

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

MARIA CLARA RODRIGUES ROCHA

**WALTER BENJAMIN LEITOR DO ROMANTISMO
O medium-de-reflexão e suas
implicações para a filosofia da arte**

BRASÍLIA

2024

MARIA CLARA RODRIGUES ROCHA

WALTER BENJAMIN LEITOR DO ROMANTISMO

**O medium-de-reflexão e suas
implicações para a filosofia da arte**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Linha de Pesquisa: História da Filosofia

Área de concentração: Estética

Orientadora: Professora Doutora Priscila Rufinoni

BRASÍLIA

2024

Nome: Maria Clara Rodrigues Rocha

Título: Walter Benjamin leitor do Romantismo: O medium-de-reflexão romântico e suas implicações para a filosofia da arte

E-mail: mariaclararrocha1411@gmail.com

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestra em Filosofia, na área de concentração em Filosofia Política.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Professora Dra Priscila Ruffinoni

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Assinatura:

Examinador: Professor Dr Fábio Mascarenhas Nolasco

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Assinatura:

Examinador externo: Professor Dr Pedro Augusto da Costa Franceschini

Instituição: Universidade Federal da Bahia – UFBA

Assinatura:

*'Sou todos os que sou, todos os que poderia ser.'
À Maria que foi e à que está sendo,
pela coragem de imaginar e reinventar
sempre que convocada nas tensões e
limiares entre vida e morte
à viver outros "eus" de si mesma.*

AGRADECIMENTOS

Quero expressar minha gratidão a mim mesma pelo esforço, pela dedicação e pela obstinação que me fizeram insistir na pesquisa em contextos nada favoráveis. Por mais clichê que seja e talvez imodéstia de minha parte fazer um auto-agradecimento, hoje o faço com força espiritual suficiente para sentir com todas as moléculas de meu corpo seu significado.

À minha irmã, Brenda, com quem construo afeto e cumplicidade, mesmo enfrentando os percalços do cotidiano. Em 2024, ela ainda me presenteou com a oportunidade de assistir à minha sobrinha Helena descobrindo o mundo. Agradeço também à própria Helena, que, mesmo tão pequena, foi responsável por arrancar de mim os sorrisos mais sinceros.

Sou igualmente grata ao Bento, meu afilhado, outra pequena pessoa que me traz muitas alegrias, fruto do amor de minhas queridas amigas Anne e Lorrany, a quem também agradeço profundamente.

À minha mãe, por ser a base, nos mínimos detalhes que às vezes passam por invisíveis na correria cotidiana. Agradeço por ser condição de possibilidade para os meus estudos; pelas vezes em que me ofereceu café, ou algo semelhante, no frenesi da escrita, demonstrando seu cuidado no gesto. Ao meu irmão Rafael, que me levava para todos os lugares na infância, cuidou de mim e abriu mão de tanto na sua adolescência. Ao meu cunhado Wesley, por ser parte essencial do lar que construímos – eu, minha mãe, Brenda, ele e agora Nenêna – a nosso modo.

Ao meu pai, que em vida foi e fez tanto por mim. Sua ausência me constitui, e a memória é o espaço onde continuamos a habitar, ele e eu. Este ano completou-se dez anos de sua partida. A saudade e o luto são constantes exercícios rememorativos; faço e refaço nossas histórias, e nesses dez anos algo novo sempre irrompe como acalanto, como caminho, como visualização de como seria tê-lo nesses momentos importantes, agradeço pelo “estoque” de amor que pude fazer. Saber ser amada me deu coragem e força para bancar os desafios.

Sob o risco de não conseguir citar todos aqui, quero agradecer aos meus amigos, tanto os do Clupo quanto os do Paz (Babs, Bibiu, Tayza, Matheus, Kesley, Paulada, João, Josa e

André), que nos dias de desânimo me lembram como é bom rir de amenidades, e se conectar profundamente.

À Karine e à Karol, com quem compartilho desde a infância, hoje com mais potência e aprendizado. São elas que conhecem um "eu" que às vezes nem eu mesma me lembro e estão sempre prontas para acolher os novos "eus" que virão.

Preciso também agradecer à Sarah, com quem aprendo diariamente sobre amizade, construção conjunta e sobre a família que escolhemos, esta estranha modalidade, a escolha, que determina na maioria das vezes escolher e aceitar o grande outro. As nossas conversas mais sérias, geralmente sobre o tempo, mas também as que acabam em piada, me ajudam a resistir à entropia.

Aos amigos da filosofia e da vida, Indi, Jade e Igor. À Iasmin, por tudo que vivemos juntas e por ter sido, em muitos momentos, um apoio inestimável nos lutos da vida, não apenas os biológicos.

Com especial carinho, à minha orientadora Priscila Rossinetti Rufinoni, com quem compartilhei não só as inquietações da pesquisa Benjaminiana e da formação em filosofia, mas também as da vida. Aos professores do PPG-Fil, em especial Alex Calheiros, Alexandre Hahn, André Muniz, Cecília de Almeida, Erick Lima, Fabio Mascarenhas Nolasco e Gilberto Tedeia, que me acompanham desde a graduação e em cujas reflexões pude ver o pensamento em ação, tornando-os referências fundamentais em minha formação e nos meus interesses de pesquisa. Junto deles e de outros colegas participei de grupos de estudos, projetos de extensão, organização de eventos mil, e, consegui dar corpo à experiência universitária que vem perdendo a cada dia sua função, a tal da *Bildung*.

Agradeço também ao Departamento de Filosofia da UnB e aos funcionários que, com paciência e dedicação, sempre me ajudaram, mesmo diante das minhas constantes demandas e insistências. Em especial à memória de Daniel, "Dani", que perdemos este ano, mas cuja lembrança segue viva e significativa em minha trajetória.

Agradeço à FAP-DF pelo apoio à pesquisa por meio da concessão de bolsa.

“Os otimistas escrevem mal.” (Valéry) Mas os pessimistas não escrevem.

Maurice Blanchot, A escrita do desastre

RESUMO

A Dissertação tem como objeto a tese de doutoramento de Walter Benjamin intitulada "O conceito de crítica de arte no romantismo alemão". O conceito a qual nos deteremos é primeiramente o de reflexão e, posteriormente, tentaremos discorrer como a obra de arte funciona como um *medium-de-reflexão* na concepção de crítica romântica, que desloca o sentido da estética como entendida tradicionalmente a partir da crítica de gosto. Benjamin se debruça sobre os escritos de Schlegel e Novalis para pensar como esses autores visam uma *forma* de crítica imanente à reflexão, buscando legitimar a filosofia da arte e seu lugar na *teoria do conhecimento* não como sistematização, mas como formação cíclica. A crítica enquanto medium inaugura um processo em que a arte não deve mais ser julgada a partir de regras externas à sua forma, como é o caso da teoria dos gêneros. Esse fator, do absoluto que contém "essências espirituais", suprime a divisão entre sujeito e objeto. Esse debate é extenso e envolve diversos filósofos importantes, desde Kant, Fichte e Goethe. Interessa-nos explorar esse espaço em que as obras de arte não são mais um conjunto de regras bem ou mal aplicadas, mas sim desdobramentos reflexivos em potencial. É desse contexto, da pergunta sobre um certo método crítico, que buscou-se entender a leitura que Benjamin dos românticos de Jena, localizando-as no chão e contexto em que esse debate se deu e tendo como horizonte o entendimento sobre conceitos que impactarão também sua obra posterior.

Palavras-chave: Benjamin; Romantismo; Reflexão.

ABSTRACT

This dissertation focuses on Walter Benjamin's doctoral thesis, *The Concept of Criticism in German Romanticism*. The central concept examined is reflection, followed by an exploration of how the artwork operates as a medium-of-reflection within the Romantic conception of criticism, which shifts the traditional understanding of aesthetics away from taste-based critique. Benjamin delves into the writings of Schlegel and Novalis to analyze their pursuit of a form of criticism immanent to reflection, aiming to legitimize the philosophy of art and its role within epistemology—not as systematization but as cyclical formation. Criticism, as a medium, inaugurates a process wherein art is no longer judged based on external rules, such as those of genre theory. This notion of the absolute containing "spiritual essences" dissolves the division between subject and object. The debate is extensive, involving key philosophers such as Kant, Fichte, and Goethe. This study seeks to explore the realm where artworks transcend the application of fixed rules to become potential reflective unfoldings. It is within this context, questioning a certain critical method, that Benjamin's reading of the Jena Romantics is analyzed, situating it within the historical and intellectual landscape of the time while aiming to grasp concepts that also resonate in his later works.

Keywords: Benjamin; Romanticism; Reflection.

SUMÁRIO

Introdução

MICROLÓGICA E FRAGMENTÁRIA: A PROPOSTA METODOLÓGICA DE WALTER BENJAMIN.....	12
---	----

Primeiro Capítulo

1 UMA RETOMADA HISTÓRICA DO DEBATE: Os salões de Jena.....	22
1.1 A reflexão em Fichte.....	35
1.2 O papel da reflexão infinita no romantismo.....	42
1.3 “Espírito do sistema que é algo inteiramente diverso de um sistema”.....	48
1.4 Sobre a teoria do conhecimento da natureza	52

Segundo Capítulo

2 CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE ROMÂNTICO: estabelecimento da crítica de arte a partir do <i>medium-de-reflexão</i>	59
2.1 A obra de arte como centro vivo de reflexão: uma forma inacabada.....	63
2.2 Entre forma e conteúdo: Goethe e os românticos.....	70

Conclusão

O fragmento como método expositivo: Benjamin e a forma aberta.....	74
--	----

Apêndice

O momento de abertura na tradução: uma parte da teoria da linguagem benjaminiana.....	82
---	----

REFERÊNCIAS.....	89
------------------	----

Introdução

**MICROLÓGICA E FRAGMENTÁRIA: A PROPOSTA METODOLÓGICA DE
WALTER BENJAMIN**

Para quem quiser pincelar, mesmo que por cima, não é surpresa que Walter Benjamin tenha se tornado um autor muito visitado na academia. Dentro dos cursos de humanas, das letras às artes, da pedagogia à comunicação social, da arquitetura às ciências sociais, ele está presente como epígrafe, como citação ou mesmo como objeto privilegiado de estudo. O autor é, de fato, instigante, e é possível convocá-lo às diversas discussões dos domínios acima mencionados, mesmo porque o limiar entre eles nunca é necessariamente postulado pelo autor. Todavia, uma indagação se faz necessária e talvez fundamente o interesse que nos leva ao nosso recorte e empenho reflexivo, a saber: instrumentalizar Benjamin, usá-lo ao nosso bel-prazer, seria interessante para a compreensão das tensões que interessavam ao autor, sobretudo no que diz respeito à sua aproximação com o marxismo “tardio”? Há ainda uma outra dimensão a ser apresentada em relação ao “uso” desse autor, dimensão que nos impele a uma pergunta fundamental: existiria um método benjaminiano?

Para dialogar com a primeira pergunta, que nos leva conseqüentemente às intenções da segunda, Beatriz Sarlo, autora argentina e estudiosa dos textos benjaminianos, busca problematizar a recepção de Benjamin na Argentina por meio dos textos do final da década de 1920 e dos anos de 1930 em diante, chamando atenção para certa “conexão sem escalas de Benjamin com os estudos culturais” (Sarlo, 2016, p. 104). Essa leitura de Sarlo, já apontada por Adorno como um possível problema para os receptores da obra de Benjamin, pode nos introduzir em um dos nossos propósitos para a presente reflexão:

[...] nem o *flâneur*, nem o colecionador, nem os espelhos, nem a moda, nem os panoramas são categorias plenas. Trata-se, antes, de *descobertas sob a forma da imagem, da construção narrativa ou poética do histórico*. Trabalhar com essas noções implica um processo de fixação que os próprios textos de Benjamin sobre Paris não comportam. (Sarlo, 2016, p. 103, grifo nosso)

Se os textos sobre Paris não comportam o processo de fixação, ou seja, se se esgotam na imagem que o autor buscava criar sobre “Paris, capital do século XIX”, nas cartas em resposta a Benjamin, Adorno aponta algo que lembra o posterior incômodo de Sarlo. (Não queremos dizer que esse é o ponto de partida da autora, mas sim apontar a semelhança do incômodo.) O apontamento seria o caminho e as arestas legadas por Benjamin ao “deixar para o leitor” a *mediação*. Adorno evoca a “falta de mediação” presente nos textos sobre Paris, formulando duras críticas a Benjamin, dentre elas a de que o texto que lhe enviara era

adialético e um trabalho para “iniciados” em filosofia — Adorno se referia à *forma* escolhida, não sem motivo, por Benjamin. Sobre esta última acusação, não cabe aqui polemizar ou mesmo comparar os dois autores, mas é importante indicar que, talvez, um dos maiores desafios para a filosofia e para aqueles que se aventuram pelo campo do pensamento e da reflexão filosófica seja a lida com a apresentação de nossas ideias. Nesse caso, e no que interessa à nossa pesquisa, Adorno e Benjamin certamente escolhem caminhos diferentes de *apresentação*.

Ao se justificar pela demora da resposta ao texto que lhe fora enviado, Adorno explica que considerava a proposta de Benjamin um grande empenho: “é essa admiração que torna tanto mais difícil falar daquilo que se interpôs entre as minhas apaixonadas expectativas e o próprio texto” (Adorno, 2012, p. 399), diz Adorno, referindo-se à ideia de fazer do ensaio sobre Baudelaire um modelo para as *Passagens*, texto em que Benjamin vinha trabalhando simultaneamente ao de Baudelaire. A carta que citamos há pouco tem como teor principal a “encruzilhada entre magia e positivismo” apontada por Adorno e relacionada às figuras parisienses que aparecem por meio de ilações imediatas em torno de Baudelaire. Ele destaca, em sua resposta, que as figuras apresentadas por Benjamin — o *flâneur*, o colecionador, os espelhos, a moda — deixavam indeterminado o processo entre as imagens e o que as assegura enquanto algo além da imagem, ou seja, aquilo que, para além de causa e efeito, aparece via mediação dialética entre as imagens e a relação com o capital. A falta de mediação estaria jogando Benjamin no lugar em que confluem magia e positivismo, e que Adorno aponta como fantasmagoria imagética.

A magia, ou, evocações mágicas, apresentadas como um problema na resposta de Adorno, seriam responsáveis por reafirmar a ideia de imediação presente nas imagens e nos tipos benjaminianos, sem que delas fosse possível extrair a “determinação materialística” presente na relação entre estrutura e superestrutura. Segundo Adorno, essa determinação de “caracteres culturais só é possível se mediada através do processo global” (Adorno, 2012, p. 401-403). O que queremos, ao trazer essa discussão, não é legitimar um ponto de vista em detrimento do outro; as dissonâncias aqui apresentadas tendem muito mais a clarear os caminhos tomados por Benjamin. Por meio da crítica adorniana, é possível captar elementos metodológicos presentes em Benjamin; ou, dito de outro modo, ir pelo avesso da crítica adorniana possibilita apreender algo sobre o método benjaminiano.

Um caminho para entender o método que dá título ao nosso texto, a saber, o de fragmento, é retomar o “jovem” Benjamin pela leitura de sua tese de doutorado — poderíamos acrescentar mil aspas à palavra “jovem”, com o devido cuidado para não cairmos no equívoco de pensar que os textos de juventude possuem primazia em relação aos textos de 1930, algo apontado por Adorno ao dizer que aqueles textos eram mais alinhados ao método materialista dialético.

Com os apontamentos de Adorno, podemos indicar algo que aparece como consequência tardia mesmo nas leituras especializadas de Benjamin, a saber, a *reificação* do próprio Benjamin. O que com Sarlo fica claro é que tal reificação se deu na transposição das figuras benjaminianas para as possíveis figuras de um olhar materialista nos trópicos do mundo, que claramente nada têm a ver com o *flâneur* benjaminiano, por exemplo. Poderíamos indagar: será que a “falta de mediação” apontada por Adorno teria causado isso? Arrisco, todavia, tomar um outro caminho. Não apostaremos na falta de mediação do texto, mas em um problema que acreditamos anteceder-la: o reconhecimento de que talvez, para que se faça uma leitura de Benjamin, seja preciso recuperar certa coerência interna de suas reflexões, não como mera continuidade “vazia e homogênea”, mas como forma de preencher mais uma lacuna no vasto campo de interpretações benjaminianas — entendendo que, sim, alguns textos oferecem imagens lacunares, mas que é nessa lacuna que poderemos propor uma visada capaz de contribuir com os estudos do autor. A incompreensão sobre o método pode ter causado tais efeitos na recepção de seus textos na América Latina. Certamente outros elementos também influenciaram a reificação apontada por Sarlo; um deles é o fato de que a tradução dos textos voltados para os estudos culturais antecederam a tradução dos chamados “textos de juventude”.

Essa *reificação*, ou, como apontamos, a transposição dos termos e dos conceitos benjaminianos sem o cuidado e o olhar para as experiências históricas particulares — mesmo que estas por certo estejam ligadas ao fio do capitalismo global —, é algo a ser questionado. Tal questionamento passa pela necessidade de repensar a apropriação do autor. Sarlo, ao levantar a questão, apresenta, por meio de um imperativo com certo tom de ironia, a ideia de um “esquecimento”. Esquecer Benjamin, nesse sentido, é na verdade olhar para além dos textos de “estudos culturais”, justamente porque estes retiram certo teor epistemológico que fundamenta os textos de Benjamin. Entender os limites de sua apropriação, sobretudo na América Latina, passa por um processo que torne possível fazer justiça ao filósofo, o qual,

segundo Sarlo, passava pela mesma lógica de apropriação de Foucault ou Derrida. No Brasil, ao nos depararmos com o texto de Gunter Karl Pressler intitulado *Benjamin, Brasil*, somos notificados dessa recepção em terras brasileiras, em que também prevaleceram os textos dedicados ao que Sarlo denomina de “estudos culturais”.

Sobre o método, podemos ainda acrescentar que ele existe nos limites do que Benjamin entende a respeito do conceito de experiência, tanto no nível de formação individual como no nível de um exercício no qual “Cada época sonha a seguinte”¹ (Benjamin, 2018, p. 55); portanto, existe no que há de experiência histórica possível ou no que podemos salvar em vista da transmissão, no que reafirme nossas possibilidades de “salvar os fenômenos” através das ideias. Talvez nesse ponto possamos dizer que Benjamin está preocupado com uma forma que abarque tanto a necessidade da formação intelectual como o papel por ele exercido socialmente, que nos textos tardios é sobretudo o papel revolucionário, ou, se quisermos, uma preocupação revolucionária.

O “método como desvio”, anunciado por Benjamin no “Prólogo epistemológico-crítico” de *Origem do drama barroco alemão*, requer a mesma visita que ficou no mais das vezes reservada aos textos dos anos de 1930, aqueles em que o autor se põe a escrever sobre a arte na era da reprodução técnica. Nos “textos de juventude”, em que o autor se volta aos temas da linguagem, é possível compreender como ele entende e constrói sua relação com o *método* do qual falamos, que culmina nos estudos sobre o *Trauerspiel*. Benjamin não abandona esse método no decorrer de sua vida intelectual, como parece difundido em algumas leituras que veem um corte epistemológico em sua obra. O “corte” que se faz entre um jovem Benjamin e um outro da “maturidade” não é o caminho escolhido aqui, salvo nas vezes em que demarco a temporalidade de sua vida em relação à escrita, quando da necessidade de apresentar alguns elementos biográficos. Por esse motivo, a intenção é, além de recuperar um desses textos de juventude, pensar como os temas desenvolvidos antes e durante os anos de 1920 não são apenas um prelúdio a questões que irão ainda aparecer nos textos posteriores, mas fundamentam a forma como o autor constrói a sua leitura de mundo (Seligmann-Silva, 1999). Por isso a necessidade de pensar o que dos textos iniciais pode não apenas aclarar a leitura dos textos dos anos de 1930 até a morte de Benjamin, mas fundamentá-los. Por certo, os seus objetos de pesquisa mudam — já que a *história* é o terreno

¹ Formulação de Michelet usada como epígrafe por Benjamin e problematizada por Adorno nas correspondências.

privilegiado para a escolha desses objetos —, mas não o interesse que move o autor. Este parece apenas se deslocar.

No fim das contas, é a própria história como palco das tensões do tempo (passado, presente, porvir) que leva o autor a “novos” objetos de pesquisa. O conceito de história é central e distendido por todo e qualquer estudo em Benjamin: tradução (*Übersetzung*), crítica (*Kritik*), linguagem (*Sprache*), alegoria (*Alegorie*) e origem (*Ursprung*); e as nuances desses conceitos centrais sempre estarão referidas a uma historicidade sem a qual não poderíamos falar de um método a partir da experiência reflexiva e transformadora, justamente porque é ela o método, e por isso é desviante, efêmera, de acordo com o reconhecimento de cada fenômeno visado no aqui-e-agora.

Foi ao lidar com os temas da ideia de *Denkbild*, ou “imagem de pensamento”, e na companhia dos textos de Willi Bolle, sobretudo seu monumental *Fisiognomia da metrópole moderna*, que a presente pesquisa iniciou seus estudos em Benjamin. No texto que abre o livro, Bolle faz uma leitura benjaminiana do *Macunaíma* de Mário de Andrade; o restante é pautado pela aprofundada leitura dos textos de Benjamin, mais especificamente do trabalho das *Passagens*. O primeiro contato da pesquisa se deu, portanto, nos estudos culturais. Diria que podemos aproximar a crítica de Sarlo não ao texto de Bolle, mas ao que ele produz se for considerado de forma nuclear — a aproximação das figuras benjaminianas com as figuras da literatura brasileira, por exemplo. Como esperado no trajeto dos estudos, uma intuição de leitura foi propiciada por uma lacuna, pela falta de algo, e talvez, ao observar os limites postos pela incompreensão divertida mas formuladora de associações muito apressadas, esse reconhecimento foi endereçando a pesquisa para o lugar em que se encontra hoje, às voltas com os estudos sobre o método.

