

O FIM DA ESTÉTICA E A NOVA CRÍTICA DE ARTE EM BENJAMIN

*Ulisses Vaccari**
ulisses_vaccari@hotmail.com

RESUMO *O artigo pretende mostrar como o esforço de Benjamin no sentido de fundar uma nova crítica de arte remonta ao mesmo tempo ao primeiro Romantismo de Iena e à Filosofia de Hegel. Enquanto Hegel proclama o fim da estética e da obra de arte tradicional, os românticos, na figura de F. Schlegel e Novalis, apontam para a continuação de um discurso filosófico da arte que prescinde dos pressupostos tradicionais, utilizando-se de conceitos tais como crítica imanente e médium-de-reflexão. A partir disso, o artigo procura mostrar como essa dupla herança permanece ao longo das principais obras de Benjamin, com destaque para o “Drama trágico alemão” e a obra das “Passagens”, em cujo centro se situa o conceito de montagem. Por fim, recorrendo à influência marxista, o texto esboça algumas consequências políticas dessa crítica de arte que, desenvolvida desde a juventude, permanece nos textos de maturidade.*

Palavras-chave *Fim da arte, crítica de arte, imanência, reflexão, montagem.*

ABSTRACT *The article aims to show how Benjamin’s effort to found a new art criticism goes back to the first romanticism of Iena and to Hegel’s philosophy. While Hegel proclaims the end of aesthetics and of the traditional work of art, the romantics, in the figure of F. Schlegel and Novalis, point to the continuation of a philosophical art discourse that ignores the traditional presuppositions, using concepts such as immanent criticism and medium-of-reflection. Based on that, this article seeks to show how this double heritage*

* UFSC Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC - Brasil. Artigo recebido em 04/03/17. Aceito em 05/05/17.

remains throughout the main works of Benjamin, especially the “German Tragic Drama” and the work of the “Passages”, at the center of which is the concept of montage. Finally, resorting to Marxist influence, the text outlines some political consequences of this art criticism that, developed from youth, remains in the texts of maturity.

Keywords *End of art, art criticism, immanence, reflection, assemblage.*

1 Introdução

Na esteira de Hegel, Benjamin foi um dos primeiros filósofos da contemporaneidade a pensar a questão do fim da estética tradicional. O surgimento das grandes metrópoles, no século XIX, bem como a ascensão do regime fascista na Europa dos anos 1930, modificaram profundamente a forma vigente e milenar da representação humana,¹ transformação que trouxe consequências diretas para a arte e a estética. O desenvolvimento vertiginoso da técnica no interior do capitalismo tardio levou a uma transformação da arte que terminou por atirar categorias estéticas tradicionais no ostracismo, como é o caso das categorias de gênero e estilo. Em que gênero ou estilo, por exemplo, se enquadram a fotografia e o cinema? Eis uma das questões levantada pela arte contemporânea à qual a estética tradicional já não podia mais responder.² Ou, então, como pensar os movimentos de vanguarda, como o cubismo e o dadaísmo, ou mesmo a literatura de um Kafka e de um Proust, a partir de conceitos tradicionais tais como catarse, belo ou juízo de gosto? Mesmo o expressionismo alemão,³ tanto na música como no teatro – e posteriormente

- 1 Essa ideia é muito forte em textos tais como “A obra de arte nos tempos de sua reproduzibilidade técnica” e em “O narrador”. No primeiro, Benjamin escreve que “no decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades humanas, via-se, igualmente, modificar-se o seu modo de sentir e de perceber” (1975, p. 14); no último, o filósofo trata da extinção da arte de narrar como uma das consequências proporcionadas pelo mundo moderno. Que esse tipo de mudança tenha a ver com os desenvolvimentos técnicos da era do capitalismo avançado deduz-se de afirmações tais como a que segue: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (2008, p. 198).
- 2 Uma exceção a ser pensada aqui é a categoria de sublime, retomada no século XX por autores tais como Adorno e Lyotard, por exemplo, uma das poucas categorias da estética tradicional ainda capaz de dar conta dos fenômenos da arte contemporânea. No caso de Adorno (cf. “Teoria estética”, 2008, p. 506, nota 54), o sublime é a categoria por excelência que justifica a necessidade de uma arte dissonante, negativa, capaz de denunciar a falsa identidade das obras da indústria cultural. Para Lyotard (cf. “O inumano”, 1997, pp. 95-112), o sublime, em oposição à harmonia e ao jogo do belo, é capaz de explicar a ausência de estabilidade e de fixidez próprios da arte contemporânea.
- 3 Para a discussão do expressionismo nos autores da Teoria Crítica, cf. o livro recente de Carlos Eduardo Jordão Machado, “Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo”, Edunesp, 2011.

no cinema – escapava constantemente a toda e qualquer catalogação que se quisesse impor-lhe como uma camisa de força conceitual.

Num certo sentido, o grande esforço de Benjamin no terreno da Filosofia da Arte consistiu na fundação de uma nova e necessária estética, capaz de abarcar essas novas tendências artísticas. Desde os seus escritos de juventude, tais como “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão” e “Origem do drama trágico alemão”, até os ensaios de maturidade, tais como “A reprodutibilidade técnica da obra de arte” e as “Passagens”, a busca, malgrado os diferentes matizes, é a mesma: trazer à tona a caducidade da estética tradicional e ao mesmo tempo evidenciar a necessidade de fundação de um discurso novo sobre a arte. O que se pretende mostrar aqui é que, segundo Benjamin, a estética tradicional, fortemente abalada pela Filosofia de Hegel e pelo desenvolvimento da própria História da Arte, precisava ser repensada e transformada em crítica de arte, único meio de sobrevivência de todo e qualquer discurso sobre a arte. Ao mesmo tempo em que Hegel denuncia a caducidade da estética e do conceito de obra, o Romantismo alemão funda a crítica de arte a partir de pressupostos inteiramente novos. O método utilizado por Benjamin no julgamento da obra de arte contemporânea pressupõe necessariamente esses dois movimentos, aos quais se deve naturalmente adicionar o materialismo histórico de Marx.

Antes de tudo, Hegel, já no início do século XIX, havia mostrado o absurdo da proposta, oriunda de Baumgarten, de fundar uma estética na modernidade. Apesar de seu uso corrente e consumado, a estética como tal havia se tornado algo impossível numa época marcada pela preponderância da reflexão filosófica. Se se fala em estética na modernidade, esse termo não designa mais uma relação imediata com as sensações e os sentimentos, como na Grécia antiga, mas apenas diferentes tentativas filosóficas de determinação das leis gerais da sensibilidade. O termo mais correto para designar esse tipo de investigação, portanto, deveria ser “Filosofia da bela arte”, o qual teria por vantagem designar o caráter espiritual e científico tanto da investigação em si como do objeto investigado (cf. Hegel, 2001, p. 27).

