

INESGOTABILIDADE E CRITICABILIDADE DA OBRA DE ARTE: A NOÇÃO DE IDEIA ESTÉTICA SEGUNDO KANT E A TESE DE BENJAMIN SOBRE A CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO

INEXHAUSTIBILITY AND CRITICALITY OF THE ARTWORK: THE NOTION OF AESTHETIC IDEA ACCORDING TO KANT AND THE BENJAMIN'S THESIS ABOUT ART CRITICISM IN GERMAN ROMANTICISM

Nathan Menezes Amarante Teixeira¹

Resumo: ao tratar da beleza artística no §46 da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma ser característico do artista o talento de genialidade. Segundo o autor, tal talento seria algo que lhe é natural e através do qual o artista seria capaz de fazer de suas obras a exposição daquilo que ele irá chamar posteriormente no §49 de Ideias estéticas. Estas ideias tendo como característica principal a possibilidade de não serem completamente incluídas em um conceito, conferindo assim à obra uma pluralidade de significados. Por sua vez, em sua tese de doutorado intitulada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter Benjamin propõe-se a analisar o conceito de crítica presente nos românticos, sustentando como tese principal que a verdadeira crítica para tais autores consiste em desdobrar as potencialidades inerentes às obras. Desta forma, a proposta do presente trabalho consiste em mostrar que as características principais que uma "verdadeira" obra de arte possui no pensamento kantiano enquanto exposição de Ideias estéticas, são profundamente análogas àquelas que Benjamin vê nos românticos através do conceito de crítica de arte.

Palavras-chave: Kant. Ideia Estética. Benjamin. Crítica de Arte.

Abstract: When dealing with the artistic beauty in §46 of the Critique of Judgment, Kant claims to be characteristic of the artist the talent of genius. According to the author, such talent would be something that is natural to him and through which the artist would be able to make his works the exposition of which he will call later in §49 Aesthetic Ideas. These ideas having as main characteristic the possibility of not being fully included in a concept, thus giving the work a plurality of meanings. In turn, in his doctoral thesis entitled *The concept of art criticism in German Romanticism*, Walter Benjamin proposes to analyze the concept of criticism present in the romantics, supporting as the main thesis that the real criticism for such authors consists in unfolding the potentialities inherent in the works. Thus, the purpose of this paper consist in showing that the main features that a "real" work of art has on the Kantian though while exposition of Aesthetic ideas, are deeply analogous to those that Benjamin find on the romantics through the concept of art criticism.

Keywords: Kant. Aesthetic Idea. Benjamin. Art Criticism.

* * *

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Orientador: Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira. Bolsista da CAPES. Email: nathan.menezes.teixeira@hotmail.com

1. A obra de arte enquanto exposição de Ideias estéticas em Kant

A noção de Ideia estética em Kant é dada a partir da problematização da criação artística, onde o filósofo nos apresenta a noção de gênio artístico enquanto aquele responsável pela criação de obras de arte belas que apresentam suas Ideias estéticas originais. Assim, o lugar para o problema da criação artística e a noção de Ideia estética é dado na *Crítica da faculdade do juízo* a partir da afirmação kantiana presente no §45 de sua obra de que “a arte só pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que apesar disso nos parece ser natureza” (KANT, 2010, p. 52). Tal afirmação insere-se em relação direta com a possibilidade de emissão dos Juízos de Gosto em relação às obras de arte.

De modo geral, Kant caracteriza tais juízos como sendo aqueles que atribuímos o predicado “Belo” aos objetos com os quais temos uma experiência estética. Esta experiência é caracterizada fundamentalmente através do sentimento de prazer que nos é causado por determinado objeto, momento em que as faculdades da imaginação e do entendimento encontram-se em um estado chamado de “jogo harmonioso”. Trata-se aqui da diferenciação entre dois modos de nos relacionarmos com os objetos da experiência, a partir de dois usos distintos da faculdade de julgar, faculdade responsável pela emissão tanto dos juízos estéticos quanto dos juízos cognitivos.