Como sabemos, a falta é congênita, nada mais romântico que enunciar isso; ter notícia disso não nos poupa de um incômodo interminável. É esse mesmo romantismo que consegue retratar o início de uma individualização na sociedade moderna. O surgimento da psicanálise já se sabe ter a ver com esse elo lancinante entre inconsciente e fala que só pode ser atravessado através da linguagem, apesar de nunca ser esgotado por ela, e que, com o avanço do capitalismo, torna-se cada vez mais necessário. Atravessar a angústia, sentimento de falta, não significa sanar o sofrimento, mas antes, sofrer melhor; tornar conhecida a angústia e permitir que a linguagem a dissipe em novidade. Esse recôndito, que às vezes não conseguimos trazer à fala, vai sendo elaborado com o tempo e o *exercício*. Digamos que a

angústia nos apresenta a falta e, se bem aproveitada, nos coloca no impasse de querer tamponar esse espaço; daí o desejo de buscar alguma coisa que não se sabe dizer bem. Tamanha foi a importância do *método*² e a falta deixada por ele nas leituras – e aqui permito-me aparecer em primeira pessoa como dica do professor Seligmann-Silva – que foi possível buscá-lo na obra de Benjamin. Acrescento, entretanto, que o incômodo não é algo novo, mas pode sê-lo para o leitor inicial, já que tudo isso se esconde por trás da poesia e do encantamento mágico da leitura dos textos de Benjamin, mesmo porque essas características lhe são imanentes, enquanto forma de exposição. O mais interessante é que o próprio método, por se pautar na ideia de *experiência*, já começa quando vamos adentrando os textos; o exercício da leitura nos coloca sempre a falta, e então a completude é posta para fora do jogo. *A incompletude* se apresenta enquanto condição sem a qual não teríamos o desejo de buscar, incompletude percorrida durante toda a história da filosofia. *É a partir dela que o conceito de reflexão aparece também em nossas formulações* da leitura que Benjamin faz do romantismo.

Portanto, refletir é possibilitar o desenrolar e a transmissão da “tradição dos oprimidos”, levando em conta tanto o jovem como o velho Benjamin, que está vivendo no contexto do nazismo. O desenvolvimento da pessoa Benjamin e do intelectual, não pode ser plasmado numa divisão entre místico versus materialista, ambas são frutos de um desenvolvimento intelectual engajados pelo mesmo objeto, a interrupção do *continuum* da história como condição de existência para todos; para Benjamin, como para os românticos³, a reformulação do histórico a partir de um método é tarefa tanto da filosofia como da política. A experiência da leitura como *medium de reflexão* já anunciava o papel do materialista nas teses *Sobre o conceito de história* e a potencialidade de se implodir o *continuum* da história por meio das ruínas de nosso presente. Só esse olhar atento ao mundo e às suas contradições poderia dizer que o papel de cada época é sonhar a seguinte, a partir do agora; “Cada época

² “Darstellung ist der Inbegriff ihrer [der Philosophie] Methode. Methode ist Umweg. Darstellung als Umweg — das ist der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Form der Kontemplation.” Em português: “Exposição é o princípio conceitual de seu [da filosofia] método. Método é desvio. Exposição como desvio, eis então o caráter metódico do tratado. Renúncia ao curso ininterrupto da intenção é sua primeira característica. Incansavelmente o pensamento começa sempre de novo, minuciosamente ele retorna à coisa mesma. Esse incessante tomar fôlego é a forma de existência mais própria da contemplação”. (Benjamin *apud* Gagnebin, 2005, p. 188, nota 10, acréscimo da autora).

³ O romantismo de Jena se coloca no primeiro momento como um movimento libertário, apesar da característica pequeno-burguesa que dá o tom material de suas motivações. No Em um segundo momento, esses românticos tornam-se conservadores, haja vista a decadência do mundo moderno e a vontade de conservar o que consideravam a essência do humano. Sobre a análise sociológica do romantismo, *cf.* LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

sonha a seguinte”. Podemos repetir ainda, para fixar, a tarefa da “filosofia por vir”, que se assemelha em larga medida ao “materialista dialético” do último texto de Benjamin.

Para parafrasear Benjamin na leitura dos primeiros românticos em sua tese de doutorado, a função da crítica e da experiência reflexiva é, sobretudo, “formar o leitor” — que, segundo a mesma leitura, nunca será “formado”. Cabe in-formar o leitor como alguém que suporte a incompletude do método, justamente porque ele se inscreve na história e no exercício de atualização da visada de mundo. Para isso, o autor nos oferece um ferramental por meio de sua obra.

O sistema filosófico, durante uma boa parcela da história da filosofia, foi a maior idealização; lidar com a tópica da incompletude não é recusar a tradição, mas entender o que nela nos coloca de novo no início — para os românticos, a reflexão. Talvez o primeiro romantismo tenha interessado a Benjamin porque ali a figura do filósofo “desce à terra”, mas, pragmaticamente falando, a *crítica de arte se forma como parte de uma filosofia da arte*. Um sistema, antes de tudo, é o empenho reflexivo que no interior de um emaranhado de ideias busca perpetuar alguma contribuição, siga ela na esteira de Kant, na tentativa de propor que nada escape ao sistema, siga ela tal como quis Benjamin e, por que não, os românticos: *um processo de formação descontínuo e fragmentário, tanto quanto possibilitado pela história e pelo sujeito que é atravessado por aquela temporalidade*.

Aqui, quero representar a dualidade de interesses que deixo em aberto como chave de leitura da obra de Benjamin. Em um primeiro plano está uma reflexão que consiga captar interesses que vão permanecer e se alargar na teoria benjaminiana da linguagem, tentando identificar quais eram as nuances do debate para então poder indicar não uma amarração entre os temas de juventude e de maturidade, mas a nuance própria da obra de Benjamin, em que a *história é sempre um campo aberto*⁴ — e o é não apenas em sua intenção formadora, mas também em seu aspecto inacabado, experiencial.

Resta ainda dar vazão à escolha feita pelo autor como tema de sua tese de doutoramento. De saída, é interessante notar como o texto que nos acompanhará difere da maior parte dos textos de Benjamin, que são em larga medida *ensaios*. Podemos dizer que a tese é o texto mais “acadêmico” de Benjamin, que naquela época ainda se esforçava para uma inserção no mundo universitário; talvez por isso a organização do texto tenha como pano de

⁴ Em referência ao texto de Jeanne Marie Gagnebin: “Walter Benjamin ou a história aberta”. GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7–19.

fundo esse interesse. Após a tentativa de habilitação para livre-docência com *Origem do drama barroco alemão* e o conselho da banca pela retirada de seu texto, Benjamin acabou se frustrando na tentativa acadêmica.⁵ Daí em diante, sua produção textual, que já visava a um caráter ensaístico, assumiu uma forma cada vez mais *fragmentária*. Dos textos de 1930 em diante, observa-se uma forma de escrita peculiar, uma construção em constelação, como defendido por ele no próprio *Trauerspiel*.

Isso é sinal de que a escrita fragmentária, tema central do romantismo, não só está presente mas tem um lugar formulador na obra de Benjamin: o trabalho das *Passagens*, escrito em fragmentos que inclusive não se dão na divisão entre autor e leitor, uma vez que Benjamin mescla citações que reuniu nos seus intensos estudos feitos na Biblioteca Nacional de Paris. Na obra extensa e *inacabada*, apenas o livro “N” possui um texto que chamamos, segundo o senso comum, autoral. Nossa hipótese é tentar perscrutar em que esse modo de apresentação das ideias se deve à herança do primeiro romantismo alemão. Qual a importância da reflexão, por exemplo, em uma obra construída através da montagem? Que efeito essa obra procura produzir?

São perguntas como essas que não apenas norteiam e ecoam o que interessa na relação de nosso autor com o romantismo, mas também demonstram os motivos políticos pelos quais ele recorreu a elementos do círculo romântico, sabendo reconhecer e separar o joio do trigo, sobretudo ao apontar o caráter positivo (progressivo) do conceito de reflexão. Não há escape à compreensão de que o leitor tem um papel, e esse papel, como idealizado pelo romantismo de Jena, era formular uma postura que não admitisse uma leitura passiva. O fragmento é sempre uma abertura à conexão das coisas, das palavras, das imagens. Lá onde há falta há um pedido de continuidade mediada pela reflexão. Por esse motivo, Benjamin espera algo de seus leitores, o que fica claro na forma como constrói seus textos-imagem e, sobretudo, em seu entendimento do que pode vir a ser o conhecimento e seu processo de transmissão.

O interesse pelo primeiro romantismo⁶ reside justamente na relação daqueles autores com a teoria do conhecimento que, a partir dali, tem a obra de arte como *organon* da filosofia.

⁵ “Pressionado por dificuldades econômicas, ele decidira concorrer a uma livre-docência na Universidade de Frankfurt, apresentando como dissertação (*Habilitationsschrift*) seu ensaio sobre o drama barroco alemão. Submetida inicialmente ao Departamento de Literatura Alemã, a tese foi recusada, e encaminhada ao Departamento de Estética. Os dois professores que examinaram o texto, por sua vez, rejeitaram o trabalho, e Benjamin foi aconselhado a retirar a tese. Assim terminou, antes de começar, a carreira universitária de Walter Benjamin.” (Rouanet, 1984, p. 11)

⁶ Sempre que nos referirmos ao romantismo, estamos falando do primeiro romantismo, o romantismo de Jena, em referência à cidade da Alemanha em que se formou o círculo, sobretudo os autores que Benjamin prioriza em sua tese de doutorado: Friedrich Schlegel e Novalis.

As duas coisas não se separam, uma vez que a “boa obra” é aquela que admite desdobramentos reflexivos; para os românticos, esse desdobramento é o que chamamos de “crítica”. Se assim quisermos, somente aos objetos criticáveis pertence o selo de obra de arte. É importante, todavia, ter em mente que a obra de que fala o romantismo é sobretudo a *poesia*; o elemento poético possibilita uma linguagem criativa, aberta (Seligmann-Silva, 1999, p. 23).

Dito isso, podemos nos indagar por que um texto tão importante, que anuncia a relação dos interesses benjaminianos, não dá sinal de vida em muitos dos textos que estão tratando justamente das obras de arte como *medium* de reflexão — sejam os textos de reflexão sobre as vanguardas, sejam os textos posteriores. Podemos arriscar dizer que *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* foi relegado ao recorte de um Benjamin esotérico, místico, quase impenetrável, como observado por intérpretes e filósofos de peso que conversam com sua obra. Essa relação é sempre retomada por autores que não corroboram a separação ou corte epistemológico e antidialético que se faz das obras de Benjamin. Ao apresentar a tradução da tese de Benjamin, Seligmann-Silva (1993, p. 9) comenta: “A tese de doutorado de Benjamin encontra-se entre as suas obras que, até o momento, tem recebido quase exclusivamente desprezo da crítica especializada”. É importante lembrar que esse texto foi traduzido em 1993, portanto cerca de trinta anos atrás. Ainda assim, Seligmann-Silva aponta que a “obra de juventude” estava começando a ser considerada àquela época na Alemanha. A consequência disso é que, sobretudo no Brasil, a recepção de Benjamin ficou ainda mais marcada pela tópica dos “estudos culturais” e, em consequência, também da instrumentalização. Quando começamos a enfrentar as páginas, o texto tem em alguma medida as características citadas, já que consistia da leitura de autores que assim construía o pensamento⁷; mas junto dessas características há também camadas importantes para a compreensão dos sentidos no interior de sua obra e de cujo trato e exercício não podemos nos furtar.

Em uma passagem, Jeanne Marie Gagnebin apresenta a dimensão de uma disputa interpretativa. Esta me parece uma das interpretações mais felizes para delinear o que acabamos de apresentar:

⁷ A construção e os elementos da “obra de juventude” não são abandonados por Benjamin conceitual e formalmente, inclusive na fase que marcamos aqui, através do recorte de Sarlo, como de “estudos culturais”. Basta lermos algumas de suas obras tardias e encontraremos um Benjamin que lança mão de aforismos e metáforas, por exemplo.

Se todos os comentadores concordam em reconhecer no pensamento benjaminiano uma oposição, até mesmo uma contradição insuperável entre os aspectos nostálgico e vanguardista, ou ainda teológico e materialista, ou então conservador e revolucionário, estas tensões são reconhecidas como fruto de contradições pessoais [...].

[...]

Ora, uma outra leitura da filosofia da história benjaminiana parece-me possível e até mesmo necessária. Ela parte de uma definição da noção de *Ursprung* que certos intérpretes se arriscaram a aproximar da estrutura para melhor opô-la ao desenrolar cronológico; [...] tentaremos mostrar, depois, que o movimento constitutivo da origem, ao mesmo tempo de restauração e de dispersão, caracteriza vários momentos essenciais da reflexão de Benjamin, em particular sua teoria da alegoria, sua teoria da tradução e sua teoria da reprodutibilidade das obras de arte. Tal recorrência da dinâmica do *Ursprung* nestes contextos tão diversos deveria permitir situar o pensamento além das alternativas habituais — e, igualmente, do romantismo revolucionário — e ler a filosofia da história e a filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade e no profundo copertencimento do eterno e do efêmero. (Gagnebin, 1999, p. 8–9)

Enfrentar algumas dificuldades postas na tese de doutorado de Benjamin, que busca entender como o primeiro romantismo formula uma ideia de crítica de arte que só pode ser crítica no sentido filosófico, portanto também uma contribuição ao que se esboçava como uma filosofia da arte, é dar conta de uma dimensão importante da obra do autor. Esse enfrentamento foi por vezes limitado pela recepção, sendo mesmo atribuído à obra em questão o selo já apontado que a relega ao lugar do impenetrável, demasiado metafísico e místico. Se o método de Benjamin foi durante toda a sua vida micrológico e fragmentário e tal como aponta Gagnebin “uma reflexão centrada na modernidade e no profundo copertencimento do eterno e do efêmero” , precisamos recuperar uma das dimensões epistemológicas que interessa a tal posição, sendo assim, recuperar o debate da hora histórica do primeiro romantismo.

Primeiro Capítulo

**Uma retomada histórica do debate:
Os salões de Jena e a centralidade da Terceira crítica**

“Para tornar-se saber autêntico, ou produzir o elemento da ciência que é o seu conceito puro, o saber tem de se esfalçar através de um longo caminho.”⁸
Hegel, na *Fenomenologia do espírito*.

1. Retomando historicamente o debate: os salões de Jena

O debate em que estão inseridos os primeiros românticos é aberto pela necessidade de entender o fervor das transformações do século XVIII, sendo o próprio círculo de Jena um resultado histórico de como essas mudanças influenciaram a arte e as possibilidades de representação nos campos do saber; perpassados pela *cisão moderna* entre homem e natureza, ou, se quisermos, uma nova relação com o entendimento da natureza, o que foi construído teve como acúmulo um dos momentos mais intensos no que respeita a filosofia alemã.

Quando falamos a palavra romantismo, de imediato sabemos que há algo voltado ao sentimento, foi assim que o termo foi assimilado no senso comum. Ligado ao amor pelo outro, o “ser romântico” é alguém que romantiza, idealiza o outro, a si mesmo e a vida. É quem está disposto a buscar desenrijecer as estruturas de um cotidiano reproduzido *ad infinitum*. Essa assimilação, por mais imediata que seja, carrega por si só uma separação que é corrente entre sentimento e razão. Carpeaux vai descrever o romantismo como

“um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do Pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e o Classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional”. (Carpeaux, 2012, p. 19)

Tal descrição, como dita pelo próprio autor supracitado, é uma definição “provisória e precária” do que foi o Romantismo; mesmo porquê o que se costuma chamar de Pré Romantismo corresponderia ao *Sturm und Drang*, que congrega nomes como Goethe e Herder. De antemão, essa compreensão do *Sturm und Drang* como proto-romantismo não é um consenso utilizado nesta pesquisa. Ao trazer a passagem acima, buscamos exemplificar como o movimento romântico aparece em um dos estudos que se pretendem mais gerais sobre

⁸ Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 35.

a literatura ocidental, tendo como um dos motes do estudo a quantidade de definições e espectros que envolvem o romantismo, bem como a internacionalização que permite falar em “romantismos”. Carpeaux tenta analisar em especial os movimentos no continente europeu, deixando ver, mesmo que “precária e provisoriamente”, algumas características de cada um desses movimentos românticos. Por esse motivo, é necessário, a fim de evitar confusões, demarcar tanto a leitura quanto a qual romantismo estamos nos referindo. O romantismo retomado por Walter Benjamin em sua tese de doutoramento corresponde a um momento específico, mais precisamente, o *Primeiro Romantismo*⁹, ou, Romantismo *alemão*, conhecido e formulado enquanto círculo de Jena. Não é de todo errada a assimilação de uma nova relação entre sentimento e razão que guia um pouco a preocupação desses filósofos. Entretanto, designar o esse círculo romântico como uma essência homogênea, considerando sobretudo a frequência em que ele aparece nas cronologias da história da arte, as denominações de algo entre o Classicismo e o Realismo, bem como as atribuições ao caráter “sentimental, solitário, deslocado”, é uma atitude característica que deixa, numa medida diminuta, descrever uma parte das dimensões do que foi o romantismo; ainda que restrito a um caráter muito menor na ordem de questões filosóficas colocadas, ser sentimental, estar temporalmente localizado entre dois outros fenômenos do saber, pode aparecer nas milhares de atribuições feitas ao Primeiro Romantismo. Por esse motivo, Walter Benjamin busca apresentar sua intenção: não quer ser um trabalho de história dos problemas, mas, antes, um recorte de um problema pontual, a saber, *o conceito romântico de crítica de arte*.

Nesse emaranhado de questões que aparecem na pesquisa sobre o romantismo, o que vai saltar com maior relevância no percurso de Benjamin é a forma como esses filósofos elaboraram os conceitos que vão transformar a ideia de *obra de arte*. Ou mesmo, como dito por Benjamin, formular a própria ideia de obra de arte no sentido moderno. Benjamin, ao se referir a pesquisa que vai apresentar como Tese faz uma diferenciação entre o recorte feito por ele, deixando claro que não pretende tratar um contexto geral:

O presente trabalho foi concebido como uma contribuição para uma pesquisa de história dos problemas, tendo como objetivo expor o conceito de crítica de arte em suas transformações. Incontestavelmente uma tal pesquisa da história do conceito de crítica de arte é algo totalmente diverso de uma história da crítica de arte propriamente dita; ela é uma tarefa filosófica, melhor dizendo,

⁹ “Primeiro Romantismo” costuma traduzir o termo alemão “Frühromantik”. Seguimos aqui, assim como Rubens Rodrigues Torres Filho em sua sua tradução da obra *Pólen*, de Novalis. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS. *Pólen*. Fragmentos – Diálogos – Monólogo. Trad. R. R. Torres Filho. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 11.

de história dos problemas. Para sua solução o que veremos a seguir só pode ser uma contribuição, pois não expõe o contexto geral da história dos problemas, mas apenas um momento do mesmo, o conceito romântico de crítica de arte. O contexto mais geral da história dos problemas, no qual este momento se encontra e no qual ocupa um local de destaque, tentaremos indicar parcialmente no final deste trabalho. (BENJAMIN, p.19, 1993)

Sabemos que o próprio romantismo parte de um modo de fazer filosofia em que a noção de gênero para determinar a essência de algum objeto ou fenômeno histórico artístico ou filosófico, é demasiado redutora, apesar de ser uma ferramenta historicamente apresentada como solução para a pesquisa de história da arte. Sobre isso falaremos mais precisamente no segundo capítulo, ao apresentar de forma mais precisa a contribuição do romantismo à filosofia da arte. Por ora, fiquemos neste tópico da justificativa de Benjamin sobre seu interesse.

Ao sinalizar o recorte benjaminiano, vemos como um bom caminho de contextualização, como indica nosso capítulo de retomada histórica, um começo pelo fim; já que Benjamin só vai falar em um contexto geral, parcialmente como dito por ele, ao fim da pesquisa, podemos tentar alargar o contexto em que o autor se demora pouco, talvez por questões de economia na própria obra, visto que seu interesse pelo contexto é igualmente significativo. Na indicação parcial feita por Benjamin em seu texto, há uma sinalização da ideia de arte romântica no último capítulo que se relaciona em contraste com a teoria goethiana; “A teoria da arte primeiro romântica e Goethe” é o título do texto de encerramento da Tese de doutoramento Benjaminiana. Antes de nos debruçarmos nas questões colocadas por Benjamin, vamos oferecer um panorama que é um pouco anterior a esse contraste colocado pelo filósofo, justamente para dissolver as separações que advêm da compreensão demasiado positivista do momento histórico em que vivem esses autores.

Lidar com os conflitos conceituais desses filósofos à época em que se inscreve sua produção intelectual é central para Benjamin, mas a forma em que essas observações aparecem no texto deixam entrever apenas indicações muito precisas; sabemos que, além de conceitos, a biografia tanto dos românticos como dos outros círculos que se formaram no mesmo período tem muito a dizer sobre a construção de pensamento, como quis Herder, o *Zeitgeist*. Como nosso trabalho se propõe explorar o contexto – sem, no entanto, desprivilegiar a lida com os conceitos ou recair em certos biografismos – optamos por expandir a conversa sobre o que orbitava esse caldo de questões que teve em Jena um de seus

pólos mais densos filosoficamente falando. A intuição é que, assim como no percurso dessa pesquisa, essa contextualização possa contribuir aos leitores da obra benjaminiana.

Benjamin, em seu capítulo final, aborda de forma breve a relação com Goethe, enfatizando a teoria da arte. A partir disso, propomos uma retomada contextual, começando com Kant e Fichte, cujas ideias são fundamentais para compreender a dimensão que Benjamin apresenta ao final de sua tese ao propor uma distinção entre as concepções de arte dos românticos e a de Goethe. Por ora, voltemos nosso olhar para as afinidades e encontros que ocorreram em Jena, pois é nesse contexto que se delineiam os fundamentos das reflexões românticas e suas interlocuções.

É relevante destacar que o próprio Walter Benjamin reuniu uma coleção de cartas de pensadores do período entre 1783 e 1883, publicadas anonimamente no jornal *Frankfurter Zeitung* em 1932. Essa seleção inclui nomes como Kant e Hölderlin. Como mencionado na introdução, estamos diante de um dos textos mais acadêmicos de Benjamin, no qual a preocupação em delimitar o recorte de sua reflexão é mais explícita do que na maior parte de sua obra. No entanto, a reunião dessas cartas revela que, além de suas investigações conceituais, Benjamin também estava profundamente interessado na vida que se vivia naquele contexto histórico e em como ela se entrelaça com a produção de saber.

Seu método de análise frequentemente busca conectar os fios entre o passado e o presente — especificamente, entre o moderno e o contemporâneo. A questão central que permeia sua obra é o que um momento de lampejo no passado pode revelar algo sobre uma particularidade do presente, não como um simples reflexo dos fenômenos, mas em relação ao conceito de *origem*¹⁰ (*Ursprung*), conforme interpretado por Gagnebin (1999, p. 8–9). No contexto dessas cartas e das relações que se formavam entre essa “Gente alemã” (*Deutsche Menschen*)¹¹, emerge como central a preocupação com uma ciência que integre as humanidades. Assim, partiremos de Kant para explorar esse ideal e suas implicações no cenário filosófico de Jena.

De um lado a Revolução Francesa e de outro a Revolução Copernicana de Kant. O *zeitgeist* que resultou dessa combinação seria a antevisão de uma geração filosófica em que a

¹⁰ Ver citação na página 20.

