

Negatividade e crítica de arte no romantismo alemão: Agamben e Benjamin.

Sérgio Henrique da Silva Lima, UFMG

Resumo: Para tratar do conceito de crítica de arte na modernidade - no que tange às concepções de contemporaneidade e história - os pensadores Giorgio Agamben e Walter Benjamin recorrerão à poesia progressiva do primeiro romantismo. Sob a luz de um pensamento estético que se estende à própria ideia de pensamento contemporâneo, discute-se o caráter de uma filosofia inominável que só pode ser pensada quando ela própria defende a re-estruturação do pensamento como um fazer pro-dutivo : o fazer que pressupõe a *poiesis*.

Palavras-chave: crítica; negatividade; fragmento.

Ao que se sabe, o problema do sentido e da inacessibilidade, quando se trata de pensar no lugar da linguagem, pode ser visto como uma constante que perpassa o pensamento crítico moderno configurando-o, por consequência, como o pensamento inominável.¹ Buscando - por esse importante traço da modernidade - elevar o projeto estético definido sob as égides moderna e contemporânea, partimos do lugar em que o pensador Giorgio Agamben delinea como o lugar-sem-lugar no qual a arte e a crítica fazem nascer o pensamento contemporâneo. Dessa maneira, é impossível tratar de tal problema sem considerar, a priori, os desafios pressupostos pelos estudos que envolvem arte, filosofia e, portanto, a linguagem. Sabe-se, por essas vias - e como será colocado pelos pensadores Giorgio Agamben e Walter Benjamin - que a questão, ao recair no problema de sentido, acaba por se encerrar no limiar do representável (do representado) e daquilo que está para arte como o imensurável que se confunde com o seu próprio fundamento. A busca por um fim, que situa a obra de arte em contato com a sua origem, deixa em evidência a pendência no que diz respeito ao lugar que a arte, ao representar, mantém enquanto o seu estatuto unitário. Falamos, aqui, do problema de cisão, que é quando se pode pensar na arte se desvinculando de si mesma, encontrando, assim, o seu lugar em um lugar que não lhe é próprio. Esse lugar, que Agamben colocaria como o lugar da autotranscendência - e, talvez, da destruição - da obra de arte, marca não só o que o pensador propõe como cumprimento de um ciclo metafísico da arte, se bem que o seu 'entre-estar' que se dá num ponto coincidente entre seu fim e o tempo que antecipa o seu 'novo' destino: um "entre não-ser-mais e ainda-não-ser".² A destruição da estética, tendo em vista o dilaceramento da unidade artista-espectador/gênio-gosto coloca a crítica neste lugar já determinado pela impossibilidade de acesso àquilo que poderia ser definido como fim - ou acabamento. Por outro lado - nos encaixos agambenianos - talvez valha perguntarmos se este lugar inquietante que supõe o nada não é o mesmo niilismo que Heidegger avistou como aquele "movimento fundamental da História do Ocidente".³

A partir do problema da cisão - aliado ao problema de inapreensão do objeto - que pressupõe o conteúdo da obra de arte, Agamben traçará um percurso

estético/histórico ao qual atribuirá o estatuto do fazer artístico. Isso, quando parte do pressuposto platônico de que a produção (*poiesis*) se dá em todo o trabalho que consiste na capacidade de transportar o não ser ao ser.⁴ Ao atribuir o caráter *poiético* – e, por assim dizer, poético – a todo ato de produção de presença no fazer artístico, o pensador, buscando problematizar as várias questões relativas ao destino da arte e suas complicações na modernidade e na contemporaneidade, nos leva ao questionamento acerca do mal-estar provocado pela cisão da palavra (que se desfez, por entre um abismo, na palavra poética e na palavra pensante) na cultura ocidental. Tal complicação associa-se à ruptura evidenciada na expulsão dos poetas das cidades na *República* ideal de Platão somada às críticas em torno do fim da arte e do dialeto especulativo dos românticos de Iena notáveis nas *Lições de Estética*, de Hegel. O primeiro caso, vale lembrar, alia-se àquela figura do poeta que subverte as leis da *polis*, já que ao propor a poesia imitativa, “busca suscitar as mesmas paixões no espírito dos ouvintes”⁵ – cria-se uma inquietação quando se atribui à linguagem a possibilidade de violência inerente à passionalidade poética. Desta maneira, o problema em Platão pode ser pensado a partir do afastamento de todo fazer-produtivo (o fazer *poiético*) imposto por uma lei: a lei de linguagem que coloca a obra de arte frente à impossibilidade de ela mesma (e também da crítica) possuir o seu objeto estético.