Quando pensada em conjunto com as especulações hegelianas acerca do fim da arte, essa crítica ao estético ganha ainda mais força. Em seus “Cursos de Estética”, Hegel notou como nenhum outro a transformação radical operada no interior da *obra* de arte, ao longo dos séculos, cujo ápice redundava na chamada tese do fim da arte. Ora, o fim da arte ou, mais exatamente, o fim do conceito de obra de arte, traz consigo a obsolescência do discurso estético tradicional, que pressupunha o conceito antigo de obra. Segundo Hegel, o conceito tradicional de obra sofre uma transformação essencial, no sentido de que, na modernidade, não representa mais uma “unidade ética e coletiva” ou “um sentido unificador”

(Werle, 2011, p. 71), mas unicamente o universo do homem e da contingência própria do mundo da finitude humana. A obra de arte deixa de ser obra no sentido de que não é mais a expressão sensível da Ideia, a exposição sensível do mundo harmônico dos deuses. A arte não é mais obra no sentido de que deixa de ser o meio mais adequado para realizar a síntese final que expõe o mundo divino da eticidade (*Sittlichkeit*) no elemento sensível. Daí a conhecida afirmação dos “Cursos de Estética”, segundo a qual: “Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adiante, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos” (Hegel, 2001, pp. 117-8).

Diante de novas exigências e necessidades, a antiga obra de arte nada mais significa para o homem moderno, “pois não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram” (Hegel, 2001, p. 35). Longe de constatar o fim absoluto da arte, Hegel, nessas passagens, aponta indiretamente para a nova concepção de arte, da arte que surge a partir do fim do conceito de obra. Por não ser mais a expressão de um mundo divino espiritual (como foi no Cristianismo), a arte, a partir daquele momento, sequer é algo que pode ser compreendida a partir de conceitos universais. Ao ser abalada como obra, entendida como um microcosmo sensível do universo divino, o conceito de arte é pulverizado em inúmeros subconceitos, momento que coincide com a perda do critério do que seja “a” arte. A partir desse momento, outras linguagens ditas artísticas, como o próprio cinema, ou as criações das vanguardas do século XX, poderão almejar seu lugar ao sol da grande arte. Ao mesmo tempo, porém, tal transformação no conceito de obra exige um novo discurso estético, capaz de abranger não tanto sua dimensão sistemática e universal, mas, acima de tudo, as particularidades e individualidades de cada expressão artística. A teoria da crítica de arte desenvolvida pelos românticos, à qual retorna Benjamin em sua juventude, procura abarcar essa nova exigência, imposta ao mesmo tempo pela mutação do conceito de obra e pelo fim da estética tradicional.

2 A fundação da crítica de arte a partir do Romantismo

Acima de tudo, os autores românticos evidenciaram que a crítica não deve ser um discurso teórico exterior à obra de arte, que a analisa e a julga de um ponto de vista fixo, *a priori*. A crítica deve ser pensada antes como uma obra de arte, *status* esse que eliminaria toda a distância de um discurso *sobre* algo. Considerada em si mesma uma obra de arte, a crítica passa a partilhar da individualidade, da singularidade, da incompletude e da imperfeição da obra

tipicamente moderna. Como tal, sua função deixa de ser o julgamento acerca da qualidade artística da obra, mas sua complementação, seu aperfeiçoamento. O famoso fragmento de F. Schlegel, segundo o qual “a poesia só pode ser criticada pela poesia”, deve ser entendido nesse sentido, isto é, como o abandono radical da antiga concepção de crítico como “juiz de arte”. “Para os românticos”, afirma Benjamin, “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método do seu acabamento” (1993, p. 77). Ao demonstrarem a caducidade da concepção de “juiz de arte” e a obsolescência do crítico como aquele que decide pela qualidade ou falta artística de uma determinada obra, os românticos criaram o gênero da “crítica poética”, que pressupõe a superação da diferença entre crítica e poesia, estética e literatura.

Apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão “crítico de arte” em oposição à expressão mais antiga “juiz da arte” [*Kunstrichter*]. Evitava-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredito fixado de antemão como lei escrita ou não escrita... (Benjamin, 1993, p. 60).

O Romantismo é assim o movimento filosófico-literário crucial em que “comparece novamente no momento correto a palavra crítica” (Benjamin, 1993, p. 59). Nesse contexto específico, o conceito de crítica de arte surge em oposição à concepção de estética como discurso sistemático, no sentido tradicional do termo. Nos românticos, escrever um sistema⁴ sobre a arte significa desenvolver um método capaz de abranger ao mesmo tempo o elemento universal (característica das escolas racionalistas) e a individualidade da obra particular (característica das tendências empiristas e céticas). Isso equivale, como mostra Benjamin na obra citada, a pensar um *método intuitivo* de apreensão do todo, no qual o elemento universal e absoluto é atingido não por uma atividade de abstração, mas por uma autoatividade do objeto; um método no qual não há um sujeito que conhece um objeto (artístico), mas apenas autoconhecimento do próprio objeto.⁵ Ao abandonar as tentativas de adaptar um objeto a um conceito e vice-versa, o Romantismo funda uma crítica entendida como autoconhecimento do objeto (artístico), no qual se preserva a sua individualidade e ao mesmo tempo se suprime definitivamente toda separação entre sujeito e objeto, forma e conteúdo, herdada da concepção tradicional de estética e crítica na qualidade de um discurso sobre um objeto.

4 Para a discussão sobre a sistematicidade da crítica romântica, cf. Suzuki, M. “O gênio romântico”, 1998, pp. 239-44, bem como Benjamin, “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão”, 1993, pp. 48-60.

5 Como se verá mais adiante, esse ponto será fundamental na concepção do método próprio das *Passagens*.

A definição segundo a qual não há conhecimento sem autoconhecimento, ou que todo conhecimento pressupõe de algum modo o conhecimento de si, se baseia numa complexa teoria do conhecimento da arte.⁶ Em sua base, é possível recorrer à definição de Novalis, segundo a qual a arte “é ao mesmo tempo a natureza contemplando a si mesma, imitando a si mesma e formando a si mesma” (*apud* Benjamin, 1993, p. 73). Nesse sentido, não há, para os românticos, separação efetiva entre arte e natureza ou uma relação de exterioridade entre os dois domínios (admitida pelas teorias estéticas tradicionais). Pelo contrário, a arte é concebida como a forma por meio da qual a natureza compreende e imita a si mesma. F. Schlegel, ao trazer essa concepção do domínio da metafísica da natureza para o domínio da crítica, pensa essa última não como forma de autoconhecimento da natureza, como Novalis, mas como forma de autoconhecimento da própria arte. Eis, segundo Benjamin, o que diferencia F. Schlegel de Novalis. Enquanto este se movimenta no interior de uma cosmogonia metafísica, aquele a utiliza para pensar o papel da crítica como forma de autoconhecimento da própria arte. Mas essa concepção só se torna plenamente inteligível a partir da absorção e do desenvolvimento dos conceitos kantiano e fichtiano de reflexão, a partir dos quais Schlegel chega à sua definição de crítica de arte como *médium-de-reflexão*.

Segundo Benjamin, “através da obra filosófica de Kant, o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem [do Romantismo]” (1993, p. 58). Kant, grosso modo, depura a crítica tradicional de toda negatividade atrelada ao seu conceito, de modo que o crítico deixa de ser o que apenas julga e aponta as características negativas da obra para se tornar aquele que ressalta também os aspectos positivos do objeto investigado, contribuindo para a sua correção. Esse sentido positivo do termo *crítica* em Kant sem dúvida está ligado à noção de esclarecimento, de compreensão e de sistematização do objeto, sentido esse que é retomado nos românticos para a fundamentação da crítica de arte.⁷

6 Por isso Benjamin se vê obrigado a escrever um “Prólogo epistemológico-crítico” para a “Origem do drama trágico alemão” (cf. Benjamin, 2011, pp. 15-48), no qual se mostra, entre outras coisas, que a crítica não é conhecimento de um objeto por um sujeito, assumido pelo discurso científico tradicional, mas uma forma dialética de autoconhecimento do próprio objeto.