¹¹ Nessa reunião de cartas podemos observar a intenção de Benjamin em recuperar e comentar as discussões daquele período para que fosse possível contrastar a imagem de uma Alemanha iluminista, que se pautava na busca por ideais humanistas, à cultura alemã em um momento em que o nazismo tentava impor uma identidade nacional única e totalitária. Ver: BENJAMIN, Walter. *Gente alemã/ deutsche menschen*. Tradução de Daniel Martineschen. São Paulo: Editora Nave, 2021.

busca do saber não passa pela divisão entre estética, filosofia prática, filosofia teórica, teoria do conhecimento; apenas para citar algumas das discussões centrais. As tendências de separação já não funcionam tão bem a essa altura. Isso se deve principalmente à ideia kantiana de sistema; em larga medida, um sistema precisa comportar a parte e o todo, precisa ter como caminho a universalização, e também oferecer um organismo em que a estética, a ética, a moral façam parte da constituição desse conjunto. Cada parte a seu modo ofereceria um elemento de saber sobre si e sobre o mundo¹². Nessa visão sistemática, o “eu” que tanto percebe como organiza o mundo precisaria desses elementos da razão para exercer sua *liberdade*. E é aí onde conflui a filosofia de Kant como momento nevrálgico deste *Zeitgeist*; em um mundo de monarquias, reinos e principados, o conceito de liberdade aparece como chama revolucionária não apenas na França de Napoleão. Na Alemanha, isso foi vivenciado na forma do Esclarecimento. Na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785), Kant vai elaborar a questão da liberdade da seguinte maneira:

A liberdade é uma mera ideia cuja realidade objetiva não pode ser de modo algum exposta segundo leis naturais e, portanto, em nenhuma experiência também, que, por consequência, uma vez que nunca se lhe pode supor um exemplo por nenhuma analogia, nunca pode ser concebida nem sequer conhecida. Ela vale somente como *pressuposto necessário da razão num ser que julga* ter consciência duma vontade, isto é, duma faculdade bem diferente da simples faculdade de desejar (*a saber, a faculdade de se determinar a agir como inteligência, por conseguinte segundo leis da razão independentemente de instintos naturais*) (KANT, 1980, p. 159 grifo nosso).

Não à toa o autor denomina sua filosofia como Revolução Copernicana, fazendo alusão à forma como Copérnico “ousou saber” e, diante do exame dos fenômenos, muda toda a compreensão científica sobre a astronomia. Tanto Copérnico quanto Kant desafiaram saberes tradicionais, mudando a forma como se entendia a relação entre o observador e a realidade, seja ela física ou cognitiva. Se é a liberdade quem guia a inteligência e esta *não pode ser exposta segundo leis naturais*, também a apresentação do conteúdo artístico no romantismo vai seguir essa intuição como forma a que remetem a crítica das obras, uma apresentação baseada no *ciclo* reflexivo entre o sujeito (artista-poeta-gênio-intelectual) e o objeto (linguagem; seja ela poética, plástica, as imagens fragmentárias da consciência ou a ciência).

¹²Essa ideia de um sistema dizer “sobre si” é algo que podemos observar na filosofia schlegeliana; a ideia é desnudar o sistema, revelar o sujeito por trás dele. Para isso o conceito de reflexão fictheano vai ser ferramenta fundamental. Ao decorrer da dissertação veremos o porquê e como isso aparece via Benjamin e nos próprios textos de Schlegel.

Há um espectro específico nessa relação sujeito-objeto na Alemanha a essa época, devemos atentar para esse sujeito que aparece retratado; o intelectual, que acredita, a partir da noção kantiana do “dever ser”, numa sociedade esclarecida, numa sociedade da *Bildung*. Primeiro, fiquemos com a questão da liberdade e seu papel para o *Zeitgeist* de que falamos.

Kant não inicia um debate sobre a estética, uma vez que esta já estava na ordem do dia no cenário alemão desde 1740 com Baumgarten, Winckelmann, Herder, Mendelssohn e o próprio Goethe, mas abre caminho para a reflexão sobre um sujeito moderno e sua centralidade como agente no mundo segundo uma concepção de arte que não pode ser mais pensada ou mesmo remetida à ideia de artefato. As consequências da filosofia kantiana vão reverberar, sobretudo, em uma filosofia da natureza de novo tipo, deixando como problema a passividade diante da própria ciência, por exemplo, e a forma de se produzir saberes que são dados como naturais. Com a publicação da *Crítica da faculdade de julgar* (1790) a influência no debate estético se acentua, mas, por ora, a ideia da *liberdade como condição de possibilidade para a ação da inteligência* nos ajuda a pensar em um dos primeiros pontos da retomada feita por Fichte da filosofia kantiana.

Para costurar os fios da contextualização aqui proposta, desde Kant, Fichte e Goethe até os românticos, é suficiente apontar esses dois conceitos centrais, o *eu* e a *liberdade*. Aqui, colocamos esses três filósofos como centrais porque são eles quem aparecem na Tese de Benjamin com mais recorrência. Kant faz uma divisão entre o eu da vida prática e o *eu transcendental*. É este eu transcendental que vai fornecer à teoria fichteana elementos para propor uma *teoria da reflexão infinita do eu* em sua *Doutrina da Ciência*.

Em 1791 Fichte publica a *Crítica de Toda a Revelação (Kritik aller Offenbarung)*¹³, um dos primeiros trabalhos importantes de sua carreira, em um momento que buscava se aproximar de Kant. Esse trabalho foi lançado anonimamente e se tratava de uma investigação sobre o conceito de revelação religiosa de uma perspectiva crítica, fortemente influenciada pelo exame crítico proposto por Kant. O texto, ao trabalhar questões deixadas pelas críticas, fez com que muitos acreditassem que o próprio Kant fosse o autor, o que rapidamente trouxe reconhecimento a Fichte e estabeleceu sua reputação de forma mais ampla na intelectualidade alemã à época. Um dos pontos centrais trabalhados neste texto é o paradigma de uma nova metafísica que aparece no desenvolvimento da filosofia kantiana. Três anos depois, Fichte

¹³ Ver: UTTEICH, L. C. *Johann Gottlieb Fichte: aspectos biográficos do filósofo da Egoidade Absoluta*. Tempo da Ciência, [S. l.], v. 16, n. 32, p. 111–121, 2000. DOI: 10.48075/rtc.v16i32.8799. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/8799>.

publica sua Doutrina da Ciência (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, 1794) e é oferecido a ele uma vaga para ocupar a cátedra de Karl Leonhard Reinhold na Universidade de Jena.

A passagem de Fichte por Jena foi fundamental para os românticos, principalmente Schlegel e Novalis. Goethe já era condecorado a muito tempo por seu romance epistolar *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774), que o colocou em posição de reconhecimento do duque de Weimar; era como um conselheiro cultural particular e sua palavra tinha forte influência àquela altura sobre as indicações para os cargos na Universidade; antes de Fichte havia indicado Schiller para a Cátedra de História (1789). É nesse contexto que podemos, finalmente, inscrever o *Primeiro Romantismo Alemão*. Com milhares de ressalvas, pois poderíamos narrar esse contexto de outras formas. Escolhemos privilegiar Kant e Fichte para então poder falar da importância de Goethe para o romantismo e mais ao final, do paradoxo que existe nesta importância.

Um ponto crucial na leitura de Benjamin dos românticos aparece logo no início quando ele aponta Kant como ponto crucial, como também o fazemos em nosso texto. A questão a ser evidenciada é que o filósofo havia dito em 1785 que “não podemos conhecer objeto algum como coisa em si, mas somente enquanto objeto da intuição sensível”¹⁴, dando à intuição apenas a possibilidade de ser uma intuição sensível e eliminando, portanto, o caráter espiritual ou intelectual desse elemento. Anos mais tarde, com a publicação da *Terceira crítica*, a *intuição intelectual* e o *conhecimento imediato* viram uma pulga atrás da orelha a ser “resolvida”, já que sua possibilidade aparece através da figura demiúrgica divina¹⁵, mesmo que sem afirmações. A lacuna deixada, propositalmente ou não, pela filosofia kantiana, a partir da compreensão da *natureza reflexionante do pensar* e a *enunciação da possibilidade reguladora da intuição intelectual*, foi o impulso necessário para que essa figura divina pudesse se antropomorfizar, Benjamin observa que:

Os românticos viram, antes, na *natureza reflexionante do pensar* uma garantia para o *seu caráter intuitivo*. Assim que, na história da filosofia, Em Kant – senão pela primeira vez, ao menos de maneira explícita e enfática –, *afirmou-se a possibilidade de se pensar numa intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência, veio à tona um*

¹⁴ Ver: Kant, I. “Prefácio à segunda edição da Crítica da razão pura”. In Textos seletos. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 48 (B XXVI).

¹⁵ “diferentemente de Kant, Hegel não hesitava em assimilar o homem a Deus”. Inwood, M. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 194.

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, 1999, p.30, grifo nosso)

No processo de tentar recuperar para o campo da experiência o *caráter intuitivo do juízo reflexionante*, os românticos vão, a partir de uma apropriação da filosofia fichtiana, pensar toda sua filosofia, com as ressalvas que faremos mais à frente da distância que vão assumir de Fichte posteriormente.

Permita-nos certa digressão que se justificará na amarração reflexiva que segue; assim como a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, a *Metamorfose das plantas* de Goethe é publicada em 1790, entre as quais Schiller havia notado semelhanças metodológicas. Voltamos então ao grau zero do que no início de nossa retomada contextual apresentamos como problema; quando pensamos em lidar com a ideia dos “salões de Jena”, queríamos dar o tom de todo esse contexto considerando um recorte que imaginamos ter sido usado por Benjamin para mapear tanto os conceitos, como as motivações históricas que levaram esse processo até o fenômeno que temos como foco de análise, mas não só; retoma também em alguma medida a quem Benjamin está se referindo quando diferencia Goethe do romantismo ao fim de sua Tese. Desde já é importante também retomar esta dimensão para indicar no tempo histórico de Benjamin uma inclinação; a saber, de que essas duas obras citadas – *A Crítica da faculdade de julgar* de Kant, a *Metamorfose das plantas* de Goethe – sofriam, à época de Benjamin, um esforço por aproximação¹⁶. Benjamin buscava, ao estudar o romantismo, entender as relações conceituais e as separações entre os dois projetos estéticos, sem dúvida, o que acreditamos ser a contribuição ímpar da obra que temos em mãos.

Ao “se esfalfar através de um longo caminho”¹⁷ na história de todo o processo que respeita à centralidade da *Terceira crítica*, ela se mostra, não apenas aos românticos, mas a Goethe e tantos outros, objeto de tensões em aberto. Goethe, a quem os românticos

¹⁶ “Consequentemente, parece haver um ponto de contato entre estes autores mesmo ali onde supostamente se diferenciam. E se o caminho que um percorre difere daquele do outro, eles não deixam de indicar semelhanças. E quem afirma isso é o próprio Goethe quando diz a Eckermann que, embora Kant nunca tenha tido contato com ele, ele “Goethe”seguiu, de sua própria natureza, um caminho similar ao dele. [E Goethe prossegue] Eu escrevi minha *Metamorfose das plantas* antes de saber algo de Kant e, no entanto, ela está completamente no mesmo sentido de sua doutrina.” ver: Rehfeld, D. (2012). *Kant e Goethe: a semelhança de caminhos distintos*. Rapsódia, 1(6), 117-134.

¹⁷ Referência à epígrafe Hegeliana que abre este capítulo.

consideram gênio e exemplo de obra auto recenseada¹⁸ – sobretudo a obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – narra essa recepção e os sinais de sua importância:

Então, chegou-me em mãos a *Crítica da faculdade julgar*, a qual devo uma época extremamente feliz de minha vida. Nela, eu via minhas ocupações mais disparatadas dispostas uma ao lado da outra, os produtos da arte e da natureza tratados da mesma maneira, *juízos estéticos e teológicos esclarecendo-se mutuamente*. (Goethe, 2024, p.49 grifo nosso)

Nos termos usados por Benjamin, Fichte¹⁹ “traduz” a *Terceira crítica* em sua *Doutrina da ciência*, tornando a intuição intelectual condição para uma filosofia prática, para o pensar, mesmo que esse caráter prático interesse pouco os românticos, eles vão beber da fonte desses trabalhos e são a primeira geração que se formou a partir desse denso encontro que se deu por um período em Jena (Schiller, Fichte, Goethe, Schelling etc), permeados pela filosofia kantiana e pós-kantiana que nascia das discussões travadas na universidade e, como em diversos relatos biográficos, em encontros tais como os retratados na *Conversa sobre poesia* de Schlegel. Goethe consegue unir o que talvez seja a abertura dada pela filosofia kantiana, em que arte, filosofia e ciência fazem parte de um todo, e esse todo, numa aproximação a uma leitura magistral da obra kantiana, a de Lebrun, seria a categoria antropológica que começa dar sinais de um “deslizamento” da metafísica tal como a conheceu até o século XVII e que, via *Terceira Crítica*, se ilumina e colhe os seus frutos:

Onde vimos o conceito de finalidade, núcleo da teologia dogmática, ser cunhado em sentimentos e em atitudes – as fenomenologias da Beleza, do Sublime, do ser vivo *tornando-se, para a pretensão da faculdade de julgar, aquilo que as provas tradicionais eram para a existência de Deus (...)* Que os temas da modernidade, por mais concretos e inevitáveis que os autores de manuais os façam parecer

¹⁸ A ideia de recensão no romantismo vem acompanhada da figura do gênio, mas também, da figura do artista. Uma obra criticável é uma boa obra, uma obra exemplar – como o Meister de Goethe, por exemplo – faria sua própria crítica no interior da forma. Portanto, a obra pode ser tanto meio de reflexão (medium-de-reflexão), como conter em si já a sua própria crítica, já que fora elaborada pelo gênio, que no romantismo representaria um sujeito assinalado pela reflexão e pela linguagem. “Felizmente ele [o *Meister*] é precisamente um destes livros que julgam a si mesmos” (Benjamin, 1993, p.75).

¹⁹ A Pintora Dora Stock faz um relato curioso de um passeio em Dresden que Fichte fez, no verão de 1798, com os irmãos Schlegel, Caroline Schlegel (esposa de August W.), Novalis e Schelling com o objetivo de ver as obras de Raffello e de Correggio. Numa carta à Caroline Schiller, ela escreve: “Os Schlegels estiveram aqui [...] eles tomaram posse da galeria e juntos com Schelling e Gries passaram lá quase todas as manhãs [...]. Eles procuraram além disso iniciar Fichte nos mistérios da arte. Você teria rido tanto [...] se tivesse visto os Schlegels com ele: como eles o puxaram para cá a para lá e tentavam infundir-lhes a mesma convicção deles” (Fuchs, 1980 *apud* Cecchinato 2015)

aos adolescentes, *não passam de um vestígio da lentíssima morte de Deus*. (Lebrun, 1993, p.688 /689 grifo nosso).

Os “inofensivos” debates são, na síntese feita por Lebrun, a condição de possibilidade para um novo paradigma de saber, não à toa Fichte encerra sua passagem por Jena sendo acusado de ateísmo; se com Lebrun estamos falando desta lentíssima morte de Deus, com Fichte e a intuição intelectual, os sinais vitais parecem estar por um fio. Benjamin identifica Hegel como “expressão completa” das relações entre o *conceito de pôr* de Fichte e o *conceito de reflexão*, central para Schlegel e Novalis, que fazem parte dessa reabilitação da gnosiologia antes usada apenas para representar o divino²⁰:

Ambos os termos indicam coisas diferentes, ambos são de grande importância para a história da filosofia. Enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro romantismo, o conceito do pôr aparece – não sem relação com o precedente – de maneira acabada na dialética hegeliana. Talvez não seja demais afirmar que o caráter dialético do pôr em Fichte, exatamente devido a sua combinação com o conceito de reflexão, não atinge ainda a mesma expressão completa e característica que em Hegel. (Benjamin, 1999, p.32)

A possibilidade da intuição intelectual e do conhecimento imediato são parte como sintoma da morte da metafísica tradicional, e vai ter vida nos tratados, textos, obras e toda a *forma* de pensar e de *apresentar* o pensamento na produção intelectual desses filósofos. Talvez o mistério e o místico do romantismo façam parte ainda dessa toada. É essa morte da

²⁰ A respeito desse tema, para uma análise mais aprofundada, recomenda-se a leitura de Nolasco, Fábio Mascarenhas. *A reflexão como termo-médio entre more geométrico e Dialética*. Revista de Estud(i)os sobre Fichte, 4, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ref/276>. A leitura aborda detalhadamente os aspectos que podem jogar luz sobre essa provocação deixada em aberto por Benjamin em seu texto onde aponta Hegel como “expressão completa” do pôr; ao relacionar a reflexão fichteana com a filosofia hegeliana entendendo Fichte como termo médio entre a forma cartesiana e a dialética proposta por Hegel, podemos pensar imagetivamente e conceitualmente de que fim da metafísica Lebrun está falando que vai dar lugar a novos paradigmas para o conhecimento; a prova ontológica em Descartes é responsável pela existência da subjetividade presente em sua *res cogitans*. O eu de fichte dá lugar a um sujeito em que consciência e transcendência divina se separam, esta interpretação está fora da alçada proposta no recorte do texto, já que busca apresentar a crítica ao procedimento matemático cartesiano e spinozano, mas certamente nos ajuda a refletir a respeito de nossos propósitos. Destaco aqui o que é dito logo nas partes iniciais: “Fichte faz todo o movimento contido na argumentação hegeliana que termina a Lógica da Essência, o estabelecimento da ação-recíproca como fundamento da liberdade do sujeito, mas não apresenta isso como um processo do conceito, mas do eu; ou, pelo menos, fundamenta esse conceito a partir de uma reflexão a respeito do Eu. O conceito da ação recíproca é posto como o fundamento da relação absoluta, constituinte da posição idealista, mas esse ato de pôr é um ato reflexivo do Eu que se pretende enquanto a apresentação de um conceito, mas não a apresentação de um conceito que determina algo a respeito da subjetividade.”

metafísica, não anunciada explicitamente por Kant mas na forma em que é apresentada na Crítica do juízo, nas entrelinhas, que permite falar em filosofia da arte como a própria condição de se pensar filosoficamente, já que é neste campo que podemos falar em imaginação, criação²¹. “Foi preciso que o discurso teológico se turvasse para sempre para que, através do “sentimento estético”, obras geniais nos parecessem “significar” (Lebrun, 1993, p. 689). A poesia romântica faz parte desse processo, e, talvez seja por isso que Fernando Pessoa tenha dito que, “no desenvolvimento da metafísica, de Kant a Hegel, alguma coisa se perdeu”²². Ela é, antes de mais nada, a proposta radical da prosa, da linguagem, como campo criativo, portanto, de uma filosofia que depende da forma poética. Para isso, Schlegel e Novalis tem como base o conceito de reflexão e o culto ao infinito, tanto para pensar a crítica de arte, como para fazer dela método gnosiológico na lida com o conhecimento. O “spoiler” é que acabam por formular muito bem uma crítica de arte,

(...) no entanto, permanece numa dependência inequívoca do centro da filosofia da arte. Esta dependência é formulada do modo mais preciso no problema da criticabilidade da obra de arte. Se esta é negada, se ela é afirmada, depende inteiramente dos conceitos filosóficos básicos que fundam a teoria da arte. *Todo trabalho de filosofia da arte dos primeiros românticos pode, portanto, ser resumido no fato de eles terem procurado demonstrar em seu princípio a criticabilidade da obra de arte. Toda a teoria da arte de Goethe permanece sustentada pela intuição da não-criticabilidade das obras.* (Benjamin, 1999, p.32 grifo nosso)

Todo esse contexto nos ajuda a fazer os recortes necessários sem incorrer em certos apologismos da relação entre Benjamin e os românticos, que podem turvar separações necessárias. Eles foram muito importantes para a ideia de *fragmento* que permeia toda a obra benjaminiana, bem como para os estudos sobre a linguagem. Fornecem a ele a possibilidade

²¹ Aqui é importante pontuar e indicar o extenso debate sobre a figura divina em Kant como a representatividade da intuição intelectual. Julio Esteves faz uma reflexão que nos ajuda a reconhecer a problemática da “criação imediata” que pode decorrer da interpretação de Kant: “Em suma, Deus não precisa esperar que a realidade da coisa seja dada em outra parte qualquer, posto que Ele é a fonte de toda a realidade. Contudo, o que é importante é que isso não faz com que se apague a distinção necessária entre possibilidade e realidade no próprio conceito de cada criatura, quer esse conceito seja concebido por outra criatura, quer o seja pelo criador. *Pois, do contrário, chegaríamos à absurda conclusão de que Deus, necessariamente, pensa como existente cada criatura possível!*”. Ou seja, que apenas ao intuir, sem intermédio da vontade e do exame necessário da criação, a figura divina criaria os objetos advindos de uma consciência absoluta, tal consciência, Fichte alarga em sua Doutrina da Ciência em seu *Eu absoluto*. In: “o que nos faz pensar” v. 14 n. 19 (2004): Nº 19: setembro de 2004, p. 84.

²² Fernando Pessoa, “Datilografia”. In *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 335. A referência a essa conexão é do artigo de Pedro Duarte, a quem possa interessar: ANDRADE, P. D. de. Românticos, os seres anfíbios: entre a crítica de Kant e a síntese de Hegel. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, [S. l.], v. 17, n. 27, p. 75–96, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/79>

de uma crítica imanente, e mesmo dialética para o fenômeno da obra de arte e da perda total da “aura”, ou, da reflexão como método.

Fazer a leitura do conceito de *reflexão* e como ele se relaciona à questão do *conhecimento imediato*, conceito basilar para o entendimento sobre a crítica romântica, é como Benjamin procede em sua obra. Dada a digressão e o adiantamento do assunto, que retomaremos mais ao fim de nosso percurso, retomemos então o texto em sua letra.

Junto da reflexão sobre a arte, devemos pensar a filosofia da natureza no romantismo, pois formam um conjunto. Nos próximos tópicos seguiremos da seguinte maneira: (i) primeiro vamos tecer algumas considerações sobre o conceito fichteano de reflexão, (i.i) depois tentaremos caracterizar as diferenças entre ambos os conceitos de reflexão tendo em vista a recusa de Fichte de uma infinitude no processo reflexivo, que o afasta do romantismo. Essa discussão nos fornecerá aporte para, como lembra-nos Goethe, lidar com arte e natureza “tratados da mesma maneira” que é como o romantismo produz sua ideia de arte; a saber, partir do mesmo *método*, que tem como objetivo a apresentação (*Darstellung*) da verdade fragmentária, ou, da ideia via linguagem (poesia, filosofia) e da relação com o conceito de *Witz* romântico, forma em que se expressa o conhecimento imediato. Os românticos formulam um lugar em que a arte substitui a revelação divina, ela é expressão de um absoluto supra-sensível, mas também uma gnosiologia e sistema próprio ligado a um método que tem como *modus operandi* a crítica.

