

HEGEL E W. BENJAMIN: VARIAÇÕES EM TORNO DA CRISE DA ARTE NA ÉPOCA MODERNA

Marco Aurélio Werle* 1

RESUMO Este artigo analisa e compara a reflexão de Hegel e de W. Benjamin sobre a crise da arte na época moderna, a partir de semelhanças e diferenças entre a tese do fim da arte, defendida pelo primeiro, e a concepção da perda da aura na arte, afirmada pelo segundo. Ao contrário de W Benjamin, que se detém na mudança do conceito de arte promovida pelos meios técnicos, Hegel pensa a transformação da arte a partir de um ponto de vista histórico amplo, que envolve toda a história da arte, desde os tempos antigos até a época moderna.

Palavras-chave Hegel, W Benjamin, estética, idealismo alemão, fim da arte

ABSTRACT This article analyzes and compares Hegel's and W. Benjamin's reflections on the crisis of art in modern age, taking as its basis the resemblances and differences between (i) the thesis of the end of art, championed by the former, and (ii) the conception of aura decay in the work of art, posited by the latter. While W. Benjamin sticks to the change in the concept of art brought on by technique, Hegel considers the transformations in art from a broad historical point of view, from ancient times through modern age.

Key-words Hegel, W Benjamin, aesthetics, German Idealism, end of the art

Num texto dedicado a W. Benjamin, que consta na coletânea *Política, arte, religião*, Habermas considera que a concepção da perda da aura na arte, uma das teses centrais do conhecido ensaio de W. Benjamin do ano de 1936, intitulado *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, já fora antecipada em cem anos por Hegel em seus *Cursos de estética* (1835). Para corroborar essa afirmação, cita em nota a seguinte passagem dos *Cursos de estética*:

Em seus inícios, a arte ainda retém algo de misterioso, um pressentir misterioso e uma nostalgia, porque suas configurações ainda não deram inteiramente relevo, para a intuição imagética, ao seu Conteúdo [*Gehalt*] pleno. Mas se o conteúdo [*Inhalt*] completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente — isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos?

De fato, não constitui nenhuma surpresa essa filiação de W. Benjamin, tendo em vista que ele mesmo se refere a Hegel em seu texto, citando tanto uma passagem dos *Cursos de filosofia da história* quanto uma dos *Cursos de estética*, para indicar como Hegel detectou a progressiva emancipação histórica da obra de arte, quanto ao seu valor de exposição em detrimento de seu valor de culto (cf. BENJAMIN, 1977, p.18-19).³ Ou seja, Hegel já teria percebido que quanto mais a obra de arte aprimora as possibilidades de sua visibilidade e exposição — o que em W. Benjamin é promovido pelos meios técnicos da reprodução artística —, tanto mais ela deixa de resguardar o caráter de culto, a religiosidade a qual servia, emancipando-se enquanto configuração sensível.

Mas será que é possível dizer que Hegel e W. Benjamin pensaram do mesmo modo a crise da obra de arte no mundo moderno? A seguir pretende-se

2 O título do artigo de Habermas sobre W. Benjamin é "Bewußtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität W. Benjamins" (1972) (HABERMAS, 1978, p. 64). A passagem citada encontra-se nos *Cursos de estética I*, de Hegel, trad. bras. p. 117-118/ed. al. *Werke* 13, p. 142. As citações dos *Cursos de estética* serão feitas, a seguir, segundo a edição alemã das *Werke*, com indicação do respectivo volume, cuja paginação encontra-se inserida entre barras verticais na tradução brasileira.

3 Nas duas passagens citadas por W. Benjamin da obra de Hegel, este ressalta, primeiramente, como no mundo moderno a religião católica foi tolerando as artes plásticas em seu meio e imaginava com isso elevar a fé, sem perceber entretanto que estava dando espaço a um elemento estranho em seu próprio seio, que iria acabar com o culto religioso, na medida em que o sensível alcançou um espaço próprio (cf. *Filosofia da história*, trad. bras., p. 339 *et seq.*). Na segunda passagem Hegel indica que no mundo moderno a arte é algo do passado, pois não mais veneramos as obras de arte na época moderna (Introdução" aos *Cursos de estética I*, p. 34/ *Werke* 13, p. 24).

* Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

1 Artigo recebido em mar./2003 e aprovado em mar./2004.

mostrar que, a despeito da concepção comum de ambos de que no mundo moderno tomado aqui em sentido amplo como designando a época posterior ao Renascimento — o conceito de obra de arte perde a sua força, a maneira de como é concebido esse "enfraquecimento" é muito diferente nos dois pensadores. E essa diferença, como se verá, não se restringe somente ao fator externo da distância histórica entre ambos — Hegel pensa a arte moderna do século XVI-XVIII, ao passo que Benjamin analisa o estado da arte do fim do século XIX e início do XX —, e sim repousa sobre uma postura bastante distinta diante do fenômeno artístico enquanto tal.

De modo geral, a diferença básica entre as análises de W. Benjamin acerca da situação da arte na época contemporânea e a delimitação que Hegel realiza da arte em seu sistema estético reside na direção tomada pela investigação de ambos. W. Benjamin assume no "Prefácio" a seu ensaio sua filiação a Marx e sua preocupação em investigar a situação da arte no contexto do desenvolvimento das forças produtivas, visando a "formulação de exigências revolucionárias na política da arte" (BENJAMIN, 1977, p. 9). E conclui seu ensaio afirmando: "Eis a situação da estetização da política, provocada pelo fascismo. O comunismo responde a ele com a politização da arte" (BENJAMIN, 1977, p. 44). Já Hegel, ao tratar da arte na época moderna e de sua conseqüente crise, pensa a arte menos a partir de um referencial por assim dizer "materialista" e atual do que "idealista" e histórico em sentido amplo, ou seja, levando em conta o desenvolvimento e a gênese da Idéia da arte desde o mundo antigo oriental, passando pelo mundo grego e chegando ao moderno. Devido à sua orientação, W. Benjamin é levado a pôr o peso da transformação do conceito de obra de arte nos meios técnicos (materiais) que irrompem na arte do fim do século XIX, restringindo-se somente aos *efeitos* da técnica no universo artístico.

Em *Sobre alguns temas de Baudelaire*, apoiando-se em Paul Valéry, torna-se clara a atenção que dedica ao ritmo da moderna civilização técnica, ao comentar o impacto gerado pela invenção do fósforo e da fotografia.

Desse modo a técnica submetia o sensorio do homem a um *training* complexo. Chegou o dia em que o cinema correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No cinema, a percepção intermitente afirma-se como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção em cadeia, condiciona no cinema o ritmo da percepção. (BENJAMIN, 1980, p. 43)

Não há, porém, em seu pensamento uma reflexão mais ampla, voltada para as origens, acerca do caráter próprio da técnica moderna e sobre sua marca característica, em particular sobre a atitude racional nela implícita, que a diferencia

da técnica antiga.⁴ Isso não significa que suas considerações sobre a relação da sociedade do século XIX com a técnica e seus desdobramentos nos grandes centros urbanos (que envolve a indústria, a fotografia, a moda, a diversão e o passatempo, a prostituição, o jogo etc.) não tenham um grande interesse, principalmente para a disciplina de sociologia. W. Benjamin dedica-se amplamente a esse tema em sua obra, de cunho fragmentário, publicada postumamente, *a Obra das passagens [Passagen-Werk]*. Lugar por excelência do "ocioso" [flaneur], as passagens são "algo de intermediário entre a rua e o interior" (BENJAMIN, 1991, p. 539), "um centro de comércio de produtos de luxo. Em sua estruturação, a arte coloca-se a serviço do comerciante" (BENJAMIN, 1983, p. 45). O propósito dessa obra consiste na "tentativa de observar o século XIX de maneira tão positiva quanto procurei observar o século XVII no meu trabalho sobre o drama barroco alemão" (BENJAMIN, 1983, p. 571). Pretende-se acompanhar o que ocorre nesse "mundo em miniatura" (BENJAMIN, 1983, p. 83; 1991, p. 538), que se localiza nas passagens, e não em elaborar considerações mais universais, metafísicas: "eu não me apropriarei de nenhuma formulação plena de espírito" (BENJAMIN, 1983, p. 574). Trata-se, portanto, de uma abordagem que se concentra, por assim dizer, mais nos *efeitos* (que se tornam mais visíveis no século XIX) do que nas *causas* do problema da técnica (que remonta ao século XVII e, no caso da perspectiva de Heidegger, aos gregos, isto é, toda a metafísica ocidental).⁵