7 Como mostrou Márcio Suzuki em “O gênio romântico”, Kant, ao escolher o termo “crítica” para designar o conjunto de sua obra filosófica, estava consciente de seu significado específico, bem como da distinção em relação ao termo “doutrina”. Enquanto o termo “crítica”, de acordo com a sua história no século XVIII, se refere à apreciação de obras artísticas e literárias, o termo “doutrina” se refere à investigação transcendental das formas puras do conhecimento. É notável, nesse sentido, a citação das suas “Preleções sobre Lógica”, em que afirma Kant: “Todas as belas-artes, por exemplo, poesia, estética, etc. etc. não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras” (*apud* Suzuki, 1998, p. 20).

Mas a importância da referência a Kant reside principalmente na sua fundamentação dos conceitos de gênio e reflexão, responsáveis pela renovação da estética e da crítica de arte por levarem ao rompimento da normatividade no processo de julgamento das obras de arte. Por serem criações dotadas de *originalidade*, as obras do gênio apenas problematicamente podem ser julgadas pelo esteta ou pelo crítico clássicos que, partindo de uma teoria pré-concebida ou *a priori* sobre a arte em geral, procedem por subsunção da obra à teoria. Se a obra, de um modo geral, não se ajusta aos conceitos *a priori* da teoria, eles concluem mecânica e automaticamente que a obra em questão não possui qualidades artísticas. A teoria, assim, precede e antecipa a percepção da própria obra,⁸ não deixando espaço para o aparecimento do seu elemento individual e único ou, nos termos de Kant, para a sua originalidade.

Ao trazer à tona o conceito de gênio – central posteriormente no Romantismo –, Kant destaca na criação a característica da originalidade. Se for original, a obra do gênio não pode ser subsumida sob nenhum conceito *a priori*. A originalidade consiste precisamente na criação de algo que não pode ser antecipado por nenhum conceito ou teoria. Para resolver esse impasse do lado da crítica, Kant associa ao gênio a concepção de reflexão ou juízo reflexionante. De forma oposta à regra determinante, que não deixa outra alternativa senão subsumir necessariamente o objeto sob um conceito, a reflexão permite ao crítico compreender a criação do gênio *em sua originalidade*, na medida em que pressupõe um livre jogo das faculdades entre si. Aqui, não se trata de determinar o objeto por meio de uma regra dada de antemão (como na ciência e na moral), mas, partindo da afecção causada pelo objeto nas faculdades inferiores, procura-se *livremente* por um fim [*Zweck*] ou conceito que podem ou não se adequar àquela afecção (ou àquele objeto: a obra particular). Caso esse fim ou conceito sejam encontrados para uma obra determinada, esta é julgada pelo sujeito como dotada de finalidade, no caso, pelo crítico de arte ou pelo público especializado como uma obra de arte.

Tal como ocorre com a “crítica”, também o termo “julgamento” recebe em Kant outro significado, com ricas consequências para a fundação da crítica de arte no Romantismo. Na acepção kantiana, o Juízo [*Urteilkraft*] não acrescenta nada à qualidade do objeto (julgado) ou à sua valoração. Antes, é um procedimento estritamente *formal*, definido por Kant como uma técnica da faculdade de julgar

8 Essa antecipação do gosto individual pela teoria é o procedimento que Adorno, por exemplo, na “Dialética do esclarecimento”, denomina de “esquematismo do gosto”, remontando igualmente a Kant. A indústria cultural, ao padronizar o gosto, não faria outra coisa que reproduzir, em larga escala e para o grande público, o discurso teórico dos críticos de outrora, cuja função era distinguir *a priori* a “boa arte” da “arte ruim”. Para o esquematismo do gosto realizado pela indústria cultural em Adorno, cf. “Dialética do esclarecimento”, 2006, pp.101-105, e “O fetichismo na música e a regressão da audição”, 1975, pp.173-199.

que corresponde a “pensar o particular como contido no universal” (Kant, 1998, p. 60; B XXVI). O Juízo reflexivo ou reflexionante, nesse sentido, é um uso da faculdade de julgar que tem por “obrigação elevar-se do particular na natureza ao universal” (Kant, 1998, pp. 61-2; B XXVII), contrariando a acepção tradicional (teórica) do termo juízo, segundo a qual sua função seria subsumir o objeto particular ao universal. A técnica do Juízo desvendada por Kant garante por isso a autonomia ao mesmo tempo do particular e do universal, da unidade e da multiplicidade, sem que um dos termos impere necessariamente sobre o outro. Nas palavras de Benjamin, o Juízo reflexionante permite uma relação entre a regra e o objeto, de modo que o julgamento não tenda nem estritamente ao empirismo de um *Sturm und Drang* – movimento que pôs em xeque toda regra –, nem ao racionalismo de um Gottsched, que tendeu a endeusar a regra a despeito dos casos particulares.

Assim, os românticos encarregaram-se de transpor o Juízo, que, no interior da Filosofia kantiana, se limitava a uma função sistemática – ligar o âmbito prático ao teórico –, para o terreno da crítica de arte. Essa transposição pode ser observada na tentativa de fazer da crítica ela própria uma obra de arte, como se somente ao se tornar arte e assumir para si as deficiências da obra a crítica conseguisse avaliar sua originalidade sem destruir suas características individuais. O passo crucial dessa transposição reside na definição do crítico como *mediador*, tanto de obras de arte entre si, como da obra individual com a Ideia da arte. Mas tal transposição pressupõe o conceito de reflexão em Fichte, que permite o abandono da concepção tradicional de crítica como conhecimento transcendente para a definição romântica de crítica como uma atividade imanente ao objeto, isto é, como autocompreensão.

Em Fichte, com efeito, o princípio da reflexão está intimamente ligado ao sujeito, ao Eu. Ao refletir sobre si mesmo, o Eu realiza uma intuição intelectual e, ao fazê-lo, se divide em dois. O Eu que, num primeiro momento, apenas pensa um objeto, torna-se na reflexão objeto de outro Eu, originado da reflexão. Desse modo, aquele primeiro Eu, considerado forma do objeto, torna-se ele próprio objeto de uma forma ou de um Eu superior; torna-se, portanto, forma da forma ou pensamento do pensamento.⁹ Esse método, que chega a uma síntese num terceiro termo, designado princípio de razão (cf. Fichte, 1998, p. 63), é levado às últimas consequências, promovendo a separação e a conscientização

9 Em suas obras de divulgação da *Doutrina-da-Ciência*, Fichte denomina esse procedimento de tomada de consciência do *estado-de-ação* [*Tathandlung*] da consciência. A dificuldade do empreendimento fichtiano consiste no fato de que é preciso elevar à consciência de si não os *fatos* [*Tatsache*] da consciência, mas apenas o modo de proceder formal do Eu. Ora, o método para realizá-lo é a reflexão, que, por abstração, separa os simples fatos do modo de agir (formal) da consciência. Cf. Fichte, 1998, p. 43.

de todos os elementos que se apresentam unificados no fato da consciência. Ao fim da investigação, a *Doutrina-da-Ciência* deve ser capaz de mostrar como a essência do Eu é constituída por uma atividade prática, segundo a qual o Eu põe-se [*setzt*] a si mesmo no Eu e opõe-se [*gegensetzt*] a si mesmo no não-Eu. Nesse processo, é possível afirmar que tudo ocorre no *interior* de um Eu considerado por Fichte absoluto (cf. Fichte, 1988, pp. 43-9), no sentido de que suas determinações não provêm do exterior, mas ocorrem em sua interioridade infinita. Enquanto a atividade de pôr opera no âmbito dos fatos, a atividade da reflexão opera na contramão, distinguindo e separando analiticamente esses fatos entre si.