1.1 A reflexão em Fichte

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a *imediatez do conhecimento*, mas também, na mesma medida, *uma particular infinitude do seu processo*. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter *inacabável*, um significado especialmente *sistemático* que induz que ele faça de *cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão*. (Benjamin, 1999, p.32 grifo nosso)

Tendo como meta delinear proximidade e separação das duas teorias sobre o conceito de reflexão e o alargamento à compreensão fichteana de infinitude proposta pelos românticos, vamos seguir o texto de Benjamin de forma mais próxima. Começemos então pela *forma da reflexão na Doutrina da ciência*.

Como vimos, a *Doutrina da ciência* surge como uma possibilidade de, a partir do pensamento kantiano, *alargar a intuição intelectual para o campo da experiência*. Para isso, alguns passos deveriam ser dados tanto no estudo de Kant como no aprimoramento de seu texto. “Três anos de incessante trabalho na doutrina-da-ciência, quase sem nenhuma ocupação lucrativa, pela absoluta impossibilidade de interromper essa série de meditação, a menos de abandoná-la inteiramente, consumiram o pouco que nos restava”²³.

A distinção Kantiana nos dizia que a intuição só opera no entendimento através da sensibilidade e afecção vinda dos objetos, ou seja, nossa faculdade do entendimento estaria condicionada à sensibilidade, sobretudo porque a possibilidade do fenômeno não poderia ser antecipada, ela era o início; no sentido do acontecimento material, esse início seria responsável por reger esta faculdade.

O que aponta Benjamin é que, na medida em que Kant havia determinado a operação entre a faculdade do entendimento (razão) e sensibilidade (empíria) como única possibilidade de equacionar em seu sistema a intuição, alguns problemas, como descrevemos no tópico anterior, surgiram daí.

²³ Fichte a Schiller, 9 de junho de 1803. In: TORRES FILHO, R. R. Ensaio de filosofia ilustrada. São Paulo: Brasiliense 1987. p.101..

A *Terceira Crítica* vem para dar lugar e deixar entrever que há algo do pensamento que não se provoca apenas por meio da sensação. Aqueles pensamentos em que não conseguimos diferenciar realidade e possibilidade, como a ideia de liberdade ou de Deus, são responsáveis pela indicação feita por Benjamin em que Kant abre a brecha para a reunião entre intuição e conceito. Essa reunião entre objetos da consciência não necessariamente reais e reflexão (unicórnios, por exemplo) daria substância à intuição intelectual proposta por Fichte e pelos românticos. Sua marca distintiva é o exame de que a reflexão seria determinada como “a reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento dado nela” (Benjamin, 1993, p.31). Mas esta *forma*, somente aconteceria em um espaço de liberdade entre entendimento (*ação da inteligência*, em Fichte) e intuição intelectual, libertas da necessidade de que seja postulada apenas por meio de objetos sensíveis. O eu torna-se objeto de si mesmo, e assim se fundamenta na filosofia de Fichte um início para a *Doutrina da ciência*.

O interesse na série meditativa foi uma empreitada onde Fichte determinou este início absoluto; o eu e o não-eu, uma e mesma coisa, mas dotados de uma equação feita pelo filósofo que por vezes parece estar cindindo esse eu. Benjamin interpreta da seguinte forma:

Segundo Fichte, o Eu vê como sua essência uma ação infinita que está no pôr. Isto se passa da seguinte maneira: o Eu põe-se (A), contrapõe-se na imaginação um Não-Eu (B). A "razão intervém [...] e a determina a acolher B no A determinado (no sujeito): mas então o A, posto como determinado, tem de ser mais uma vez delimitado por um B infinito, com o qual a imaginação procede exatamente como acima; e assim prossegue, até a determinação completa da razão (aqui teórica) por si mesma, quando não é mais preciso na imaginação nenhum B delimitante fora da razão, isto é, até a representação do representante. *No terreno prático, a imaginação prossegue ao infinito, até a ideia pura e simplesmente indeterminável da suprema unidade, que só seria possível depois de uma infinitude perfeita, que é por si impossível*". (Benjamin, 1993, p.33 grifo nosso)

Nesse sentido, a reflexão é o “dar-se na interpretação mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato”, ela envolve a relação entre sujeito e objeto como coisa unívoca – análogo em sua filosofia às figuras do eu e não-eu (consciência) – que, a partir da *ação da inteligência*, permite a produção do eu e do não-eu, *no meio* desse ir e vir da reflexão, onde acontece o conhecimento imediato. *O pôr* faria as vezes do retorno ao modo originário (A) como “pensar do pensar”:

“O Eu não surge mediante uma síntese cuja pluralidade pudesse ser decomposta, todavia, adiante, senão [que surge] mediante uma tese absoluta” (...) “nós abrangemos não somente nossa personalidade determinada, mas, além disso, nossa espiritualidade em geral” (Fichte *apud* Utteich, 2009, p. 117).

A consciência, estrutura em que a *ação da inteligência* acontece, para Fichte, é ancorada na intuição intelectual (eu) que está em constante tensão com o mundo (não-eu), a questão é que esse não eu em sua forma não representa uma materialidade, mas um jogo formal para falar sobre a consciência. A intuição intelectual é para Fichte a ideia do “eu absoluto”, responsável por “grudar” o eu e o não eu, pois eles dependem um do outro e formam uma estrutura, um modo de operar. No movimento de posição e contraposição, representado pelo movimento positivo da consciência, a reflexão só poderia existir ancorada na tese absoluta. A ideia de tornar-se quem se é de Píndaro cabe um pouco nessa elaboração fichtiana, o absoluto é a representação de si vislumbrada por meio da reflexão; no caso de Fichte esse absoluto é garantido como forma originária, que só pode ser animado por meio da *liberdade* e da *ação da inteligência*.

O eu absoluto de Fichte é a base de todas as representações, ele é a forma basilar da consciência que se dá na correlação entre reflexão e posição. Benjamin acredita que os românticos se inspiram nesse conceito principalmente porque podem formular a partir dele, a base para a filosofia da arte, já que o conceito de crítica também se baseia em um olhar que, ao deparar-se com a *infinitude da reflexão*, poderia lidar com o inacabamento da obra, daí a noção de *fragmento*. A partir dessa operação entre a posição do eu e a contraposição, o não-eu, ele atribui à atividade reflexiva um caráter infinito. O *absoluto* como pressuposto estaria ali como que *naturalmente* disposto na medida em que o sujeito pensasse, ou seja, na ocorrência do eu e na contraposição do não-eu; a imagem da consciência fichtiana cumprindo sua função na tese absoluta.

No tópico anterior, delimitamos dois conceitos chave que nos ajudariam a pensar um contexto geral; o *eu* e a *liberdade*. Como na passagem da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes (1785)*, somente a liberdade poderia colocar o sujeito em contato com a ação da inteligência, “*a faculdade de se determinar a agir como inteligência, por conseguinte segundo leis da razão independentemente de instintos naturais*”. Fichte dá um passo a mais quando rejeita a apercepção transcendental do eu; ele transforma o caráter transcendental em uma egoidade una; numa mesma figura aparece o eu empírico, aquele que se relaciona com o

mundo, e o eu transcendental aquele que seria em Kant a consciência do eu puro. A figura do eu absoluto, intuição intelectual fixada, daria ao pensamento das formas a capacidade de experienciar um conhecimento imediato, porém ainda *indeterminado*, que é até onde os românticos “imitam” Fichte. Em Fichte, como nos românticos, é a liberdade que impulsiona a ação do espírito. Mais precisamente:

A sua cadeia de pensamentos é a seguinte: a doutrina-da-ciência possui não apenas conteúdo, como também uma forma; ela é "a ciência de algo, mas não este algo mesmo". Aquilo que faz da doutrina-da-ciência uma ciência é a necessária "ação da inteligência", ação esta que é anterior a tudo o que se objetiva no espírito e que constitui sua forma pura. "Ora, aqui se encontra a matéria inteira de uma doutrina-da-ciência possível, mas não essa ciência mesma. Para concretizar esta, é preciso ainda uma ação do espírito humano que não está contida entre todas aquelas ações, a saber a de elevar à consciência seu modo-de-ação em geral [...] Então, por essa ação livre, algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, é acolhido como conteúdo de uma nova forma, a forma do saber ou da consciência, e, por isso, aquela ação é uma ação de reflexão". (Benjamin, 1993, p.31)

Essa citação é nuclear para a interpretação do que vai propor o romantismo. Os românticos vão entender que a “ação da inteligência” só é possível se fomentada pela arte; e aqui puxamos o fio entre Kant e Fichte. Enquanto na apropriação de Fichte a ação da inteligência possui uma forma pura, anterior à própria reflexão e propulsora da dialética do pôr (eu e não-eu), com o Kant da *Terceira crítica* eles conseguem pensar uma filosofia da arte como uma reflexão que se potencializa diante dos objetos (materiais e espirituais), quando produzida a partir do livre jogo entre entendimento e imaginação. A forma da forma é então o primeiro ponto originário da reflexão fichteana, a reflexão para a arte só poderia ser entendida num momento posterior; “por essa ação livre, algo que já é em si forma, a ação necessária da inteligência, *é acolhido como conteúdo de uma nova forma*, a forma do saber ou da consciência, e, por isso, aquela ação é uma ação de reflexão”. Esta é a construção do conhecimento imediato, que os românticos unem ao *juízo reflexionante*.

Falar desse eu absoluto em Fichte é falar então do que origina a reflexão e tem seu modo de ação através da ideia de posição. Na separação kantiana entre um *eu empírico* e um *eu transcendental*, Fichte elabora, a partir de sua dialética do “pôr”, um eu que é, sobretudo, representação desse processo de imediatez, que se dá na dinâmica reflexiva da consciência; ao modo de Fichte, significa a união da separação kantiana. Os românticos estabelecem uma relação próxima a esse conceito de reflexão, na medida em que a ideia de *conhecimento*

imediato é imbricada ao conceito de *reflexão*. Mas por ora vamos nos deter nesta característica do absoluto, que mais a frente vai nos ajudar a diferenciar o conceito de reflexão em Fichte do conceito de reflexão romântico. Benjamin nos diz sobre a reflexão fichtiana que ela:

assenta-se na tese absoluta: dentro dela é reflexão, e fora da mesma não deve significar nada, pois conduziria ao vazio. No interior daquela posição, ela funda a consciência imediata, isto é, a intuição, e, como reflexão, a intuição intelectual da mesma. A filosofia de Fichte parte, é verdade, de uma ação ["*Tathandlung*"], e não de um fato ["*Tatsache*"], mas a palavra "*Tat*" ["feito"] alude ainda numa significação de segundo grau a "*Tatsache*", ao "*fait accompli*". Esta ação ["*Tathandlung*"] no sentido do ato ["*Handlung*"] originado no feito ["*Tat*"], e apenas ela, é fundada através da cooperação da reflexão. (Benjamin, 1993, p.39)

Até aí os românticos seguem Fichte, quando ele elabora seu conceito de reflexão e atribui à atividade reflexiva um caráter infinito através da ação (*Tathandlung*). Este caráter da ação torna infinito o processo em que o eu estaria sempre retornando a si mesmo, e, a partir dessa operação entre posição do eu e a contraposição, o não-eu, o “eu vê como sua essência uma ação infinita que está no pôr”. Benjamin nos apresenta essa questão a partir de algumas características:

Resumindo, pode-se dizer sobre a posição: ela se limita e se determina através da representação, através do Não-Eu, através da contraposição. Com base nas contraposições determinadas, a ação infinita do pôr é finalmente reconduzida ao Eu absoluto, e aí onde ela coincide com a reflexão, é fixada na representação do representante. Essa limitação da atividade-poente infinita é, então, a condição da possibilidade da reflexão. (Benjamin, 1993, p.39)

Com Fichte, ao menos na Doutrina da Ciência, a intuição intelectual vai se colocar como primeiro princípio da filosofia transcendental, já que esta intuição primordial seria o eu absoluto, e a reflexão faria as vezes desse irromper intuitivo da consciência que é como um dar-se de lampejo, fruto das conexões; podendo então deslocar a necessidade do conhecimento como mediação entre sujeito e objeto, já que o objeto é sempre a consciência do eu; esta seria a ação da consciência. Se conheço este elemento primordial, porém formal, o *desdobramento* reflexivo infinito de eu e não-eu torna-se o verdadeiro caminho do saber, que nunca finda.

O Fichte que aparece como “imitado”, segundo Benjamin, pelos românticos, é o que ainda utiliza esta configuração da consciência em que a reflexão deixa por indeterminada a essência deste eu, que é absoluto mas ao mesmo tempo não se sabe, e busca-se infinitamente; com este teriam completa concordância e nenhum outro escrito posterior representou tamanha afinidade entre as duas filosofias. Fichte teria se afastado mais tarde de alguns elementos desta obra, sobretudo na questão da infinitude reflexiva, pois, no primeiro momento ele ainda identifica a reflexão na tese absoluta como um eu unificado, consciência que nunca finda de se autoconhecer, no segundo momento abandona esta ideia. Dieter Henrich nos ajuda a compreender a recusa da reflexão, momento em que Fichte “se despediu da teoria da reflexão”, segundo Henrich:

Fichte deu uma direção inteiramente diferente à teoria da autoconsciência. Entre aquilo que é o eu, e aquilo pelo qual ele deve ser explicitado, subsiste uma diferença, até um abismo. A tarefa da filosofia é medi-lo. À medida que se confia no fenômeno do eu de ser a sua própria explicação chega-se à teoria da reflexão, a qual a autoconsciência não alcança nem no todo nem lá onde ela se forma originariamente. E esta teoria é condenada finalmente a deixar esse fenômeno completamente no escuro. Então é necessário procurar por uma outra teoria. Mas, não se pode achá-la sem ter antecipadamente descrito a constituição da autoconsciência o mais completamente possível e determinado as dificuldades que resultam dela. (...) Com isso facilmente se pode chegar a todo tipo de confusões. Por isso, se dará primeiramente um esboço de uma fenomenologia da autoconsciência, assim como ela se torna possível, quando se despediu da teoria da reflexão, na intenção de sua interpretação. (Henrich, 2019, p.7)

A grande reviravolta desta relação com a reflexão infinita é dada no texto *Tentativa de uma nova exposição da doutrina-da-ciência* de 1797. Nela, Fichte limita a atividade poente, já que o eu não precisa mais pôr a si mesmo sempre e novamente. A consciência para Fichte, ao se fixar numa consciência de si já dada imediatamente, enquanto intuição intelectual, não pede mais por uma reflexão infinita que produza um “si-mesmo”, e acaba por eliminar do sistema Fichteano qualquer infinitude. “*A teoria da reflexão da autoconsciência, portanto, está diante da única alternativa ruínosa seguinte: ou ela pressupõe o fenômeno sem poder explicá-lo, ou ela o destrói*”(Henrich, 2019, p.5). Segundo Benjamin:

Fichte procurou e então achou uma atitude de espírito, na qual a consciência de si está dada imediatamente, e que não precisa, para produzi-la, de uma reflexão a princípio infinita. Esta atitude do espírito é o pensar. (...) A consciência imediata do pensar é idêntica ao estar-consciente-de-si. Devido a

sua imediatez, ela é denominada intuição. Nesse estar consciente de si no qual intuição e pensar, sujeito e objeto coincidem, a reflexão, sem ser eliminada, é banida, aprisionada e despida de sua infinitude. (Benjamin, 1993, p.35)

1.2 O papel da reflexão infinita no romantismo

*“o espírito que conhece as orgias da verdadeira musa
nunca irá percorrer esse caminho até o fim”
Schlegel, Conversa sobre poesia*

O abandono da teoria da reflexão infinita por Fichte não significa para os românticos uma grande questão, ao menos no que isso poderia impactar em um retorno desses filósofos, ou, abandono daquela infinitude que se interpõe na leitura da Doutrina da Ciência. Benjamin entende que, ao se apropriarem desta infinitude, conseguem levá-la até suas últimas consequências; uma indeterminação que é fundante da teoria do conhecimento da arte para esses autores. Para entender o porquê disso, devemos agora adentrar o significado romântico desta infinitude da reflexão, entendendo que, enquanto Fichte estava preocupado com o início, fixando assim a intuição intelectual na tese absoluta, turvando a infinitude da reflexão, os românticos estavam preocupados com uma “infinitude da conexão”, mais precisamente, com o conhecimento imediato. Benjamin se pergunta então:

em que sentido eles compreenderam e até acentuaram a infinitude da reflexão? Evidentemente, para que isso pudesse ocorrer, *a reflexão, com o seu pensar do pensar do pensar e assim por diante, deveria ser para eles mais que um percurso infundável e vazio*; e, por mais estranho que isso pareça à primeira vista, concorre sobretudo para a compreensão do pensamento deles, segui-los de perto, admitindo hipoteticamente²⁴ as afirmações deles, a fim de *experimentar* com qual intenção eles as enunciam. *Esta intenção se revelará não como algo totalmente abstruso com relação ao local que ocupa, mas — no campo da teoria da arte — como algo rico em consequências e frutífero.* (Benjamin, 1993, p.36 grifo nosso)

Como no tópico anterior, tentaremos seguir na companhia do texto o movimento que Benjamin utiliza, para então poder tecer considerações mais precisas, tanto sobre o papel da

²⁴ Nessa passagem, usando o termo “hipoteticamente”, Benjamin parece querer incentivar o leitor a um mergulho, o que não é uma surpresa quando nos deparamos com a dimensão mística e metafísica do pensamento desses autores. Sobre essa visada ele demarca que “Seu significado metafísico, ao contrário, não será propriamente abarcado neste trabalho, mas apenas aludido na teoria romântica da arte que, decerto, atinge imediatamente e com uma precisão sem par a profundidade metafísica do pensamento romântico.” (Benjamin, 1993, p.71)

infinitude no romantismo, como gnosiologicamente, a respeito da forma do romance, entendida por Benjamin apenas nos cercos da função da crítica de arte. Há alguns elementos que vão saltar para fora deste cerco quando o próprio Benjamin formula seu conceito de história; o fragmento, a ideia, o poema, a crítica e a tradução serão elementos escolares para o autor. Sobre esses elementos, vamos tecer algumas considerações ao final, mais precisamente na conclusão e no apêndice.

A atividade progressiva da reflexão, que, no romantismo opera como o conhecimento do pensar, se desdobra em graus mais avançados de si mesmo. Devemos ter por norte que o alargamento da reflexão fichtiana tem vistas única e exclusivamente àquela imediatez produzida pelo ciclo reflexivo. A reflexão torna-se no romantismo um desdobramento de “níveis infinitamente numerosos de reflexão”:

Indubitavelmente, do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria, e o pensar do pensar, a sua forma. Para a teoria do conhecimento, a forma normativa do pensar é então — e isso é fundamental para a concepção do primeiro romantismo — não a lógica — essa pertence muito mais ao pensar de primeiro grau, ao pensar material —, antes, esta forma é o pensar do pensar. Com base na imediatez da sua origem a partir do pensamento de primeiro grau, este pensar do pensar é identificado com o conhecer o pensar. *Ele constitui, para os primeiros românticos a forma básica de todo conhecer intuitivo e assegura assim a sua dignidade como método; ele abarca sob si, como conhecer do pensar qualquer outro conhecimento inferior e, assim, forma um sistema.* (Benjamin, 1993, p. 38 grifo nosso)

Para os românticos, esse “conhecer o pensar” que seria dado apenas no segundo grau, ou seja, na reflexão, seria “a forma básica de todo conhecer intuitivo” (Benjamin, 1993, p. 38), que tem como *método um movimento cíclico*, formando também um sistema que toma o pensar do pensar como *a priori*, anterior à reflexão originária, até a reflexão que produz algo de imediato a certo ponto de seu movimento, a reflexão em seu movimento de conexão. É curioso notar que por vezes vigora o imaginário de uma figura assistemática no romantismo. Benjamin não corrobora esse imaginário, já que observa nos filósofos de Jena tanto uma teoria do conhecimento como um sistema, mas um sistema de pretensões diferentes, já que não se antecipa nessa caracterização sistemática primordialmente, mas num *exercício reflexivo* que é no fundo mais conceitual do que sistemático. Sabemos que eles operam dessa forma para que a *crítica de arte supere a obra*, ou, ao menos para que se dissolva a diferença entre *obra e crítica*.

Visto que para Schlegel a intuição intelectual não pode ser limitada por um processo reflexivo — ou seja, o *ser* reflexivo não se finda ao se conhecer —, e visto que para Fichte ela está dada, conseguimos adentrar mais um passo na diferenciação da reflexão para o romantismo. Enquanto Fichte, nos escritos posteriores, tornava a intuição do eu, o pensar, uma “determinação particular do ser” (Fichte *apud* Benjamin, p.38), Schlegel rebatia: “Não podemos intuir a nós mesmos, neste ponto o eu sempre nos escapa. Podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos. Para nosso espanto, parecemos a nós mesmos, então, infinitos, posto que na vida cotidiana sentimo-nos tão inteiramente finitos.” (Schlegel *apud* Benjamin, p.41-42). O pensar como essência, tese de Descartes, é algo que Fichte vai colocar em questão, tendo como ponto de partida a sua “proposição fundamental absoluta de todo conhecimento” ele vai dizer:

Antes dela, Descartes propôs uma semelhante: *cogito ergo sum*, [...] que ele pode muito bem ter considerado como fato imediato da consciência. Então ela significaria tanto quanto *cogitans sum, ergo sum* [...] Mas agora o acréscimo *cogitans* é totalmente supérfluo; não se pensa necessariamente se se é, mas é-se necessariamente, se se pensa. O pensar não é de modo algum a essência, mas apenas uma determinação particular do ser [...] (Fichte *apud* Benjamin, p.38)

Benjamin conclui sobre a passagem fichtiana: “Deve-se chamar atenção apenas para o fato de que a oposição, na qual Fichte sabe-se com relação a Descartes, existe também entre ele e os românticos.” Esta é a característica peculiar da reflexão romântica; enquanto em Fichte a determinação ontológica precisa ser alocada na reflexão do ser-originário, portanto, no eu, atribuindo a reflexão apenas a algo correlato a uma posição desse ser-originário e sua consciência, “o pensamento romântico supera ser e posição na reflexão”, isso quer dizer que aquele “si-mesmo” do pensamento reflexivo, que seria apropriado apenas ao eu, se absolutiza ao nível em que tudo é “si-mesmo”. “A reflexão não é o método da filosofia fichteana; este deve ser visto, isto sim, no pôr dialético” (Benjamin, p.39):

Pois o que em Fichte ocorre apenas em "um único" caso é uma função necessária da reflexão, e o que possui neste caso único significado constitutivo de algo relativamente objetivo, a ação, aquele tornar-se "forma da forma, como seu conteúdo" do espírito, ocorre, *segundo a intuição romântica, constantemente, e constitui antes de tudo não o objeto, mas a forma, o caráter infinito e puramente metódico do verdadeiro pensar.* (Benjamin, p.39)

Nos românticos, a imediatez produzida pela reflexão permitiria não apenas o conhecimento imediato, mas a continuidade da reflexão, que, a partir das conexões geradas pelo “pensar do pensar” – pensamento de primeiro grau, ou, forma em que se conhece o pensar – seguiria como forma autóctone não na figura ontológica fixada, mas numa ontologização de tudo que possa ser objetificado na consciência. A intuição não pode ser de forma alguma uma determinação para os românticos, ou mesmo um predicado do eu; ela tem a função de ser a forma básica de todo conhecer, e é para esta filosofia um método. Nas *Lições Windischmann* Schlegel vai polemizar contra o conceito de intuição intelectual fichtiano porque acredita que a fixação da intuição intelectual na tese absoluta não garantiria a fonte do conhecimento, “o desacerto daquela visão, na qual a auto-intuição fixa é alçada a fonte do conhecimento” (Schlegel *apud* Benjamin, p.41).²⁵

Benjamin vai caracterizar a filosofia teórica de Schlegel como uma filosofia do *medium de reflexão*, como contraponto à determinação do eu na tese absoluta de Fichte. O *medium* é a transformação do pensamento em algo que nem ele próprio sabe sobre si; então, “o sentido que vê a si mesmo torna-se espírito” (Schlegel *apud* Benjamin, 1993, p. 37). Não está dado, portanto, um sujeito e um objeto, mas uma forma uma que antes para Fichte era entre o eu e si mesmo, agora, para os românticos, é entre uma substância pura que não se separa de seu objeto se assim quisermos denominar.