Algo análogo vale para o caso da reflexão artística presente no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Em Hegel, inversamente, a impossibilidade de uma obra de arte em sentido elevado na época moderna deve-se a um percurso do espírito, que transcende os limites da realidade presente e atual da época contemporânea, remontando especificamente à passagem realizada pelo espírito desde a arte clássica grega para o Cristianismo, desde a religião da arte para a religião revelada. A tese do fim da arte, estabe-

4 A proveniência histórica da questão da técnica que, segundo M. Heidegger, "não é de modo algum algo técnico" (HEIDEGGER, 1997, p. 43), não encontra resposta na abordagem de W. Benjamin. A técnica é tida em sua análise por suas conseqüências na percepção humana e no mundo, mas não é questionada em seus fundamentos históricos metafísicos, concernentes a uma postura humana fundamental, decidida com o advento da determinação físico-matemática da ciência moderna. Sobre esse ponto, aliás, Theodor Adorno também censura W. Benjamin, na medida em que seria necessário distinguir uma técnica extra-artística, da qual se serve a indústria cultural, e uma técnica própria à forma intratística (cf. ADORNO, p. 290).

5 Há um item da *Obra das passagens*, intitulado "Teoria do conhecimento, teoria do progresso", no qual se apresentam alusões históricas ao problema da técnica, em particular quando W. Benjamin cita outros auto-res como Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et Philosophie*, e Henri Focillon, *Vie des Formes* (BENJAMIN, 1983, p. 609). Aqui transparece a intenção de reformular o método do materialismo histórico de Marx e de pensar a história para além da secularização da história feita por Heidegger (referido nas p. 577, 590 e 676). Mas, esse projeto é apenas indicado e não desenvolvido. Por outro lado, para penetrar nesse tema, seria preciso refletir sobre a natureza da filosofia da história de W. Benjamin, o que transcende os limites deste artigo.

lecida pela primeira vez por Hegel na história da arte, tem sua origem precisa nessa transição. A seguir, importa detalhar essa diferença central na abordagem dos dois pensadores.

Antes disso, convém especificar a natureza de nossa análise diante da que é feita por Gérard Lebrun que, no ensaio "A mutação da obra de arte", também se dedicou a uma comparação entre Hegel e W. Benjamin. Para Lebrun, a saber, a estética de Hegel é uma estética da contemplação, que aprecia a obra de arte sob o paradigma da representação, ao passo que W. Benjamin aborda a possibilidade de existência de uma obra de arte que não mais é destinada apenas para a contemplação "intelectual" do espectador, mas que rompe com a oposição entre sujeito e objeto, e se coloca para ser sentida na percepção, ao operar principalmente com o lado alusivo da arte (LEBRUN, 1983, cf. p. 29). Há que se reparar nessa caracterização a designação da estética de Hegel como sendo de *contemplação*, quando o ponto de vista do contemplador ou de uma estética do efeito surge, na verdade, nesse sistema estético como inteiramente determinado pela possibilidade da exposição sensível do divino. É certo que ao longo da estética de Hegel surgem diferentes possibilidades da relação contemplativa: conforme destaca Lebrun, a escultura deve ser contemplada, mas não a música, pois esta é comunicada por meio de sons e não por imagens. Entretanto, isso apenas indica que o ponto de vista da contemplação não pode ser tomado como *critério dominante* de apreciação da estética hegeliana, já que se liga a um tipo de configuração artística determinada, particular a determinada época enquanto possibilidade concreta da expressão espiritual. Ou seja, haja ou não contemplação ou mesmo a atitude da contemplação ao longo do desenvolvimento da história da arte, o fato é que esta atitude *subjetiva* depende do modo como *objetivamente* o espírito alcança uma configuração artística na intuição [*Anschauung*]. Com isso, o aspecto da contemplação está subordinado ao do conteúdo que alcança uma forma sensível.