Dessa complexa teorização do Eu interessa aqui a reabilitação operada por Fichte da intuição intelectual – interdita por Kant – a partir da reflexão. A reflexão permite a intuição de si, ocasionando conseqüentemente um conhecimento que deriva não de objetos dados exteriormente, mas de determinações internas ao próprio Eu. Tal modo de proceder é de grande importância para os românticos, pois é a partir dele que seus autores construirão a base para uma crítica pensada como poesia da poesia ou arte da arte. Segundo Benjamin, “os românticos viram na natureza reflexionante do pensar [de Fichte] uma garantia para o seu caráter intuitivo” (Benjamin, 1993, p. 30). Tal natureza reflexionante do pensar, derivado de Fichte, permitirá aos românticos elaborar uma crítica considerada um desdobramento infinito da autointuição do objeto (da obra), tendo como modelo supremo a Ideia (absoluta) de obra de arte.

A aplicação ou transposição do conceito fichtiano de reflexão para a crítica romântica é realizada por meio do conceito de médium-de-reflexão. Enquanto, em Fichte, a reflexão é operada no interior do Eu absoluto, para os românticos esse absoluto já não se limita apenas ao Eu. Do mesmo modo, enquanto o Eu absoluto, em Fichte, encontra ainda um limite – pois pressupõe sempre, ao lado da reflexão, a ideia de autolimitação imposta ao Eu exteriormente¹⁰ –, os românticos habilitam um absoluto ilimitado por meio da reflexão. Em Fichte, a reflexão não é infinita, pois encontra um termo na autolimitação do Eu pelo não-Eu, por meio do qual chega à consciência de si. Nos românticos, essa reflexão não se detém em nenhum limite autoimposto, mas desliza ao infinito em direção ao absoluto. Como, porém, a intuição de si é, para os românticos, ao mesmo tempo intuição do universo – segundo Schleiermacher, “auto-intuição e intuição do universo são conceitos intercambiáveis” (*apud* Benjamin, 1993,

10 A autolimitação do Eu, segundo Fichte, se dá por meio da noção problemática de travo [*Anstoss*], cuja função seria proporcionar a consciência de si ao interromper a atividade infinita do Eu, obrigado a refletir sobre si mesmo. Cf. Fichte, 1988, p. 110.

p. 44) –, então a reflexão se torna um *meio* de aproximação do absoluto e vice-versa: o absoluto se expressa na busca infinita da reflexão. Esse absoluto, no jargão schlegeliano citado por Benjamin, denomina-se médium-de-reflexão, que designa “de maneira resumida o todo da Filosofia teórica de Schlegel” (1993, p. 45).

Assim definido, o absoluto é, de acordo com o conceito de médium-de-reflexão, ao mesmo tempo meio e fim. Com esse conceito, torna-se possível a ideia de uma conexão infinita entre o Eu e o absoluto, sem que a reflexão atinja e se detenha em apenas um dos polos, mas permaneça irrealizada, *entre* o Eu e o absoluto. O médium-de-reflexão, nesse sentido, pode ser tomado como sinônimo de romantização, isto é, como uma atividade que consiste em elevar o ínfimo (Eu) ao superior (absoluto) e rebaixar o superior até o ínfimo, numa relação de ação recíproca.¹¹ Nesse sentido, o Eu se conecta com o Absoluto ao penetrar a si mesmo [*selbsdringen*], por meio da reflexão. O caminho ao absoluto, seguindo o ensinamento de Fichte, está no Eu, e não fora dele. Para Schlegel, entretanto, o Absoluto não é o Eu, como em Fichte, mas a própria arte. Ao refletir, o Eu, para Schlegel, tem em vista não o Eu absoluto de Fichte, mas o Absoluto da arte. No interior dessa concepção, a avaliação da originalidade de uma determinada obra por parte do crítico depende de sua capacidade de conectar infinitamente o Eu (a obra particular) com o Absoluto (a Ideia da Arte), por meio desse processo de potenciação qualitativa ou romantização, no qual a obra particular e a Ideia da arte permanecem em “elevação e rebaixamento recíprocos”. O produto dessa conexão infinita é algo que não pode ser cristalizado em conceitos teóricos, pois é a oscilação infinita entre o inferior e o superior, o sensível e o suprassensível, o finito e o infinito. A crítica acompanha nesse sentido a obra genial por não possuir, como aquela, um fim, e não se reduzir tampouco a um ponto fixo, mas, pelo contrário, por permanecer nesse movimento constante de elevação e rebaixamento recíprocos. Ora, esse modelo de crítica, como se lê na passagem a seguir das “Lições Windischmann”, de F. Schlegel, citada por Benjamin, está fundado na própria filosofia romântica, que, por sua vez, toma seu modelo da poesia épica.

Na base da filosofia deve repousar não só uma prova alternante, mas também um conceito alternante. Pode-se a cada conceito e a cada prova perguntar novamente por um conceito e sua prova. Daí a filosofia ter de começar, como a poesia épica, pelo meio... Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo (*apud* Benjamin, 1993, p. 51).

11 Para a relação entre a reflexão e a romantização do mundo, cf. Novalis, 2001, p. 142.

Assim como a Filosofia, também a crítica deve tomar seu exemplo da arte – da poesia épica –, começando pelo meio e retornando a ele, sem jamais atingir um fim.¹² A tarefa da crítica, ao acercar-se da obra, é infinita nesse sentido específico de inacabamento. Ela aproxima a obra do fim da Ideia absoluta, mas retorna sempre ao meio, e assim ao infinito, num ciclo entre obra e crítica que, ao se complementarem, jamais se encerra. Trata-se, como afirma Benjamin, de um processo que constitui a revelação e o desdobramento, por parte da crítica, do germe imanente da obra. O aperfeiçoamento infinito da obra não compete apenas ao crítico, mas a própria obra deve trazer em si o germe imanente, criticável, a ser desdobrado pela crítica. O valor de uma obra, portanto, segundo Benjamin, reside tão somente “no fato de ela tornar ou não possível sua crítica imanente”, de modo que “a simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre ela. [...] Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte” (Benjamin, 1993, p. 86).