O absoluto romântico é a *forma reflexiva*, e, enquanto forma reflexiva se estabelece como forma originária; esta forma, o *sentido*, estaria para eles realizado como simples reflexão, que, no entanto, seguiria até graus mais complexos. Já a forma potencializada, a reflexão absoluta, abarcaria “o máximo da realidade dos sentidos”, enquanto “a reflexão originária, o mínimo; que na verdade em ambas o conteúdo inteiro de toda realidade está contido” (Benjamin, p.41).

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.* Nunca, no entanto, ele perde o caráter de *medium-do-pensamento*, de nexos de uma relação pensante (Benjamin, 1999, p.62)

²⁵ Com relação à tese fichtiana do eu absoluto, Schlegel coloca em perspectiva a sua posição: “Onde o pensamento do eu não está unificado com o conceito de mundo, pode-se dizer que este pensar puro do pensamento do eu só conduz a um eterno espelhar-se-a-si-mesmo, a uma série infinita de imagens-reflexo que contém sempre o mesmo e nunca algo novo.” (Schlegel *apud* Benjamin, 1999, p. 44)

Há uma consequência de que, na temporalidade e nos fenômenos, portanto, na materialidade “todas as unidades no real, fora o absoluto, são apenas relativas”. O problema se coloca evidentemente no perigo de tamanha relativização, mas, do ponto de vista do conceito de crítica desses autores, a relatividade diante dos fenômenos é necessária para viabilizar a crítica como algo aberto à complementação, recensão e dissolução; essa dissolução da obra diante do absoluto da arte tem a ver com a dissolução do gênero, tese que vamos explorar ao falar da relação entre gênio e gênero no romantismo.

Um próximo passo para o conceito de reflexão romântico é o afastamento da noção de que a reflexão é um intuir; para eles, ela é um “pensar absolutamente sistemático, um conceber”. Kant havia aberto aquela possibilidade de que unicamente a intuição permitiria o conhecimento imediato. Para salvar a imediatez do conhecimento há um claro afastamento da doutrina kantiana, já que o *medium de reflexão* é a defesa de um pensar imediato, “o propriamente imediato é o sentimento, mas também existe evidentemente um pensar imediato” (Schlegel *apud* Benjamin, p.42). Também a limitação inconsciente representada na figura do não-eu em Fichte é recusada pelo romantismo, esta limitação do eu os românticos entendem como fruto da vontade; a saber, a vontade de direcionar a intuição “para qualquer objeto determinado”:

A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um medium. Schlegel em suas exposições, por mais que não tenha usado a própria expressão "medium", depositou uma grande importância na conexão uniforme e constante no absoluto ou no sistema, ambos interpretados conforme a conexão do real não na sua substância (que é em toda parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto. (Benjamin, 1993, p.45)

Dada a radicalidade do conceito de liberdade fundamentado na indeterminação romântica, surge a pergunta: como os românticos aplicam esse método? Toda a potencialidade que Fichte atribuía ao "eu" é, no romantismo, deslocada para a reflexão no absoluto da arte, toda a fundamentação do objeto enquanto consciência de si mesmo auto-intuitiva torna-se, para o romantismo, indeterminação ontológica, que tem como pano de fundo esta liberdade da vontade; podemos dizer, “vontade de arte”, ou mesmo impulso poético. O absoluto no romantismo é a divinização da arte por meio da filosofia; não sem razão Lebrun observou a morte da metafísica como nascimento de outras possibilidades ontológicas. Essa radicalidade

possui, sem dúvida, uma finalidade: a crítica, em relação à arte, ganha centralidade através do sistema romântico. Como nos apresenta Benjamin: “Friedrich Schlegel, o romântico, interpretou-a [a crítica] por volta de 1800 como forma estética, como célula originária da ideia de arte” (Benjamin, p. 48).

Devemos sinalizar que, ao adentrar a filosofia romântica, Benjamin vai recorrer às revistas *Athenäum* e às *Lições*; a primeira corresponde à fase de juventude de Schlegel, a segunda, Benjamin chega a correlacionar à conversão ao catolicismo que é uma das polêmicas lançadas contra Schlegel – não sem fundamento; de saída ele busca analisar alguns momentos em que aparecem considerações a respeito do conceito de reflexão e também sua limitação por meio do inconsciente. “No âmbito do pensamento estético e prático, a antiga esfera de seu pensamento já desmoronou quase totalmente, enquanto no âmbito teórico ainda vive” (Benjamin, p.43); isso Benjamin diz ao se referir à filosofia da Restauração que Schlegel defendeu como secretário de Metternich. No próximo tópico, trataremos da noção de sistema no romantismo, e das particularidades reconhecidas por Benjamin ao analisar os fragmentos românticos.

1.3 “Espírito do sistema que é algo inteiramente diverso de um sistema” ou a filosofia cíclica de Schlegel

“O fato de um autor expressar-se em aforismos não poderá, hoje, fazer-se valer a alguém como uma prova contra sua intenção sistemática”

Walter Benjamin

Benjamin compreendeu que não é possível entender a teoria romântica sem considerar o elemento místico. Assim, chegamos ao ponto central deste tópico: compreender como esses filósofos pensavam a indeterminabilidade e mesmo a possibilidade do conhecimento requer um esforço para adentrar o léxico romântico — algo que, de início, se mostra extremamente difícil. Toda a terminologia mística em torno da indeterminabilidade do objeto eleva a abstração ao máximo, tornando-a o guia para entender algo que, no fundo, é mais simples do que aparenta. Esse algo é a ideia de que, para o romantismo, o sistema é um indivíduo. Não existe objeto determinado porque o objeto também é um si mesmo, também se autoconhece.

Benjamin, se preocupa com a abordagem singular oferecida na relação entre sistema e conceito no romantismo. Seguindo a ideia apresentada acima, ele se propõe a abstração na companhia dos fragmentos sem no entanto buscar a prova de que Schlegel e Novalis possuíam um sistema formalizado, como os das grandes filosofias sistemáticas de sua época. Em vez disso, seu procedimento é reconhecer que o pensamento romântico foi permeado por tendências sistemáticas, ainda que estas não tenham atingido completa clareza ou maturidade nos próprios autores.

Benjamin sugere que, mesmo sem construir um sistema acabado, a filosofia romântica se deixa interpretar a partir de coordenadas sistemáticas, permitindo a possibilidade de um “comentário sistemático da cadeia de pensamentos primeiro romântica”. Essa postura entende o sistema romântico *como uma matriz aberta de pensamento*, que só pode ser enfrentada num fôlego convidativo à reconstrução. O sistema cíclico de Schlegel possui um horizonte em que a fragmentação e indeterminação buscam reafirmar sua ideia de crítica e os modos em que esta filosofia vai se apresentar envolvem, sobretudo, uma ambiguidade congênita. O próprio texto de Benjamin, ao colocar lado a lado os fragmentos, reconhece que não há apenas um

elemento comum que vai unir as reflexões, mas existem elementos que aparecem com uma frequência maior; é desses elementos que o autor se ocupa em sua análise, para posteriormente adentrar na questão do objeto.

Voltemos à relação entre sistema e conceito, uma vez que ele nos permitirá falar em um segundo momento, de forma mais atenta, da teoria do objeto no romantismo. Na citação seguinte, Benjamin identifica o que seria a filosofia cíclica e seu modo de operar, este ponto, é algo a que devemos nos atentar pois, em Schlegel

das poucas definições que ele fornece dela, a mais importante é a que fundamenta o seu nome: "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, e é impossível recitá-la e contar parte por parte de modo que a primeira parte fique completamente fundamentada e clara para si. Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas um círculo. O todo da ciência fundamental deve ser derivado de duas idéias, proposições, conceitos [...], sem recurso a outra matéria". Estes conceitos alternantes são, então, mais tarde, nas *Lições, os dois pólos da reflexão, que afinal se unem novamente de modo circular enquanto simples reflexão originária e enquanto simples reflexão absoluta*. A filosofia começa pelo meio significa que ela não identifica nenhum de seus objetos com a reflexão originária, mas vê neles um meio termo no medium. (Benjamin, 1993, p.51)

Durante a época da *Athenäum*, Schlegel operava sob uma tensão fundamental entre a intenção de sistematicidade e a inevitável fragmentação de seu pensamento. Benjamin cita uma caracterização de Pingoud que nos faz refletir sobre a relação de Schlegel com o sistema: "Friedrich Schlegel era um filósofo-artista, ou um artista filosofante. (...) ele era artista demais para ficar parado no puramente sistemático." (Pingoud *apud* Benjamin, p. 52) Isso reflete tanto uma limitação lógica quanto uma escolha estética: Schlegel, enquanto um "filósofo-artista", não era inocente quanto à sistematização, mas em relação ao *método*, seu gesto era como um exercício. Benjamin identifica na *Athenäum* todo gesto e exercício do filósofo em relação ao conceito de reflexão; nas obras de maturidade ele indica uma reaproximação da ideia de eu absoluto; "a fraqueza e a moderação da obra tardia assentam-se na limitação da onipotência criativa da reflexão" (Benjamin, p.72).

No fim das contas, apenas a arte e, em menor medida, a história puderam sustentar essa função sistemática oferecida pelo romantismo, refletindo a centralidade estética que permeia o pensamento de Schlegel. A análise de Benjamin posiciona o sistema romântico

como um horizonte constantemente buscado. Schlegel enuncia o absoluto através de múltiplas expressões: cultura, religião, ironia. Cada uma dessas designações, “objetos”, no entanto, faziam parte do que ele entendia ser um modelo com fecundidade filosófica necessária para sua filosofia cíclica.

A fragmentação é a própria expressão do romantismo, em que o sistema opera mais como um princípio regulador do pensamento do que como uma estrutura efetivamente construída; “o pensamento justamente no qual o mundo pode ser recolhido em uma *unidade* e que pode-se dilatar novamente em mundo (...) é o que denomina o conceito” (Schlegel *apud* Benjamin, p.55 grifo nosso). Assim, a proposta de um modelo de pensamento no qual a arte, enquanto *medium-de-reflexão*, é a figura central, o próprio sistema, toma como função a relação conceitual que formula uma dinâmica reflexiva onde *o absoluto pode ser redefinido continuamente*, levando-nos a crer que o indeterminado permeia e domina todas as esferas. O ônus dessa relação é a relativização, como já foi colocado; o bônus é a produção de um conceito de crítica de arte absolutamente novo na história da filosofia, segundo a leitura benjaminiana. Benjamin como crítico de arte reconhece esta dimensão algumas vezes em sua tese, de que a filosofia da linguagem estabelecida pelos românticos tem muito a oferecer no tensionamento e na formação filosófica e filológica. “A reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, e a forma adequada da expressão deste ato é o conceito” (Benjamin, p.55). Para Benjamin, Schlegel:

busca na verdade, para resumir numa fórmula, uma intuição não-intuitiva do sistema, e a encontra na linguagem. A terminologia é a esfera, na qual seu pensamento se movimenta para além da discursividade e da evidência intuitiva. Pois, 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. (Benjamin, 1993, p.55)

Schlegel propõe um modelo no qual a arte não é apenas um dos termos sistemáticos, mas o próprio *medium* que possibilita qualquer sistema. Essa função da arte como *medium de reflexão* reflete a tentativa de dissolver as formas pré estabelecidas de gêneros artísticos²⁶. Contudo, essa abordagem, ao deslocar a arte para o centro, como uma estratégia própria de reflexão filosófica, acaba por deixar outras esferas escamoteadas, para fomentar uma

²⁶ “não deveria o romance abarcar todos os gêneros do estilo numa sequência diversamente conectada pelo espírito comum?” (Novalis *apud* Benjamin, p.107)

liberdade infinita, indefinida e sem limites, o que prejudica de certa forma a extensão dessa filosofia ao campo da ética.

No entanto, no propósito recortado por Benjamin, a importância do romantismo se dá na medida em que pensamento e criação, frutos da ideia de imediatez do conhecimento, dialogam constantemente para a produção de um *conceito de crítica de arte* e não mais uma *arte pautada pela tópica do "juiz da arte"*. A arte, enquanto realização e fruição reflexiva, emerge de um local com maior força e fecundidade ao manter o caráter de abertura da obra à liberdade essencial pautada pelo projeto romântico, e Schlegel estava ciente da contribuição quando observa que o operar da arte, antes da relação com a reflexão, sancionava as obras por um selo de autoridade, "endeusava o gênio com sentenças oraculares místicas, fazia de uma ausência artificial de leis o princípio primeiro e venerava com orgulhosa superstição revelações que, não raro, eram muito ambíguas" (Schlegel apud Benjamin, 1993, p.60):

Enfim, deve-se assinalar, ao menos como suposição, uma relação terminológica peculiar do conceito de crítica em seu significado mais estreito de teoria da arte. Apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão "crítico da arte" em oposição à expressão mais antiga "juiz da arte". (Benjamin, 1993, p.60)

1.4 Sobre a teoria do conhecimento da natureza

"Em todos os predicados nos quais nós vemos o fóssil, ele nos vê"

Novalis²⁷

Chegamos, assim, ao momento de buscar compreender o que seria o objeto para o romantismo. Benjamin sugere que só é possível avançar nessa direção ao dar "uma olhada na teoria do conhecimento da natureza" desses autores. Nesse contexto, Benjamin desloca parcialmente o foco da figura de Schlegel, procurando traçar uma visão mais ampliada, via fragmentos, dessa coisa que estamos entendendo aqui como *ontologização da arte*. Benjamin entende que o modo como o pensamento romântico trata o objeto se dá na medida em que *o todo está interconectado*:

A crítica inclui o conhecimento de seu objeto. Daí por que a exposição do conceito primeiro romântico de crítica de arte exige uma caracterização da teoria do conhecimento do objeto que está em sua base. Esta deve ser diferenciada do conhecimento do sistema ou do absoluto, cuja teoria já foi dada acima. Mas deve ser derivada a partir dela; *ela concerne os objetos da natureza e as obras de arte, cuja problemática gnosiológica ocupou os primeiros românticos mais do que as demais formações. A teoria do conhecimento da arte do primeiro romantismo foi desenvolvida em Friedrich Schlegel sobretudo sob o título de crítica e em Novalis, entre outros, sob o de conhecimento da natureza*. Ora em um, ora noutro destes desenvolvimentos, distingue-se com particular clareza as diferentes feições de uma *teoria geral do conhecimento do objeto*, de tal maneira que para a compreensão aprofundada de um dos desenvolvimentos também se deve observar brevemente o outro. (Benjamin, 1993, p.61 grifo nosso)

Há uma distinção fundamental *entre o conhecimento do objeto e o conhecimento do sistema ou do absoluto*, Benjamin separa essas duas dimensões para evitar possíveis confusões, e aqui, talvez, seja uma forma de confessar que a interpretação desta filosofia, não só para Benjamin, é um desafio constante, talvez como no dito bíblico em que se coloca como tarefa separar o joio do trigo no juízo final. Bem, se estamos fazendo analogia a um juízo final, a ideia de infinito impacta diretamente o conhecimento do objeto, por ser um autoconhecimento, não se esgota. Isso se dá por meio de dois termos caros à metafísica:

²⁷ Novalis *apud* Benjamin, p.63.

substância e essência. A derivação da teoria do absoluto romântico, nesse sentido, se dá a partir de uma teoria do conhecimento da natureza que é animada em toda parte pela reflexão entre substância e essência; Benjamin vai focar na maneira como os românticos abordam os aspectos gnosiológicos da arte e da natureza através da pergunta: se estamos falando em categorias gerais, que objeto romântico é este, uma vez que, “a crítica inclui o conhecimento de seu objeto”?

A reflexão originária, ou canônica, surge como um pensamento que opera em dois momentos: auto-atividade e conhecimento. Nesse sentido, *o objeto não é algo dado de forma independente*, mas algo que “repousa no medium-de-reflexão”, ou seja, sua existência e efetividade estão condicionadas ao ato reflexivo. É na reflexão que se revela aquilo que pode ser refletido. Benjamin indica que “o pensar é a única coisa que se pode refletir” para o romantismo, evidenciando a centralidade do ato reflexivo como medium que estrutura não apenas o conhecimento, mas também a própria *realidade efetiva do objeto*. Aqui, o objeto torna-se indissociável da atividade do sujeito. Isso acontece porque, como falamos mais acima, os românticos pressupõem o pensar originário como algo realizado, ou seja, o sentido é colocado como *a priori*; é aquele primeiro pensar e funciona como um axioma. Esse sujeito, todavia, funciona aqui apenas como análogo a uma essência *pensante*:

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. Nunca, no entanto, ele perde o caráter de medium-do-pensamento, de nexos de uma relação pensante. Em todas 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; e porque este pensar é o da reflexão, ele só pode pensar a si mesmo, ou melhor dizendo, seu próprio pensar; e porque este pensar próprio é realizado e substancial, então ele se conhece a si mesmo na medida em que se pensa.* (Benjamin, 1993, p.62 grifo nosso)

Os românticos não desenvolvem uma teoria do objeto em si, mas sim uma teoria do conhecimento do objeto, fundamentada, conforme Benjamin aponta, no desdobramento do conceito de reflexão aplicado ao objeto. Não há possibilidade de pensar o objeto, efetivamente, sem entender o que aparece nesta filosofia enquanto um paradoxo. O romantismo torna tudo essência pensante. “A si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento” (Novalis *apud* Benjamin, p.62). Segundo essa perspectiva da si-mesmidade, as

"coisas" da natureza não são meramente objetos externos ao homem, mas também possuem a capacidade de refletir sobre si mesmas, de modo que seu "ser-conhecido" não é algo externo a elas, mas algo que se expande à medida que elas se refletem. Portanto reflexão não se limita apenas ao ser humano, à racionalidade, mas é vista como um movimento recíproco que envolve a totalidade da existência. A partir dessa ótica, há a ideia de um conhecimento profundo das essências do mundo, não apenas como uma experiência subjetiva, mas *como uma participação em um processo mais amplo de autoconhecimento*. "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." (Benjamin, p.64)

A ideia de participação em um processo mais amplo de autoconhecimento é explicada por Benjamin na perspectiva de que a realidade não formaria para a teoria romântica, uma agregação de mônadas fechadas em si mesmas, já que existe uma "relação entre essências". Essa relação entre essências ocorre através de uma *intensificação*; um elemento reflete o outro no medium-de-reflexão, já que aqui, a percepção se torna imediata, "a coisa e a essência se interpenetram" (Benjamin, p.65). A forma mais exata da teoria romântica do conhecimento do objeto em sua correlação com o conhecimento da natureza se exprime em duas proposições: *percepção e observação. Apenas a observação fornecerá para o medium-de-reflexão uma perspectiva frutífera para o campo da crítica de arte*. Como a percepção é imediata, a observação intensifica o desdobrar da forma reflexiva no observador e na coisa que se observa, Benjamin chega a usar o termo "pesquisador" para denominar esta atitude talvez um pouco contemplativa²⁸ (p.66).

Contudo, Benjamin faz uma ressalva, a qual prefere manter em extensa nota de rodapé, que, ao nosso entender, pode aclarar alguns limites impostos no processo de abstração empenhado pelos leitores da obra. A nota busca versar o leitor sobre a questão da

²⁸ Benjamin observa em Fichte o preparo do terreno para que os românticos, mais tarde, continuassem a explorar a reflexão como um processo dinâmico que não se limita apenas ao conhecimento do mundo exterior, mas também à um processo contemplativo que tem como base o seu "si-mesmo": "Aquilo que ela faz objeto de seu pensar não é um conceito morto, que se relaciona com a sua pesquisa apenas de maneira passiva, [...] *mas trata-se de um conceito vivo e ativo, que produz conhecimento a partir e através de si mesmo e o qual o filósofo simplesmente contempla. Seu papel, no caso, nada mais é que colocar esse vivente em uma atividade conforme a fins, contemplar essa sua atividade, captá-la e concebê-la em sua unidade*. Ele põe um experimento para funcionar [...] como o objeto se exterioriza, é [...] assunto [...] do objeto mesmo [...]. Nas filosofias opostas [...] existe apenas uma série do pensar, a dos pensamentos do filósofo, uma vez que sua matéria mesma não é introduzida como pensante". (Fichte *apud* Benjamin, p. 67)

intensificação da reflexão no romantismo, já que este parece ser um ponto deixado em aberto, como quase tudo de sua teoria porque estão defendendo justamente o infinito, o mistério, e, mais precisamente, um âmbito místico que orienta o pensamento do Primeiro Romantismo; dito isso, optamos por apresentá-la quase que integralmente:

No conhecimento, de fato, só pode se tratar de uma intensificação, uma potenciação da reflexão, um movimento regressivo parece impensável, apesar das elaborações falsamente esquematizadoras de Schlegel e Novalis neste sentido. (...) Apenas uma interrupção é pensável, e nunca uma diminuição da intensificação da reflexão. Todas as ligações recíprocas dos centros de reflexão, para não falar daquelas com o absoluto, repousam apenas nos aumentos da reflexão. Este reparo parece evidente ao menos segundo a experiência interior, a qual, no entanto, é difícil de esclarecer com certeza. *Que seja dito, por ocasião desta observação crítica isolada, que a teoria do medium-de-reflexão não vai ser perseguida neste trabalho mais do que os românticos a trabalharam, por que, para a exposição sistemática do conceito deles de crítica da arte, isto é suficiente. Dentro de um interesse puramente crítico e lógico seria de se desejar, na verdade, uma elaboração ulterior desta teoria nos limites em que os românticos a deixaram no escuro; também deve-se rezear que uma tal elaboração, de fato, apenas nos levaria ao escuro. 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 lógicas insolúveis; sobretudo no problema da reflexão originária.* (Benjamin, 1993, p.64 grifo nosso, com ajustes)

Pedindo, mais uma vez, licença para um breve desvio, onde a voz da exegese cala-se para uma outra poder falar, podemos indicar uma primeira consequência dessa elaboração que aproxima-se de algumas perspectivas filosóficas que rejeitam a separação rígida entre sujeito e objeto, como se vê em perspectivas indígenas, em que a relação com a natureza não se dá pela objetificação. Podemos pensar a partir dessa *essência pensante romântica*, um horizonte em que a natureza não é vista como algo externa e subordinada à exploração humana, como propõe a filosofia de Ailton Krenak (2019), por exemplo, em que a reunificação homem e natureza seria responsável por adiar o fim do mundo. Não estamos aqui tornando Krenak um romântico, mas, ao lidar com essa *unidade proposta pelo romantismo*, ocorre-nos um dos primeiros aspectos ao qual podemos refletir a partir da unidade humano-natureza. Aludimos a essa aproximação para estender um pouco o alcance de nossas reflexões, afinal, esta também é uma pesquisa filiada à tradição crítica.