Em sua análise, Lebrun se apóia numa tradução bastante livre do termo *Anschauung*, em uma passagem da estética de Hegel, por "espetáculo" (LEBRUN, 1983, p. 26), o que permite então construir a versão da estética da *contemplação*. *Anschauung* na estética de Hegel, porém, é ver e olhar, mas também perceber, ouvir, sentir, de modo que a *Anschauung* não é somente "ver imagens", mas uma forma objetiva da sensibilidade, do elemento sensível necessário a toda e qualquer arte, não só da escultura, mas também da música e até da poesia, a qual lida com uma representação sensível [*sinnliche Vorstellung*]. Essa dimensão, sob certo aspecto, é independente da *subjetividade* do espectador, aliás, pelo contrário, *impõe-se* objetivamente sobre ele. A tradução mais adequada para *Anschauung* é, portanto, "intuição", a única maneira de se

compreender adequadamente a Forma da arte, conforme lemos no § 556 da *Enciclopédia das ciências filosóficas* (*Werke* 7, p. 367), e igualmente nos *Cursos de estética*:

A Forma da *intuição sensível* [*simliche Anschauung*] pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta [*hinstellt*] para a consciência a verdade no modo da configuração sensível e certamente numa configuração sensível que nesta sua aparição [*Erscheinung*] possui mesmo um sentido e um significado mais altos e profundos sem, porém, através do meio sensível, querer tornar apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade. (*Werke* 13, p. 140)

Diante disso, a oposição que Lebrun vê entre Hegel e W. Benjamin, entre a *contemplação* daquele e o *sentir* sensível deste, deixa de ter força e validade, já que a estética de Hegel tem de ser apreciada não segundo um ponto de vista subjetivista (o da *contemplação*), e sim concreto-objetivo (o da *intuição* como *medium* sensível da arte).

Retomando ao nosso tema, vemos que W. Benjamin, ao apoiar-se em Hegel, sustenta que o declínio da arte na época moderna, antes de a técnica entrar em cena, teve sua origem na *superexposição* da própria arte. Sua tese é de que a elaboração e o aperfeiçoamento do aspecto sensível da arte fez com que o lado espiritual e religioso perdesse força, no horizonte de uma oposição entre a religião e a arte. Entretanto, se examinarmos a questão pelo viés da estética de Hegel, veremos que o que permitiu a "sensibilização" — e mesmo a subjetivação — da arte moderna foi justamente a transformação interna da religião cristã e não o afastamento dela. O Cristianismo certamente instituiu-se em seus primórdios com o retorno do espírito ao interior de si mesmo infinito e negativo, o que, em termos artísticos, significou que a verdade se transferiu para o terreno do supra-sensível. Para a arte cristã interessa em princípio a expressão da interioridade que não mais se encontra numa figura sensível perfeita e acabada. A arte passa do domínio exclusivo do belo — da fusão plena entre o interior e o exterior — para o campo em que encontra também lugar o feio, uma vez que "a arte clássica foi a exposição do ideal, mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais" (*Werke* 14, p. 127-128). A interioridade cristã, porém, ao se reconhecer a si mesma, novamente sairá de sua esfera interior tornada abstrata. Para uma interioridade por assim dizer reflexiva-sensível, que permitirá uma reapropriação do sensível não nos moldes da arte clássica grega, e sim de acordo com a subjetividade que penetra na estrutura do mundo. Em seu estágio final e, portanto, moderno, a arte romântica apresenta em si mesma dois momentos: a saída do absoluto para a sua efetividade cotidiana e ao mesmo tempo a busca de uma idealização reflexiva deste cotidiano diante do absoluto.

Já nas exposições do círculo religioso, a arte, quanto mais evolui tanto mais também introduz seu conteúdo no que é terreno e atual, e dá ao mesmo a completude da existência [*Dasein*] mundana, de modo que por meio da arte o lado da existência [*Existenz*] sensível torna-se a questão principal e o interesse da devoção toma-se o que é menor. Pois também aqui a arte tem a tarefa de elaborar o que é ideal inteiramente para a efetividade, de tomar sensivelmente passível de exposição o que está deslocado dos sentidos e de trazer os objetos de cenas distantes do passado para a atualidade e os humanizar. (*Werke* 15, p. 61-62)

Ao contrário de uma oposição abstrata entre a arte e a religião na época moderna, como pretende W. Benjamin,⁶ o que temos em Hegel é uma dialética entre a religião e a arte, um movimento duplo tanto do absoluto para o sensível quanto uma volta do sensível ao absoluto. "O romântico tem de um lado o princípio da interioridade, o retorno do ideal em si mesmo; de outro lado, o interior deve transparecer no exterior e retornar a si a partir dele" (*Werke* 14, p. 345). W. Benjamin concentra-se apenas em um movimento, o da predominância do sensível, desconhecendo o sentido propriamente especulativo deste sensível, de que este sensível espelha e reflete a interioridade religiosa, ao invés de se opor a ela e, assim, justamente pode ser explorado em toda a sua amplitude. É certo que essa interioridade abandonou o campo elevado da religião, mas sua *matriz* permanece "religiosa", no sentido de um desdobramento da religião ao passar da forma do catolicismo para a forma mundana do protestantismo (aqui a perspectiva de Hegel diante da arte é sob certo aspecto semelhante a de Max Weber diante do capitalismo). O tratamento do sensível depende não de um abandono da religião, mas de um aprofundamento da interioridade religiosa na direção da prosa da vida, na passagem, por exemplo, da pintura italiana religiosa para a pintura prosaica e cotidiana dos holandeses:

Os grandes pintores mais antigos utilizaram pouco os contrastes, em geral as situações inteiramente específicas por assim dizer de iluminação, e com razão, já que eles visavam mais o espiritual enquanto tal do que o efeito do modo de aparição sensível e, na interioridade e importância predominante do Conteúdo, puderam dispensar este lado sempre em maior ou menor grau exterior. Em paisagens, ao contrário, e em objetos insignificantes da vida comum, a iluminação toma-se de importância inteiramente diferente. Aqui estão em seu lugar os grandes efeitos artísticos [*künstlerischen*], muitas vezes também artificiais [*künstlichen*], mágicos. (*Werke* 15, p. 72)

Na base da transformação do conceito da arte na época moderna não está em primeiro lugar o problema "material" do desenvolvimento de técnicas de reprodução da obra de arte, e sim o problema do conteúdo espiritual religioso

⁶ Talvez seja possível situar essa postura de W. Benjamin tendo presente seu "marxismo", pois para a tradição marxista sempre foi determinante o combate à religião como sendo mera ideologia.

que sofreu mutações na efetivação de si mesmo. É a orientação religiosa, isto é, o Conteúdo [*Gehalt*] da arte que permitirá a exploração do terreno prosaico e sensível e não o inverso, o desenvolvimento sensível que origina uma nova atitude subjetiva e espiritual. Em sua análise da pintura holandesa, tida ainda hoje como exemplar (como constata ALPERS, 1999, p. 161), Hegel explora justamente essas motivações no desenvolvimento da arte de pintar dos holandeses, que "na religião foram protestantes, o que constitui um aspecto importante, pois apenas ao protestantismo que pertence o também instalar-se completamente na prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independentemente das relações religiosas, e de se formar em liberdade ilimitada". (*Werke* 14, p. 225). Nenhum outro povo, sob outras relações, considera Hegel, teria tido a idéia de transformar os objetos, que a pintura holandesa nos coloca diante do olhar, em conteúdo principal das obras de arte.

Em todos esses interesses, porém, os holandeses não viveram na miséria e na penúria da existência e na opressão do espírito, e sim reformaram eles mesmos sua igreja, dominaram o despotismo religioso bem como o poder mundial e a *grandezza* dos espanhóis e chegaram por meio de sua atividade, seu esforço, sua coragem e economia nos sentimentos de uma liberdade conquistada por eles mesmos à prosperidade, comodidade, honestidade, ânimo, alegria e mesmo ao atrevimento da existência diária e feliz. Esta é a justificativa para a escolha de seus objetos artísticos. (*Werke* 14, p. 225-226)

Os holandeses desenvolveram a arte do colorido, a magia das cores, a produção dos mais variados reflexos e jogos de luzes em múltiplas direções, enfim, trabalharam mais do que em qualquer outra pintura os meios artísticos em detrimento do objeto, porque havia em seu país um momento histórico espiritual propício para tanto. A interioridade, nesse momento, passeia livremente pelo mundo da exterioridade, brinca com a aparência e o aparecer, voltando-se feliz para os objetos, os mais simples e indiferentes do cotidiano, pois não é o objeto enquanto tal que interessa, mas a habilidade subjetiva da imitação artística.