3 Ressonâncias políticas: nova crítica e fantasmagoria

Essa concepção de crítica que Benjamin esboça em sua tese de doutorado, escrita entre 1917 e 1919, perpassa sua produção, marcando obras tais como “Origem do drama trágico alemão”, “A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica” e as “Passagens”. Em todas elas, apesar dos tratamentos diferentes, observa-se a tentativa de desenvolvimento de um método novo, capaz de trazer à tona a obra de arte compromissada com a verdade, obscurecida e distorcida pela sociedade marcada pelo fetiche da mercadoria. O interesse de Benjamin pela fundação de uma nova crítica de arte, assim, não é apenas estético. Por trás do interesse pela crítica repousa uma preocupação latente com a verdade histórica, ocultada pelas narrativas de viés ideológico. Já Hegel, em sua Filosofia da Arte, procurou trazer à luz o fato de que arte não é entretenimento, mas, desde sua origem, uma linguagem seriamente compromissada com a verdade. Em sua introdução aos “Cursos de Estética”, procura com efeito dirimir os preconceitos segundo os quais a arte lidaria apenas com o ilusório e o agradável, e que, portanto, estaria na contramão da seriedade própria da ciência e da Filosofia. Garantida sua liberdade em relação ao prazer sensível, a arte, segundo Hegel, possui um fundamento propriamente ontológico, de modo que sua função reside na revelação (sensível) do verdadeiro:

12 Como se verá na parte 4 do presente artigo, essa concepção funcionará na base da ideia benjaminiana de obra inacabada ou obra aberta.

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir *o divino* [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito (Hegel, 2001, p. 32).

Devido a esse compromisso com a verdade, a arte *livre* ou bela arte pode ser objeto de tratamento científico, de uma Filosofia da Arte, nos dizeres de Hegel, cujo objetivo é mostrar que, por lidar com a aparência sensível, a arte não carece de dignidade comparativamente à ciência e à moral. Se a arte lida com a aparência, é preciso ter em mente que “a própria *aparência* é essencial para a *essência*”, de modo que “a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse, se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito em geral” (Hegel, 2001, p. 33). A aparência não pode ser motivo de censura da arte porque é o seu modo peculiar de trazer a verdade à tona. Tal censura só teria sentido se a aparência da arte se tornasse meio para iludir e enganar [*Täuschung*]. Conclui-se disso que também a partir de Hegel é possível se pensar na tarefa do crítico como aquele que diferencia a arte que se utiliza da aparência para revelar a essência de outra que faz uso da aparência para iludir e enganar. Eis, pois, a importância dos românticos para Benjamin, cuja ideia de crítica imanente deverá ser pensada em conjunto com a dialética tanto de Hegel como do materialismo histórico de Marx.

Baseado na teoria do fetiche da mercadoria de Marx, segundo a qual o valor de uso do objeto é preterido pelo seu valor de troca, Benjamin mostra que, na sociedade industrial, o tipo de arte que prevalece é a que se utiliza da aparência para seduzir e estimular o consumo. A arte, desligada de sua responsabilidade para com o verdadeiro e submetida ao capital, se transforma num veículo de propaganda e de publicidade. Antes de velar pela expressão da verdade, é usada como móbil no processo de estetização da cultura, no qual objetos e relações humanas em geral se tornam simples mercadoria. Nas “Passagens”, Benjamin mostra como tal processo de estetização se inicia na Paris do século XIX, denominada a capital industrial do Segundo Império Francês. Tal processo pode ser visto nas passagens-galerias, definidas como “centros de mercadorias de luxo” (2007, p. 54) e nas exposições universais, que funcionam como “centros de peregrinação ao fetiche da mercadoria” (2007, p. 54). Nessa cidade, enquanto os interiores passam a constituir a marca por excelência do homem burguês privado, que carrega em si a “teoria” do individualismo, surge a figura do *flâneur* como uma espécie de “arauto do mercado” (Benjamin, 2007, p. 62), marca de uma tentativa desesperada de reunificação do homem burguês com a multidão informe e anônima.

Todos esses casos mostram a derrota da arte em sua concorrência com a técnica. Com os avanços vertiginosos dos meios de produção, a arte reconhece sua derrota para a técnica, desligando-se propositalmente da práxis. Tal é a origem do movimento da “arte pela arte”, do esteticismo próprio do século XIX, no qual a arte conclui de uma vez por todas seu processo de autonomia em relação ao real, tomando a si mesma por conteúdo. Um dos casos mais emblemático desse processo – ao lado do caso da pintura em sua relação com a fotografia¹³ – é a da literatura com a imprensa. No segundo texto de “Paris do Segundo Império”, sobre o *flâneur*, Benjamin faz um rico apanhado da situação da literatura no século XIX, diante da invenção do folhetim e das chamadas “fisiologias”, “um gênero radicalmente pequeno-burguês” (Benjamin, 2000, p. 34). Segundo Benjamin, o folhetim e a fisiologia marcam profundamente o desenvolvimento da literatura no século XIX, por surgir como uma publicação cujo objetivo mais direto consistia em mascarar os perigos da metrópole, atribuindo a tudo um ar de inofensividade como forma de desviar a atenção da política e, conseqüentemente, estimular o consumo. Tendo surgido como uma forma de mapeamento dos tipos humanos, o gênero se consagra posteriormente à cidade, aos povos e, finalmente, aos animais. O gênero, entretanto, só foi tornado possível devido às galerias, nas quais os burgueses se “sentiam em casa”, isto é, se distraíam do tédio “de um regime reacionário saturado” (Benjamin, 2000, p. 35) por meio da observação de vitrines. Uma das principais artimanhas das fisiologias e dos folhetins, assim, consistiu na transformação dos boulevares em interiores, de modo que “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamin, 2000, p. 35).¹⁴

Esse processo tem como resultado a criação em larga escala – Benjamin dirá, no inconsciente coletivo – de uma ilusão estética, que, nas “Passagens”, é denominada fantasmagoria ou estado de sonho. Na segunda *exposé* da obra, escreve:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria (2000, p. 53).

13 O desenvolvimento das técnicas de fotografar, que alcançam seu ápice com a invenção do daguerreotipo, leva à ruína “a grande corporação dos pintores miniaturistas” (Benjamin, 2007, p. 42).

14 A grandeza de Baudelaire, pelo que se conclui do ensaio, constitui-se no fato de ter ele passado longe deste tipo de literatura, ao contrário de Victor Hugo e Balzac, consagrados pelos folhetins.

Na sua versão do conceito marxiano e luckacsiano de fetiche da mercadoria,¹⁵ Benjamin procura salientar o lado estético do processo de fantasmagoria, tal como observado principalmente na Paris do século XIX. Segundo essa ênfase específica, procura mostrar de que modo a cultura como um todo é tomada pelo frenesi onírico-imagético da forma-mercadoria, no interior do qual os indivíduos se tornam incapazes de distinguir com clareza a aparência da coisa de sua essência, tomando a primeira como propriedade inerente da coisa tal como é em si mesma. É possível observar a manifestação estética de tal fantasmagoria nas luxuosas vitrines das galerias, no acoplamento das exposições universais com a indústria do entretenimento, na experiência mercadológica do *flâneur*, no interior individualista do homem burguês e nas transformações estético-arquitetônicas de Haussmann, desenhadas para impedir a formação das barricadas revolucionárias. Em todos esses casos, a fantasmagoria, ao ser insuflada e mantida pelos meios de comunicação, cuja técnica inovadora permite-os alcançar as massas, desvia o olhar do cidadão da política para o entretenimento.¹⁶

Mas esses elementos só adquirem um sentido mais claro na formação da fantasmagoria – do ilusionismo estético em âmbito universal – em sua relação com o novo e com a moda, de onde surge o termo “modernidade” (cf. Habermas, 2000, p. 15). Considerada uma qualidade “independente do valor de uso da mercadoria”, o novo “é a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo” (Benjamin, 2007, p. 48). O novo, ainda, é definido como

[...] a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre-igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência (Benjamin, 2007, p. 48).