A segunda consequência, contudo, aponta para um desdobramento muito distinto: a possibilidade de uma ontologização totalizante, que, em sua radicalização histórica, encontrou

expressão em regimes nacionalistas como o nazismo, a busca por um enraizamento, uma unidade e uma pureza as quais já sabemos o final da história – “final”. Essas duas faces mostram o caráter ambivalente do pensamento romântico, que, ao mesmo tempo em que propõe uma relação mais integrada com o mundo, também contém as sementes de duas coisas completamente distintas. O desafio reside em resgatar a potência emancipatória dessa filosofia sem cair nas armadilhas de sua absolutização ontológica. A convenção ao catolicismo de Schlegel marca a opção por um conservadorismo evidente, mas a potência de sua contribuição de juventude nos permite poder lançar seu pensamento contra ele mesmo, usando o método contra o método. Há uma outra leitura crítica e ao mesmo tempo romântica empenhada por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que levam em conta o elemento de que o que pode nos interessar na retomada do romantismo, aquela ideia de uma leitura dialética desse sujeito totalizante e ao mesmo tempo fragmentado, cindido, não é novidade, visto “que pertençamos ainda à época inaugurada por ele”:

e que esse pertencimento, que nos define (mediante a inevitável defasagem da repetição), seja precisamente o que não cessa de ser denegado por nosso tempo. (...) Foi preciso toda a lucidez de um Benjamin para suspeitar uma armadilha na imprecisão dos Schlegel²⁹ - e para compreender que a armadilha tinha perfeitamente funcionado.

(...)

Mas não está longe disso se negligenciarmos seu reverso (ou seu anverso...): pois o Absoluto literário agrava e radicaliza o pensamento da totalidade e do Sujeito, ele infinitiza esse pensamento, e é precisamente assim que mantém seu equívoco. *Não que o próprio romantismo não tenha encetado o abalo desse Absoluto, e não tenha trabalhado, à sua própria revelia, para minar-lhe a Obra. Importa, porém, discernir com precisão os sinais dessa fina e complexa fissura e, conseqüentemente, saber ler esses sinais antes de qualquer outra coisa - com uma leitura romântica, e não romanesca, do romantismo.* (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2022, p.39)

Isso não se enquadra no escopo delimitado por nossos recortes, mas há uma vasta literatura que se divide entre um romantismo que trouxe sementes e elementos totalitários e outro, mais fértil, vigoroso e anticolonial, que pode ser analisado em diálogo com destacados intérpretes da filosofia benjaminiana³⁰. Ainda assim, são elementos que interessam à presente

²⁹ “Ele prescreveu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um subproduto da subjetividade.” (Benjamin, p.79)

³⁰ Alguns textos mostram com profundidade de análise a conexão do romantismo à uma crítica mais ampla da alienação e reificação modernas, abordando sua influência em diversas áreas, desde o ecossocialismo até a teologia da libertação, anticolonialismo. Dentre esses nomes destacamos aqui duas referências: (1) Löwy, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Maria de Lourdes L. M. Pires. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1992. (2) Seligmann-Silva, Márcio (org.). *Walter*

pesquisa justamente porque a infinidade de leituras que se faz do romantismo – incluindo as que se somam à visada de Benjamin, de que o romantismo é *uma filosofia, sobretudo, da leitura, do leitor e do crítico* – não param de sofrer atualizações, revisões, reedições; vide a importante obra *As outras constelações* (2022), que inclui uma antologia de filósofos do romantismo, por vezes apagadas historicamente das grandes discussões, como esperado, mas tendo contribuído com o círculo romântico tanto quanto os nomes que se destacam na figura dos Schlegel ou mesmo Novalis.

Fechando por ora esse parêntese, podemos concluir a discussão sobre a teoria do conhecimento do objeto romântico destacando que seu método, o *medium-de-reflexão* é o fio condutor da separação entre joio e trigo empenhado pela leitura benjaminiana, a qual o autor empreende com louvor. Faz isso ressaltando o papel da reflexão artística para os românticos, sem no entanto deixar de apresentar as consequências desse arranjo – como o fez na nota – e especificando seu recorte. Benjamin entende que a teoria da observação no romantismo é uma “teoria da observação de formações espirituais”, que pode ser exemplificado pela forma descrita por Novalis³¹ onde:

O processo de observação é ao mesmo tempo um processo subjetivo e objetivo, um experimento ao mesmo tempo ideal e real. Se ele está concluído, *proposição* e produto devem ser acabados ao mesmo tempo. Se o objeto observado já é uma proposição e o processo está totalmente no pensamento, então o resultado será [...] a mesma proposição, apenas em grau mais elevado. (Novalis *apud* Benjamin, p.68 grifo nosso)

Para o que nos interessa, a *proposição* apontada por Novalis “pode ser uma obra de arte”, e se coloca à luz da reabilitação do espírito natural incorporado ao método de observação da obra. Dedicamo-nos ao *equivoco romântico*³² identificado por Benjamin, que acabou por atribuir à obra de arte um espírito que, originalmente, deveria ser um subproduto

Benjamin e a guerra de imagens. São Paulo: Perspectiva, 2020. Ambas as leituras fornecem uma apropriação do romantismo enquanto germe revolucionário, justamente, utilizando o método contra o método, colocando o pensamento plasmado contra ele mesmo e utilizando boas ferramentas para pensar a partir do romantismo, sobretudo na companhia de Benjamin.

³¹ Aqui cabe ressaltar que Novalis possuía extensos estudos sobre a teoria Fichtiana da reflexão, mais precisamente da autocompreensão do eu; essa ressalva se dá pois nos estudos sobre o romantismo ele geralmente aparece diante do status de poeta. Entretanto, a relação deste com a filosofia e as trocas entre ele e Schlegel determinam em muito a elaboração do conceito de crítica de arte e da valorização da poesia no romantismo. Não encontrei nenhuma tradução desses estudos para o português, deixo aqui uma do inglês publicada pela Universidade de Cambridge: Novalis, *Fichte Studies*; Cambridge University Press; Shaftesbury, 2003.

³² O equivoco romântico, in: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes, Maurício Mendonça Cardozo, Simone Petry e Rodrigo S. Ielpo. Brasília: Editora UnB, 2022. p.215.

do crítico de arte. A partir dessa relação buscamos evidenciar as pistas deixadas pelo romantismo para uma crítica interna da própria obra em oposição a Goethe.

Segundo Capítulo

CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE ROMÂNTICO

O estabelecimento da crítica de arte a partir do *medium-de-reflexão*

“A fundamentação da crítica das obras de arte, e não a de um criticismo filosófico, foi um de seus feitos duradouros”

Walter Benjamin, sobre o romantismo.

No primeiro capítulo, estivemos às voltas com a contextualização (i), com os pressupostos (ii); tomamos notícia do entendimento romântico a respeito dos debates tanto acerca da consciência do eu e da reflexão (Fichte) como de seu interesse no conhecimento imediato. Ao final, discutimos sua teoria das “essências” que denota como pensamento todas as essências, humanas ou não; estas, segundo sua ideia absolutização, de união no medium, se intensificam em uma correlação recíproca, pensam a si mesmas porque tudo é, na verdade, si-mesmidade. Todo esse arranjo repousa em seu método, o medium-de-reflexão. Apresentamos, na companhia de Benjamin, alguns limites mas também alguns ganhos, distendendo um pouco nossa reflexão a leituras contemporâneas que possuem uma discussão muito interessante a partir do e sobre o romantismo.

Nosso próximo passo será a tentativa de abordar a singularidade reconhecida por Benjamin do conceito de crítica de arte romântico, e começaremos apontando a observação de onde partiremos, a saber, de que: “evidentemente seria incorrer em um erro grave buscar nos românticos uma razão particular pela qual eles observavam a arte como um medium-de-reflexão. Para eles, esta interpretação do todo real e, logo, também da arte, era um credo metafísico.” (Benjamin, 1993, p.71) Portanto, *o estabelecimento da crítica de arte a partir do medium-de-reflexão*, como indica o subtítulo de nossa introdução, deve partir deste consenso.

Como no capítulo e tópicos anteriores, seguiremos o texto de Benjamin, tentando abordar os elementos colocados por ele como destaque no estabelecimento do medium-de-reflexão romântico. Lançaremos mão também de alguns intérpretes que vão nos

acompanhar a percorrer este caminho, tentando tanto quanto possível, tornar esta dimensão metafísica de que fala Benjamin um pouco mais visível.

Começaremos este capítulo com o fragmento 116 da Athenaeum, emblemático ao tema que vamos discutir agora porquê uma das consequências da filosofia da arte romântica é justamente a vontade de sobrepujar a noção dos *gêneros clássicos*, e junto disso, como vimos a ideia de um *gênio* que fosse assinalado pela natureza e separado dessa essência uma em favor da qual eles advogam . “O ponto de indiferença da reflexão, no qual esta surge do nada, é o sentimento poético.” (Benjamin, p.72).

[116] A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas *reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica*. Quer e também deve *ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor*. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. *Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela*; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, *nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos*. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. *O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada*. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e *apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal*. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. *O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica*.

Poderíamos, diante do exposto, encerrar nossa discussão neste momento. O fragmento que optamos por reproduzir na íntegra é por vezes dissecado por Benjamin na segunda parte de sua Tese, já avisando que àquela altura, em que houvera discutido todos os pontos fundamentais e gnosiológicos sobre o que julga caracterizar o romantismo segundo a ideia de crítica de arte, que agora restava apenas uma “recapitulação para nos conduzir do método da crítica de arte romântica para sua realização objetiva (Benjamin, p.71).” Este fragmento contém os elementos principais da ideia romântica de arte.

A objetividade de que fala Benjamin se coloca na ideia de poesia como “arte de inventar absoluta sem dados” ou como “uma essência que se forma a si mesma”. Aproximando a relação dos estudos de Novalis com a natureza, Benjamin vai dizer que a tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão, segundo a conformação de que as leis dessa crítica são as mesmas que se aplicam aos objetos naturais, ou seja, a observação aparece mais uma vez como parâmetro. O que diferenciaria o objeto natural da obra de arte é que eles a entendem através da potenciação reflexiva, o objeto natural não admite crítica. Crítica portanto é observação, “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, p.74)

O sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação. (Benjamin, p.74)

O medium-de-reflexão estando devidamente caracterizado como absoluto metódico em que a observação se une à percepção imediata, o *Witz*, caracterizado pelo romantismo como a produção do imediato diante do objeto, podemos ir adiante para entender como esses filósofos estabeleceram a partir desses pressupostos (negação do dogmas racionalistas sobre a arte - o gosto), segundo Benjamin, a própria noção de obra. O que permitiu esta transformação foi a introdução de um “outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma” (Benjamin, p.79)

2.2 A obra de arte como centro vivo de reflexão: uma forma inacabada

Para abordar o papel do crítico que não se apoia em formas pré-estabelecidas, é necessário entender o que é a obra de arte, afinal. Se ela não é mero objeto que se vê, se não é um enquadrar-se em gêneros (tragédia, comédia, epopeia etc.), se ela busca “despir a filosofia de seu aparato artificial, tecnicista, tentando torná-la tanto quanto possível *apta a expor o saber na figura original em que ele mesmo imediatamente se manifesta*” (Suzuki, 1997, p.12 grifo nosso), a que *forma* ela pertence? Que essência é essa que acredita poder saltar para fora das propostas de perfazer o clássico? Por certo, ela faz parte de uma forma superior, como Benjamin nos lembra ao falar do credo metafísico romântico. Aqui, essa forma superior é o Absoluto da arte, ou, a Ideia de arte.

Devemos lembrar, entretanto, que o diagnóstico fundante da *ideia de arte* no romantismo não vem de uma recusa do clássico como forma inferior. Pelo contrário, a *forma* romântica, ao buscar questionar a noção de gênero, revela, como aponta Benjamin, um sintoma, que tem em seu centro não a negação da dimensão histórica, mas seu “sentimento” diante da cisão moderno-antigo. O medium, esse *a priori* em que a reflexão se daria *no meio* e não *no início* revela a compreensão desses filósofos sobre um operar “no círculo”, como nos poemas homéricos *in media res* (no meio da ação), implicada à sua própria continuidade e história. Seguindo esta lógica, segundo Suzuki, para o romantismo, a filosofia, a arte, as formas do saber não começam “com um mero princípio lógico, hipotético, que permanece uma tarefa-problema (*Aufgabe*) enquanto não for assumida e executada por decisão livre; não começa apenas com uma primeira proposição fundamental, *mas com um princípio que é ao mesmo tempo real, efetivo, histórico*” (Suzuki, 1998, p.129 grifo nosso). Eles não tinham conhecimento de que esses sintomas, talvez os primeiros em que um afastamento do antigo começa a ter cara de “modernidade”, carregava em si a *essência fragmentária*, a qual atribuíram à poesia; nem tampouco que a tal essência poderia representar um novo paradigma para a filosofia da arte:

o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas — antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada

construção imanente da obra mesma. Ele o fez não com os conceitos gerais de harmonia e organização que em Herder e Moritz não puderam levar à fundação de uma crítica de arte, mas, antes, com uma — ainda que absorvida em conceitos — própria teoria da arte: *como um medium-de-reflexão, e da obra: como um centro da reflexão*. Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, *aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo*. (Benjamin, p.80 grifo nosso)

A “liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas” está intrinsecamente ligada à distinção entre a ideia de arte, forma e conteúdo. Assim como o conhecimento, para o romantismo, não acontece na separação entre sujeito e objeto, mas em um *a priori* da reflexão como essência originária, a obra de arte também não pode ser dissociada de sua forma, definida como “a pura essência da reflexão”. A forma, por sua vez, segue também este princípio normativo apriorístico, funcionando como um “centro vivo de reflexão” que confere autonomia à obra na medida em que ela se pauta por si mesma. Assim como no desenrolar da *reflexão infinita*, a “coisa” adquire mais graus de sentido no exercício de buscar saber-se, de aproximar-se da essência absoluta, também o medium-de-reflexão deve tomar a forma em sua potência sempre inacabada e infinita; a crítica, no contexto da forma romântica, deve estabelecer uma relação equivalente. A forma, nesse sentido, é sempre desenrolada em “forma da forma”, mas ela atinge um limite quando se autodetermina. Em outras palavras, a arte, em sua infinitude, só pode ser acessada pela reflexão de maneira limitada e condicional, como um “valor-limite”, justamente por sua limitação fragmentária.

O limite dado pela própria forma não é uma restrição negativa, mas um ponto de contato no qual a obra atinge sua autocompreensão e, com isso, permite que casualmente, algum momento de verdade *apareça*. Esse ponto de encontro entre obra e verdade reside na *forma-de-exposição* da obra singular — a maneira específica como ela se apresenta e articula sua estrutura interna. É dessa forma que o romantismo confere à obra uma unidade relativa e uma integridade no âmbito do *medium* da arte, ainda que não a fixe em um todo absoluto, este absoluto da arte, a ideia, é colocada como horizonte e ideal, a obra portanto está sempre em aproximação ideal. Benjamin aponta que há nesse emaranhado metafísico uma relação com a reflexão prática já que a:

A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for a reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e

intensivamente as *conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante*. Neste trabalho ela se apóia nas células germinais da reflexão, nos momentos positivamente formais da obra, que ela dissolve em momentos universalmente formais. *Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Idéia da arte e, deste modo, a Idéia mesma da obra singular*. (Benjamin, p.80 grifo nosso)

A correlação aqui proposta é a seguinte: assim como o sujeito “sem objeto” que opera na teoria da natureza dos românticos e se configura pela supressão da separação tradicional, na arte, encontramos *uma forma que não se define por um conteúdo previamente determinado*. Essa forma só pode ser percebida no movimento do medium-de-reflexão, dependendo integralmente do ato criativo, do ato crítico. Quando esse ato se desconecta da reflexão, ele se submete ao critério externo de gosto ou julgamento, enfraquecendo a singularidade essencial que, segundo a noção de crítica romântica, perde em “infinitude, conexão e verdade” para o estabelecimento da obra e seu desdobramento reflexivo, seu autoconhecimento, mas também para um certo *sensu communis* presente no ato crítico. Benjamin ressalta que a crítica por se entender enquanto fragmentária de uma substância maior (a ideia de arte) é marcada pelo acaso. Isso implica que a unidade alcançada por uma obra nunca é completa ou definitiva, mas relativa tanto em relação à obra em si quanto ao contexto mais amplo da arte. Esse caráter relativo evidencia a conexão intrínseca da obra com um momento de casualidade, sugerindo que a arte não é inteiramente determinada por regras fixas ou por uma essência universal, mas por uma certa força mística que encampa as “essências espirituais”. Talvez o caráter místico, mágico, oculto que perpassa a obra romântica explique de modo mais virtual esse *vínculo dinâmico com o acaso e a contingência que reforça sua abertura e complexidade*. Para a arte, isso vai ser tratado na lógica da imanência.

A crítica, em vez de se limitar a um julgamento da obra, busca, por um lado, completar e sistematizar a obra, e por outro, dissolver a obra no absoluto. Este processo se dá como um desdobramento interno da própria obra, que no medium, potencializa algo em imanência presente na forma. Esse olhar destoa justamente da perspectiva do julgamento pelo gosto como conseguimos abordar no último tópico do capítulo anterior (1.3) de forma muito breve; mas, superando a normatividade da teoria dos gêneros, o romantismo coloca a questão

da obra enquanto germe, coisa viva, já que ela não é “meio para exposição de um conteúdo” (Benjamin, 84), mas antes, médium do pensamento, do ato.

Nesse contexto, a crítica romântica se afasta da dicotomia entre forma e conteúdo, entre julgamento e apreciação, porque, em última análise, tanto a sistematização quanto a dissolução coincidem, pois ambas envolvem a obra como um movimento contínuo, *sem que haja uma separação entre a obra e sua crítica*:

O problema da crítica imanente perde seu caráter paradoxal na definição romântica deste conceito, em que ele não implica um julgamento da obra para o qual seria contraditório atribuir um critério imanente. A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma. (Benjamin, p.84)

A consequência do conceito de crítica de arte romântico pode se estender a uma infinidade de esferas; como a obra se dá em fragmentos, o que se desdobra dela é sempre novidade de si mesma. Aqui apontamos uma dupla observação quanto ao caráter da forma romântica: a medida de realização da *ideia de arte* que eles proporcionaram e sua realização prática; mas também uma elaboração formal sem a qual é impossível pensar literatura e teoria literária. Se observarmos bem, o interesse de Benjamin nas vanguardas e na forma como elas expressam o espírito de determinada época, talvez isso o tenha levado ao que ele reconhece, em seu sentido do termo, como *origem* daquilo que vínhamos discutindo sobre a dupla apropriação dos conceitos que envolvem a noção de unidade no romantismo. Talvez destoando da crítica hegeliana³³, sem no entanto, desconsiderá-la, Benjamin entende no conceito de crítica a mais alta dose de alteridade, justamente no método contra o método ele aponta que sua característica mais acentuada, a aparência do que:

há de mais subjetivo, *era para os românticos o regulador de toda subjetividade*, casualidade e arbitrariedade no surgimento da obra. Enquanto ela, segundo os conceitos de hoje, compõe-se a partir do conhecimento objetivo e da valoração da obra, *o elemento distintivo do conceito romântico*

³³ “Falta-lhe a força da extrusão, a força para fazer-se coisa e para suportar o ser. Vive na angústia de manchar a magnificência de seu interior por meio da ação e da existência; para preservar a pureza de seu coração, evita o contato com a efetividade, e permanece na obstinada impotência: - de renunciar a seu Si, aguçado até a última abstração; - de se conferir substancialidade, ou transmutar seu pensar em ser; - e de confiar-se à diferença absoluta. (...) Nessa transparente pureza de seus momentos arde, infeliz, uma assim chamada bela alma consumindo-se a si mesma, e se evapora como uma nuvem informe que no ar se dissolve.” HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do Espírito. Trad. Paulo Meneses. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 448.

de crítica consiste em não reconhecer uma estimacão subjetiva particular da obra no juízo de gosto. A valoração é imanente à pesquisa objetiva e ao conhecimento da obra. Não é o crítico que pronuncia este juízo sobre ela, mas a arte mesma, na medida em que ela ou aceita em si a obra no medium da crítica ou a recusa, e precisamente por isso, avalia-a como abaixo de toda crítica. (Benjamin, p. 87 grifo nosso)

Como não é o crítico que instancia o valor da obra, o que rege esse valor é única e exclusivamente sua essência que pode ou não admitir um desdobramento reflexivo. Tendo no princípio da crítica a mediatez do “juízo”, ou seja, a imediatez da reflexão, da-se a “impossibilidade de uma escala de valores positiva e o da não-criticabilidade do que é ruim” (Benjamin, p. 86). O romantismo tem a obra como uma existência condicionada à imanente reflexão, ou melhor, se estamos falando em essências, a distância em graus de sentido, de espírito, é o que diz se algo é ou não uma obra de arte. Schlegel vai dizer que a “verdadeira crítica não pode levar em conta obras que não contribuam em nada para o desenvolvimento da arte [...]; na verdade, por conseguinte, não é possível uma verdadeira crítica daquilo que não esteja em ligação com aquele organismo da formação e do gênio, daquilo que não exista propriamente para o todo e no todo”. (Schlegel apud Benjamin, p.87).

