem ser orientados pela doutrina das categorias com uma intensidade inteiramente diferente daquela efetuada por Kant. Entretanto, surge ao mesmo tempo, com referência à lógica transcendental, um dos maiores problemas do sistema em geral, isto é, a pergunta pela sua terceira parte, em outras palavras, a pergunta por aqueles tipos científicos de experiência (o biológico) que Kant não tratou no terreno da lógica transcendental, devendo-se perguntar por que não o fez. Surge ademais, a pergunta pela conexão da arte com a terceira parte do sistema, e da ética com a segunda. — A fixação do conceito de identidade, desconhecido para Kant, é de se presumir que tenha um importante papel na lógica transcendental, na medida em que não se encontra na tábua das categorias e, não obstante, provavelmente constitui o mais elevado conceito lógico-transcendental, e talvez, verdadeiramente apropriado para fundar a esfera do conhecimento de modo autônomo, para além da terminologia sujeito-objeto. A dialética transcendental, na versão kantiana, já apresenta as Idéias sobre as quais assenta a unidade da experiência. Ao conceito aprofundado de experiência, como mencionado, é imprescindível continuidade seguida de unidade; e, nas Idéias, deve ser apresentado o

fundamento da unidade e da continuidade daquela experiência, não a habitual, nem somente a científica, mas a experiência metafísica. A convergência das Idéias com o conceito mais elevado de conhecimento deve ser demonstrada.

Assim como a própria doutrina kantiana que, para encontrar seus princípios, viu-se diante de uma ciência, em relação com a qual pôde defini-los, também ocorrerá algo semelhante com a filosofia moderna. A grande reformulação e correção que devem ser empreendidas com relação ao conceito de conhecimento, orientado unilateralmente para o matemático-mecânico, somente podem ser obtidas através de uma relação do conhecimento com a linguagem, tal como tentara Hamann já durante o tempo em que Kant viveu. Para além da consciência de que o conhecimento filosófico é absolutamente certo e *a priori*, para além da consciência destes aspectos da filosofia aparentados à matemática, perdeu completamente a importância para Kant o fato de que todo conhecimento filosófico tem sua expressão unicamente na linguagem e não em fórmulas e números. Mas este fato poderia impor-se finalmente como o fato decisivo e, graças a ele, finalmente deve-se afirmar a supremacia sistemática da filosofia tanto sobre toda a ciência quanto sobre a matemática. Um conceito de conhecimento obtido na reflexão sobre sua essência lingüística produzirá um conceito de experiência que lhe corresponda, o qual também incluirá territórios cuja verdadeira ordenação sistemática Kant não alcançou. Como o mais elevado desses territórios deve-se nomear o da religião. E deste modo, pode-se formular enfim, a exigência dirigida à filosofia vindoura com as seguintes palavras: com fundamento no sistema kantiano produzir um conceito de conhecimento, para o qual, o conceito de uma experiência corresponde àquela experiência de que o conhecimento é a doutrina. Uma tal filosofia ou seria ela própria designada teologia em suas partes gerais, ou, seria ordenada

acima da teologia na medida em que esta inclui, por exemplo, elementos filosóficos em termos históricos.

Experiência é a multiplicidade unitária e contínua do conhecimento.