De maneira análoga, em Hegel, a crítica se construirá partindo do destino irradioso e aniquilador da arte irônica proposta pelo Grupo de Iena. A propósito da “poesia progressiva” dos primeiros românticos, o desconforto do filósofo alemão está, especialmente, para o caráter especulativo e intuitivo proposto pelos ienenses. De outro lado, a redução da totalidade natural-social a um contínuo e infecundo movimento – que atendia às demandas de uma filosofia reduzida aos fundamentos científicos – representava para o grupo de Iena o suposto “mecanicismo” de toda Filosofia Clássica Alemã. Enquanto a obra de arte, para Hegel, chegava a seu fim, já que não podia mais atender às necessidades do espírito e, conseqüentemente, restringir-se aos conceitos, os irmãos Schlegel, juntamente a Novalis, propunham sua continuidade principiada por sua indefinição. No entanto, é exatamente nessa indefinição – no jogo que resulta nas desavenças entre sujeito e objeto – que Agamben negritará como sendo “a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento [...] ou seja, a consciência de que o objeto que devia ser apreendido frustrou, no final, o conhecimento acaba reivindicado pela crítica como o seu caráter específico próprio”⁶. Nessas medidas, Hegel parecia ter razão quando acusava a proposta romântica em caráter seu autoanulador: o deus que autodestrutivo. Entretanto, é preciso considerar que a proclamação dos primeiros românticos já defendia o que se tornaria o maior pecúlio do modernismo, já que esta autoanulação deve sempre ser vista dentro de uma possibilidade antitética de infinita autorreprodução. A obra de arte, em seu toldo constelado passa a ser, então, aquela que se define pelo menos por ter a si mesma como objeto, uma vez que ela própria, ao representar, nega sua fidelidade real com um conteúdo. Nessa perspectiva, a crítica se vê diante de um abismo que coloca a arte – e até mesmo o sujeito – em uma relação de potencialidade negativa: aquela negatividade fundada no reconhecimento da impossibilidade de uma plenitude em relação ao objeto. No limiar – que joga ao lado do lugar que guarda o imemorial e o racional – avista-se este impensável ponto de chegada da crítica, uma vez que o que se propõe aqui é um projeto que busca um dia ver em seu horizonte uma linguagem comum, onde a poesia e a filosofia pudessem se reconciliar e gozar de um objeto estético comum.

Esse problema será discutido mais detidamente no prefácio da obra *Estâncias* (1970), onde o pensador, ao se questionar sobre a “estância da crítica”,⁷ certifica-se da fissura da palavra ocidental e a consequente desapropriação daquilo que seria o seu objeto. O que Agamben observa, neste sentido, é que a palavra poética, detentora do objeto, goza deste sem mesmo conhecê-lo. A palavra pensante, por outro lado, detentora da racionalidade, da consciência, não se permite ao gozo, já que não possui o seu objeto. Colocado o problema da inapreensão do objeto, que em nossa cultura “está cindido entre um pólo estático-inspirado e um pólo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga se reduzir ao outro”,⁸ a crítica, assim, não pode afiançar o acesso àquilo que lhe é mais próprio. De que modo, pois, a obra poderia nos assegurar aquilo que lhe é mais essencial? Sobre que medidas a obra de arte, ao representar, garante o acesso a seu conteúdo e, portanto, a um significado original? Agamben propõe que esse lugar coincide com a in-operância da obra; e se a obra não assegura o que lhe é mais essencial, a certificação do objeto reside exatamente naquilo que nela não se encontra, ou melhor, em sua negatividade constitutiva. A palavra para Agamben, enquanto situada neste *entre-lugar* do pensamento, só pode operar onde ela mesma se insinua enquanto impossibilidade de representar, na medida em que, ao representar, garante a inapreensão de seu conteúdo mais real. O que Agamben observa como sendo o não lugar da crítica – como o lugar nunca apreendido – é o mesmo lugar da fragmentação ideológica notada pelos românticos de Iena. Isso, se analisarmos a partir de uma perspectiva mais específica: aquela que visa a problematizar a modernidade e promover a diagnose da obra de arte em sua dimensão crítica e histórica; a mesma que, por ser fragmento, se nos ilumina como a obscuridade de um todo representável. Obscuridade que, no entanto, guarda o mistério da iluminação na falta de qualquer luz. A iluminação que propõe o gozo poético-pensante (*o poi-etico* que transforma o não ser em ser) só pode ser aqui traduzida como a extrema experiência da falta de qualquer luz.