A aura da obra de arte, que W. Benjamin define como "um aparecer único de uma distância, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1977, p. 15) já está por assim dizer "perdida" na pintura holandesa, se aceitarmos a leitura de Hegel.⁷ Nesse caso, a oposição entre a pintura e a fotografia ou, mais precisamente, a oposição entre a pintura e o cinema, que permite a W. Benjamin

⁷ É sugestiva nessa direção a "hipótese" lançada por Hegel acerca do caráter artístico da pintura holandesa: "Coloca-se, portanto, a questão de saber se tais produções podem em geral ainda ser denominadas de obras de arte" (*Werke* 14, p. 223).

abordar o contraste entre a manutenção e a perda da aura de uma obra de arte, está transferida em Hegel, se a categoria "aura" for adequada, para a oposição entre a arte da escultura (clássica) e a arte da pintura (romântica). Com efeito, a realização da obra de arte elevada ocorre, segundo Hegel, com a escultura grega, da qual não podemos nos aproximar, pois exclui o espectador, ao passo que a arte da pintura permite uma aproximação maior, aliás, ela mesma requer a eliminação da separação entre a obra e o espectador. A superfície da tela e o elemento pontual subjetivo da cor requerem a frontalidade e a concentração da atenção de quem a contempla. O objeto da pintura, no que se refere à sua existência espacial, apenas aparece para a interioridade espiritual, tornando-se autônomo no reino da idealidade intersubjetiva e não como existência sensível e empírica. Ocorre o contrário com a estátua, que é autônoma na existência efetiva e não atribui nenhuma importância ao espectador, que pode colocar-se em torno dela, onde bem entender. Seus pontos de vista e seus movimentos em nada afetam a imperturbabilidade da obra, que repousa em si mesma. Mas,

na pintura, cujo Conteúdo constitui a subjetividade e, na verdade, a interioridade ao mesmo tempo particularizada em si mesma, este lado da coisa tem igualmente também de aparecer na obra de arte como objeto e espectador, mas imediatamente se dissolve de modo que a obra, enquanto expõe o subjetivo, também faz sair a determinação, segundo todo o seu modo de exposição, de existir essencialmente apenas para o sujeito, para o espectador e não autonomamente para si. O espectador por assim dizer participa desde o início, é incluído, e a obra de arte apenas é para este ponto firme do sujeito. (*Werke* 15, p. 28)

É interessante notar que o que W. Benjamin reserva como sendo a característica própria do cinema encontra-se, nessa passagem de Hegel, atribuído à pintura, permitindo assim uma avaliação bem mais ampla do conceito de aura. O elemento da subjetividade ou da intersubjetividade participativa na obra visto por W. Benjamin no cinema, já atua amplamente no próprio princípio da pintura moderna, bem antes do fim do século XIX. Ou seja, a aura em sua pureza existe *de fato* para Hegel apenas na arte clássica da escultura, entre os gregos.

Na verdade, Hegel e W. Benjamin percebem de modo diferente a crise da obra de arte na época moderna pelo fato de o segundo se dedicar com exclusividade ao ápice, ao momento alto desta crise, que se dá na passagem do século XIX ao XX,⁸ ao passo que o primeiro, por assim dizer, "prepara" toda a ques-

8 Sob certo aspecto pode-se dizer que o ensaio de W. Benjamin deve muito à situação da arte nos anos 30 do século XX, quando no mundo artístico se pensa intensamente sobre o conceito de obra de arte, por exemplo, no surrealismo, com Breton. O ensaio de Heidegger, intitulado *A origem da obra de arte*, do

tão desde os primórdios da arte. Há na estética de Hegel uma reflexão ampla sobre a natureza mesma da constituição de uma obra de arte, do conceito de obra [*Werk*], que abrange historicamente tanto o momento em que nem existe ainda uma obra de arte (no mundo oriental) até o momento em que a obra alcança sua plena realização (no mundo grego) e, por fim, entra em crise ou se torna impossível de ser realizada em sentido elevado (no mundo cristão moderno). A noção de obra não é então um conceito somente "estético", e sim remonta a uma situação de mundo: a obra somente se realiza quando o espírito se identifica a si mesmo no elemento do sensível, com os gregos. No mundo oriental *aspira-se* a uma realização acabada da forma sensível, porém, o universal abstrato não consegue deter-se no individual a ele mesmo adequado; no Cristianismo, por outro lado, o universal *já não mais* está unido com o sensível, de modo que abandona a idéia de uma reconciliação não espiritual. Por conseguinte, o caráter de crise da obra de arte na análise de Hegel é algo que já vem se preparando há muito tempo, analogamente ao que se passa com o tema do *fim* da arte (não *morte* da arte, como pretendem alguns, dentre eles VATTIMO, 1996, p. 39-45), que não significa que a arte na época de Hegel chegou ao término, e sim que a arte, depois dos tempos áureos da Grécia, não corresponde mais aos supremos interesses do espírito. Na perspectiva hegeliana, o problema da obra começa a se tornar de fato uma questão que preocupará a arte com o advento do Cristianismo e que se colocará no centro do que essa religião entende por arte.