Esta distinção enraíza-se na consideração de que à faculdade de julgar cabem dois modos distintos de procedimento, o determinante e o reflexionante. Segundo Kant, a faculdade de julgar no seu modo de proceder determinante segue a orientação dada pelo entendimento para apenas subsumir os objetos particulares sob os conceitos mais gerais que já se encontram de modo previamente dado. Neste caso, tal faculdade meramente estaria adequada ao princípio do entendimento para fins de conhecimento. No entanto, haveria casos em que os conceitos capazes de dar conta do que nos é dado sensivelmente não estariam a nossa disposição, e caberia então à faculdade de julgar em seu outro uso possível, o reflexionante, dar conta a partir de seu próprio princípio da experiência com objetos que não estão assegurados pelo entendimento.²

² Kant estabelece formalmente esta distinção na seção V da primeira introdução escrita para a *Crítica da faculdade do juízo* (KANT, I. *Dois introduções à crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Organizador, Ricardo Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 47,48) e na seção VI da segunda versão publicada juntamente com o restante da obra (KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.23, 24). Apesar da diferença entre os dois escritos, em ambos Kant acentua a especificidade do juízo reflexionante enquanto o único modo em que a faculdade de julgar opera a partir de seu princípio próprio de finalidade e, mais importante, que diz respeito à experiência

É então a partir desta delimitação de dois usos distintos da faculdade de julgar, juntamente com a observação de que somente em um destes dois usos é que esta faculdade opera a partir de seu próprio princípio, que Kant irá estabelecer a diferença entre dois estados na relação entre imaginação e entendimento dos quais um deles será característico da experiência estética. Assim, no uso determinante da faculdade de julgar encontramos a imaginação, que apreende o múltiplo da intuição, ordenada pelo conceito do entendimento através do esquematismo realizado pela faculdade de julgar. Em contrapartida, nos juízos reflexionantes, o único conceito em questão é o da finalidade da natureza que é dado pela própria faculdade de julgar e nada determina sobre os objetos, mas apenas os considera em relação ao seu modo de proceder. Aqui, a finalidade é percebida através da reflexão da faculdade de julgar sobre o objeto e este é visto como em concordância com o seu procedimento. Tal acordo se dá quando “a forma de um objeto dado na intuição é de tal índole” (Ibidem, p. 57) que este é visto sob as condições exigidas pelo entendimento para a exposição de um conceito em geral, ao mesmo tempo, sem que nenhum conceito específico seja criado de forma que dê conta de tal objeto. Deste modo, o procedimento do entendimento encontra-se favorecido pela imaginação que com este está em concordância, mas esta também se encontra favorecida pelo entendimento uma vez que não há a presença de um conceito previamente determinado que a fizesse agir de acordo com ele. Tal estado é aquele que Kant chama de jogo harmonioso, e que é percebido apenas através do sentimento de prazer que nele é gerado. A respeito desta relação entre as faculdades temos a afirmação de Kant feita na primeira introdução escrita para a terceira crítica³:

[...] a faculdade de apreensão [...] e a faculdade de exposição são mutuamente favoráveis uma à outra, proporção esta que, em tal caso, efetua por mera forma uma sensação, a qual é o fundamento de determinação de um juízo, que por isso se chama estético e, como finalidade subjetiva (sem conceito), está vinculado com o sentimento de prazer (KANT, 1995, p. 61).

De acordo com esta passagem podemos ver que, segundo Kant, quando imaginação e entendimento se encontram em jogo harmonioso temos o prazer que

com objetos particulares que escapam às determinações gerais do entendimento que guiam a referida faculdade em seu outro uso, o determinante.

³ Como é sabido, Kant escreveu duas Introduções para a sua obra *Crítica da faculdade do juízo*, sendo que somente a segunda versão foi publicada com o restante da obra, em 1790. Apesar da diferença entre estes dois escritos, não entrarei aqui nas questões relativas a este fato, por tratar-se de um assunto complexo e extenso que extrapolaria os limites deste trabalho, mas também porque isso fugiria do tema a ser aqui abordado.

mostra-se como o fundamento do juízo que proferimos, o Juízo de gosto; em outras palavras, o objeto dito belo é aquele que estimula o jogo harmonioso entre nossas faculdades quando ele é ajuizado reflexivamente segundo aquele princípio de finalidade. Kant chama tal finalidade de meramente formal, uma vez que é a partir da singularidade da forma do objeto que este é visto como dotado de uma organização pressuposta pela faculdade de julgar capaz de torná-lo objeto de reflexão – capaz de ser apreendido pela imaginação e de ser adequado às exigências do entendimento. O acesso objetivo à possibilidade de tal forma permanece, entretanto, sempre vedado, uma vez que não há nenhum conceito que determine seu fundamento de possibilidade.

Estas considerações são realizadas por Kant a respeito da beleza encontrada na natureza, de maneira que o próximo passo consiste em, como afirmamos anteriormente, estabelecer como se dá a beleza no âmbito da arte, de forma que seus produtos também possam ser ajuizados como belos. Afirmar a possibilidade dos Juízos de Gosto em relação às obras de arte mostra-se importante uma vez que, como observa Kant, a arte é sempre um agir dado a partir do artista, que através do uso livre de seu arbítrio produz o objeto artístico já almejando um fim. Entretanto, se a arte fosse vista meramente sob este ponto de vista, ou seja, segundo as regras de que o artista se serviu ao criá-la, não poderíamos ajuizar como belos os seus produtos, uma vez que tais regras gerais prévias serviriam como critério de avaliação da obra a partir da sua adequação ou não às mesmas; em suma, o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento ficaria impossibilitado.