A propósito desta linguagem negativa e diletante, vale recorreremos ao pensamento de Walter Benjamin e seus estudos sobre a poesia progressiva dos ienenses e seus enlaces com a teoria do conhecimento. Nessa perspectiva, defende-se – a partir dos aspectos especulativos – que a poesia progressiva romântica nos conduz à impossibilidade da unicidade do estatuto artístico. Isso porque a dilaceração que nos remete ao fragmento já deve ser pensada enquanto aquilo que os românticos traduziriam por “separação e vínculo” com o todo. A origem, assim, sobrevive apenas nas ruínas que também são a constelação do espírito. Benjamin traduzirá, sob a luz-obscurante do fragmento, que “a pequena obra de arte” romântica guarda a “passagem das *formas-de-exposição* à *ideia das formas*: das *obras visíveis* à *obra invisível* ou *ideia da arte*”.⁹

Para Benjamin, a teoria do conhecimento fundada pelos românticos defendia o “conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude de seu processo”.¹⁰ A “ideia das formas” se dá exatamente na abertura fundamentada em todo fragmento que se abre infinitamente a outro. Em outras palavras: o conteúdo da obra de arte se faz nas relações intrínsecas das formas que os românticos buscaram traduzir pelos fragmentos. Desse modo, pensar o conteúdo de qualquer obra de arte é, antes, considerá-lo a partir da forma que habita a forma, como se os fragmentos, em suas singularidades, guardassem a potência do todo que se faz conteúdo, ou como defenderá Benjamin quando propõe que a intuição romântica “constitui, antes de

tudo não o objeto, mas a forma, o caráter infinito e puramente metódico do verdadeiro pensar”:¹¹ o “pensar do pensar”. O pensamento, assim, é definido por todas as vezes que se abre ao outro, já que é fundado na “dificuldade, mesmo [...] impossibilidade de um agarrar seguro do mesmo na intuição”.¹² O ienense Schlegel ainda completará ao afirmar que

Não podemos intuir a nós mesmos, neste ponto o eu sempre escapa. Podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos. Para o nosso espanto, parecemos a nós mesmos, então infinitos, posto que na vida cotidiana sentimo-nos tão inteiramente finitos.¹³

Colocada como o paradoxo que defende uma ciência sem objeto, o primeiro romantismo pensará no espírito enquanto dissociado de qualquer sistema. Entretanto, como colocará Benjamin, a grande dificuldade do romantismo, no período da revista *Athenäum*,¹⁴ era exatamente o de se fundamentar em um sistema já compreendido como um não-sistema, ou melhor, pelo “fato de ele não ter nenhuma compreensão para com o sistema de valores da ética”.¹⁵ Até mesmo se voltarmos à proposta de uma *poiesis* como um fazer produtivo, a questão se torna agravante, visto que tal cumprimento só se dá na passagem do não ser ao ser. Se, assim, o romantismo crê em todo “poder mágico que transforma o negativo em ser”,¹⁶ isso se deve, em especial, ao fato de ele mesmo ser compreendido, desde sempre, como o pensamento que vê na posse toda a impossibilidade de possuir; a posse, nessa perspectiva, é vista quando se compreende o ser como afirmação da impossibilidade de possuir o ser. Por outro lado, Benjamin verá nascer nessa impossibilidade da crítica a reprodução ideal da humanidade sempre associada às leis interiores, ou seja, o pensamento que enseja a espiritualidade emerge de todo o conjunto tecido a partir acontecimentos singulares que, por fim, resultarão na compreensão artística e até mesmo histórica. Desse modo, quando o pensador nos remete à reflexão romântica ele corroborará com o projeto crítico ao defender