15 O termo “fantasmagoria” já havia sido utilizado por Marx, em “O Capital”, no capítulo sobre o fetiche da mercadoria, no qual define o “caráter misterioso da forma-mercadoria” como aquele no qual “ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho”, ao que complementa: “[...] a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não guardam [...] absolutamente nenhuma relação com sua natureza física e com as relações materiais que derivam desta última. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a *forma fantasmagórica* de uma relação entre coisas” (Marx, 2014, p. 147, grifo meu). De resto, o termo chega a Benjamin por meio da “História e consciência de classe”, de Lukács, que se propõe a analisar, no capítulo “A reificação e a consciência do proletariado”, a passagem da reificação singular para a reificação entendida como “categoria universal do ser social total”, isto é, para a forma-mercadoria fantasmagórica, muito próxima do sentido utilizado por Benjamin. Cf. Lukács, 1989, pp. 97-107,

16 É nesse sentido que Marx (2014, p. 146), em “O Capital”, se refere às “sutilezas metafísicas” e aos “caprichos teológicos” da mercadoria, originados no momento da transição do valor de uso para o valor de troca da mercadoria.

Atraída pela propaganda do novo que marca a cadência desconcertante das modas, a cultura perdeu toda e qualquer forma de critério capaz de distinguir a coisa em si de seu modo ideológico de aparecer. Originada do frenesi pela novidade, a fantasmagoria se define como o avesso da reflexão romântica, como a projeção infinita da aparência na aparência, nas palavras de Benjamin, como “um espelho no outro”. O resultado é a criação da falsa consciência da sociedade burguesa que, refletida na “história cultural”, é proposital e repetidamente contada de forma unívoca e ideológica. Mas o mais grave desse processo é a batida em retirada da chamada arte “séria” que, em vez de lutar contra essa lógica e insistir na rivalidade com a técnica, deixa a descoberto o potencial estético do engajamento político: “Os inconformados rebelam-se contra a entrega da arte ao mercado. Agrupam-se sob a bandeira da ‘arte pela arte’” (Benjamin, 2007, p. 48). Essa batida em retirada da arte séria do terreno do engajamento político resulta, na Alemanha do século XX, na estetização da política realizada pelo nazismo, denunciada no ensaio sobre “A obra de arte nos tempos de sua reproduzibilidade técnica”. Ao se fechar em si, num universo à parte, a arte séria permite que os regimes totalitários do século XX se apropriem do potencial estético da arte, utilizando-o para fomentar propagandisticamente as ideologias fascista e nazista. Desse modo, conclui-se que somente a partir da abdicação da função política da arte, do reconhecimento de sua derrota perante a técnica, puderam o expressionismo de Gottfried Benn, o futurismo de Marinetti e o cinema de Leni Riefenstahl ser usados como máquinas estéticas de propaganda política.

Partindo do pressuposto hegeliano de que a arte deve manter uma ligação necessária com a verdade, bem como do pressuposto marxista de que é necessário dominar os meios materiais de produção, Benjamin procura pensar um método de crítica capaz de levar essa cultura à consciência de seu estado fantasmagórico, fomentado pela arte propagandística; um método capaz de romper com a lógica da falsa consciência pequeno-burguesa, por meio da denúncia do mau uso da arte, indo ao encontro de um pronunciamento de Krakauer num texto de 1923 sobre o cinema: “O drama cinematográfico genuíno assume a tarefa de ironizar o caráter fantasmagórico [*Scheinhaftigkeit*] de nossa vida ao apresentar de forma hiperbólica sua irrealdade apontando na direção da realidade verdadeira” (*apud* Hansen, In: Krakauer, 2008, pp. 19-20). De modo a mostrar à arte e aos artistas por que é preciso que eles abandonem seu castelo de marfim, a própria crítica deve deixar de ser mera teoria sobre a arte, passando para o plano da ação concreta.¹⁷ Tal é o intuito – situado ainda no plano teórico, mas

17 Neste ponto, é preciso recordar igualmente do combate de Lukács contra o expressionismo e a favor da arte realista. O expressionismo, para Lukács, ao romper com o real, afasta-se perigosamente da vida, caindo

não por isso menos importante – do ensaio “A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica”. O abandono do plano da teoria e a passagem para a ação prática, entretanto, só pode ser realizado pela incorporação do método da dialética-materialista pela arte e pela própria crítica: “A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico” (Benjamin, 2007, p. 51).

Ao contrário da saída proposta pelos esteticistas, o despertar do sonho fantasmagórico não pode ser realizado pela fuga e pela recusa do onírico – do potencial estético da arte –, mas por meio deles. Assim como é preciso se utilizar de elementos do sonho para despertar, também a arte deve se utilizar da técnica para vencê-la. Por isso Benjamin retorna sempre à ideia de que a arte – e também a crítica – deve incorporar a técnica de reprodução, no sentido de que deve tomar as rédeas desse rico mecanismo de propaganda massificada. Ao ser incorporada pela arte engajada, a técnica criará a distância necessária do receptor em relação à aparência fetichista, cisão a partir da qual será possível tomar consciência da ambiguidade própria da coisa fetichizada. “A ambiguidade”, afinal, segundo Benjamin, “é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade” (2007, p. 48). Ao absorver a técnica, a arte se utiliza dessa ambiguidade latente na imobilidade, abrindo com isso uma fenda no inconsciente coletivo, nessa fantasmagoria onírica, indo ao encontro do *spleen* de Baudelaire, que “estilhaça o ideal”. Assim fizeram também o dadaísmo e o cubismo, o teatro épico de Piscator e Brecht e a literatura de Döblin. Trouxeram para o interior da arte o elemento que a ameaçava e assim passaram a dominar aquilo que a dominava. Tal é o exemplo a ser seguido pelo artista sério. Para não ser dominado pelos meios de produção, ele deverá dominá-los, tal como atesta Benjamin em “O autor como produtor”, ao afirmar que o artista “deve ser levado à classe trabalhadora para tomar consciência da identidade de suas demandas espirituais e de suas condições de *produtor*” (Benjamin, 2008, p. 120). A exigência, que parte doravante da crítica e que valerá ao próprio crítico, é que o artista participe da produção dos elementos técnicos que compõem a obra, que participe de sua produção material. No teatro, o dramaturgo deve tomar conhecimento e reproduzir as técnicas da montagem utilizada pelo cinema, o pintor e o escritor, as técnicas da montagem utilizadas pela fotografia. Brecht o fez em seu teatro épico e Döblin em sua escrita. Se, no cinema, a montagem é utilizada para a criação da ilusão estética, ao ser incorporada pelo teatro, pela

numa espécie de fantasmagoria delirante, facilmente manipulável para fins ideológicos. O artista, para Lukács, deveria por isso seguir o rumo do realismo, tal como praticado por Heinrich e Thomas Mann, os quais proporcionariam uma imagem fiel da sociedade burguesa alemã dos séculos XIX e XX. Cf. Lukács, “Trata-se do realismo!”, in: Machado, 2011, pp. 247-83.