A partir disto, Kant estabelece sob que condição a obra de arte, ainda que seja criação a partir da intenção do artista, aparece apenas como bela e sem que entrem em cena as regras por ele utilizadas. Tal condição é dada através da afirmação de Kant no § 45 que destacamos no início deste texto. Assim, “diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza”, no entanto, sua forma apresenta-se tão gratuita e livre de regras que é “como se ele fosse um produto da simples natureza” (KANT, 2010, p. 152).

Segundo Kant, uma obra de arte análoga a um objeto belo natural é aquela que se mostra de maneira espontânea, ou seja, cuja forma é de tal maneira que não pode ser reduzida a uma determinação conceitual que a esgotasse. Assim, o processo criativo da sua possibilidade não pode ser descrito como um conjunto de preceitos mecânicos possíveis de serem seguidos, uma vez que a beleza do objeto está justamente na sua aparição singular e irreduzível à preceitos normativos. Ao mesmo tempo, tal processo de

criação não deve aparecer em primeiro plano na obra, encobrindo a sua aparência de espontaneidade e singularidade.

Temos assim o lugar da noção de gênio artístico possibilitado, uma vez que é através do gênio que Kant irá estabelecer a criação artística como um processo emblemático que não dispensa o uso de regras ao mesmo tempo em que é capaz de conferir beleza a seus produtos através da liberdade em relação à reprodução mecânica de normas pré-estabelecidas.

A abordagem inicial da questão do gênio é feita por Kant no §46 da terceira crítica através da seguinte colocação:

Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte (Ibidem, p. 153).

A aparência natural da obra de arte é a garantia de que essa seja vista como bela, uma vez que tal naturalidade é dada justamente pela ausência de determinações anteriores que guiassem a sua criação impedindo a relação harmoniosa entre imaginação e entendimento que é marca característica do prazer estético. Desta forma, o modelo a que recorre o artista é ele mesmo, é seu “ânimo” que naturalmente está disposto a dar regra necessária para a criação do objeto. Como demonstra a passagem, Kant chama de gênio o artista que, através da disposição naturalmente presente em si, não obtida através de um conhecimento adquirido, é capaz de apresentar obras de arte cuja possibilidade é dada a partir de uma regra que este mesmo é capaz de fornecer. Sua regra natural faz parte da sua técnica própria de criação, que não é dada objetivamente em seu produto.⁴

No entanto, Kant aponta para a necessidade de uma certa aprendizagem pela qual o artista passaria de maneira a ser capaz de posteriormente desenvolver sua própria regra. Trata-se do contato com as obras de outros artistas que também criaram de acordo

⁴ Paul W. Bruno em seu livro *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique* London, New York: Continuum, 2010, p. 107, diz que: “quando Kant afirma que a forma acadêmica não deve mostrar-se na arte bela ele insiste que o artista transcende as regras técnicas do seu ofício. Quaisquer regras violam a liberdade da imaginação estética. Quaisquer formas acadêmicas, sociais ou políticas que são transparentes em uma obra de arte algemam a mente ao invés de expandi-la” (tradução nossa). Ou seja, a presença de uma técnica condutora do processo criativo não pode ser dispensada pelo artista, no entanto, sendo esta uma técnica que o artista obtém de si mesmo, faz parte também desta sua singularidade criativa a capacidade de não deixá-la evidente em sua obra. Tal aspecto encontra-se diretamente relacionado à impossibilidade de esgotar o significado da obra sequer pela intenção do artista, uma vez que, segundo Kant, este não é capaz de explicar como a produziu.

com seu dom natural. Assim, cada novo artista dotado de genialidade, ao estabelecer uma experiência direta com as obras singulares que lhe são anteriores, seria estimulado a dar origem às suas próprias ideias. A originalidade da obra seria então dada a partir das ideias originais que cada artista é capaz de criar e comunicar na sua criação.