uma fórmula, uma intuição não intuitiva do sistema, e a encontra na linguagem. A terminologia é a esfera, na qual seu pensamento [de Schlegel] se movimenta para além da discursividade e da evidência intuitiva. Pois, o termo, o conceito, que continha para ele o germe do sistema, era no fundo nada mais do que um sistema mesmo pré-formado. O pensamento de Schlegel é absolutamente conceitual, isto é, lingual. A reflexão é o ato intencional de compreensão absoluta do sistema, e a forma de expressão deste ato é o conceito. Nesta intuição repousa o motivo das inúmeras neoformações terminológicas de Friedrich Schlegel e o motivo mais profundo de sua constante denominação renovada do absoluto.¹⁷

De acordo com os românticos, o pensamento se estrutura enquanto a potência de um sistema que acaba por se fundar enquanto conceito, ou seja, a potência que emerge em todo ato de linguagem como a mais pura negatividade. A presença, nesse sentido, apresenta a ausência de mundo fundada na presença de um fragmento dele. Fundado na presença-ausência conceitual, o projeto sistemático dos românticos acaba por se definir pelo que Benjamin tratará por *medium* conceitual ou “medium-de-reflexão” dos conceitos. A partir desse pressuposto Benjamin defenderá a noção do absoluto ontológico em detrimento do absoluto metódico, pois só a partir do

medium-de-reflexão é que se pode pensar na abertura do pensamento para as múltiplas maneiras através das quais o absoluto pode ser determinado; trata-se da compreensão acerca da natureza, da arte, da religião, etc... Desta forma, o medium-conceitual se funda neste lugar sem lugar, na medida em que não há para o sujeito a suprassunção do objeto, mas apenas o reflexo do de um pensar que se autoconhece na presença de um objeto. Benjamin, nessas medidas, defenderá que “todo conhecimento é um nexó imanente no absoluto, ou, se se quiser, no sujeito. O termo objeto não designa uma relação de conhecimento, mas uma carência de ligação, e perde seu sentido sempre quando uma relação de conhecimento vem à luz”.¹⁸

Pelas vias até aqui traçadas, notamos que a crítica, antes vista por Hegel como “o deus que se autodestrói” e anula qualquer possibilidade de ser tratada a partir de uma estrutura dialética, se confunde com a mesma “negatividade absoluta e sem recuperação, que no entanto não renuncia por este motivo ao conhecimento”. Nesse sentido, considerar a negatividade enquanto a questão estética essencial parece ser o ponto fulcral do pensamento agambeniano e benjaminiano quanto estes recorrem aos românticos de Iena. Contudo, a negatividade antes de ser tomada estritamente por uma perspectiva estética, assume aquilo que será pensado como sendo a condição histórico-ontológica fundamental do homem ocidental. Recáímos, desta maneira, na questão que, envolvendo história, arte e sujeito, está para o que deve ser entendido por filosofia da linguagem. Como Benjamin, Agamben inicia o seu projeto a partir da perspectiva estética que acaba por se projetar no pensamento político. De qualquer modo – partindo do pressuposto de que se trata de linguagem – vemos o mesmo Benjamin, que outrora nos remeteu à linguagem-arte (*Kunstsprache*) propor que, por fim, no “interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso. Ao considerar esse conflito, vislumbra-se na perspectiva do inexprimível, simultaneamente, a última essência espiritual”.¹⁹ Tal essência deve ser compreendida como a linguagem em seu próprio lugar, assim como o pensamento está projetado no “pensar do pensar”: ficando só – como lugar em seu lugar – a linguagem encerra em si sem conceder ao pensamento uma linguagem como linguagem, mas uma linguagem negativa que da origem só pode guardar um “jamais sido” onde a ontologia pensará o êthos do homem: “morada habitual” tida como “transmissão indizível que funda toda tradição e toda a palavra humana”.²⁰ Ao que a linguagem nos concede como esta “transmissão indizível”, compreenderemos pela ideia de dissolução do absoluto; uma dissolução que, eventualmente, é para o homem o que há de mais violento–aquilo que se mostra como o “mais terrível”, pois se apresenta sempre como “uma má consciência antes de ter cometido algum acto passível de culpa”.²¹ Dispomos, aqui, de um encontro que resulta na questão da totalidade da palavra, do pensamento, ou mesmo do que já apontamos como sendo o ser da linguagem, mas vemos de longe a tentativa de reprodução de “uma zona de confluência entre poesia e pensamento, experimentada na força da palavra em seu máximo limite enquanto enunciação do ser de tudo que é”²². Afinal, como já notamos, o ser da linguagem é incapaz de se manifestar em uma dimensão que pressuponha a linguagem possível. E, como espectadores, assistimos àquilo que aprendemos bem nas leituras a propósito do projeto crítico que funda o romantismo: a “cisão faz com que os extremos oscilem sem encontrar uma unidade possível na obra”.²³