O terminus technicus romântico que corresponde ao princípio da não-criticabilidade do ruim não apenas na arte, mas, antes, em todo o âmbito da vida espiritual, é “aniquilar” (“*annihilieren*”). Ele indica a refutação indireta do nulo via silêncio, via sua *exaltação irônica* ou através do enaltecimento do bom. *A mediatez da ironia é, no sentido de Schlegel, o único modo sob o qual a crítica se permite confrontar diretamente o nulo.* (Benjamin, p. 87 grifo nosso)

Enquanto o *Witz*, que apareceu em nossas observações sobre a formulação do imediato no romantismo seria responsável por expandir os horizontes da imaginação por meio de associações inesperadas, a *ironia* seria a abertura crítica ao que é nulo, mantendo viva a tensão entre o finito e o infinito. A dimensão do tempo opera no romantismo também através da prevalência das obras; isso quer dizer que a ironia determina o silêncio de algo que por certo não irá perdurar, por si só, por não conter em si o germe que para eles seria responsável por manter o *continuum* das formas. O *Witz*, o órgão filosófico, instância que une genialidade e crítica em uma coisa só, forma e conteúdo em sua imediatez, eles reconheceram na poesia.

A importância do poético no romance está precisamente em sua capacidade de unir por meio das conexões representadas pelo conhecimento imediato (entre a experiência e a imaginação), um campo que possibilita recursos que a linguagem lógica não possui. Na poesia romântica — ou poesia progressiva —, o poético não se limita à função de mero ornamento da lingual; ele atua como um princípio estruturante, capaz de apreender aspectos da essência da linguagem que escapam à lógica.

O que a poesia romântica faz é transitar entre o que está na linguagem e escapa da linguagem, não à toa Benjamin avisa que a ambiguidade é também um recurso elemental do método romântico. Mas essa ambiguidade possui um caráter mágico, que une, a um só golpe, idealismo e transcendência. A dimensão ontológica da crítica de arte romântica de que falamos, se expressa agora através de sua compreensão do que é a língua, profundamente vinculada à noção babélica da separação entre os nomes e as coisas. A *palavra* no romantismo torna-se símbolo no medium-de-reflexão, e esse símbolo faz o espírito transitar entre a leitura do mundo e a criação de novos sentidos.

O que dá origem ao simbólico absoluto e infinito no romantismo é justamente essa perda simbolizada pela queda babélica. Eles recuperam a ideia da queda, reabilitam o mito da confusão entre as línguas e apresentam o que seria a forma Ideal da arte; ideal aqui enquanto *aproximação ideal de um infinito perdido*, de uma linguagem originária, mítica. A crítica então encontra na poesia a instância que resguarda em si essas essências a serem decifradas, que, segundo essa mesma ideia, ao dissolver-se, ao tornar-se “poesia da poesia”, se encontraria com a prosa. Nesse contexto, a poesia assume um papel essencial, pois é vista *como uma forma aberta e fragmentária de expressão, capaz de captar as dimensões profundas e muitas vezes ocultas da experiência “lingual”, mas também o ponto de partida para a reconciliação aproximativa entre o sagrado e o profano*. A criatividade, a imaginação existem em germe na poesia progressiva romântica, como observa Seligmann-Silva porquê:

a palavra divina como que "se perdeu" desde sempre; ela é *a priori* um *dom* "perdido". Essa língua "divina" tem um fundamento estrutural muito claro: a crítica só pode funcionar a partir de um *outro* terreno que não o ocupado pelo objeto da crítica. Esse outro terreno é justamente ocupado por essa língua não instrumental, "originária" (num sentido não cronológico) e que se manifestaria também na linguagem liberta da escravidão de ter de servir à comunicação, essa linguagem é "linguagem pela linguagem", pura forma da linguagem.

(...)

toda essa filosofia primeiro romântica da linguagem é permeada por uma constante *crítica* da noção utilitário-comunicativa da mesma e pode ser traduzida num plano estrutural. A linguagem possui várias manifestações (funções, diríamos hoje) sendo que cabe à poesia justamente o papel de desautomatizar a linguagem, retirá-la da submissão à prática do cotidiano. Nela todas as palavras são elevadas à categoria de *nomes próprios*, tornam-se mônadas numa linguagem que se autolegisla e que está liberada de ter que servir. *A poesia é o local onde a linguagem se manifesta como poiesis (criação) absoluta, um conceito (...) central na epistemologia romântica.* (Seligmann-silva, 1999, p 32 grifo nosso, com adaptações)

Goethe, elevado à essência realizadora da poesia progressiva através de sua obra *Wilhelm Meister*, é, segundo os românticos, um exemplo da ordem prosaica como desdobramento da ideia de poesia. Nesse contexto, em seu entrelaçamento com a crítica, ele contém dois momentos essenciais de expressão: o elemento reflexivo (a forma) e o desdobramento em "forma da forma". Esses elementos não estão apenas em germe, mas em ato; segundo os românticos o *Meister* de Goethe contém sua própria crítica, e, no entanto, possui um entendimento em relação à arte significativamente diverso do romantismo, “uma teoria da arte que permanece sustentada pela intuição da não criticalidade das obras” (Benjamin, p.114).

2.2 Entre forma e conteúdo: Goethe e os românticos

[63] Não são a arte e as obras que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso.

A confusão fragmentária, longe de ser algo casual ou desprezível, configura-se como um método. Em um mundo marcado pelo desencantamento, é precisamente a confusão que possibilita uma busca por algum tipo de ordenamento. Isso ocorre porque é no entrelaçamento entre o que se era e o que está emergindo que o indivíduo moderno começa a se constituir. Esse processo reflete as crises e tensões da modernidade, onde o caos e a fragmentação se tornam ferramentas para enfrentar os desafios de um mundo em constante transformação.

É nesse limiar que se encontram a filosofia da arte de Goethe e a dos Primeiros Românticos, não como oposições vazias, mas como perspectivas historicamente situadas. Em nosso caso, e na economia do que buscamos abordar em nossa dissertação, precisamente o problema da crítica de arte, que é o recorte com que terminaremos o percurso em relação a leitura benjaminiana do romantismo, e com a amarração do texto, e o cumprimento da promessa de suas primeiras páginas: a demonstração de que a oposição que se sabe dos românticos a Goethe deve indicar e alargar “de modo singular o conhecimento da história da arte.” Nos ocuparemos agora dessas diferenciações e, posteriormente, de uma leitura conclusiva propondo refletir alguns elementos da obra de Benjamin que dialogam com o léxico romântico, sem no entanto perder de vista as características próprias da filosofia benjaminiana.

Há, segundo Benjamin, uma dependência da elaboração romântica de crítica ao *domínio da filosofia da arte*, e nisto reside, como quis Lacoue Labarthe e Jean Luc-Nancy, o equívoco romântico; ao elaborar sua teoria do conhecimento imediato e sua teoria da reflexão como medium do absoluto, eles quiseram colocar o parâmetro de um espírito geral ou universal, para o que deveria ser um parâmetro muito bem situado; localizado na função do crítico, que é gênio na medida em que cria a partir da forma mesma. O gênio romântico faz crítica divinatória na medida em que funde elementos da observação e da percepção a partir

da alteridade, ou, empatia (*Einfühlung*) perante à obra. A seguinte passagem torna clara a possibilidade do estabelecimento do que Benjamin entende como o potencial construtivo desta filosofia:

Tudo o que os românticos declararam acerca da essência da arte é determinação de sua Idéia, assim como a forma, que conduz à expressão da dialética da unidade e da infinidade na Idéia, através daquela da autolimitação e auto-elevação. *Com "Idéia" entende-se neste contexto o a priori de um método, correspondendo a ela, portanto, o Ideal enquanto o a priori do conteúdo agregado.* (Benjamin, p.115).

Enquanto o modelo *a priori* da crítica de arte romântica é a ideia em seu sentido metódico como medium das formas espirituais, em Goethe esse *a priori* é a noção de ideal. A *ideia* toma como *a priori* a reflexão originária que abriga a conexão e o desenrolar das formas “conformando-as a partir de si”; o ideal toma como unidade conceitual o *conteúdo*, e manifesta-se como arquétipos, ou “*descontinuun* limitado e harmônico de puros conteúdos”. Goethe também produziu críticas de arte, mas sempre manteve uma reserva irônica em relação a essa atividade. Para ele, a função da crítica era, no máximo, destacar a plenitude da obra, em relação ao seu conteúdo ideal. Essa postura está ligada à sua concepção de arte em que conteúdo, e não forma, se antecipa e tem como parâmetro os arquétipos ideais, em oposição à relação das formas livres do romantismo. Goethe não tem uma reflexão sobre a forma, nem tampouco os românticos o fazem sobre o conteúdo:

A questão da relação entre a teoria da arte goethiana e a romântica coincide com a questão da relação do conteúdo puro com a forma pura (e, como tal, rigorosa) [...] a Idéia da arte é a Idéia de sua forma, assim como seu Ideal é o Ideal de seu conteúdo. *A questão sistemática fundamental da filosofia da arte deixa-se portanto formular também como a questão acerca da relação entre a Idéia e o Ideal da arte.* (Benjamin, p.119)

Benjamin, ao colocar a relação entre forma e conteúdo em ambas as filosofias parece complexificar ainda mais as distinções. Como último fôlego de nossas análises, propomos então a analogia entre o químico e o alquimista na filosofia benjaminiana, especialmente em sua leitura de *As Afinidades Eletivas* de Goethe. Ali abre-se um leque de possibilidades interpretativas antes de qualquer fechamento conceitual, o comentário e a crítica são interdependentes. Comentário filológico e crítica divinatória se fundem no Benjamin que exercita o método para além de suas acepções metafísicas, buscando a interação entre o teor

coisal e o teor de verdade, enfatiza a *forma* como elemento material e espiritual que se entrelaçam na obra de arte mas também para além dela. Uma aposta dialética?

Hegel foi quem sistematizou uma crítica aos românticos por produzirem a ideia de uma reflexão que domina e enfraquece a *bela forma*: “para preservar a pureza de seu coração, evita o contato com a efetividade, e permanece na obstinada impotência: - de renunciar a seu Si, aguçado até a última abstração; - de se conferir substancialidade, ou transmutar seu pensar em ser; - e de confiar-se à diferença absoluta. (...) Nessa transparente pureza de seus momentos arde, infeliz, uma assim chamada bela alma consumindo-se a si mesma” (Hegel, 2007, p.447) Para ele, essa desproporção compromete a unidade essencial entre forma e conteúdo que a arte deveria alcançar. Benjamin, por sua vez, não aponta tanto para um excesso de reflexão nas obras, mas para uma lacuna teórica na filosofia da arte romântica: *a insuficiência na tematização do conteúdo da arte*. Embora a reflexão seja um conceito central na estética romântica, Benjamin percebe nela uma ausência de atenção à substância específica da obra enquanto tal: “carecem, em oposição a sua concepção de forma, de toda ligação mais precisa com o que é próprio da arte” (Benjamin, p.115).

Essas críticas se complementam em certa medida. Hegel observa na indeterminação do teor conteudístico da arte romântica um problema, enquanto Benjamin identifica a mesma deficiência no aparato teórico que os românticos desenvolveram para pensar a arte, mas elogia o exercício da ideia da forma, ou seja, elogia o medium-de-reflexão, a crítica como momento essencial da obra de arte:

A elaboração da crítica e a elaboração das formas, em cujos âmbitos eles conquistaram os maiores méritos, instalaram-se como tendências profundas em suas teorias. Aqui, portanto, eles atingiram uma unanimidade completa na ação e nos pensamentos e realizaram justamente aquilo que lhes valia como o mais elevado de acordo com suas convicções. A falta de produtividade poética, com a qual particularmente tem-se caracterizado por vezes Friedrich Schlegel, a rigor não se encaixa em sua imagem. Pois ele, antes de tudo, não queria ser poeta, no sentido de um criador de obras. *A absolutização das obras feitas, o procedimento crítico, era para ele o que havia de mais elevado. Isto se deixa simbolizar, numa imagem, como a produção do ofuscamento na obra. Este ofuscamento – a luz sóbria – faz com que a pluralidade das obras se extinga. É a Idéia.* (Benjamin, p.123)

No que interessa à dissertação, no que ela pode oferecer dentro da mesma lógica proposta pelo Romantismo de Jena, é, no limite, tentar cumprir a primeira epígrafe³⁴, saltar sobre a sombra do pessimismo, expor dentro do limite o que é inesgotável, e na mesma medida se expor, porque o texto, como quis o romantismo, é uma si-mesmidade, diante de reflexões que ainda movem, no interior de nossas cátedras, alguma intenção de *Bildung*. Podemos ainda acrescentar, com Gagnebin, as indagações: “O que sobra para nós, bisnetos do romantismo alemão, desconstrucionistas, construcionistas, estruturalistas e outros? A crítica e a ironia, sem dúvida; sua fundamentação especulativa última”. Para além do exercício e do método crítico, este que Benjamin reconhece como ganho para a filosofia da arte, reconhece-se o deslocamento necessário da tarefa solipsista que por vezes é reportada como figura da “essência reflexiva”, “*Talvez nossa questão hoje não seja mais a relação entre crítica e absoluto, mas sim, muito mais, entre crítica e historicidade (aliás, historicidade da crítica entre outras). Uma das chaves de leitura da obra posterior de Benjamin me parece constituir na verificação dessa hipótese.*” (Gagnebin, 2007b, p.81-82). A hipótese: a origem do *Trauerspiel*.

³⁴ “Os otimistas escrevem mal.” (Valéry) Mas os pessimistas não escrevem. Maurice Blanchot, *A escrita do desastre*.

Conclusão

O fragmento como método expositivo da escrita-imagem da filosofia Benjaminiana

“Enquanto o conceito emerge da espontaneidade do entendimento, as idéias se oferecem à contemplação.”

Walter Benjamin, Origem do drama barroco alemão

Em 2024, ainda se fala da necessidade de contestar uma narrativa histórica que, durante toda a história da humanidade, foi contada a partir da lógica da classe dominante. Desde que o *Manifesto comunista* enunciou a frase, muito bem conhecida, de que a história da humanidade é a história da luta de classes, há um impulso de pensar as formas de ruptura com a historiografia oficial. O estudo marxiano não publicado sobre a questão da ideologia é monumental nesse aspecto. O manuscrito de que falamos foi curiosamente abandonado à “crítica roedora dos ratos”, pois Marx e Engels (2007) conseguiram compreender a dinâmica da ideologia, alcançando o momento de sinteticidade, mas resolveram não publicar o caminho até ele. Não cabe aqui um juízo sobre essa decisão ou sobre os limites colocados entre arte e ciência; além disso, o motivo da escolha pela não publicação é apenas uma especulação. Mas vejamos a ponta solta.

Proponho um exercício reflexivo mas também comparativo sobre a atitude dos inventores do socialismo científico, em questão de método – algo simples, que pode nos fazer entender um conceito muito caro a Benjamin: a noção de *experiência*. O autor das teses *Sobre o conceito de história* compreende a dimensão pré-sistemática como uma parte necessária da escrita, e já que aqui falamos em romantismo, talvez seja esse o seu maior aprendizado com os filósofos de Jena. Talvez por isso, Adorno tenha-lhe dado o título póstumo de “o último ensaísta” (Adorno, 2003) e feito considerações importantes sobre a análise do ensaio como forma. A questão da imagem e do conceito é explorada por Benjamin a partir da ideia de imagem como dialética na imobilidade. O ensaio

[...] é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas. A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta *obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo*. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas

igualmente sua relação com a retórica e a comunicação. Senão, aquilo que se pretende supracientífico torna-se mera vaidade pré-científica. (Adorno, 2003, p. 44, grifo nosso)

A vaidade pré-científica é um problema, mas o recorte aqui é a exposição da *função metodológica* que uma forma de texto-imagem, ou forma-ensaio, tem a oferecer ao conceito de história formulado por Benjamin. Tendemos a crer que a crítica no sentido romântico tenha fornecido algumas posições diante dos textos em que se aproxima da dialética hegeliana, e que, essa aproximação não exclui alguns dos elementos que o filósofo apreendeu do romantismo. Se a função da leitura, segundo Schlegel, é formar o leitor, temos em Benjamin um leitor exemplar desta relação com o exercício reflexivo perante as formas, mas também para além de sua conformação em estática rigidez da “crítica da crítica crítica”.

Sabemos que o texto sobre a ideologia de Marx é hoje um dos mais importantes para a compreensão do ferramental marxiano, sobretudo como convite para pensar o impulso sistemático e o processo que o antecede, a experiência, o exercício reflexivo, isso que por vezes chamamos “formação”. A escolha metodológica benjaminiana não pode ser compreendida sem essa reflexão preliminar, a saber, a de que a forma determina sobretudo uma função muito ambiciosa, deixada em aberto; ou, ao contrário, uma esperança messiânica. Não são raras as conclusões que reduzem o autor a certa psicologização. A presente pesquisa não toma esse caminho.

Em larga medida, é esta atitude que vai prevalecer na construção do pensamento benjaminiano: desde os textos de juventude, a questão da reflexão e do exercício se mostra protagonista quando o assunto é o saber, mas também o compromisso ético que o acompanha. A descoberta da historiografia que Walter Benjamin diz contar a história dos vencedores faz parte dessa atitude investigativa, que não se preocupa em antecipar-se em sistema, mas ocupa-se da investigação das pequenas partes, dos pequenos acontecimentos, *do fragmento que compõe o mosaico*, da estrela que faz ver o todo da constelação. É a partir desse interesse que Benjamin estuda e entende o conceito de história perpetuado pela historiografia oficial. Seu elemento propulsor seria a relação entre o historicismo e a “história universal”, cujo maior espólio é a manutenção da ideologia do *progresso* e de outra característica a ser problematizada: a junção entre *natureza* e *história*, também levantada na *Ideologia* de Marx e Engels. Dito de outro modo, trata-se de uma história que reafirma como natural algo que é histórico-social, combinando-o à promessa de um futuro redimido. É contra essa ideia que o

“tempo de agora” (*Jetztzeit*) busca operar. A questão da forma em Benjamin, portanto, não é *formalista*. Nisso ele se afasta do romantismo.

Essa combinação dos conceitos de natureza e história é responsável pelo grande “necrotério dos vivos”³⁵ ao qual nos conduz o capitalismo. No que respeita à reprodução da vida no capitalismo, a total desumanização é um projeto, sabemos; mas há ainda camadas a serem escavadas nesse cemitério, metafórica e literalmente falando. Se Benjamin acredita que há uma tarefa colocada ao historiador materialista, a de escovar a história a contrapelo, não basta apenas repetir o que já sabemos. Com ressalvas justas sobre a necessidade do arroz-com-feijão das leituras que versam sobre o método benjaminiano, é sempre importante dar um passo adiante, embora considerando a nutrição que nos impede, em alguma medida, de cometer cortes epistemológicos ou mesmo esquartejar o autor em milhares de partes. Talvez esta tenha sido a ambição da presente dissertação, demonstrar não um puro pertencimento, ou tornar Benjamin um romântico, mas olhar com cuidado os aspectos que vão ressoar numa forma benjaminiana própria de formular a dialética; esta, sem dúvida, ao se filiar à ideia de imagem como fragmento histórico a ser mobilizado pela leitura, se aproxima da crítica de arte, esta a qual se dedicou com maestria a filosofia romântica. Antes de se chocar numa contradição apenas focada na figura de Benjamin, a leitura que tentamos apresentar aqui é fruto de uma tradição que busca informar sobre a complementaridade das “fases” do autor, como já apontado em nossa introdução.

Nos interesses epistemológicos e nos caminhos feitos por Benjamin em sua produção intelectual, aparece uma preocupação de teor conceitual mas também de teor prático. Mais uma vez retomando a *função da forma*, veremos o conceito de *Ursprung* trabalhado por ele no *Trauerspiel* como uma pista; ali, o autor chega a um lugar no qual o *sentido histórico-dialético* opera segundo uma *forma* que carrega algo oposto à noção de *símbolo* fechado em si: a forma alegórica. A superação do simbólico romântico através do sentido alegórico oferece um teor dialético próprio, que é, para Benjamin, a possibilidade de se contar uma história diferente da história dominante. No *Trauerspiel*, o “método como desvio” é resultado da diferenciação colocada pelo autor entre *gênese* e *origem*, sempre amparada por um apelo prático de leitura do mundo, *que não se oferece como símbolo, mas como alegoria*. A ressalva feita por Gagnebin no ensaio *Nas fontes paradoxais da crítica literária: Walter*

³⁵ O Necrotério dos Vivos (Eduardo Taddeo). Clio Indica. Clio história e literatura. Publicado em 29 de março de 2020.

Benjamin relê os românticos de Iena, é um cuidado necessário do autor em divergir da postura:

[...] justamente em relação a textos que permitem uma identificação e um entusiasmo fáceis, senão complacentes, de manter uma distância que fizesse justiça à sua complexidade teórica presente sob a primeira aparência de exuberância aleatória, isto é, em particular, até que ponto sua reflexão poderá com proveito se apropriar de vários conceitos dos românticos, e onde deverá operar cortes, estabelecer diferenciações que possam ajudar a especificar sua própria concepção de crítica. (Gagnebin, 2007)

Benjamin assume essa exigência através de categorias às quais busca remeter seus objetos de análise ou os fenômenos que aparecem em seus textos. A imagem de pensamento (*Denkbild*) paira em suas análises como *forma aberta* – como no caso do *Passagen-Werk* – propulsora de uma *abertura reflexiva* mas também de um olhar para os *fragmentos de verdade*. Isso quer dizer que não basta, para Benjamin, reconhecer o processo global em que as exposições universais, a moda ou a figura do *flâneur* estão envolvidas; *é preciso que o leitor se engaje em “tomar as conclusões”, que faça ele mesmo a análise, para tornar o método experiência*. A forma da escrita de Benjamin tem lugar central nas *Notas de literatura* de Adorno, que se preocupa em provocar a reflexão e analisar como a *Denkbild* é um método capaz, para Benjamin, de fazer justiça à perspectiva histórica por este defendida:

Imagens-pensamento (*Denkbilder*) não são imagens como os mitos platônicos da caverna ou carruagem. Ao invés, são retratos rabiscados como *puzzle*, evocações parabólicas de algo que não pode ser dito em palavras (*des in Worten Unsagbaren*). Querem menos parar o pensamento conceitual do que chocar por meio de sua forma enigmática e assim fazer mover-se o pensamento, porque o pensamento em sua forma conceitual tradicional parece rígido, convencional e ultrapassado. Aquilo que não pode ser provado no estilo usual e no entanto é peremptório – isso deve desencadear a espontaneidade e energia do pensamento e, sem ser tomado literalmente, gerar faíscas por meio de um tipo de curto-circuito intelectual que lança uma luz repentina no familiar, talvez inflamando-o. (Adorno *apud* Durão, 2017, p.1.)