Kant, entretanto, não perde de vista a sua consideração anterior de que a arte bela é uma produção humana dada a partir da vontade orientada daquele que a cria, de maneira que, juntamente com a originalidade da obra, um mínimo de fator mecânico deve estar presente em seu desenvolvimento. Desta maneira, a experiência estética do artista com outras obras de arte não se limita a encontrar nas ideias que ali se apresentam um meio de ser despertado às suas próprias, mas inclui também observar como estas ideias são apresentadas, como outros artistas tornaram sensíveis em uma *forma* comunicável suas criações originais. Em suma, uma vez fornecida a “matéria rica para produtos da arte bela” pela genialidade do artista, através do aprendizado este ainda deve ser capaz de determinar segundo suas ideias próprias a *forma* que lhe é mais adequada e que será capaz de colocá-la de modo acessível à posteridade.

Esta espécie de momento normativo estabelecido por Kant para a criação original consiste em evitar que as ideias geradas se percam em meros devaneios incapazes de gerar um objeto que as torne comunicáveis através da experiência estética daqueles que o contemplam. Isto dado, ao mesmo tempo em que tal *forma* de apresentação das ideias não as pode explicar totalmente, não pode transmitir um conhecimento destas, nem da maneira como foram criadas ou mesmo como foram transpostas para a obra em questão. Em suma, “a regra para a produção – e desta forma também para a avaliação – da obra do gênio artístico não pode ser derivada a partir de nenhum dos conceitos envolvidos na sua produção” (GUYER, 1997, p. 356). Isto seria possibilitado uma vez que a regra natural de criação do gênio seria a maneira através da qual este é capaz de fazer a junção entre o conteúdo original que cria e uma forma de apresentação de tal conteúdo sem que seja possível determinar exatamente esta junção que se efetiva na obra singular.

É neste momento que Kant apresenta a definição destas ideias originais do artista, chamando-as de *ideias estéticas*, visando demonstrar que justamente através do caráter de inesgotabilidade destas ideias é que a obra de arte não pode ser reduzida ou explicada pela sua própria forma de apresentação, ou seja, permanece indeterminada conceitualmente. Nas palavras de Kant:

por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa-lhe ser adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (KANT, 2010, p. 159).

Ideias estéticas seriam aquelas que o gênio obtém a partir da sua faculdade da imaginação, sendo de tal ordem que nenhum conceito pode dar conta totalmente de seu significado. Segundo Kant, esta obtenção dar-se-ia através do uso produtivo da imaginação, onde esta realizaria a “criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá” (Ibidem, p. 159). Tal uso produtivo seria o momento em que esta faculdade não mais se encontraria restrita à lei de associação fornecida pelo entendimento para que as intuições empíricas pudessem ser subsumidas sob conceitos. Encontrando-se neste estado de liberdade, a imaginação seria capaz de fornecer um novo material além daquele obtido pela natureza, sendo este acréscimo justamente o fator de originalidade dado pelo artista.

O dom natural que Kant afirma ser propriamente a genialidade consiste então na sua capacidade de criar as suas próprias ideias que, por serem estéticas, não se deixam esgotar pela intenção do artista na sua criação nem mesmo pela forma comunicável que este lhe atribui. A aprendizagem mostra-se importante na medida em que, através do contato com outras obras também dotadas de beleza e dos objetos belos encontrados na natureza, o gênio encontra o material necessário para dar origem às suas próprias ideias, na medida em que a disposição natural das suas faculdades cognitivas é despertada através desta experiência estética, e deste jogo harmonioso surge o seu próprio material. A *forma* que o artista irá encontrar para expressar suas ideias também não se dá através de uma mera reprodução, trata-se mesmo da sua capacidade de ser original, de reestruturar tudo aquilo que aprendeu de modo que fique o mais adequado possível ao conteúdo que quer expressar, porém nunca capaz de dar conta disso integralmente.

Trata-se, em última instância, de afirmar que a marca mais significativa da genialidade consiste na capacidade do artista de estabelecer uma união rica e significativa entre as suas *ideias estéticas* originais e a *forma* material que lhes serve de apresentação para aqueles que irão observá-las esteticamente e emitir seus respectivos juízos de gosto. É esta a sua técnica individual de criação, sua regra própria que se mostra apenas nas suas obras singulares e originais, inaugurando uma nova regra para a

arte, uma vez que tais obras são seu próprio padrão de medida e não podem ser enquadradas em regras preestabelecidas.

2. Benjamin e a crítica de arte romântica

Como colocado por Benjamin na Introdução de seu texto *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, a tarefa a qual este se propõe consiste em uma análise conceitual do conceito de crítica de arte nos autores do romantismo de Iena, mais precisamente tal como esteve presente no pensamento de Friedrich Schlegel e Novalis⁵. Entretanto, “a determinação romântica do conceito de crítica estética [...] é construída integralmente sobre pressupostos gnosiológicos” (BENJAMIN, 2002, p. 17), de modo que tais pressupostos deverão ser devidamente esclarecidos em um primeiro momento para que o conceito de crítica possa ser posteriormente melhor delimitado. Em suma, trata-se da teoria do conhecimento que se encontra subjacente à concepção de crítica de tais autores, cuja exposição Benjamin dedicará a primeira parte de seu trabalho.