Abstract: To tackle art-critical concept in modernity - in regard to conceptions of contemporaneity and history – the thinkers Giorgio Agamben and Walter Benjamin investigate progressive poetry of the first romanticism. In light of an aesthetic thought that extends to the very idea of contemporary thought, they discuss the character of a nameless philosophy that can only be thought when it defends itself the thought restructure as a productive making: the making which presupposes the *poiesis*.

Keywords: criticism; negativity; fragment.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio de Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kapff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAVENDISH, Sueli. O homem sem conteúdo. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue: FAPERJ, 2008.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

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

SEDLMAYER, Sabrina. O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Notas

¹ O termo é aqui utilizado para figurar o pensamento de Giorgio Agamben, que busca romper com todas as fronteiras do saber. Não somente pela defesa de uma linguagem que sempre pressupõe a filosofia e a literatura, mas, antes, por um saber que foge de qualquer categorização. O pensamento de Agamben parece tender para o lugar impossível onde o pensamento possa, algum dia, desfrutar de seu objeto de conhecimento. Para Sedlmayer, o projeto agambeniano busca refutar “os regimes disciplinares e substancializados, e parte em busca de ‘limiães’, algo próximo ao que Walter Benjamin defendeu durante a vida [...] Limiar e não fronteira. Passagens ou *enjambement*, esse gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para adiante (prosa), ou mudanças de intensidades da presença de autores nesse repertório que se move via encontros de leitura”. (SEDLMAYER. *O pensamento crítico de Giorgio Agamben e sua contribuição para os estudos literários*, p.4).

² AGAMBEN *apud* CAVENDISH. *O homem sem conteúdo*, p.10.

³ HEIDEGGER *apud* AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p.56.

⁴ Cf. AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p.109.

⁵ AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p.21.

⁶ AGAMBEN. *Estâncias*, p.11.

⁷ *Ibid.*, p.211.

⁸ *Ibid.*, p.12

⁹ Cf. SUZUKI. *A gênese do fragmento*, p.17. Grifos do autor.

¹⁰ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. p.32

¹¹ *Ibid.*, p.39.

¹² SCHLEGEL *apud* BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. p.41.

¹³ *Ibid.*, *ibid.*.

¹⁴ Revista que consiste no primeiro órgão do romantismo na Europa e, desse modo, buscava publicar os manifestos da escola.

¹⁵ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. p.51.

¹⁶ AGAMBEN. *Estâncias*. p.14.

¹⁷ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. p.55.

¹⁸ BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. p.65.

¹⁹ BENJAMIN. *Escritos sobre mito e linguagem*. p.59

²⁰ AGAMBEN. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, p.139.

²¹ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.39.

²² PUCHEU. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, p.9.

²³ PUCHEU, *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, p.26.