Uma determinação fundamental da arte romântica reside no fato de que a espiritualidade, o ânimo enquanto refletido em si mesmo, constitui um todo e, por isso, não se refere ao exterior como à sua realidade penetrada por ele mesmo, mas a algo meramente exterior separado dele, que se impulsiona por si mesmo abandonado pelo espírito, se enreda e se vira enquanto uma contingência confusa que flui sem fim, que se modifica. Para o ânimo em si mesmo firmemente fechado é igualmente indiferente para quais circunstâncias ele se dirige, pois são contingentes as que se lhe oferecem. Em seu agir interessa-lhe menos realizar uma obra em si mesma fundamentada e que perdura por meio de si mesma, mas antes em geral apenas se fazer valer a si mesmo e realizar atos (*Werke* 14, p. 211).

No período posterior à Reforma, quando a arte se entrega ora totalmente à contingência do mundo externo, no caso do aventurismo de Dom Quixote e do

mesmo ano de 1936, ao questionar o caráter de obra da obra [*die Werkhaftigkeit des Werkes*], também encontra-se em afinidade com o seu tempo. Cf. sobre esse assunto a introdução da obra de BÜRGER, 1983, p. 13-14. Para Bürger, a crítica de W. Benjamin à estética da contemplação seria tributária da obra de Georg Simmel, *Filosofia do dinheiro*. As referências a Simmel podem ser comprovadas ainda pela *Obra das passagens* (BENJAMIN, 1983, p. 577, 601) e também em *Charles Baudelaire. Um lírico na época do capitalismo avançado* (BENJAMIN, 1991, p. 539-540).

gênero romance em geral, ora totalmente à liberdade subjetiva da interioridade, com os dramas de Shakespeare, os dois lados que constituem o conceito da arte — o lado da Idéia e o da aparição sensível — separam-se definitivamente, ocasionando então a impossibilidade total da obra de arte enquanto conceito norteador da produção artística.

Mas isso não significa, para Hegel, que seja necessário lamentar essa impossibilidade, uma vez que ela está inscrita na própria figura da arte. A arte moderna, aliás, *intencionalmente* abandona a perspectiva da arte elevada e não pretende mais realizar uma obra universal. Na estética de Hegel não se defende nenhuma tentativa de resgatar o passado, pois a situação atual da arte decorre de um longo processo de formação, cuja lógica não pode ser lida nem de modo apocalíptico nem em termos nostálgicos.⁹ A pintura holandesa, portanto, merece ser legitimada enquanto arte e não ser rejeitada como se não correspondesse ao nível elevado do ideal da arte. Nas pequenas imagens de gêneros, que tratam geralmente de um conteúdo insignificante da vida diária holandesa, temos o triunfo da subjetividade sobre a "objetividade" do conteúdo, um caminho perfeitamente válido para a arte. Não se trata certamente da realização do conceito primeiro do ideal, que envolve um conteúdo em si mesmo não contingente e passageiro e uma forma completamente correspondente a esse conteúdo. Entretanto,

a arte ainda possui um outro momento que principalmente aqui torna-se de importância essencial: a apreensão e execução subjetivas da obra de arte, o aspecto do talento individual, que nos fins mais externos da contingência, para os quais desemboca o talento, ainda sabe permanecer fiel à vida em si mesma substancial da natureza assim como às configurações do espírito e sabe tornar significativo, por meio desta verdade assim como por meio da habilidade admirável da exposição, o que é por si mesmo sem significado. (*Werke* 14, p. 223-224)

Ao contrário de uma atitude essencialmente receptiva de configuração, o artista torna-se ativo e explora

a vitalidade subjetiva, com a qual, mediante seu espírito e ânimo, se introduz na existência de tais objetos, segundo toda a sua forma e fenômeno interiores e exteriores, e nesta animação os apresenta para a intuição. Segundo este aspecto, não podemos privar os produtos deste círculo do nome de obras de arte. (*Werke* 14, p. 224)