Ganha destaque nesta primeira parte o conceito de reflexão trabalhado pelos românticos, pois é neste que estará ancorada sua teoria do conhecimento. Porém, como aponta Benjamin, será de importância central para Schlegel e Novalis a significação que o conceito de reflexão ganha na Doutrina da ciência de Fichte⁶. Em suas palavras:

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas (Ibidem, p. 27).

⁵ Benjamin, na introdução de seu texto, explica que a teoria da crítica de arte que irá expor diz respeito àquela que se encontra presente em Friedrich Schlegel. Entretanto, ele considera que esta pode ser vista como representante do Romantismo Alemão como um todo, assim como atribuída com igual importância a Novalis. Segundo ele: “A título de teoria romântica da crítica de arte, será exposta a seguir a de Friedrich Schlegel. O direito de designar esta teoria como a teoria romântica provém de seu caráter representativo. Não que todos primeiros românticos tivessem concordado com ela, [...] mas sua intuição sobre a essência da crítica de arte é a palavra final da Escola sobre o tema. [...] A aproximação dos textos de Novalis com os de Schlegel justifica-se através da completa unanimidade das duas perspectivas quanto às premissas e conseqüências da teoria da crítica de arte” (BENJAMIN, 2002, p. 20).

⁶ Como nossa preocupação neste trabalho consiste em apresentar como o conceito de crítica de arte aparece aos olhos de Benjamin, a apresentação breve do conceito de reflexão em Fichte é feita a partir unicamente das considerações de Benjamin em seu texto a respeito deste autor, de modo que não fizemos uso dos textos próprios de Fichte e não entramos na consideração de se de fato esta é a sua compreensão sobre o conceito em questão. O mesmo é válido no que se refere a Schlegel e Novalis.

Ou seja, será o conceito fichteano de reflexão, cuja característica principal consiste no movimento auto-reflexivo do pensamento que apreende a si mesmo de modo imediato em sua atividade, que influenciará decisivamente os românticos, ainda que estes operem mudanças decisivas em relação à Fichte.

Segundo Benjamin, Fichte em sua Doutrina da ciência apresenta o conceito de reflexão como uma constante “ação da inteligência” que tende ao infinito, onde há uma tomada de consciência das formas do pensar que se transformam em novas formas a partir da livre associação entre uma forma e outra que continua este processo. Tal ação seria “anterior a tudo o que se objetiva no espírito e que constitui sua forma pura”, evidenciando ainda a imediatez do conhecimento que nela é dado. No centro desta reflexão estaria localizado o “sujeito absoluto”, que seria justamente aquilo que seria conhecido imediatamente. Ou seja, para Fichte, haveria um princípio unificador de toda a realidade compreendido como o “Eu” originário essencialmente livre cuja ação efetiva permitira compreender nosso eu autoconsciente e o mundo das representações. Nas palavras de Benjamin:

Entende-se, portanto, por reflexão o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma. Em outro contexto, mas no mesmo sentido, Fichte formula anteriormente no mesmo escrito: ‘ A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão’ (Ibidem, p. 29).

Ou seja, vemos que em Fichte a reflexão assenta-se fundamentalmente no Eu enquanto um pensar de si mesmo em si mesmo, tendo como consequência uma progressão ao infinito, progressão essa que, segundo Benjamin, Fichte verá como um problema a ser resolvido através da descrição de outra ação infinita do Eu, a do “pôr”, momento em que será contraposto ao “Eu” originário um “Não-Eu”. Assim, de maneira resumida, podemos entender essa característica do pensamento fichteano como sendo a seguinte: quando o Eu é colocado, contrapõe-se a ele na imaginação um Não-Eu, ou seja, a própria imaginação no mesmo instante em que tenta pôr o Eu em sua atividade infinita, põe em oposição aquilo que ele não é. Em suma, “o pôr não prossegue até o infinito [...]; sua peculiaridade é constituída justamente pelo bloqueio do pôr infinito; esse bloqueio localiza-se na representação [...] as representações são representações do Não-Eu” (Ibidem, p. 31).

Tais considerações ganham importância na medida em que servem para mostrar as diferenças que o conceito de reflexão irá ganhar no pensamento romântico, pois enquanto Fichte quer conservar do processo infinito de reflexão apenas o momento de imediatez, pondo fim ao de infinitude através do “bloqueio do pôr infinito” pelo “Não-Eu”, os românticos iram insistir e privilegiar justamente esse aspecto infinito.