pintura e pela literatura, seu efeito, pelo contrário, será o distanciamento e a ruptura em relação ao ilusionismo e ao fetiche. Pois, com a técnica da montagem, a obra de arte deixa de ser *obra* no sentido clássico do termo – uma totalidade autossuficiente e fechada em si mesma –, e passa a abarcar elementos do real (do objeto reproduzido), fornecidos pela fotografia e o cinema. A montagem faz com que a obra deixe de ser uma totalidade orgânica, nos termos de Peter Bürger (cf. 2008, pp. 105-148), na qual as partes formam um todo autossuficiente, para se afirmar enquanto fragmentária. Os exemplos dos *papiers collés* de Braque e Picasso, ao trazerem colados na tela pictórica pedaços de jornais e revistas,¹⁸ exprimem essa ruptura da arte com a linguagem tradicional. O resultado da incorporação dessa técnica é o efeito do choque, princípio incorporado pelas artes plásticas do cinema. “O intento era, antes de tudo, chocar a opinião pública. De espetáculo atraente para o olho e de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, mediante o dadaísmo, transformou-se em choque” (Benjamin, 1975, p. 30). Também no caso do teatro a incorporação da montagem cinematográfica tem como efeito o choque proporcionado pelo distanciamento da câmera que filma os atores em ação. Ao deixar à vista a parafernália técnica que compõe uma peça, Brecht certamente tinha em vista deixar clara a distância que separa a obra de seus meios de produção, o objeto reproduzido, de sua reprodução artística. Com isso, atesta Benjamin: “Nada demonstra melhor que a arte abandonou o terreno da *bela aparência*, fora do qual acreditou-se muito tempo que ela ficaria destinada a definir” (1975, p. 23). Não contente em perceber tal mudança na arte, Benjamin procurou introduzi-la na crítica. Tal é a novidade trazida pelas “Passagens”.

4 Considerações finais: as “Passagens” e a prática da nova crítica

Benjamin, nas “Passagens”, procura criar uma crítica capaz de identificar a arte historicamente compromissada com a verdade de outra cujo fim reside tão somente na manutenção da ilusão e da fantasmagoria. Como se viu pelo estudo de Benjamin a partir dos românticos, a crítica, se deve almejar um *status* de cientificidade, isto é, almejar expressar de algum modo a verdade, deve deixar de ser teoria sobre o objeto para expressar de algum modo o próprio objeto. Para isso, deve partilhar da forma inacabada da própria obra, participando de sua incompletude inerente. Nesse sentido, uma crítica de arte, segundo os românticos, não pode se dar num registro distinto daquele no qual a obra é

18 Cf. Benjamin, “O autor como produtor”, 2008, pp. 128-9 e Bürger, 2008, pp. 134-148. É interessante notar que um dos exemplos fornecido por Bürger acerca da montagem nas artes plásticas, o de John Heartfield, havia sido fornecido pelo próprio Benjamin, na passagem da obra citada.

constituída, mas deve possuir as mesmas condições da obra, partir dos mesmos pressupostos. Ora, o que confere grandeza à obra das “Passagens” é o fato de que, nela, Benjamin põe em prática, de uma forma única em sua produção,¹⁹ esse princípio fundamental da crítica de arte dos românticos, juntamente com os desenvolvimentos da dialética hegeliana e do materialismo histórico de Marx. No interior da produção intelectual de Benjamin, não há obra que contemple de forma mais completa todos esses elementos do que as “Passagens”. Ao contrário de outras obras e textos, as “Passagens” realizam uma crítica que abandona definitivamente a exposição teórica judicativa e transcendente sobre o objeto e incorpora a *técnica* da própria arte contemporânea, a saber, a montagem.

Tal método, ou técnica da montagem, surge nas “Passagens” por meio das imagens e siglas coloridas, dispostas por Benjamin ao longo da obra, numa tentativa de, remontando ao *ut pictura poiesis* de Horácio, ligar a palavra à imagem. Que tal procedimento tenha sido concebido anos antes das “Passagens” atesta-o “A origem do drama trágico alemão”, na qual escreve Benjamin: “Se a escrita quiser garantir o seu caráter sagrado [...], ela terá de se organizar em complexos de sinais, em sistemas de hieróglifos. É o que acontece no Barroco. Do ponto de vista externo e estilístico [...], a escrita tende para a imagem” (Benjamin, 2011, p. 187). Assim como os cubistas inseriram pedaços de jornais e fotografias nas telas, mesclando a palavra com imagens do real, Benjamin, nas “Passagens”, insere signos alegóricos que remetem a pinturas contemporâneas, como Mondrian, Kandinsky e Klee (cf. Bolle, 2015, p. 93). Por meio dessa simbologia à primeira vista enigmática, disposta entre as passagens de obras literárias sobre a Paris do século XIX, procura-se estabelecer passagens no sentido literal do termo, tais como as que foram criadas no interior dos quarteirões daquela mesma cidade. Os símbolos e signos representam conexões possíveis entre os milhares de fragmentos dispostos ao longo da obra, lembrando o método da aproximação infinita entre a obra particular e a Ideia de arte dos românticos. Na enigmática simbologia das “Passagens”, não há, como também defendiam os românticos sobre a crítica, uma ordem pré-determinada, nenhuma teoria pré-fixada, mas apenas sugestões deixadas ao critério do leitor, que escolherá a seu bel prazer quais caminhos encetar, como um *flâneur* que circula ao acaso por entre as vitrines e multidões da Paris do século XIX.

Nessa abdicação de toda determinação positiva da obra ou das obras, há uma transformação radical do modo de escrita própria da crítica ou, se quiser, a criação

19 Talvez a exceção aqui seja o ensaio sobre “As afinidades eletivas de Goethe”, que antecipa de certo modo o que seria feito nas “Passagens”. Sobre o papel desse texto na obra de Benjamin, cf. Gatti, 2009, pp. 49-81, para quem “esse ensaio deve ser entendido como a despedida de Benjamin do pensamento sistemático” (p. 49).