⁹ Habermas considera que um dos pontos problemáticos do pensamento de W. Benjamin reside na inadequação entre a salvação dos instantes messiânicos do passado e o materialismo histórico enquanto processo de formação. "A minha tese é de que Benjamin não manteve a sua intenção de reunir esclarecimento e mística, porque nele o teólogo não podia concordar em colocar a teoria messiânica da experiência a serviço do materialismo histórico" (HABERMAS, 1978, p. 76). E isso porque "Benjamin concebeu a filosofia da história enquanto teoria da experiência" (HABERMAS, 1978, p. 76). O referencial dessa teoria da experiência seria antes Kant do que Hegel (cf. a nota 33 da p. 94).

o tema da *subjetividade* na arte moderna significa nesta passagem não o predomínio da ironia sobre o mundo, quando o sujeito se recolhe em seu mundo interior sem nenhuma relação com a objetividade, e sim remete ao elemento *humano* que emerge na época moderna como valor fundamental.

A arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo, das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. (*Werke* 14, p. 237-238)

No lugar de uma produção objetiva, entra em cena a própria subjetividade do artista, que procura mostrar-se a si mesma. O alvo final da produção artística não reside na consolidação de uma obra de arte que repousa sobre si mesma; pelo contrário, *o sujeito* se dá a conhecer a si mesmo e alcança uma objetividade na intersubjetividade do espectador. O conteúdo propriamente dito desta arte se revela menos nos meios de exposição externos do que no humor e no capricho subjetivos.

Enfim, uma série de elementos determina o sentido da arte moderna, no horizonte de uma consciência reflexiva de que a arte do presente não pode realizar-se sem a presença de seu passado. Hegel designou esse estado de coisas de "cultura formal" [*formelle Bildung*] e de "formação da reflexão" [*Bildung der Reflexion*], que corresponde à última possibilidade de reconciliação da arte numa época que é essencialmente desfavorável a ela. O artista moderno não pode mais, tal como no passado, ficar "preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada apenas para uma única matéria" (*Werke* 14, p. 235). Pois a arte agora tornou-se livre, algo de que o artista dispõe segundo a sua subjetividade.

O artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, concretizadas, e se move livremente por si, independentemente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma Forma são mais idênticos imediatamente com a interioridade [*Innigkeit*], com a natureza, com a essência substancial do artista, destituída de consciência; cada matéria pode ser-lhe indiferente, basta que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e passível de um tratamento artístico. (*Werke* 14, p. 235)

Na época moderna, toda matéria carrega consigo um traço de relatividade, de tal maneira que ao mesmo tempo apresenta uma liberdade para não ser confinada a uma representação absoluta. "Por isso, quanto ao todo, o artista se refere ao seu conteúdo, por assim dizer, como um dramaturgo, que apresenta e expõe [*exponiert*] outras pessoas estranhas." (*Werke* 14, p. 235)

No que se refere à perspectiva de W. Benjamin, talvez se possa, mediante as considerações de Hegel, repensar tanto o problema acerca do início da crise da arte moderna e de sua natureza ampla, a qual transcende o domínio dos meios, bem como o próprio sentido indicado por Benjamin do fim da arte, a saber, que ela desemboca na arte de massas. A estética de Hegel aponta uma outra saída, que reside no próprio domínio da subjetividade enquanto estando na base do moderno fenômeno da arte de massas e da indústria cultural. A situação da arte, para Hegel, tem de ser examinada de acordo com o desenvolvimento do espírito como um todo, e não ser apreciada por elementos tidos ou como exteriores ao ser humano ou como sendo algo que simplesmente surge empiricamente na história, como é o caso da técnica na visão de W. Benjamin.

Referências

- ADORNO, T. A indústria cultural. Trad. de Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Edusp/Companhia Editora Nacional, 1971.
- ALPERS, S. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*, Abril Cultural, São Paulo, 1980. (Os Pensadores).
- _____. Sobre alguns temas de Baudelaire. Trad. de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*, Abril Cultural, São Paulo, 1980. (Os Pensadores).
- _____. Der Flaneur. In: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Abhandlungen — Gesammelte Schriften, Band I, 2. Frankfurt am Main, 1991.
- _____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main Suhrkamp, 1977.
- _____. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, v. I, II.
- BURGER, R. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- HABERMAS, J. Bewußtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität W. Benjamins (1972). In: *Politik, Kunst, Religion*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I, II e III*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 1999/2000/2002.
- _____. *Filosofia da história*. Trad. de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- _____. *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: *Cadernos de Tradução*. n. 2. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Departamento de Filosofia/USP, 1997.

- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: *Arte e filosofia*: Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 39-45