O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original (Ibidem, p. 33).

A especificidade da reflexão para os autores do romantismo alemão delinea-se fundamentalmente a partir desse distanciamento em relação ao pensamento fichteano quando estes dão destaque fundamental à infinitude da reflexão, com a especificidade destaca por Benjamin de que se trata “antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão” (Ibidem, p. 34). Destaca-se aqui o fato de que os românticos irão encontrar a estrutura auto-reflexiva não mais no “Eu” como fazia Fichte, mas sim no próprio ato de pensar, de modo que, como afirma precisamente Jeanne Marie Gagnebin, “lhes permite uma aplicação infinita, pois cada fenômeno, natural ou cultural, pode ser elevado a uma compreensão de si mesmo” (2007, p. 69).

Diferentemente da lógica do pensamento fichteano de uma autoconsciência que engendra seu objeto, a reflexão romântica caracteriza-se por ser uma autoconsciência que engendra uma forma em seu pensar infinito. Compreende-se que no “jogo de espelhos” infinito da reflexão romântica, a infinitude da conexão estabelece uma ligação entre a intuição intelectual da mente e a intuição intelectual do mundo restante, de modo que haveria a admissão de um terceiro grau de reflexão que é a intuição da forma da forma da forma, ou, onde “o pensar do pensar torna-se pensar do pensar do pensar, e assim por diante” (BENJAMIN, 2002, p. 37)⁷.

⁷ Segundo Benjamin, haveriam dois graus de reflexão apontados por Fichte. O primeiro seria o simples pensar que se refere a algo, sendo a matéria da reflexão e sua primeira forma enquanto um “pensar de algo”. O segundo grau seria onde a reflexão propriamente dita ocorre, onde há um pensar daquele primeiro pensar, este último regressando de modo transformado pois se tornou “forma da forma, como seu conteúdo”, ou seja, “o pensar do segundo grau nasce por si e auto - ativamente do primeiro, como seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 2002, P. 35). Por fim, os românticos admitiriam um terceiro grau de reflexão, o pensar do pensar do pensar, rompendo assim o travo imposto pela filosofia fichteano, que se mantinha apenas no segundo grau abandonando o caráter de infinitude da reflexão.

Do “Eu” fichteano enquanto o Absoluto contraposto continuamente por um “Não-Eu”, pelo mundo, passamos agora, com Schlegel e Novalis, para uma comunhão entre “Eu” e mundo, onde qualquer fenômeno é identificado como algo que “se torna si - mesmo”. Isso implica dizer que, para os românticos, “não existe, do ponto de vista do Absoluto, nenhum “Não-Eu”, nenhuma natureza no sentido de uma essência que não se torne si – mesmo” (Ibidem, p. 60). O Absoluto é compreendido como consciência supra individual presente em cada consciência individual, que não se restringe a um “Eu”, sendo este o médium da própria atividade de reflexão que com ele se comunica através do infinito conectar das formas do “si-mesmo”.

Neste ponto Benjamin identifica a transposição de um modo de compreensão do autoconhecimento para uma teoria propriamente dita do conhecimento do objeto.

Como é possível o conhecimento fora do autoconhecimento, isto é, como é possível conhecimento do objeto? Segundo os princípios do pensamento romântico, ele de fato não é possível. Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer, onde há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato. (Ibidem, p. 61-62).

Deste modo, é a partir do alargamento do conceito de reflexão que os autores do romantismo abrem mão da dicotomia sujeito\objeto para sua teoria do conhecimento; sendo tal alargamento dado na consideração de que todo o real repousa nesse médium de reflexão, o Absoluto. Assim, não haveria nenhum fenômeno constituinte da realidade, ou poderíamos dizer, nenhuma realidade efetiva, que já não estivesse continuamente e previamente incorporada por esse movimento auto-reflexivo próprio do pensar. Destaca-se aqui o fato de que qualquer objeto ser dotado de uma estrutura auto-reflexiva que, no caso de Fichte, permanecia restrita ao sujeito, de modo que Benjamin identifica nesse pensamento tipicamente romântico a importância dada à estruturação de diversos graus de intensificação da reflexão. Tem-se então a realidade constituída a partir de diversas unidades reflexivas juntas, onde cada uma delas torna-se mais efetiva de modo conjunto através do processo de potenciação; é tal processo que, no “objeto” em questão, desvincula-o da limitação de ora ser conhecido por si mesmo ou ser conhecido por outro, e “no médium de reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram” (Ibidem, p. 63).