de um novo gênero. Em um ensaio dedicado “à oficina” de Benjamin, Willie Bolle procurou interpretar essa nova escrita a partir de conceitos heurísticos, tais como hipertexto, escrita constelacional e cidade-rede. Em todos esses conceitos, repousa a ideia fundamental de inacabamento e do caráter experimental da obra, a partir dos quais é possível estabelecer múltiplas ligações entre os milhares de fragmentos citados. A bem dizer, segundo o autor, não se poderia sequer afirmar que as “Passagens” constituem uma “obra”, mas que, antes, trata-se da oficina de trabalho de Benjamin, um lugar privilegiado para se conhecer o seu modo de trabalho: “Com seus manuscritos, com o imenso fichário ou ‘*workinglexicon*’ [...] de materiais, notas, *exposés* e a planta de construção, Benjamin não deixou uma ‘obra’ acabada, mas um dispositivo ou programa para o estudo da metrópole moderna...” (Bolle, 2015, p. 97). Tendo sido um dos primeiros a constatar, após Hegel, o abandono do conceito de *obra* na modernidade, Benjamin estava plenamente consciente que tampouco a crítica, em observância à Filosofia romântica, deveria se utilizar do formato da obra. Não há como negar que, nas “Passagens”, seu caráter aberto e inacabado é uma reverência aos românticos, que proclamaram a necessidade de a crítica permanecer incompleta e inacabada em sua tarefa de compreensão do objeto artístico. Nesse ponto, é necessário recordar do conceito benjaminiano de obra aberta ou inacabada,²⁰ tal como apresentada, por exemplo, em “O Narrador” (cf. Benjamin, 2008, pp. 202ss.). Remontando à forma épica, trata-se de uma expressão artística que não tem sentido único, fechado, como o romance, que termina necessariamente com a palavra “fim”. Como mostra o exemplo retirado de Heródoto em “O Narrador” (cf. Benjamin, 2008, pp. 203-4), a forma épica, não sendo explicativa, permite uma infinidade de interpretações possíveis, todas elas verossímeis, sem que um sentido final determine previamente o rumo a ser tomado.

O conceito de alegoria, tal como estabelecido em “Origem do drama trágico alemão” (cf. Benjamin, 2011, pp. 167-254), trabalha com a mesma ideia de infinitude e inacabamento, contrapondo-se ao símbolo que, utilizado amiúde pelo Classicismo, tende a reduzir toda a significação da ideia a uma única imagem ou conceito, fechando e limitando as possibilidades de interpretação. Contrariamente ao símbolo, a alegoria comporta uma semelhança com o fragmento ao abrir para a infinitude da interpretação, minando o conceito de totalidade orgânica, isto é, de obra fechada. Ao se utilizar a alegoria como forma preponderante de expressão, o Romantismo se une ao Barroco em sua crítica ao Classicismo:

20 Sobre o conceito de obra inacabada em Benjamin, cf. o ensaio de J. M. Gagnebin, “Walter Benjamin ou a história aberta”, In: Benjamin, 2008, pp. 7-19.

Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. Nisto, o Barroco revela-se como soberana antítese do Classicismo, lugar até agora atribuído apenas ao Romantismo. E não se deve recalcar a tentação de ver elementos constantes nos dois movimentos. Em ambos, no Barroco e no Romantismo, não se trata tanto de corrigir o Classicismo, mas de corrigir a própria arte. [...] Enquanto o Romantismo potencia criticamente, em nome do infinito, da forma e da ideia, a obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante. Esse olhar penetrante encontra-se ainda no estudo de Winckelmann *Beschreibung des Torsos des Herkules im Belvedere zum Rom*: no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido nada clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o simile, seca o cosmos interior (Benjamin, 2011, pp. 187-8).

No que se refere ao método, as “Passagens” procuram de algum modo prestar contas e continuar essa tradição do Barroco e do Romantismo, fundando uma escrita alegórica e fragmentária. Afinal, “o que é comum às obras desse período [Barroco] é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação de criatividade” (Benjamin, 2011, p. 190). Esse método aparentemente caótico é definido por Benjamin como uma técnica de encontrar a harmonia em meio à ruína e à destruição. “O que essa técnica [...] procurava era o domínio exuberante dos elementos antigos numa construção que, sem conseguir articulá-los num todo, fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas” (Benjamin, 2011, p. 190). De modo a trazer à tona a harmonia subjacente à destruição e à fragmentação, a crítica não pode recorrer ao modo orgânico e harmônico de exposição, mas, de algum modo, partilhar na forma essa destruição e fragmentação. Os signos imagéticos dispostos à margem das infinitas citações indicam os diferentes modos de montagem em meio ao aparente caos.

As “Passagens”, nesse sentido, observam à risca as transformações que o conceito de obra, de estética e de crítica sofreu ao longo dos séculos, criando um novo gênero no qual não há mais um limite claro entre obra e crítica. Agora, a crítica mescla-se às obras, confunde-se com elas, procurando apenas sugerir os caminhos possíveis que o leitor poderá trilhar em meio à travessia. Nesse novo gênero de crítica, em que o objeto tem a primazia sobre o sujeito,²¹ o autor reduz ao máximo sua atividade, limitando-se à realização da montagem, técnica

21 Como afirma Tiedemann (In: Benjamin, 2007, p. 16), “De maneira semelhante, já em *Rua de Mão Única* seu pensamento se envolvia com o concreto, com o particular, tentando arrancar-lhe seu segredo de imediato, sem qualquer mediação da teoria. Tal entrega ao objeto singular é de maneira geral a característica desse pensamento”.

absorvida de Döblin, tal como se observa na seguinte passagem de “A crise do romance”: “Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir” (Benjamin, 2008, p. 57).

Referências

- ADORNO, T. “Dialética do esclarecimento”. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. “O ensaio como forma”. Tradução de J. de Almeida. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradução de L. J. Baraúna. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975.
- _____. “Teoria estética”. Tradução de A. Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte nos tempos de suas técnicas de reprodução”. Tradução de J. L. Grunnewald. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975.
- _____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras Escolhidas III*. Tradução de J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”. Tradução de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. “Magia e técnica, arte e política”. In: *Obras Escolhidas*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. “Origem do drama trágico alemão”. Tradução de J. Barrento. Belo Horizonte, São Paulo: Autêntica, 2011.
- _____. “Passagens”. Tradução de I. Aron, C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BÜRGER, P. “Teoria da vanguarda”. Tradução de J. P. Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FICHTE, J. G. “A Doutrina-da-Ciência de 1794”. Tradução de R. R. T. Filho. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- GATTI, L. “Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno”. São Paulo: Loyola, 2009.
- HABERMAS, J. “O discurso filosófico da modernidade”. Tradução de L. S. Repa e R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, G. W. F. “Cursos de Estética”. Vol. I. Tradução de M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. “Fenomenologia do espírito”. Tradução de P. Menezes. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- _____. “Filosofia da História”. Tradução de M. Rodrigues e H. Harden. Brasília: Ed. UnB, 2008.

- KANT, I. “Crítica da faculdade de julgar”. Tradução de A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- KRAKAUER, S. “O ornamento da massa”. Tradução de C. E. J. Machado e M. Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEBRUN, G. “A paciência do conceito”. Tradução de C. A. de Moura. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- LUKÁCS, G. “A alma e as formas. Ensaio”. Tradução de R. Patriota. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo: Autêntica, 2015.
- _____. “História e consciência de classe. Estudos de dialética marxista”. Tradução de T. Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.
- LYOTARD, J. F. “O inumano. Considerações sobre o tempo”. Tradução de A. C. Seabra e E. Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MACHADO, C. E. J. “Um capítulo da História da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo”. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- MARX, K. “O Capital. Crítica da Economia Política”. Tradução de R. Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.
- NOVALIS. “Pólen”. Tradução de R. R. T. Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SUZUKI, M. “O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel”. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 1998.
- WERLE, M. A. “A questão do fim da arte em Hegel”. São Paulo: Hedra, 2011.