A questão da imagem se coloca, nesse sentido, como “dialética na imobilidade”, e essa dialética na imobilidade é antes, fruto de algum *conhecimento imediato*, o *Witz*, fornecido pela construção imagética, o *lampejo*. Em cada ensaio há uma visada que une Benjamin ao sentido do que apresentamos, longe do culto da personalidade e homogeneização da figura do filósofo

e perto da intenção de compreender seu *método*, que não se dá como algo explícito, mas como vestígio e complexidade irresolutos. Ler Benjamin é lidar com elementos que, por sorte, podemos talvez centralizar, como quis Gagnebin (2013) entender o co-pertencimento dessas partes no interior de toda sua obra, que termina, não ironicamente, mas por intenção, *inacabada*.

A cidade, os tipos e os personagens, por exemplo, são um fenômeno a ser explorado, como no caso de “O narrador”. Ali e em outros textos aparece algo da experiência histórica; o autor se preocupa, para além do diagnóstico, com o *tensionamento reflexivo*, e o faz pela construção de uma *linguagem-imagem*, devido ao diagnóstico de que “a arte de narrar está em vias de extinção”, da compreensão da própria necessidade histórica de narrar, de recontar as histórias que não tiveram espaço no imaginário coletivo, como é o caso do chamado nas *Teses*. A manchete, o jornal, a obra que perde sua aura são dispostos como algo que incomoda, ou que ao menos deveria incomodar em sua forma. Benjamin, ao dispor as imagens costurando-as, convoca-nos a pensar de *forma crítica* o processo histórico contido ali. Mais uma vez, a preocupação de Benjamin, que passa necessariamente pelo problema da *origem*, toma o lugar central das suas reflexões. A origem é, como a dialética paralisada das imagens fragmentadas, o germe do que pode ser para o historiador materialista o caminho para a *apresentação da verdade*. Ou, dito de outro modo, a *origem* que aparece no *Trauerspiel* é a junção entre eterno e efêmero, que podem, por sua vez, estar presentes nas imagens alegóricas da modernidade. “Dialética na imobilidade – eis a quintessência do método”, “a imagem é dialética na imobilidade”, diz Benjamin (2006, p. 504). Na dinâmica da origem confluem passado e presente; a quintessência do método é a dimensão do tempo e da experiência que suscita ao confrontar essas imagens:

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada - a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos. (Benjamin, 2006, p. 506)

Embora se filiasse ao materialismo histórico, Benjamin elaborou a seu modo uma perspectiva histórica que acreditava ser necessária para a realização de uma sociedade liberta do jugo do capital e do lucro. Esse modo envolve indiscutivelmente a potência da imagem e do fragmento como recurso crítico. A possibilidade de um processo reflexivo presente na

imagem seria para Benjamin o jogo necessário de ideias trabalhadas no *Trauerspiel*: *símbolo* e *alegoria*. Despir o símbolo, torná-lo alegórico. Nesse recorte, a imagem como *forma aberta* teria em seu germe a dialética como mobilizadora de algo imobilizado. O que é imóvel (a imagem) precisa, nesse sentido, ser *mobilizado pela reflexão* do historiador materialista, que tem como formação a visada que pode tornar legível uma “protopaisagem petrificada”. A visão alegórica

[...] mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial [*Weltgeschichte*] do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. (Benjamin, 1984, p. 188)

Já no *Passagens-Werk*, Benjamin aponta para a necessidade do método incorporado na experiência intelectual, e não como sistema pronto:

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? *A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem*. Isto é: *erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total*. Portanto, *romper com o naturalismo histórico vulgar*. (Benjamin, 2006, p. 503, grifo nosso)

Ao falar em realização do método marxista, Benjamin traz a dimensão do que acredita ser a dialética. Aplicar à história o princípio da *montagem* demanda reconhecê-la como imagem, ou como imagens. Os elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão, são *em larga medida uma herança crítica do romantismo em Benjamin*, com a qual ele recebe o apreço pelo fragmento. “Romper com o naturalismo histórico vulgar”, “escovar a história a contrapelo” e aplicar a ela o método de montagem são as exigências para uma história que dê conta das imagens efêmeras que revelam em sua existência algo que vem sendo perpetuado, por mais óbvio que seja o naturalismo proposto pelo capitalismo como norma histórica, e tensionar a exposição dessas ruínas passa por contar, apresentar e expor a história dos vencidos; essa para ele é a dinâmica de *apresentação* da verdade. Explodir a historiografia

oficial passa pela recuperação de imagens negadas, imagens não mobilizadas, empoeiradas e fragmentadas pelo processo de aniquilação da memória coletiva:

Não é que o passado lança suas luzes sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; *mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética na imobilidade.* Pois, enquanto a relação do presente com o ocorrido é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (Benjamin, 2006, p. 504 grifo nosso)

A reflexão benjaminiana toma a cidade e tantos outros objetos de análise como *medium de reflexão*; Para falar com Seligmann-Silva em seu texto sobre Benjamin e o romantismo, é preciso que se leia o livro do mundo, no sentido do método da crítica de arte. Benjamin torna médium todos os objetos de análise que escolhe, não como apreço a um mero formalismo, mas como forma de potenciar os objetos a nível histórico dialético, num estilo próprio. Nesse sentido, as imagens alegóricas do capitalismo em seus primórdios são exploradas, na companhia de Benjamin e seu texto imagem, sob um outro olhar, que nos impele ao incômodo e à reflexão, mas não só. Deixamos ao leitor, e não seria surpresa, o convite ao pensamento a respeito do estilo, como forma de apresentar a leitura dialética própria de Benjamin, que, enquanto método, aprecia e exercita *a ideia de fragmento*, mas fragmento enquanto cacos da história.

Apêndice

O momento de abertura na tradução: uma parte da teoria da linguagem benjaminiana

“a forma da língua, o que ela visa em sua especificidade, só pode se mostrar na passagem – tra-dução, Uber-setzung – para uma outra língua”

Jeanne Marie Gagnebin

Ao escolher o tema aqui apresentado como ponto de encontro da teoria romântica e a teoria Benjaminiana, a saber, a “tarefa do tradutor” colocada por Walter Benjamin em alguns de seus textos de juventude, podemos apresentar um percurso feito por ele como esforço para estabelecer algumas relações entre linguagem, história e experiência. Tentaremos aqui dar um passo em aberto para as conexões feitas em nossa dissertação. Fazer um recorte dessa tarefa, analisando algumas das frentes conceituais que podem nos ajudar no que respeita tal compreensão e sua abrangência para a filosofia da linguagem em Benjamin. A tradução se torna, então, tema privilegiado ao lado do arsenal da crítica de arte/poética/literária nos estudos de Benjamin, e, como lembrado por Jeanne Marie Gagnebin, a centralidade do conceito de origem, a relação entre eterno e efêmero vão estabelecer a filosofia benjaminiana como uma das mais importantes leituras sobre a modernidade. Propomos, então, apresentar esta teoria da tradução como um dos pilares da formação de Benjamin que passa por sua relação com o romantismo.

Começamos então delimitando a primeira compreensão, aquela de que a tradução não é e nunca será possível como semelhança, ao menos do ponto de vista colocado como diagnóstico por Benjamin. Nessa característica, adiantando nosso percurso, se encontra a riqueza desta modalidade intelectual. A potência do conceito de tradução em Benjamin, ou, a especificidade da tarefa colocada pelo autor à tal atividade, vai fazer parte da forma como ele entende a história, sobretudo em relação ao conceito de origem (*Ursprung*), que dá o tom a algo importante quando pensamos na tradução das línguas a partir da recusa de uma transposição infértil.

A *origem* de que fala Benjamin, conceito central de sua obra, é fundamental ao conceito de tradução e é tomada de diferentes formas por alguns de seus intérpretes. Isso acontece porque a própria entonação do conceito e a escrita benjaminiana sobre as “formas perdidas”, originárias se quisermos, leva a crer num desejo de restauração seja por um retorno “a uma harmonia anterior, ou, pelo menos, de uma retomada projetiva deste estado perdido, quer seja ele o Paraíso ou o comunismo primitivo” (Gagnebin, 2013, p.9). Segundo essa compreensão, o autor faria uma recusa à modernidade, como nos lembra Gagnebin. Em oposição a essa interpretação, fazemos coro com a autora, que nos dá uma saída mais interessante às figuras intelectuais criadas na representação do filósofo, fruto do conjunto de oposições presentes no pensamento de Benjamin, a saber, de que os elementos “nostálgico e vanguardista, ou ainda teológico e materialista, ou então conservador e revolucionário” fazem parte, sem exclusão, da compreensão de história e experiência no decorrer da produção intelectual de Benjamin, em que o filósofo reabilita os temas do messianismo em sua “fase” materialista, justamente porque entende a origem (*Ursprung*) como categoria histórica voltada a um movimento próprio:

Ao mesmo tempo de restauração e de dispersão, (ela, a origem) caracteriza vários momentos essenciais da reflexão de Benjamin, em particular sua teoria da alegoria, sua teoria da tradução e sua teoria da reprodutibilidade das obras de arte. (GAGNEBIN, 2013 p.9)

Quando falamos dessa questão proposta por Benjamin, devemos dar lugar a uma apresentação de certos pressupostos. Aqui, optamos pelo recorte presente em sua tese de doutorado, *O Conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Não é grande novidade que Benjamin desenvolve sua relação com o estudo da linguagem, sua relação com a literatura e a teoria literária passando pelo Romantismo de Jena, e faz isso posteriormente alargando as concepções românticas no decorrer de sua obra, como acontece no presente recorte, sua teoria da tradução. Muitas das tópicas presentes no romantismo aparecem na forma em que Benjamin apresenta seu conceito de tradução. Para pensar a tradução como paradigma histórico, o autor deve primeiro recorrer à cisão moderna, tanto no nível do romantismo como fenômeno histórico, como a partir de uma descrição sagrada que vamos retomar mais à frente.

Por ora, entendemos que a tradução surge, assim como o romantismo, de uma fratura histórica, muitas vezes evocada pela conhecida *querela entre os antigos e os modernos*. A

novidade dessa percepção do mundo moderno é o deslocar de um debate, que não trata mais da superioridade dos antigos, ou da decadência dos modernos como centro da produção de saber, mas de um deslocamento necessário da “natureza” ao terreno da história³⁶, onde é possível captar os processos de uma forma heterogênea, diversa, no que é próprio à condição moderna, ambiente de disputa das formas de produção de conhecimento. Traduzir pressupõe, então, um afastamento da *unidade perdida*, o qual os homens modernos estão *condenados*, e esse afastamento constitui a forma como Benjamin vai elaborar seu conceito de tradução.

Voltando à abertura que fizemos do uso de elementos do texto sagrado, devemos apresentar quais os motivos desse recurso em um texto, ou mesmo em uma tradição, onde o propósito era formular uma teoria da linguagem. Tal como nos lembra Gagnebin, o elemento mágico e profano, bem como a mística judaica fazem parte da teoria da história de Benjamin, e não à toa esses temas estão presentes em suas *Teses sobre o conceito de história*. Nesse sentido, a condenação de que falávamos acima faz parte do léxico presente no texto do autor intitulado “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”, de 1916, escrito concomitantemente à sua tese de doutoramento. Neste texto, a proliferação linguística indica o castigo instituído por Deus aos homens pecadores de Babel. Benjamin se utiliza dessa narrativa do *Gênesis* para pensar naquela mesma cisão moderna, mas agora, de forma lúdica, diremos.

Benjamin recorre à relação com a linguagem por nomeação, que fazia parte da unicidade harmônica entre o homem, a natureza e o criador, curioso elemento, já que nos estudos sobre o romantismo buscou trabalhar a dimensão do conhecimento imediato propiciado pela reflexão poética. A condenação originária acontece na medida em que o ato de “nomear” se torna confuso e a linguagem por nomeação se perde, *fazendo com que a relação entre os nomes e as coisas se torne cada vez mais tensionada*, evocando sempre uma mediação³⁷. O “castigo” babélico para o pecado original tem como função confundir a relação entre o homem e as coisas visadas por ele, em outras palavras, estaríamos de acordo com este

³⁶ No ensaio Sobre o estudo da poesia grega, Schlegel vai discernir a “formação natural” grega e a “formação artificial” moderna. Isso revela o sentido histórico que rege sua relação com a arte. Na formação natural, aquela *completude* dos gêneros poéticos como uma certa poesia da natureza, vai nos apontar Peter Szondi, “são válidos apenas para a poesia clássica e não para a poesia moderna.” (...) “o conceito de poesia moderna não deve conter divisão de gêneros” pois deve conter o conceito de um só gênero que unifica todos os outros em si, *e que se abra ao movimento da própria história*. Sobre Schlegel: SCHLEGEL, F. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Trad. Berta Raposo. Madrid: Akal, 1995. Sobre Szondi: *Teoria do drama moderno* (1880-1950) Trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

³⁷ Neste sentido, como para os românticos, “tudo é tradução”.

primeiro diagnóstico, condenados à linguagem, e, junto disso, à tradução, portanto traduzir seria muito mais abrangente, muito mais essencial, do que a mera transposição linguística.

Em seu texto de 1922, Benjamin busca estabelecer a *tarefa do tradutor*, em que essa condenação como fundamento da linguagem seria antes força propulsora de um desejo por completude, completude esta que se coloca fora do horizonte da tradução, mas não deixaria de movê-lo direção à pura língua (ou, “verdadeira língua”). A “queda” narrada no texto de 1916, anuncia no texto posterior da tarefa, a possibilidade de criar, refletir, transformar a linguagem em seu processo de renovação constante, sem perder de vista esta aproximação ideal, mas resguardando muito mais a busca do que um alcance efetivo. Lembremos, contudo, que esta aproximação ideal, não tem por fundamento uma relação com o saber intuitivo e dedutivo, está muito mais ligada a uma restauração dos fenômenos fragmentários, os fragmentos de verdade passíveis de apresentação, que tem a linguagem como *medium* desse acesso a algo novo. No tocante à tradução, a verdadeira língua de que fala Benjamin não serve para instrumentalizar as diversas línguas existentes como produtos decaídos de uma totalidade perdida, nem à mera comunicação. Ao retirar a tradução desta compreensão, Benjamin está a nos dizer que *a tarefa do tradutor é, sobretudo, a do historiador*.

Novalis, poeta romântico muito visitado por Benjamin em sua pesquisa de doutorado, vai nos dizer que “não apenas os livros, (mas) tudo pode ser traduzido”. Essa compreensão da tradução como forma de visar o mundo, representa uma relação com a linguagem em sua camada mais essencial. Também no texto de 1916, ao nos apresentar a tradução fora da lógica da mera comunicação, que acaba por exigir uma certa busca por semelhança entre as línguas, Benjamin nos faz visualizar a complexidade legada ao tradutor. É como se as coisas pairassem sobre uma superfície mágica, e a linguagem por sua vez, como na fórmula entre o químico e o alquimista³⁸ convocasse à tarefa de revelação. Esta revelação, todavia, por estar forjada numa verdade histórica, é sempre tensionada pela atualização. Para Benjamin:

A tradução transplanta, portanto, o original para um domínio – ironicamente – mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que não poderá mais ser transferido de lá para parte alguma por qualquer outra

³⁸ “Se se comparar a obra crescente a uma fogueira em chamas, então o comentador está frente a ela como o químico, o crítico como o alquimista. Enquanto para aquele, madeira e cinzas permanecem os únicos objetos de sua análise, para este a chama mesma guarda um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade cuja chama continua queimando por cima das achas pesadas daquilo que foi e das cinzas leves do vivido. (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2007: 45).

transposição; poderá apenas ser alçado a ele sempre de novo em outras partes. Não por acaso a palavra “ironicamente” faz lembrar argumentações dos românticos. *Eles possuirão, antes de outros, uma consciência da vida das obras, cujo mais alto testemunho é dado pela tradução.* Sem dúvida eles praticamente não a reconheciam enquanto tal, dirigindo toda sua atenção a crítica literária a qual também representa um momento, ainda que menor, na “pervivência” das obras. Embora sua teoria praticamente não tenha se voltado para a tradução, *sua grande obra de tradutores implicava um sentimento da essência e da dignidade dessa forma.* (Benjamin, 2013, p.111 grifo nosso)

Ao falar no interesse dos primeiros românticos pela tradução e a forma como eles não produzem sobre esse tema em específico, ele apresenta a questão que não pode ser esquecida, a de que boa parte das obras de Shakespeare, por exemplo, foram traduzidas ao alemão por A. Schlegel. Preocupados com a dimensão da linguagem poética, sobretudo a relação da arte com a teoria dos gêneros, eles se colocam à elaborar para a apreciação das obras um olhar que se afaste do enquadramento tradicional e se aproxime de um conceito de crítica imanente à obra como forma.

A obra de arte seria, para esses filósofos, uma *forma aberta* de potência infinita, na medida em que a recepção e a transmissão por meio dos “críticos que se substituem” – no tempo e na história se daria pela própria obra formuladora de seus critérios, distinto, portanto, daquela separação clássica dos gêneros tal qual faz Aristóteles (tragédia, comédia, epopeia etc.). Nessa toada de “críticos que se substituem”, a teoria romântica coloca em jogo algo que abre caminho ao reconhecimento da *tradução como forma privilegiada*, porque ela vai um pouco além da relação que se tem com a *obra de autoria*. Entre a intenção do escritor e a do tradutor, esta segunda possui um elemento ainda mais fragmentário, “a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa”, nos diria Benjamin. Esta mesma ideia é colocada por Novalis numa carta a August Schlegel: “*Traduzir é tanto poetar [dichten] como produzir obras próprias – e mais difícil, mais raro. Afinal de contas toda poesia é tradução. Eu estou convencido de que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês*”. (Seligmann-Silva, 1999, p.34)

Se a forma do romance *cria uma imagem de leitor como “autor continuado” da obra ou autor em segunda potência*, ao acolher o original, a tarefa dada ao tradutor é também a da recensão, ele precisa, como vai nos apontar o texto, de um processo inscrito na *fidelidade* (que

pode ser colocada como o conhecimento do original) e na *liberdade* (que denota a “prosa liberada” da mera transposição entre as línguas). A atividade de traduzir estaria em um domínio mais definitivo da língua, como na citação, em que a historicidade é recobrada no trato das obras. Aquela entonação da atividade infinita dada no *medium-de-reflexão* romântico, para a tradução, pauta-se mais por sua relação com o finito, justamente porque, diferente da obra de arte que se resguarda num simbólico que perdura, ela, a tradução, se dá em um registro histórico que destrói as continuidades para fazer reverberar a compreensão daquela outra língua, em sua língua materna, tensionando os limites entre o visado e o modo de visar. É nesse espaço, que ocorre a emergência do diferente, espaço criativo e vivo das línguas, e da própria atividade de traduzir também o mundo.

Esses autores, tanto Schlegel como Novalis, não se demoram tanto no tema da tradução, mas colocam no centro de sua discussão a tarefa do crítico, que não se afasta muito desse sentimento diante da obra. O tradutor é necessariamente também um crítico, e no alargamento benjaminiano, um materialista dialético deve também ser um crítico. Não à toa a Teoria Crítica vai buscar perfazer e lidar com a boa herança dos métodos do Idealismo Alemão. Esta relação fragmentária estará presente tanto no tradutor como no “materialista dialético” das *Teses*, ambos assinalados pela intenção de salvar os fenômenos através da apresentação de uma verdade. Para os românticos, a verdade da obra e sua criticabilidade como método, para o tradutor, a verdadeira língua e para o materialista dialético, a relação com o perigo que se aproxima e o impele a olhar para as ruínas. O elo que une essas figuras conceituais em Benjamin é mais uma vez o conceito de *origem*, que pauta a relação entre linguagem e história presentes na tradução. Ela é abertura porque se forja na experiência que busca “a exposição integral da multiplicidade das línguas humanas históricas e imperfeitas”.

REFERÊNCIAS

Obras do Autor

Benjamin, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. Sobre o programa da filosofia por vir. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.

_____. Ensaios Reunidos: Escritos sobre *Goethe*, Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____. Escritos sobre mito e linguagem; organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. – 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica); tradução: João Barrento. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. – (Filô/Benjamin)

_____. Origem do Drama Trágico Alemão. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8. ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1)

Obras de Schlegel, Novalis, Kant e Fichte

FICHTE, Johann Gottlieb. A Doutrina da Ciência de 1794. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho, in: Fichte (Os Pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de julgar. Trad. Valerio Rodhen et ali. Rio de Janeiro: Forense.

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

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

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos. Tradução de Victor-Pierre Stirnmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. O dialeto dos fragmentos. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Obras de apoio

- ADORNO, Theodor W.; Benjamin, Walter. Correspondência 1928-1940. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BRUNO, P. W. Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique. London, New York: Continuum, 2010.
- CASTRO, Cláudia Maria de. A alquimia da crítica: Benjamin, leitor de Goethe. 2000. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Filosofia, 2000.
- D'ANGELO, Paolo. A estética do romantismo. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. Márcio Seligmann Silva (org.), Leituras de Walter Benjamin. São Paulo, Annablume Editora, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin; São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004 (2 edição – 1 reimpressão).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin; São Paulo: Editora 34, 2014 (1 Edição).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história; Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin. In: Estudos Avançados, vol. 13, nº 37, São Paulo, set/dez 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. Discurso, São Paulo, n.º 13, p. 219-230, 1983.
- GUYER, P. Kant and the claims of taste. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- LINDNER, B (Edt.). Benjamin Handbuch. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.
- MATOS, Olgária C.F. O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant; São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MENNINGHAUS, Winfried. Mitologia do caos no romantismo e na modernidade. Estudos avançados, São Paulo, n.º 27, p. 127-138, 1996.
- MENNINGHAUS, Winfried. Walter Benjamin's exposition of the romantic theory of reflection. In: HANSSEN, Beatrice; BENJAMIN, Andrew. Walter Benjamin and romanticism. New York, London: Continuum, 2003. p. 19-50. (Col. Walter Benjamin Studies Series, 1).
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A construção do crítico: Benjamin e os românticos. In: Revista Artefilosofia. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. IFAC, n.6, (abril.2009). Ouro Preto: IFAC, 2009.
- ROCHLITZ, Rainer. O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- 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 razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. Juízos estéticos: Kant e a arte moderna / Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2019.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. Julgar sem preceptiva, julgar pelo universal, glosas modernistas a Kant. Trans/Form/Ação, Marília, v. 33, n. 2, p. 95-112, 2010.
- MURICY, Katia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 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.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do mundo, Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- SÜSSEKIND, Pedro Viveiros de Castro. *Caminho principal e caminhos secundários: sobre o pensamento estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- 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)
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O espírito e a letra: crítica da imaginação pura, em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- WOHLFARTH, Irving. On the messianic structure of Walter Benjamin's last reflections. *Glyph*, Baltimore, n.º 3, p. 148-212, 1978.