Como decorrência direta destas considerações, tem-se uma teoria do conhecimento que determina uma simultaneidade necessária entre o conhecimento verdadeiro de algo por outro e a intensificação do autoconhecimento deste primeiro, ou

seja, a possibilidade de uma “feliz” harmonia entre a apreensão dos fenômenos e seu desdobramento a partir de si mesmo. É então neste contexto gnosiológico de intensificação recíproca dos pólos do conhecimento, que Benjamin irá situar privilegiadamente os conceitos de observação e, por consequência, o de crítica, encontrado nos românticos. Isto, pois ambos os conceitos designam um processo reflexivo recíproco entre o observador e a natureza, entre o crítico e a obra, tendente ao acabamento e aperfeiçoamento crescente de ambos os pólos deste processo.

No entanto, Benjamin acrescenta que mesmo que a crítica seja “diante da obra de arte, o mesmo que a observação é diante do objeto natural”, a tarefa crítica é privilegiada na medida em que ela serve “como que um experimento na obra” (Ibidem, p. 72) despertando nesta o movimento de reflexão que irá levá-la ao conhecimento de si mesma. Por fim:

Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação, a crítica ultrapassa a observação; revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural que não admite julgamento algum. (Ibidem, p. 72).

Diferente do objeto natural, que comporta em si apenas o movimento de reflexão, a obra de arte contém seu próprio julgamento, entendido como desdobramento da potencialidade infinita contida na obra. Deste modo, trata-se de uma positividade desvelada pelo ajuizamento crítico que, remetido sempre à estruturação da própria obra singular, nada faz além de desdobrar seu autojulgamento, ou seja, desdobrar aquilo que ela mesma põe enquanto possibilidade de sua continuação, de seu acabamento infinito e de seu autoconhecimento.

Neste sentido, Benjamin reconhece no conceito de crítica de arte no romantismo alemão uma atividade de complementação da obra. Não há a descoberta de um sentido último da obra de arte, este é dado continuamente na própria produtividade reflexiva da crítica, posto que esta não busca nenhuma espécie de determinação, mas antes desdobrar e intensificar. Assim, a crítica “conecta a obra finita (que enquanto coisa concreta é particular) ao âmbito infinito da arte (que enquanto ideia é absoluto)” (ANDRADE, 2010, p. 154), isto porque o valor da obra é dado justamente na medida em que esta torne possível ou não sua crítica imanente. Em suma, a atividade crítica é possível na medida em que a obra por ela mesma pertença à arte enquanto contendo seu

autojulgamento que permite a criticabilidade de si mesma e que a torna absoluta ao ser desdobrada sua reflexão.

Por fim, reconhece-se que a obra é sempre incompleta, entretanto, sem que esta falta seja vista como algo negativo. Como afirma Benjamin, a incompletude é vista pelos românticos como profundamente positiva, já que é esta abertura que “deixa” a obra ser criticada, que a faz ser genuinamente uma obra de arte a ser infinitamente completada pela sua incorporação ao absoluto da arte. É ainda neste ponto que se compreende plenamente o que Benjamin identifica como sendo as “três proposições fundamentais da teoria romântica do julgamento das obras de arte” (BENJAMIN, 2002, p. 84), a saber: o da “mediatez do julgamento”, na medida em que se trata sempre de desdobrar aquilo que nela encontra-se implícito; o “da impossibilidade de uma escala de valores positiva”, visto que não se trata de determinar a obra segundo critérios pré-estabelecidos; e por fim, o princípio da “não criticabilidade do que é ruim”, posto que, como vimos, o simples fato de a obra permitir sua crítica já se constitui como um juízo de valor positivo sobre a mesma, e como a sua “habilitação” de pertencimento à esfera da arte.

3. Considerações finais: Kant e Benjamin em diálogo

A partir das considerações anteriores, podemos notar uma profunda afinidade entre as características apontadas por Kant como presentes na obra de arte enquanto lugar de manifestação das Ideias estéticas do artista dotado de genialidade, e aquelas que Benjamin identifica como trabalhadas pelos românticos em seu conceito de crítica de arte. Tal afinidade é mais destacada no que concerne à compreensão basilar presente em ambos os textos aqui estudados, de que uma obra de arte para ser de fato considerada enquanto tal, deve ser capaz de suscitar uma pluralidade inesgotável de sentidos sem que nenhum possa ser-lhe fixado enquanto o último, sendo tal tarefa justamente a do crítico ou daquele que a ajuíza a partir do jogo livre de suas faculdades.

Como vimos na parte dedicada à Kant, a característica mais fundamental dos juízos estéticos consiste precisamente no fato de não serem determinantes, mas antes reflexionantes. Assim, ajuizar um objeto esteticamente não comportaria nenhuma classificação de ordem objetiva no que diz respeito à beleza do mesmo, mas antes responder a tal objeto a partir do livre jogo que ele desperta em nossas faculdades cognitivas. Em suma, Kant em nenhum momento considera a beleza um atributo do

objeto artístico, nem confere aos juízos que este desperta a determinação canônica do que seria arte ou não. Assim, quando dizemos que determinada obra é bela não consideramos segundo o fato de ela se adequar a regras ou critérios de beleza, mas sim pelo fato de termos imaginação e entendimento em uma disposição tal, que nos sentimos livres para termos uma experiência diferenciada daquela que temos quando inbuídos de propósitos de conhecimento objetivo.

Trata-se de uma consideração profundamente positiva do exercício do juízo referente às obras de arte, e que é posteriormente reforçada quando o filósofo se dedica a caracterizar o processo de criação artística por parte do gênio e sua habilidade de criar Ideias estéticas. A terceira crítica kantiana esforça-se por afastar da experiência estética qualquer fator que pudesse determinar nossas faculdades cognitivas e as levar a serem orientadas por fatores exteriores a relação direta com o objeto. Isto mostra-se como fundamental quando consideramos a atuação do gênio na criação das Ideias estéticas e sua posterior atualização formal na obra. Se tais ideias, como vimos acima, são de tal ordem que não podem ser abarcadas completamente por nenhum conceito, somente uma disposição subjetiva livre é capaz de obtê-las, e de tal modo a conferir a obra em questão uma inesgotabilidade de significados possíveis, visto que não haveria nenhuma Ideia estética específica à atribuir-lhe um significado último.

Encontramos essa mesma preocupação kantiana de não determinação de um sentido último às obras de arte na maneira como Benjamin lê a crítica de arte de Schlegel e Novalis. Tais autores, como vimos, vêem a atividade crítica como livre da vinculação a regras exteriores normativas, posto que tal atividade mantém-se fiel à organização inerente à própria obra. É a possibilidade inscrita nas obras singulares de seu autodesdobramento que permite sua criticabilidade, ou seja, que habilita o crítico a levá-la sempre adiante desdobrando suas potencialidades, fazendo-a sempre dizer mais um pouco de si mesma, sem que se chegue com isso a um “dizer” que supostamente lhe daria uma completude final. É o caráter incompleto da arte que impõe ao exercício crítico a tarefa de participar da construção de sentidos possíveis cujos desdobramentos não podem ser previstos, e serão continuados pelos exercícios críticos posteriores que garantem a constituição da história da recepção de cada obra individual.

Considerando que o fundamental da tese de Benjamin no que concerne à crítica de arte do romantismo é que “esta nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas” (Ibidem, p. 75), vemos que trata-se aqui fundamentalmente da criação de discursos que atendam à “promessa” de

sentido que cada obra carrega em si. Não há a preocupação em construir valores canônicos que sirvam de regras gerais para determinar aquilo que é arte ou não, posto que a singularidade irreduzível de cada fenômeno artístico significativo é sempre atravessada pela possibilidade de refletir a si mesma, sendo esta sua criticabilidade imanente que lhe garante a participação na esfera da arte.

Por fim, temos que para Kant, cada obra de arte mostra-se singular na medida em que esta é o lugar da atualização formal de uma idéia igualmente singular e que só pode ser comunicada uma vez que passa por tal atualização, singularidade também assinalada no apontamento do autojulgamento presente em cada obra por parte dos românticos. Por sua vez, este processo kantiano de apresentação de Ideias estéticas é reinventado à cada nova experiência, transmitindo ao espectador o mesmo exercício infinito de criação de significados possíveis, sendo um exercício fundamentalmente positivo, tal como a infinitude da conexão das formas artísticas através do contínuo acabamento que a crítica promove e que Benjamin nos apresenta em seu texto.

Referências

- ANDRADE, P. D. de. “O conceito de crítica de arte em Walter Benjamin”, in. Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’Angelo (org.), *Walter Benjamin: Arte e Experiência*. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2010.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas por Márcio Seligmann Silva. São Paulo, Iluminuras, 2002.
- BRUNO, P. W. *Kant’s Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*. London, New York: Continuum, 2010.
- GAGNEBIN, J. M. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”, in. Márcio Seligmann Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume Editora, 2007.
- GUYER, P. *Kant and the claims of taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- KANT, I. *Duas introduções à crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Organizador, Ricardo R. Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.